

IVÁN REGA CASTRO | BORJA FRANCO LLOPIS

Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa

De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa



Imágenes del islam y fiesta pública
en la corte portuguesa

IVÁN REGA CASTRO | BORJA FRANCO LLOPIS

Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa

De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa

Ediciones Trea

Esta publicación forma parte de la actividad científica de los proyectos de I+D *Antes del Orientalismo: Figuras de alteridad en el Mediterráneo de la Edad Moderna: del enemigo interno a la amenaza turca* (PID2019-105070GB-I00), siendo Co-IP Borja Franco, y *La construcción del imaginario islámico en la península ibérica y el mundo iberoamericano de la Edad Moderna* (PID2019-108262GA-I00), cuyo IP es Iván Rega.

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA

COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

Primera edición: abril de 2021

© Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, 2021

Ilustración de portada: Dirck Stoop, *Reais festas e arcos triumphais em Lisboa que se fizerão na partida da Seren.ssa. Donna Catarina Rainha da gran Bretalha*, grabado, 1662.

Museu de Lisboa © Colecção do Museu de Lisboa / Câmara Municipal de Lisboa-EGEAC

© de esta edición: Ediciones Trea, S. L.

Polígono de Somonte / María González la Pondala, 98, nave D

33393 Somonte-Cenero. Gijón (Asturias)

Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712

trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici

Producción: Patricia Laxague Jordán

Corrección: Almudena Zapatero

Maquetación: Alberto R. Torices

Impresión: Podiprint

D. L.: AS 00126-2021

ISBN: 978-84-18105-46-3

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Agradecimientos	9
Pórtico	11
1. Imágenes del islam y fiesta pública: cuestiones preliminares	17
1.1. Alteridad(es) e identidad(es) del islam en Portugal.	17
1.2. El África «portuguesa» y el islam cercano	21
1.3. El islam «oriental» y la ruta a la India	26
1.4. De la admiración al rechazo.	29
1.4.1. <i>Los moriscos en la sociedad portuguesa</i>	29
1.4.2. <i>Gente de mourama en la fiesta cortesana</i>	33
1.5. Descifrando la fiesta pública.	48
2. El enemigo de la cristiandad: formas de la alteridad religiosa	57
2.1. Algunas cuestiones previas	57
2.2. Musulmanes y turcos animalizados	59
2.3. El enemigo visualizado como monstruo	66
2.4. Gigantes y turcos: imágenes mitológicas de la alteridad	68
2.4.1. <i>El Hercules Hispanicus en la lucha contra el infiel</i>	68
2.4.2. <i>La caída de los Titanes y la propaganda antislámica</i>	74
2.5. Raza y etnicidad en la imagen del musulmán	84
2.6. Ante el <i>miles Christi</i>	87

3. Las tierras de la morisma	101
3.1. Imperialismo mesiánico	101
3.2. Dominar las cuatro partes del mundo	106
3.3. <i>Africa Victa</i> en el imaginario regiopolítico bragantino.....	120
3.4. Representando la lucha entre moros y cristianos	126
Coda. Expulsando al «enemigo interior»: apología visual del éxodo morisco.....	137
4. Más allá: el último triunfo de la monarquía portuguesa	143
Fuentes y bibliografía	159

Agradecimientos

Este libro es, en gran parte, resultado del trabajo conjunto llevado a cabo en el seno del Proyecto Nacional de I+D: HAR2016-80354-P, *Antes del orientalismo: Las «imágenes» del musulmán en la península ibérica (siglos xv-xvii) y sus conexiones mediterráneas*, entre finales de 2017 y los primeros meses de 2020. Durante los últimos años hemos realizado diferentes estancias para hacer investigación documental y bibliográfica en Portugal, gracias a la acogida científica del Centro de Humanidades CHAM (Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar), el Instituto de História da Arte y el Instituto de Estudos Medievais de la Universidade Nova de Lisboa, ya con cargo al proyecto, ya a través de otras ayudas. En este sentido, queremos expresar nuestro agradecimiento a la Fundação Calouste Gulbenkian, por la concesión de una *bolsa de investigação para estrangeiros no âmbito da Cultura Portuguesa* (Ref. proc./ 217160), y al Programa Becas Santander-Iberoamérica, por una ayuda para la realización de estancias breves en el extranjero. Por otro lado, también hemos sido beneficiarios de sendas becas para estancias de movilidad José Castillejo (CAS19/00297; CAS/19/00024), gracias a las cuales pudimos completar nuestra investigación como *visiting scholar* en el Department of Latin American and Iberian Cultures de la Columbia University y en el Department of Middle Eastern and Islamic Studies de la New York University (NYU), respectivamente.

También ha sido fundamental haber disfrutado de un contrato Ramón y Cajal, gracias al cual se ha podido financiar parte de esta publicación, así como los derechos de reproducción de las imágenes.

Queremos manifestar nuestro reconocimiento y sentido agradecimiento a las instituciones en las que hemos llevado a cabo el levantamiento de la información e investigación documental: el Archivo Histórico Nacional de Madrid, la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, la Biblioteca da Ajuda de Lisboa, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Portugal, la Biblioteca Joanina de la Universidad de Coimbra y la Fundação da Casa de Bragança de Vila Viçosa, entre otras. También a la Biblioteca Bobst de NYU, la Columbia University Library y, de

manera particular, la Avery Architectural and Fine Arts Library, así como la biblioteca del Metropolitan Museum of Art y la Public Library de Nueva York.

Pero este libro no hubiera sido posible sin la ayuda desinteresada de una serie de investigadores, amigos y colegas, los cuales nos han dado consejo y apoyo científico durante estos años, y con los que hemos contraído una enorme deuda, de la que queremos dejar constancia aquí. En primer lugar, y, de manera especial, a Juan M. Monterroso, de la Universidade de Santiago de Compostela, que ha leído el manuscrito y nos ha ayudado en la tarea de hacer una prosa legible. También a Santiago Domínguez Sánchez, de la Universidad de León, por su amable ayuda con las traducciones al latín, y a Marta Raïch Creus, de la Universitat de Lleida (CAEM), por revisar todo el material gráfico de la publicación. A Alexandra Curvelo, Alicia Miguélez Cavero y Nuno Senos, de la Universidade Nova de Lisboa; a Vítor Serrão de la Universidade de Lisboa; a James Nelson Novoa de la Ottawa University, Seth Kimmel de la Columbia University y Abigail Balbale de la New York University, estos últimos, tutores en nuestras estancias de investigación en Estados Unidos. Por último, a Antonio Urquizar Herrera y Alicia Cámara, ambos de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Otro apoyo importante han sido los compañeros de nuestros respectivos departamentos de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León —de un modo particular, los integrados en el Instituto de Investigación de Humanismo y Tradición Clásica (IHTC)— y a los colegas del Departamento de Historia del Arte de la UNED —especialmente a los miembros del grupo de investigación Arte y pensamiento en la Edad Moderna y Contemporánea, que con sus sugerencias y consejos han enriquecido nuestra aproximación al asunto en estudio.

Quisiéramos también agradecerle a la editorial Trea el haber confiado desde el principio en nuestro proyecto y haber atendido, de manera muy profesional, todas las cuestiones y dudas que les planteábamos.

En último lugar —aunque, en verdad, son lo primero en nuestros pensamientos—, a nuestras familias, por su comprensión, su apoyo y su paciencia casi sin límites.

En Lleida/Madrid, 25 de julio de 2020.

Pórtico

El 29 de junio de 1619 hacía su entrada triunfal en Lisboa Felipe III de España (II de Portugal). Su padre había fallecido en 1598, por lo que tras más de veinte años de espera, y múltiples intentos fallidos para concretar el viaje, por fin la capital lusa podía recibir a su nuevo rey. Para ello se realizó una fiesta hasta entonces nunca vista en la ciudad. Los distintos gremios y corporaciones municipales erigieron diversos arcos donde se exaltaban las glorias del reino y las virtudes del monarca. Salieron procesiones, las órdenes religiosas organizaron obras de teatro y se disputaron juegos de cañas y corridas de toros. Fue una explosión de música y color, un estruendo festivo. Tal vez una de las arquitecturas efímeras más imponentes de todo el programa fuera el *Arco de los italianos* (fig. 1), construido a las puertas de la catedral de Santa Maria Maior, la Sé de Lisboa. Pintando en blanco y negro y con esculturas de tamaño natural, quería conmemorar la definitiva victoria de la monarquía hispánica frente al islam. Esta fue una idea que se plasmó, como veremos en el libro, de múltiples maneras en esta entrada regia y en otras fiestas públicas lusas durante siglos. No solo el turco era el enemigo común de la cristiandad, sino el musulmán en general, el hereje, apóstata y vil antagonista de los príncipes católicos. Le correspondió a Felipe III el dudoso honor de acabar con su presencia en territorio peninsular, debido a la expulsión de los moriscos dictaminada en 1609, y, con ello, la liquidación del legado hispanomusulmán. Su abuelo, Carlos V, había conquistado Túnez (1535), su padre, Felipe II, había derrotado a los turcos en Lepanto (1571), y él expulsó a los conversos de moros, que desde hacía un siglo la monarquía hispánica intentaba asimilar de modo más o menos infructuoso.

Por ello, en el segundo cuerpo del *Arco de los italianos* se representaba, flanqueando una imagen del monarca recibiendo de manos de una alegoría femenina de Italia el cuerno de la abundancia, el embarque de los moriscos hacia el norte de África y su llegada a los puertos de destino. Debajo de estas dos escenas se veía la representación corográfica de dos plazas conquistadas por el monarca al sultanato saadí de Marruecos: Larache (1610) y Mamora (1614), imagen de las pocas victorias



Figura 1. Juan Schorquens, *Arco de los italianos*, 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: 33r. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

bélicas que Felipe III cosechó durante su pobre y conflictivo reinado. En la zona más cercana al público, Hércules vence al Cancerbero y a Apolo, a la serpiente Pitón, representada como la Hidra de Lerna. Ambos son alegorías de la dinastía Habsburgo, empleadas tradicionalmente para simbolizar la derrota de sus enemigos. Todo ello estaba jalonado de personajes de la historia antigua, como los emperadores romanos de origen hispánico (Trajano, Antonino Pío, Marco Aurelio), relacionando, así, los fundadores míticos de Roma (Eneas, Jano) con los antepasados del imperio ibérico, los cuales, en última instancia, eran también antepasados del rey y reflejo de sus virtudes.

Religión, mitología y crónica se unieron para glorificar al monarca, por un lado, y demostrar la pleitesía que la comunidad italiana en Lisboa le rendía, por otro. Estos recursos visuales que se concentraron en una sola construcción efímera son una constante que se repitió, casi sin variaciones, a lo largo de varios siglos de la historia de ambas monarquías ibéricas, juntas o por separado. De hecho, en estas circunstancias, los resortes de la propaganda y la fiesta se activaban con el objetivo de mover al público hacia una determinada «ideología» o discurso regiopolítico articulado en diferentes direcciones —no solo de arriba abajo—.

Este libro estudia la imagen del islam en las fiestas públicas de la corte portuguesa. A través de distintos estudios de caso, analizaremos su percepción y representación como fenómenos de larga duración. Por lo que, tomando como punto de inicio los últimos reinados de la dinastía Avís, hemos centrado el foco de atención en el período de la Unión Ibérica (1580-1640) y la restauración de la independencia portuguesa bajo la dinastía de los Braganza (1656 ca.-1755 ca.), a fin de rastrear pervivencias o particularidades entre las diferentes manifestaciones de la cultura visual cortesana.

Para estructurar el discurso, en el capítulo primero esbozamos el marco socio-cultural en el que nos hemos movido, haciendo especial hincapié en las relaciones entre islam y cristianismo durante el periodo cronológico anteriormente citado, pero ampliando progresivamente el marco geográfico, de la península ibérica a los territorios ultramarinos portugueses. Se inicia este periplo con una breve reflexión sobre cómo influyó el diálogo interreligioso entre ambos credos en la creación de la(s) identidad(es) del pueblo luso, para pasar a narrar cómo la expansión portuguesa tuvo un peso importante en la percepción del musulmán, de «lo moro» o morisco como pueblos sometidos. Nos hemos esforzado en evitar caer en los tópicos historiográficos de considerar que esta es una posición estable, de constante confrontación y rechazo, para insistir en cómo fue una realidad cambiante. Porque también la admiración hacia el legado islámico marcó muchos de los usos festivos y sartoriales de la sociedad lusa de la época moderna. Admiración y rechazo, maurofilia y maurofobia iban de la mano, y los festejos públicos, tal y como veremos en este libro, son un claro ejemplo. De hecho, el último epígrafe de este primer capítulo está dedicado a reajustar el marco metodológico para estudiar la fiesta en estas circunstancias, posicionándonos dentro de la tradición historiográfica de ambos países, huyendo de visiones asimétricas y planteando nuevas preguntas de investigación.

El segundo capítulo repasa cuáles fueron las principales iconografías en las que tomó forma la visualización del islam en las fiestas públicas portuguesas. Esta aproximación se hará estableciendo, en la medida de lo posible, un estudio comparativo

con el resto de Europa y, especialmente, con el resto de la península ibérica, para poder entender las particularidades de la imagen de la fiesta en la corte portuguesa. Nuestra intención no ha sido crear un catálogo de estereotipos y luego incluirlos en compartimentos estancos, sino entender la mutabilidad y variabilidad en la representación del musulmán en un arco cronológico tan amplio como en el que hemos operado.

Por otro lado, si por algo se caracterizó la propaganda regia portuguesa fue por exaltar la conquista norteafricana y la expansión hacia ultramar. En cada uno de los eventos analizados se vislumbra un sentimiento de imperialismo mesiánico que impregna los discursos visuales. Por ello, el tercer capítulo se ocupa de cómo se construyó esta ideología en el ámbito festivo, principalmente a través de la iconografía de las cuatro partes del mundo, el *Africa Victa* y las representaciones dramatizadas o pintadas de las luchas entre moros y cristianos. Aunque con variaciones, el modo en que estos asuntos fueron ilustrados guardó muchas similitudes a lo largo de la época moderna. Como coda a este capítulo, hemos querido hacer un *zoom* sobre el «problema morisco», los discursos sobre la expulsión y su relación con la idea de victoria definitiva frente al «islam interior». Insistimos, con ello, en cómo la corona tuvo que hacer frente a diversos problemas exógenos y endógenos y cómo estas preocupaciones se ilustraron a través de programas iconográficos en momentos concretos de su historia.

Para finalizar el libro, a modo de breve capítulo, se han incluido algunas consideraciones sobre las exequias regias portuguesas en relación con el asunto que nos ocupa. Somos conscientes de que los funerales son un tipo de celebración muy particular y notablemente diferente del resto de las fiestas públicas de la corte. Para ello hemos jugado con el término «más allá» y su naturaleza polisémica, que refiere tanto el tránsito del rey a la otra vida y su carácter de lema o expresión de la vocación imperialista que compartieron ambos imperios ibéricos, como la ampliación del objeto de estudio fuera de los límites de las tipologías festivas que se han analizado hasta aquí. Aún así nos parecía fundamental, a modo de «aperitivo» para futuras publicaciones, señalar cómo muchos elementos de la fiesta pública, del jolgorio y la celebración urbana por la llegada de los monarcas a la ciudad, tuvieron también su reflejo en los programas iconográficos utilizados para decorar los catafalcos erigidos a la muerte del monarca. Se constata, así, que estos asuntos fueron recurrentes en distintos formatos y diversos eventos, tanto cronológica como geográficamente, con el mismo fin: representar la victoria ante el infiel y celebrar la supremacía de la corona portuguesa.

En conclusión, con estos cuatro capítulos hemos concebido un libro que relea las fiestas públicas lusas de modo transversal, conformando una visión de larga du-

ración y una historia comparada, junto con otros fenómenos que condicionaron, en el contexto ibérico, los imaginarios islámicos. También se ha llevado a cabo una selección cuidadosa de las fuentes escritas y gráficas a analizar, de entre las múltiples posibles. Por todo ello, esperamos que a través de estas páginas el lector comprenda y disfrute de la complejidad del proceso de formación de la imagen del islam en la corte lisboeta y de cómo, este, constituye un ejemplo claro del proceder de las monarquías católicas de la Edad Moderna en la construcción de imaginarios o identidades colectivas.

Imágenes del islam y fiesta pública: cuestiones preliminares

1.1. Alteridad(es) e identidad(es) del islam en Portugal

Este libro no es una historia del legado musulmán en el Portugal moderno, ni una historia cultural de sus relaciones con las diferentes realidades del islam en las circunstancias de la expansión ultramarina. El presente volumen se ocupa de discursos e imaginarios (anti)islámicos en la época moderna y es, sobre todo, una historia de las representaciones, en sentido lato, o de las imágenes de «lo musulmán» en la metrópolis, Lisboa, habida cuenta de que nuestro objeto de estudio son, en su mayoría, productos lisboetas —antes que portugueses—, es decir, creados por y para la corte.

A menudo existe un desajuste entre «lo real» y el imaginario de los contemporáneos, cuando no un manifiesto conflicto entre los hechos y las representaciones de lo que se da en llamar los «otros»,¹ de las imágenes de Oriente en Occidente o, si se prefiere, de «lo moro» en la península ibérica.² Esto se hace más evidente, y de modo particular, en la fiesta, entendida como espectáculo político, y en la propaganda, ya que el período que estudiamos coincide con los primeros estadios de conformación de lo que se conoce como «opinión pública». En las circunstancias de la Edad Moderna, los resortes de la fiesta explotados por las monarquías ibéricas actúan no ya con la idea de «dominar» o «someter» a sus súbditos, sino de moverlos a formar parte activa de una determinada «ideología» o discurso político sobre los

¹ Son múltiples las nociones de «alteridad» y «otredad» esgrimidas por la historiografía en los últimos años. Nuestra aproximación al campo de las artes y del estudio de la identidad tiene que ver con modelos tales como: Patton, 2017: 492-504; Banchmann-Medick, 2017: 1-12; Cuzzo y Guidi, 2013; Kuran-Burçoglu y Miller, 2005. Referido a las fiestas, véase: López Poza, 2009: 425-442.

² Aquí, y en lo sucesivo, cuando utilizamos el término «moro» no nos referimos ni a individuos ni a un grupo humano concreto, sino a una percepción o construcción del imaginario cultural y del discurso político de las monarquías ibéricas. En este mismo sentido, hablamos de «infel» desde la perspectiva de la sociedad portuguesa de la época moderna, como aquel que no profesa la fe considerada como verdadera —la cristiana— y que, de manera generalizada, se aplicaba a toda la población musulmana de África o Asia. En este sentido, véase: Bunes Ibarra, 1989: 125-131. Aunque quede fuera de nuestro marco cronológico de estudio, es de cita obligada Barros, 2004.

«otros». De hecho, conceptos como «propaganda», «ideología», «público objetivo» o «audiencias» son anacronismos que progresivamente han ido triunfando en la historiografía ibérica. Y a esto no escapa el proceso histórico de creación de una imagen arquetípica del enemigo islámico.

Así pues, no es necesario dar inicio a lo que puede —y debería— calificarse como un relato en el año 711, en que comenzó la invasión peninsular por parte de los pueblos árabomusulmanes norteafricanos, ni en el nacimiento de lo que la historiografía nacionalista denominó el «espíritu de Reconquista», en el noroeste peninsular, a finales del siglo XI.³ Al igual que el resto de los reinos norteños, el origen y la formación de Portugal están íntimamente ligados a una larguísima guerra contra los pueblos hispanomusulmanes. Esta tuvo su fase de consolidación con el conde Alfonso Enríquez (1109-1185), quien reconstituyó el condado portucalense, estableciendo la capital en Coímbra, y derrotó al ejército almorávide en Ourique (1139), en el actual Bajo Alentejo, titulándose inmediatamente *rex Portucalensis*. De hecho, el recuerdo de esta victoria, junto con la toma de Lisboa en 1147 —y la mítica figura de Martim Moniz, quien consiguió mantener abiertas, según la leyenda, las puertas de la ciudad para permitir la entrada de las huestes cristianas—, fueron fundamentales en el proceso de formación de las imágenes colectivas sobre el islam en Portugal. Estas son resultado no solo de las fuentes visuales, sino también —y sobre todo— de las escritas, especialmente las cronísticas.

Es importante resaltar el hecho de que fue exactamente a principios del siglo XV cuando Ourique ganó un perfil mítico y milagroso, tal como lo consolidó *A Crónica de Portugal* de 1419, escrita apenas cuatro años después de la conquista de Ceuta por Juan I (1357-1433), en 1415, y, por lo tanto, coincidiendo con los primeros pasos de la expansión del reino hacia África, y ultramar más tarde, bajo influjo del infante Enrique el Navegante (1394-1460). El *Milagre de Ourique*, esto es, la leyenda que narra cómo el 25 de julio de 1139, día consagrado a Santiago, Alfonso Enríquez tuvo una visión de Jesucristo garantizándole la victoria contra los *mouros* almorávides, acabó por conformarse como mito fundacional del reino portugués, cuya fuerza simbólica se sustancia en el éxito de las conquistas casi inexplicables, sin intervención divina, alcanzadas por un país tan pequeño y un pueblo tan reducido.⁴

Así pues, alrededor de la imagen antislámica de la victoria de Ourique y a la figura heroica de Alfonso I se construyó el imaginario colectivo de Portugal, una

³ Evitaremos intencionadamente el uso del término «Reconquista», por ser este un anacronismo y por estar sometido, además, a una profunda revisión historiográfica, también en Portugal. Para un estado de la cuestión, véase, entre otros: Ventura, 2011: 126-146; García-Sanjuán, 2018: 127-145; García-Sanjuán, 2019: 306-322. Para un panorama general en la historiografía española, véase: Ríos Saloma, 2011: 323-325.

⁴ Buescu, 1991: 49-70; Hermann, 1998: 23-24; Carmelo, 1999; Lima, 2010: 15-32.

identidad de la *nação*, o si se prefiere protoidentidad, fundada en la oposición a «lo musulmán» (alteridad interna) y a los pueblos oriundos de territorios lejanos en el contexto de la expansión ultramarina (alteridad externa), a partes iguales.⁵ En el proceso de formación de esta representación del mito, la historiografía portuguesa ha venido señalando dos momentos clave de su historia, los cuales son, en primer lugar, el inicio de la mal llamada *Era dos Descobrimentos*, que coincide, como hemos visto, con el reinado de los primeros monarcas de la casa de Avis (Juan I, Eduardo I y Alfonso V el Africano) y, en segundo lugar, en el período de la unión dinástica (1580-1640).

Fue en este último período cuando se produjo una reelaboración del milagro de Ourique, con la divulgación del conocido *Juramento de Afonso Henriques*, principal prueba de la legitimidad del reino portugués, su autonomía —en relación con lo dictado en las Cortes de Tomar (1581)—, y su elección como «Império, por cujo meio seja meu nome [de Deus] publicado entre as nações mais estranhas».⁶ El hallazgo de su «juramento» en el monasterio de Alcobaça, o mejor dicho su *inventio*,⁷ se forjó en la década de 1590, como resultado de dos secuencias de acontecimientos.⁸ En primer lugar, la que marcó la muerte del joven rey Sebastián I en la batalla de Alcazarquivir (Al-Qaṣr Al-Kabīr), en 1578, y la posterior aclamación de Felipe de Habsburgo como monarca, con el nombre de Felipe I de Portugal;⁹ y, en segundo, la que fijó la confluencia de diferentes tradiciones literarias o formas del mesianismo que irán tomando forma entre finales del siglo XVI y hasta 1630 ca., incluyendo el *Tratado da Quinta Monarquia* (1645 ca., Ms. BNL, Reservados, Cod. 810), de Sebastião de Paiva. Ahí está también el origen del «sebastianismo», la creencia en que el desaparecido Dom Sebastião regresaría para liberar a Portugal del dominio español.¹⁰ Todo esto ocurre en el *período dos Filipes*, lo que viene a explicar el hecho de que nuestro relato arranque a finales del siglo XVI, con la unión dinástica de Portugal y la monarquía hispánica.

⁵ Naturalmente, el sentido moderno del término «nación» no es aplicable ni operativo en la época de estudio, por ello recurrimos al vocablo en portugués *nação* y lo equiparamos a la noción de «comunidad» formada a partir de las categorías identidad/alteridad. Lopes, 2019: 9-14. Para la construcción de identidades religiosas en Portugal véase: Amelang y García-Arenal, 2019: 247-250.

⁶ Brito, 1602. También citado en Lima, 2010: 19.

⁷ El término latino es más apropiado, porque contiene las nociones de «invención» y «descubrimiento».

⁸ Cintra, 1989: 64-78; Buescu, 1993: 9-50. Carmelo, 1999: 6-7; Lima, 2010: 99-144.

⁹ Hemos decidido usar los números regnales correspondientes a la monarquía hispánica, esto es, la numeración de los reyes de Castilla, por lo tanto, Felipe II de España, no Felipe I de Portugal. Su objeto es facilitar la lectura al público hispánico. Se trata de un criterio que hemos seguido también a la hora de nombrar los monarcas portugueses, optando por la hispanización de sus nombres, por lo tanto, Juan I, no D. João I como es habitual en portugués, o Eduardo I en lugar de D. Duarte I, lo que hubiera sido deseable en un trabajo de estas características.

¹⁰ Para un estado de la cuestión y bibliografía actualizada sobre la influencia del milenarismo y del mesianismo en el Portugal de la Edad Moderna, véase: Lima, 2010: 15-32. Lima y Megiani, 2016: 1-40.

Es importante, sin embargo, no perder de vista una primera consideración en relación con la imagen del «otro» musulmán que emerge de las crónicas portuguesas del siglo xv, entre las que se incluyen la *Crónica da Tomada de Ceuta* (1450) y la *Crónica dos feitos da Guiné* (1454) de Gomes Eanes de Zurara (1410 ca.-1474 ca.) —quien narra acontecimientos del reinado de Juan I que van de 1411 hasta 1437—. La noción de «Hespanha» [sic], que representa el espacio común de la península ibérica, refiere una identidad territorial compartida, cuya base conceptual no es política, sino religiosa, o al menos eso se deduce del hecho de que, cuando los cronistas portugueses están tratando de «Hespanha» —que contiene los reinos de Portugal, Castilla y León, Navarra, Aragón y el principado de Cataluña—, excluyen premeditadamente de esta categoría el reino nazarí de Granada.¹¹ Por lo tanto, en el siglo xv se concluye un largo proceso de identificación de España y, por extensión, de la autoimagen de Portugal, con todo aquello que no era musulmán.

Por otro lado, conviene recordar que la expansión portuguesa hacia el sur concluyó casi doscientos cincuenta años antes que la de los castellanos, con la conquista del Algarve (al-Gharb) en 1249 por Alfonso III (1210-1279), quien pasó a titularse «Rei de Portugal e do Algarve». Poco más tarde, a finales del siglo XIII, no solo se consolidaba la frontera entre el monarca luso y los reyes de Castilla y León, sino que se liquidaron los últimos enclaves hispanomusulmanes en el actual territorio portugués, dándose inicio al proceso de construcción de una identidad basada en el rechazo de los legados islámicos y hebraicos, así como en los siglos xv y xvi se rechazó el componente africano o asiático en la fabricación de su autoimagen de *nação*.

En este complejo marco de relaciones con el islam, que sirvieron para producir una identidad colectiva cristianovieja, uno de los principales problemas con los que se encontraron los portugueses fue cómo asimilar a la población hispanomusulmana que permanecía en las ciudades tomadas; una situación que se dio también en el resto de los reinos peninsulares.¹² A medida que pasan los siglos, aunque principalmente hacia finales del xv, estos, junto con los judíos, se situaron en sus propios barrios, reduciendo su movilidad fuera de dichas áreas,¹³ estableciéndose las conocidas morerías y juderías.¹⁴ A pesar de ello, hubo intercambio cultural fluido entre las distintas comunidades. Como veremos en las siguientes páginas,

¹¹ Marcilla, 2019: 156-157.

¹² No entraremos aquí a debatir conceptos como «convivencia», «conveniencia» o «coexistencia», pues nos alejaría de nuestro objeto de estudio. Para una visión actualizada de las relaciones islam-cristianismo en el mundo medieval peninsular véanse: Catlos, 2019; Irish, 2009: 29-35.

¹³ Barros, 2016: 45; Barros, 1993: vol. 1, 217 y ss.

¹⁴ Sobre las minorías religiosas portuguesas en la Baja Edad Media es interesante la síntesis de Soyer, 2013: 43-108.

los músicos y bailarines musulmanes eran muy apreciados por la nobleza y la monarquía, así como también lo fueron su artesanía o conocimientos científico-técnicos, asimilados con suma rapidez.

Por otro lado, la imagen del islam peninsular, en general, y portugués, en particular, estuvo mediatizada también por cuestiones externas al propio territorio ibérico. En primer lugar, por el contacto con otras realidades culturales en la expansión norteafricana, en el siglo xv, y asiática, en el largo siglo xvi. En segundo término, por las consecuencias de estos contactos, como la llegada de esclavos de dichos territorios a la metrópolis, lo que complicará aún más las relaciones entre ellos, tanto dentro como fuera del imperio portugués.

1.2. El África «portuguesa» y el islam cercano

No es este el lugar para desgranar los debates que intentan explicar las «causas» de la expansión portuguesa durante el siglo xv, pero la historiografía parece coincidir en el hecho de que se dio una doble motivación: religiosa, por un parte, en el ideal de cruzada que impulsó las campañas exclusivamente dirigida contra los musulmanes de Marruecos, y mercantil, por otra, en la búsqueda de oro en Guinea y la explotación del comercio de esclavos.¹⁵

El inicio de la expansión por el norte de África comienza con la toma de Ceuta, en 1415, a manos de Enrique el Navegante, hijo de Juan I y Felipa de Lancaster, quien llevado por el ideal caballeresco quiso demostrar ante sus padres y la corte sus dotes militares.¹⁶ Fue una contienda rápida. En un solo día se tomó la ciudad, un enclave fundamental también para el comercio en el Mediterráneo.¹⁷

A esta siguieron las victorias de Alcazarseguir (al-Qsar as Seghir), en 1458, Arcila (Assilah), en 1471, Tánger, en 1471, y otras tantas hasta llegar a la India. La política expansionista comenzó mucho antes que en las coronas de Castilla y Aragón, principalmente porque ellas estuvieron centradas en la toma de los territorios del sur peninsular, que se encontraban bajo dominio islámico.¹⁸

¹⁵ Boxer, 1969: 42; Thomaz y Alves, 1991: 81-164. Tyerman, 2007: 864; Costa, 2014: 32-45.

¹⁶ Se trata de un concepto caballeresco de lucha frente al islam que puede encontrarse incluso en el siglo xvi, como demuestra la publicación del *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567), una obra escrita bajo el influjo del *Clarimundo* (Coímbra, 1522) de João de Barros, y relacionada con los *Espelhos de Príncipes*. Véase: Monteiro, 2016: 63-92; Thomaz y Alves, 1991: 81-164.

¹⁷ Gallagher, 2003.

¹⁸ Para un estudio comparado de la política expansionista norteafricana de los distintos reinos peninsulares véase: Rodríguez Mediano, 2019: 106-125.

El control de estas ciudades fue repartido entre los diferentes estamentos de la nobleza participante en la batalla. Como estudió Félix Labrador,¹⁹ para los criados de la casa real, el norte de África representaba un importante trampolín para la obtención de mercedes, dádivas y oficios, tanto en el reino como en el resto de enclaves del imperio. Para la concesión de las encomiendas nuevas, salvo dispensa papal, se debía mostrar servicios en esta zona. Este interés se dio primero por el territorio que nos ocupa, pero poco a poco, tras el descubrimiento del camino a las Indias, los nobles comenzaron a querer tener posesiones en Asia y, más tarde, en Brasil, lo que supuso un cambio constante en la reorganización del territorio. Este hecho que comentamos aquí es sumamente importante para entender alguna de las alegorías o decoraciones de los arcos que sufragaban algunas cofradías, tal es el caso de los comerciantes y mercaderes de Lisboa. Esta expansión fue vista como un crecimiento económico sin igual que produjo la movilidad no solo de los estamentos altos, sino también de otras capas menos favorecidas para conseguir una mejora social. Así pues, no será de extrañar que sea, por ejemplo, en los *Arcos de los hombres de negocios* o comerciantes, frecuentemente levantados cerca de los muelles y de la Casa de Índia, hasta finales del siglo XVII, y luego en la Rúa Nova del Chiado, donde aparezca, de modo más detallado, una «crónica visual» de las victorias en diversos continentes cosechadas por la corona portuguesa.

Además, para este proceso expansionista, la corona contó con el apoyo del papado. En 1496, Alejandro VI rogó a todos los fieles, y especialmente a los portugueses, que ayudaran a la expedición de Manuel I contra los infieles de África para exaltarlos al fervor religioso, tomando la cruz y enfrentándose a la muerte. En 1506, Julio II renovó y confirmó las gracias e indulgencias que Inocencio VIII había otorgado, durante la época del rey Juan II, para continuar la guerra contra los «bárbaros e infieles» de África. Más adelante, en 1584, Gregorio XIII ofreció los tesoros espirituales de la Iglesia en beneficio de una obra singularmente humana y piadosa; a la vez que se lamentaba del fracaso y la muerte de diez mil portugueses en la derrota de Alcácer Quibir. En casi los mismos términos se expresó Gregorio XIV, quien concedió la cruzada en 1591 para apoyar la defensa de las posesiones africanas. La concesión fue por tres años, contados desde el día de la publicación del decreto. Estas son algunas notas que sirven para ver cómo la labor portuguesa frente al islam en el norte de África fue reconocida por el papado como una cruzada frente a los enemigos infieles. Portugal, junto con el resto de reinos peninsulares, se erigía como defensora del cristianismo en el Mediterráneo.²⁰

¹⁹ Labrador Arroyo, 2006: 370 y 382.

²⁰ Para un estudio detallado de los textos pontificios véase: Peres (ed.), 1968: vol. 2, 242-245.

No es nuestra intención reconstruir el relato de la expansión ultramarina, sino entender su valor dentro del sistema de propaganda regia de la monarquía portuguesa. Este territorio se convirtió en un laboratorio de expansión, marcado por la celeridad de acción, por las ansias de descubrir rutas y territorios ignotos antes que otros, por la urgencia por dar a conocer la verdadera fe y evangelizar, así como por la sed de tierras y riquezas.²¹ Sus fronteras fueron cruzadas y trazadas por exploradores, colonizadores, esclavistas, comerciantes y misioneros. Los enclaves africanos y sus habitantes se convirtieron rápidamente en una fábrica de textos, en forma de crónicas, cartas, informes, cartas de mareas y tratados geográficos.

En este contexto, hay que poner de relieve los textos proféticos como justificación ideológica o simple propaganda, casi siempre escritos por clérigos, entre los cuales se distinguieron los franciscanos, y que favorecieron, en general, un clima propicio a la épica expansionista y misional, primero en África, luego en América y Asia.²² En este género destacan sobremanera las *Trovas do Bandarra*, compuestas entre las décadas de 1520 y 1530 por António Gonçalves Annes Bandarra, conocido simplemente como *O Bandarra*, en la aldea de Trancoso, en la región Centro de Portugal, pero no publicadas hasta 1603.²³ Estas influyeron decisivamente en el pensamiento milenaristas, el sebastianismo y en el imperialismo mesiánico portugués de los siglos XVI al XVIII.

También cabe citar las crónicas oficiales, escritas con el consentimiento de la corte o la corona, que conjugaban el interés de los reyes por mostrar su lucha frente al islam y la curiosidad por descubrir nuevos territorios, que sirvió incluso de base para la creación de una conciencia de identidad territorial en continua expansión y de sometimiento de pueblos enemigos.²⁴ Así se demuestra ya desde la primera crónica, la *Crónica da tomada de Ceuta ou terceira parte da cronica de D. João I* (1450), de Gomes Eanes da Zurara, terminada ya bajo el reinado de Alfonso V.²⁵ Este texto se convirtió en modelo para otras del mismo estilo que le siguieron.²⁶ En ellas predominan, por un lado, una retórica providencialista, de la intervención divina en defensa de los intereses de la corona portuguesa; y por otro, una referencia a los principales reyes o soldados que vencieron al islam, incluso algunos de origen castellano, como Ramiro I o El Cid.²⁷ Ambas características se dieron en las decoraciones

²¹ Abadie-Aicardi, 1987: 253-279.

²² Carvalho, 1991: 65-94, esp. 84-85.

²³ Castro, 1942 [1603]; Magalhaes, 2010: 3-8.

²⁴ Blackmore, 2009: 33; Rodríguez Mediano, 2019: 121.

²⁵ Para la creación de la imagen del «otro» en la crónica de Zurara, útil para el fin que nos compete, véase: Pires, 2016; Braga, 1997: 171-180.

²⁶ Entre otros véase: Krus y Matoso, 2011: 93-113.

²⁷ Thomaz y Alves, 1991: 85.

efímeras que analizaremos en los capítulos siguientes, como muestra de un poder emanado de Dios que protege a los valerosos monarcas y guerreros portugueses.

Es lógico pensar, por tanto, que algunos sectores religiosos y nobiliarios lusos se sintieran inclinados al espíritu de cruzada y, por consiguiente, a apoyar la aventura norteafricana. Unos ingredientes que se entremezclan también en el período de revisión o de reordenación de la conquista del Magreb, temporalmente abandonado durante el reinado de Juan III —en favor de la colonización de Oriente y Brasil—, que coincidió con las regencias y minoría de edad de Sebastián I (1554-1578). Tras la muerte de Juan III (1502-1557), poco a poco va cobrando forma un ideal de imperio más próximo y abarcable, un imperio às portas,²⁸ a expensas de los sultanes de Marruecos. Pero la idea de una gran incursión en Marruecos no fragua hasta 1576, cuando un depuesto rey marroquí, Muley Ahmed, invitó a Sebastián I a participar en la recuperación de su trono; al tiempo que su tío y adversario, el sultán Abd el-Malik (Muley Maluco), era apoyado por los turcos.

En 1578 se llevó a cabo el desembarco en Marruecos y, como se sabe, el 4 de agosto tuvo lugar la flagrante derrota —y consiguiente muerte— del joven Sebastián I en la batalla de Alcazarquivir. Frente a la cronística castellana que destaca su afán de emular las continuas victorias españolas en otras plazas magrebíes y equipararse, así, a Carlos V o Felipe II, la portuguesa pone de relieve el ideal de cruzada y los valores caballerescos, como por ejemplo la *Miscelânea* (Lisboa, 1629) de Miguel Leitão de Andrade, quien además publicó la única imagen contemporánea conocida de la batalla.²⁹ Todo ello sirvió para generar un sentimiento patriótico, de sacrificio en la lucha contra los enemigos de la fe, siendo este un asunto que también está presente, como veremos, en una gran parte de las entradas regias y fiestas públicas locales durante siglos. Hay que subrayar el hecho de que cuando zarpó hacia África, Sebastián I llevó consigo la espada y el escudo de Alfonso I y, aunque no llegó a desembarcarlos, esta elección tal vez sea el indicio más claro de que él creía ser, en verdad, el legítimo heredero del caballero-cruzado que fundó el reino.³⁰

Pero no fue solo él quien desapareció de la escena política. Junto a él estaban cientos de nobles, las cabezas de las principales familias aristocráticas, que tuvieron un destino parecido al de su monarca o bien sufrieron un largo cautiverio. Además, los marroquíes la llamaron la batalla de los Tres Reyes, porque en ella perdieron la vida no solo el portugués, sino también los dos sultanes que se disputaban el trono

²⁸ Tal como lo expresó Camões en *Os Lusíadas* (canto IV, estr. 101) «Deixas criar às portas o inimigo,/ Por ires buscar outro de tão longe,/ [...] Por que a Fama te exalte e te lisonje/ Chamando-te senhor, com larga cópia,/ Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia». También citado en Abadie-Aicardi, 1987: 262-263. Más recientemente, Martínez Torrejón, 2009: 195-217, esp. 198-205.

²⁹ Andrade, 1629. Véase sobre este asunto: Hermann, 1998: 32 y 105.

³⁰ Hermann, 1998: 121-122.

en Marruecos.³¹ Por todo ello, la derrota de Alcazarquivir y la desaparición del joven rey fue determinante en la formación de una conciencia histórica o, mejor dicho, de algo que podríamos denominar anacrónicamente «memoria colectiva»,³² dado que estos acontecimientos permanecieron en la experiencia de la sociedad portuguesa de la época moderna y contribuyeron a la formación de su identidad frente a los «otros»: en primera instancia, los musulmanes o los *mouros* de Marruecos; pero luego, los castellanos y los usurpadores Habsburgo.³³

Tras la muerte del pretendiente al trono Antonio de Portugal, prior de Crato (1531-1595), un grupo de hidalgos y eclesiásticos lusitanos, exiliados y asentados en París, organizaron una intensa campaña de propaganda contra la *usurpação* filipina. Sus textos de intención polemista, escritos entre 1598 y 1630 ca., son el fundamento erudito del mito del sebastianismo, una profecía mesiánica que se basa en la esperanza del retorno de Sebastián I, desde entonces conocido popularmente como *o Desejado*, también *o Encoberto*. El responsable por sistematizar este conjunto de creencias fue un hidalgo portugués perteneciente a ese círculo, D. João de Castro, quien fundió en sus escritos ingredientes de diferentes tradiciones proféticas, como el *Juramento de Afonso Henriques*, que, como ya se dijo, relata el momento en que el propio Cristo se le apareció al primer rey de Portugal para exhortarlo a fundar la monarquía portuguesa y un futuro imperio universal cristiano. También la profecía bíblica del sueño de Nabucodonosor (Daniel 2, 26-45), en que se vaticinaban cinco imperios universales, haciendo coincidir el último de ellos con una *Quinta Monarquia* universal y católica, identificada con el momento justo del regreso de Dom Sebastião y la llegada del *tempo desejado* profetizado en las *Trovas do Bandarra*. Todo ello reunido en un solo texto, ya que él fue el primero en imprimir estas coplas proféticas, en una edición comentada y publicada en 1603.³⁴

Así pues, el mito preconizaba la unificación de todas las naciones y lenguas bajo un único credo: el catolicismo, bajo un único cetro y una única corona: la portuguesa, por designio divino. Por lo tanto, sobre la base del ideal de cruzada de tradición medieval, esta idea programática de imperialismo mesiánico portugués³⁵

³¹ Para el estudio de las fuentes marroquíes, véase: Valensi, 1994: 183-190.

³² El concepto está tomado de Halbwachs, 2004: 53-57; Halbwachs y Díaz, 1995: 209-219; Connerton, 1989. Aunque la noción «memoria colectiva» es más propia del estudio de sociedades contemporáneas, fue aplicada a la época que nos ocupa en Valensi, 1994: 12-17. Sobre su valor en las entradas triunfales portuguesas, Buescu, 2010: 36. En este sentido, se ha considerado incluso el sebastianismo como una suerte de «cultura popular política», una *religião lusitana*, véase: Curto, 1994: 24; Martins, 1891: 116.

³³ La difusión de esta identidad, en relación con el sebastianismo, ha sido estudiada en Montcher, 2017: 182-225.

³⁴ Hermann, 1998: 105-121; Valensi, 1994: 183-190; Thomaz y Alves, 1991: 81-164; Quadros, 2001: 37-57. Más recientemente, Lima y Megiani, 2016: 1-40.

³⁵ Tomamos prestado el término de Parker, 2001a: 147-150; Parker 2001b: 321-346, esp. 324-325 y 336-337.

también alentó el deseo de conquistar otras tierras a infieles, hasta llegar a Asia. Por una parte existía la intención de recuperar Tierra Santa y, por otra, tener el control de los principales enclaves comerciales del Mediterráneo para facilitar la apertura de nuevas rutas comerciales que enriquecieran las arcas de la corona y, a la vez, alcanzar el mítico reino de Preste Juan en los confines de Asia e India. La violencia gestada contra el islam durante la expansión hacia el sur, tras la finalización de la conquista cristiana peninsular, se proyectó hacia ese enemigo extraeuropeo. La imagen del rey se forjó en paralelo a la de su opositor, como un reflejo en el espejo, una construcción antagónica, una batalla entre el bien y el mal. Una idea que sirvió también para vehicular la llegada al golfo Pérsico y a los territorios asiáticos, como veremos a continuación.

1.3. El islam «oriental» y la ruta a la India

Si algo caracteriza la propaganda portuguesa es una reivindicación de su papel providencialista en la conquista y evangelización de Asia, algo en lo que fue pionera frente al resto de las potencias europeas y de ello se vanaglorió hasta bien entrado el siglo XVIII. Como en el caso anterior, es imposible aquí hacer un estudio detallado del tema, por lo que nos ocuparemos solo de algunos hitos que jalonan la ruta marítima a la India, para entender el contexto y alcance de las representaciones visuales que analizaremos más adelante.

Esta expansión fue entendida como una continuación de la labor realizada en África. En 1487, Bartolomé Dias rodeó el Cabo de Buena Esperanza y poco más tarde, en 1498, Vasco de Gama alcanzó Calicut (actual Kozhikode) en India, estableciendo los primeros asentamientos portugueses en dicho territorio y fomentando el comercio entre África oriental, Asia y Portugal.³⁶ Gracias al Tratado de Tordesillas (1494), que pacificó las relaciones con Castilla por la expansión ultramarina, se llegó hasta el golfo Pérsico, Indonesia, China y Japón, donde pronto los misioneros jesuitas se ocuparon de la evangelización y conversión de la población,³⁷ incluso por mandato regio lo continuaron, años más tarde, bajo el dominio español de Felipe IV.³⁸

³⁶ Blackmore opina que la conquista del norte de África se convirtió en un paso previo para avanzar hacia Asia, donde los portugueses intuían que podrían conseguir mayores beneficios económicos. Para ello se basa en crónicas como la de Gomes Eanes de Zurara y João de Barros. Blackmore, 2009: 11 y 67. Sobre este aspecto véase también: Boxer, 1969.

³⁷ Sobre este tema se ha escrito mucho. Recomendamos las siguientes publicaciones recientes que resumen la abundante historiografía anterior: Po-Chia Hsia y Palomo, 2019: 77-106; Rappo, 2017; Shore, 2015a: 429-441; Colombo, 2010; Broggio, 2004; Bailey, 1999.

³⁸ Biblioteca da Ajuda [en adelante BA], 51-VII-27, *Carta de D. Filipe III para o Papa [Urbano VIII] sobre não haverem de entrar no reino do Japão religiosos de outras religiões, salvo os Padres da Companhia de Jesus*. 1628. En

Desde muy pronto, un número grande de embajadas partieron desde Lisboa a este *Novo Mundo* con el fin de agilizar las relaciones comerciales entre ambos territorios, uno de los máximos objetivos de la expansión.³⁹ El valor de estas conquistas hizo que pronto los monarcas incluyeran los nuevos territorios en los títulos que emplearon de forma oficial, para «autoproclamarse» señor de los mismos, de igual manera que Alfonso V (1432-1481) se intituló «Rei de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África», tras las conquistas norteafricanas, «Señor de Guinea» era el estilo oficial que uso Juan II.⁴⁰ La conformación del nuevo perfil imperial adquirió carta de naturaleza, sin embargo, en el reinado de Manuel I (1449-1521), en quien la relación rey/reino/imperio parece tomar forma en el propio título que él pasó a utilizar a partir de 1499 como «Senhor da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia».⁴¹

Esta carrera expansionista continuó también durante la Unión Ibérica, si bien fue dificultada por el choque de intereses con las otras potencias comerciales europeas, Francia, Inglaterra y los Países Bajos principalmente. Este tipo de problemas con otros reinos produjo que las tropas portuguesas-castellanas tuvieran que repensar el modo de defensa y expansión de su territorio, repartándose los esfuerzos para evitar una debacle.⁴²

Desde el siglo xv los cronistas y literatos portugueses —por ejemplo, Gomes Eanes de Zurara— venían recordando al resto de los «españoles», cada vez con mayor insistencia, que Portugal era desde hacía siglos un paladín de la lucha contra el islam en África y Asia. Este hecho, como veremos, también se representa en el arte efímero, no solo para conmemorar y glorificar la llegada del nuevo rey, sino sobre todo con un segundo sentido de autoafirmación nacional. De este modo pueden entenderse las *Décadas de Asia* (Lisboa, 1552) de João de Barros, la *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* (Coímbra, 1552) de Fernão Lopes de Castanheda o los *Comentarios de Afonso de Albuquerque* (Lisboa, 1557), que, además, negaron a los castellano-aragoneses su primacía en los descubrimientos y en las subsiguientes «conquistas».

este documento monopoliza las campañas evangelizadores en los jesuitas, no permitiendo que otras órdenes se ocupen de ellas.

³⁹ Entre otros véase: Smith, 1969; Halikowki-Smith, 2006: 102-134; Thomaz y Alves, 1991: 81-163; Bethencourt y Curto (eds.), 2007.

⁴⁰ Autores como Xavir Gil analizan la terminología que aparece en los documentos de dichas tomas, donde se prefiere la palabra «incorporación», vocablo que se encuentra ya en 1493 en las bulas sobre las Indias. En el empleo del término subyacía una idea de continuidad del ordenamiento jurídico del territorio en el seno de un conjunto superior. Véase: Gil Pujol, 2012: 71.

⁴¹ Costa, 2014: 81-98.

⁴² Valladares, 2001: 23 y ss.; Ollé, 2013: 254-275; Labrador Arroyo, 2006: 335; Cardim, 2014: 168-169.

Centrándonos más en el asunto que nos compete, el modo en que se representa al musulmán peninsular, en general, y lusitano, en particular, deriva del contacto con el islam en Asia y en el Mediterráneo, así como de las ansias de superación y de victoria ante el enemigo y la muerte. Es una herramienta simbólica en manos de los cronistas y dramaturgos que sirve para mostrar el poder portugués y la lucha constante contra los enemigos. Sirve para justificar el dispendio económico y engrandecer la fama de los monarcas.⁴³ El islam es una imagen del enemigo extranjero que no se somete ante el poder cristiano de la corona portuguesa y por eso debe caer bajo el peso de su espada.

En la construcción de este imaginario colectivo se dio una constante alusión a otros héroes de la Antigüedad, como Alejandro Magno, en calidad de conquistador de Oriente.⁴⁴ El rey portugués emerge como un parangón de este personaje mítico macedonio en las plumas de los poetas, historiadores y aquellos que crearon los programas iconográficos de las fiestas cortesanas. El propio Luís de Camões comienza y finaliza su más conocida obra, *Os Lusíadas* (1572), con una alusión al Alejandro que se utilizó en la propaganda bélica del malogrado Sebastián I.⁴⁵ También se echa mano de personajes míticos, como el Preste João. De hecho, la actividad portuguesa en Mozambique y en la costa este africana durante los primeros años del reinado de Manuel I, por ejemplo, estuvo fuertemente mediatizada por la búsqueda y el contacto con la corte de ese mítico personaje, supuesto gobernante cristiano del Lejano Oriente, según la tradición medieval.⁴⁶

Así pues, como veremos en las decoraciones efímeras, cuando se representaba la alegoría de Asia o sus conquistas, por ejemplo, en las escenografías creadas por los jesuitas, se producía un conflicto en el modo de representar a ese «otro». Este consistía en atuendos híbridos que tomaban prestados elementos de diversas culturas vinculadas con el islam: media luna y sombreros militares «a la turca», armas «a la morisca», prendas de vestir de recuerdo nazarí, etc. Con ello se evocaba un conocimiento cercano, una imagen del musulmán y su converso bien conocida por los espectadores. Pero para darle tintes exóticos, situaron a estos personajes sobre elefantes, símbolo de ese mundo lejano,⁴⁷ y los adornaron con perlas y otros objetos preciosos. Estas metáforas hacían referencia, por una parte, a la idolatría de los pueblos sometidos, y, por otra, a las riquezas que de esa tierra provenían. Se trata,

⁴³ Barletta, 2013: 9-16.

⁴⁴ La aparición de personajes como Alejandro Magno en el arte efímero se dio desde bien pronto en Europa, pero con mayor asiduidad desde que Carlos V subió al poder. Véase: Domínguez Casas, 2000: 13.

⁴⁵ Barletta, 2013: 5 y 23.

⁴⁶ Castanhoso, 1988 [1564]; Curto, 2008: 96-99; Knobler, 2016: 48-49.

⁴⁷ Véase: Jordan-Gschwend, 2010a. Para el significado del término «exótico» en la sociedad portuguesa medieval y moderna véase: Santana Simões, 2014: 517-525.

pues, de una «alteridad construida», híbrida en cuanto a referentes conceptuales y visuales.⁴⁸

Por último, es importante subrayar el hecho de que la presencia del Asia portuguesa o, mejor dicho, del llamado «Estado da India», en las arquitecturas efímeras y representaciones de las fiestas públicas lisboetas ganó mayor protagonismo tras la independencia portuguesa, como parte de la estrategia de legitimación de la dinastía Braganza.⁴⁹ Una de las características de la teoría política de la *Restauração* es la instrumentalización del providencialismo, cuya presencia en la metrópolis, Lisboa, así como otros territorios, Brasil, es de sobra conocida. No obstante, se ignoraban las circunstancias de su formulación y difusión en otras partes del imperio, como en la India portuguesa, tal como ha sido puesto de relieve por Ângela Xavier en el estudio del manuscrito *Vizão Feita por Xpo a el Rey Dom Affonso Henriques (1659)*, escrito en Goa por un fraile franciscano —de enorme interés por sus ilustraciones—.⁵⁰ Lo que nos permite traerlo a colación, aquí, como fenómeno de ida y vuelta, no solo para explicar cómo la India portuguesa se convierte en uno de los protagonistas del discurso político, sino también como prueba de que la propia ideología política del imperio formaba su identidad desde los márgenes.

1.4. De la admiración al rechazo

1.4.1. LOS MORISCOS EN LA SOCIEDAD PORTUGUESA

En la célebre obra del padre teatino Rafael Bluteau, *Vocabulário portuguez e latino (1712-1721)* —la que es, aunque su título invite a la confusión, el primer diccionario en lengua portuguesa—, se cifra claramente una característica de la identidad de la sociedad lusa de la época moderna en relación con el legado islámico, producto de la autoimagen del país desde la Baja Edad Media. A diferencia de lo que ocurre en otras partes de la península, *mourisco* es sinónimo de *mouro*, esto es, *gente de mourama* o simplemente morisma, y su pervivencia en el imaginario colectivo, lejos de referir un grupo etnoreligioso específico, está íntimamente ligado al mundo de la fiesta. Así recoge el padre Bluteau la voz *dança mourisca*, definida como

⁴⁸ Sobre la importancia de Asia en la creación de la imagen «efímera» del monarca véase: Sandbichler, 2015: 176-177. Esta autora, además, compara la iconografía utilizada para ilustrar dicho asunto en la época de Manuel I con la de otros monarcas centroeuropeos que también fueron importantes en la expansión hacia Oriente.

⁴⁹ Cardim, 2017: 376-377.

⁵⁰ Xavier, 2012: s/p; Xavier, 2008.

el baile de *muitos moços vestidos à mourisca* a modo de cortejo, también llamadas *mouriscadas* o *farsas mouriscas*, en que se representaban «ao som do tambor uma especie de batalha [teatralizada]»,⁵¹ siendo su presencia común y continua en las fiestas de la casa real portuguesa.⁵²

Pero la realidad sociocultural del Portugal de los siglos xv y xvi era más compleja de lo que pretende hacernos ver el teatino de origen francés a principios del siglo xviii. Su mirada sobre «lo morisco» es, sin duda, una mirada mediatizada, casi miope. No obstante, también registra, prácticamente al final de dicha entrada, que esta *dança mourisca* eran los bailes dramatizados a que «antigamente erão obrigados os mouros forros, em occasioens de festas da monarquia»,⁵³ es decir, moros liberados mediante un pago o por disposición testamentaria de su amo. Por lo tanto, desde la Baja Edad Media, la minoría musulmana libre era denominada *mouros forros*, en contraposición a los *cativos*. Si bien aquellos eran el grupo más números de los *mouriscos* portugueses de la Alta Edad Moderna, y su libertad estaba condicionada a su bautismo, cabe advertir, sin embargo, que la conversión al cristianismo no implicaba necesariamente su emancipación o *alforria*.⁵⁴ Por otro lado, en el siglo xvi los *mouriscos* eran en su mayoría extranjeros de varias procedencias, sobre todo magrebíes, que llegaban a Lisboa como esclavos, a resultas de la expansión marítima.

Desde 1512, Lisboa se convirtió en el único puerto autorizado para comerciar con Guinea y detentaba además el monopolio del desembarque de cautivos, siendo, por consiguiente, la ciudad que reunió la mayor concentración de esclavos de todo el reino, aproximadamente un diez por ciento de la población a mediados del siglo xvi.⁵⁵ No obstante, este cociente siguió una tendencia de descenso gradual a lo largo de la Baja Edad Moderna, al igual que en otras grandes ciudades peninsulares.⁵⁶ Así, a finales del siglo xvii no alcanzaba el cinco por ciento de la población residente en la capital y el descenso seguramente fue aún más acusado y generalizado a partir de mediados del siglo xviii, especialmente tras las primeras leyes de restricción del tráfico de esclavos promulgadas por José I (1714-1777) y su ministro, el marqués de Pombal, hasta la prohibición de 1761. No obstante, la presencia de esclavos en Lisboa y otras grandes ciudades portuarias, como Setúbal u Oporto, representaron la única continuidad del islam en el paisaje cultural

⁵¹ Bluteau, 1716: vol. 5, 612-613, voces: Mourisco/Dança mourisca, Mouro.

⁵² Andrade, 1959: vol. 1, 99-104; Del Priore, 1994: 9-15; Souza, 2006: 23-38.

⁵³ Bluteau, 1716: 612.

⁵⁴ Para la terminología en portugués, véase: Barros, 2004: 16-17; también Alves, 2013; Alves, 2007.

⁵⁵ Sobre el comercio y la presencia de esclavos en Lisboa, véase: Saunders, 1982; Tinhorão, 1997. Reginaldo, 2009: 289-319; Rijo, 2018: s/p.

⁵⁶ Stella, 2011: 1-7.

del Portugal barroco, aún cuando no podamos hacer una identificación unívoca entre esclavo y musulmán, ya que no es fácil determinar el origen étnico de la población esclava.

En resumen, en el caso portugués, el término *mourisco* no es una traducción directa del de «morisco» utilizado por la historiografía española, y necesita, por tanto, de una correcta atribución de significado.

Las primeras conversiones forzosas se dieron en Portugal con Manuel I en los años 1496 y 1497,⁵⁷ años antes de que sucedieran en la península bajo los dictámenes del Cardenal Cisneros en Granada.⁵⁸ Los edictos manuelinos estaban relacionados con las pragmáticas de expulsión de judíos y musulmanes de su reino. Todo aquel que permaneciera bajo su dominio debía ser cristiano.⁵⁹ De todas maneras, como ha indicado Filomena Barros,⁶⁰ en las primeras publicaciones de las *Ordenações Manuelinas*, que vieron la luz en Lisboa el 19 de noviembre de 1514 por Valentin Fernandes, no aparecen mencionados los moros. Tenemos que esperar hasta la edición de 1521, realizadas por Jacobo Cronberguer, para que el término *mouros* (moros) y sus *mourarias* (morerías) sean mencionados literalmente. Esto hace pensar que la primera preocupación del monarca fueron los judíos, relegando a un segundo lugar los musulmanes, a quienes, como hemos indicado, obligó únicamente a convertirse. Aquellos que no quisieron acatar sus órdenes se refugiaron principalmente en Granada —donde también se les obligó a ser cristianos en 1501—, en la Corona de Aragón —donde este proceso se dio en la década de 1520 con la Guerra de las Germanías—⁶¹ o en el norte de África.

Tras la destrucción o reconversión en iglesias de sus mezquitas y otros espacios de sociabilidad islámica, los que se quedaron, poco a poco, fueron integrándose en la vida cotidiana de los cristianos viejos, manteniéndose incluso una élite de origen converso en Lisboa.⁶² Se trata de una asimilación relativamente más pacífica que la que se dio en el resto de la península, si una conversión forzosa puede tildarse como tal. De hecho, la actuación de la Inquisición durante la década de los años treinta del siglo XVI en adelante se centró más en aquellos musulmanes que habían cruzado el estrecho y se fueron asentando en la corona portuguesa, dejando parcialmente de lado a aquellos que descendían de los *cristãos mouriscos* o *cristãos novos de mouros*.

⁵⁷ Ribas, 2004: vol. I, p. 75. Más recientemente: Soyer, 2013.

⁵⁸ Véase, entre otros: Ladero Quesada, 2003: vol. 1, 481-542; Domínguez Ortiz y Vincent, 1997; Vincent, 2006.

⁵⁹ Braga, 1999a: 25; Braga, 2002: 141.

⁶⁰ Barros, 2015: 64.

⁶¹ Véase, entre otros: Poutrin, 2008: 819-855; Elhers, 2006: 165; Lea, 1990: 138 y ss.; Epalza, 1992: 32 y ss.

⁶² Barros, 2008: 101-132.

Muchos de estos otros *mouriscos*, inmigrantes de territorios africanos, también llegaron traídos como botín de guerra por parte de los «conquistadores» que se encontraban inmersos en la tarea de expandir el imperio. Todos ellos fueron, obviamente, obligados a convertirse⁶³ y acabaron trabajando como esclavos para sus nuevos amos.⁶⁴ Según las fuentes, se tratarían, pues, de esclavos de piel oscura, negros en muchos casos, que estarían al servicio no solo de la nobleza portuguesa,⁶⁵ sino de la propia corona, como demuestran los estudios de Annemarie Jordan.⁶⁶

Por tanto, es necesario remarcar que la vida de estos primeros conversos locales fue mucho más tranquila que la de sus correligionarios en el resto de la península, se produjo una integración mucho más evidente,⁶⁷ hecho que puede colegirse de un estudio de los procesos de inquisición. El mayor número de denuncias por prácticas islámicas o pseudoislámicas estuvieron mayormente relacionadas con aquellas personas inmigrantes,⁶⁸ algo que más tarde se amplió a asuntos también relacionados con la limpieza de sangre de dichos cristianos nuevos.⁶⁹

Como sucedió en la Monarquía Hispánica, con la publicación de los «Antialcoranes», a mediados del siglo XVI se dio una literatura de reflexión ante el papel de los conversos en la sociedad y sus errores vinculados con la «secta de Mahoma». Lo que se intentó era hacer ver que el cristianismo era la única religión válida y que el islam era pernicioso. En este sentido, a través de diálogos y los conocidos «Espejos» se procura fomentar la evangelización y asimilación de los moriscos portugueses.⁷⁰

Para evitar posibles conatos de insurrección de los moriscos locales, alentados por otros más beligerantes como los castellanos en general, y granadinos en particular, las mismas disposiciones manuelinas prohibían la entrada de conversos foráneos en territorio luso,⁷¹ pragmáticas que mantuvo el propio Felipe II, principalmente tras la revuelta de las Alpujarras (1548-1571), cuando se produjo una dispersión masiva de los monfíes y moriscos que allí participaron.⁷²

⁶³ Braga, 1999b: 115-116.

⁶⁴ Es un tema muy tratado por la historiografía portuguesa, entre otros véase: Ribas, 2004: vol. 1, p. 87; Bouchard, 2004: 17; Bouchard, 1983: 217-233; Braga, 1996: 201-213.

⁶⁵ Este es un asunto que ha interesado mucho a la historiografía en los últimos años, incluso desde el punto de vista de su representación visual. Recomendamos la lectura de Fracchia, 2019; Jones, 2019.

⁶⁶ Jordan-Gschwend, 2005: 429-472.

⁶⁷ Peres (ed.), 1968: vol. 2, 355; Bouchard, 2004: 6.

⁶⁸ Barros, 2015: vol. 1, 74; Braga, 1994: 45-76.

⁶⁹ Amelang y García Arenal, 2019: 253-255.

⁷⁰ Tal vez una de las obras más conocidas al respecto sea el *Espelho de Cristãos Novos*, escrito en 1541 por el monje cisterciense Antonio Machado, conservado en la Biblioteca Nacional de Lisboa (Código 6747).

⁷¹ *Ordenações Manuelinas*, 1984 [1512]: libro 5, capítulo LXXXII, 245-246. Véase un estudio de las mismas en Braga, 1999c: 42.

⁷² BA 44-XIII-52, n. 14, *Alvará de El-Rei [Felipe II] sobre os mouriscos que vêm ao reino*, 24 de julio de 1593,

Con todo ello podemos discernir que el *mourisco* portugués no presenta las mismas características que el «español». ⁷³ Por un lado, como se ha dicho, la primera generación rápidamente se integró en la sociedad cristianovieja y es complicado rastrearla a través de documentación de archivo, mientras que, por otra, los «nuevos» conversos fueron principalmente de origen norteafricano, bien inmigrantes voluntarios o bien traídos como esclavos, de ahí que incluso su fenotipo no coincidiera con el del resto de la península, al ser, mayoritariamente, de piel oscura. ⁷⁴

De todos modos, su fin fue el mismo, tras los decretos de expulsión de los moriscos del resto de la península (1609), en 1614 se produce la de los portugueses. El propio Felipe III se preocupó en 1618 de saber si se realizó según lo ordenado y si todavía permanecía alguno en el territorio. ⁷⁵ Por ello este fue uno de los aspectos que más repercusión tuvo de su práctica publicitaria en la entrada regia de 1619 en Lisboa.

1.4.2. GENTE DE MOURAMA EN LA FIESTA CORTESANA

Desde el Medioevo la presencia de musulmanes y, más tarde, moriscos, fue fundamental en distintos aspectos de la fiesta, destacando su papel como danzantes y músicos, sin olvidar también el uso de sus vestiduras como símbolo de distinción social y riqueza. Estos tres asuntos merecerían por sí solos un trabajo monográfico, por lo que aquí daremos solo algunos apuntes para entender la integración de la cultura «mora» o «a la morisca» en estos eventos.

Los músicos y los bailarines ocupaban un lugar importante en la corte, como parte del divertimento del monarca y de la nobleza que los circundaba. ⁷⁶ Dichas referencias las encontramos desde muy temprano, en los desposorios de Leonor de Portugal con el emperador de Alemania, Federico III de Habsburgo en 1451. En las

ff. 28v-29v y BA 44-XIII-52, n. 15, *Alvará de El-Rei [Felipe II] sobre os mouriscos de Granada que não se passem a viver neste reino*, 24 de junio de 1593, ff. 30-31v.

⁷³ Para una visión comparada desde el punto de vista religioso e identitario véase: Po-Chia Hsia y Palomo, 2019: 77-106.

⁷⁴ Sobre el aspecto físico de los moriscos véase: Vincent, 1983: 335-340, Fuchs, 2001: 153 y ss. Y, más recientemente, ampliando los datos trabajados por los investigadores citados: Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019: 205-231.

⁷⁵ Braga, 2002: 44.

⁷⁶ Debemos recordar que en el mundo medieval no existían las entradas regias como se vieron en la Edad Moderna, la documentación habla de *festas e honras*, con espectáculos musicales y teatrales. En este contexto tenemos que analizar los primeros ejemplos que citamos a continuación. La primera inclusión de arcos triunfales en el discurso festivo corresponde al periodo de Juan III, en la boda del príncipe heredero con doña Juana en 1522. Además, en 1502 se publicó el *Regimento das Entradas em Lisboa*, texto que tenía como fin normativizar el proceder en estos eventos festivos. Véase: Alves, 1983: 1-24; Paiva, 2001: 75-96; Curto, 1991: 201-266.

relaciones escritas de este evento tenemos descritos distintos momentos en los que los músicos moriscos tocaron y danzaron para regocijo de los invitados, incluso algunas veces acompañados de «dragones» que hacían más espectacular su puesta en escena.⁷⁷ Del conjunto de referencias hay una que nos parece interesante para comenzar nuestro periplo:

No dia vinte e três do mês de Outubro, chegou uma grande multidão à frente do palácio da senhora desposada, com diversos instrumentos musicais, trompas, trombetas, etc. E fizeram, quatro grupos. Primeiro, eram os cristãos, homens e mulheres, com danças a seu modo. Em segundo lugar, eram os sarracenos, homens e mulheres a seu modo. Em terceiro lugar, eram os judeus, homens e mulheres a seu modo. Em quarto, eram africanos, mouros, e homens salvagens, da ilha canaria.⁷⁸

Esta descripción del enlace de la infanta Leonor no solo es significativa por la presencia de estos músicos, entre los cuales había moros «locales» y africanos, sino también porque marca una clara jerarquía entre los distintos grupos etnoculturales. En primer lugar se disponen los cristianos, en el tercero, los judíos, mientras que, en el segundo y el cuarto, los musulmanes. Hay una importante distinción, los primeros de ellos deben ser portugueses, pues no llevan ningún epíteto que marque su procedencia y ocupan un lugar destacado, por su buen hacer en este arte, en la procesión. En cambio los otros se dicen que son «africanos»,⁷⁹ por lo que ocupan un lugar más abajo en el escalafón, pues tal vez muchos de ellos eran esclavos llegados a la ciudad como «trofeos de guerra», de ahí que, junto con los salvajes, procedentes de las Islas Canarias,⁸⁰ cerraran el cortejo. Parece un retrato muy claro de la concepción social de cada uno de estos grupos, de cómo todos ellos se encontraban bajo el dominio de la monarquía portuguesa, sometidos bajo el poder del rey, en plena expansión mediterránea, pues no olvidemos que en distintos momentos de las celebraciones regias se incluyeron figuras de moros vencidos y sometidos en el Magreb.⁸¹

⁷⁷ «Seguidamente, vieram africanos e mouros, com um engenho à maneira de dragão, com danças e aparatos segundo seu costume, prestando homenagens à senhora imperatriz». Valckenstein, 1992: 33.

⁷⁸ Valckenstein, 1992: 47. También citado en Araújo, 1990: 40. Para un estudio de los ceremoniales regios medievales de este tipo, véase: Gomes, 1994: 546-598.

⁷⁹ En la fuente utilizada por Araújo se indica que serían etíopes, lo que aún le da un tono más negativo, pues en múltiples fuentes del momento se produce una crítica hacia los individuos de dicho territorio. Para un buen estudio de contexto véase: Patton: 2016a, 213-238. Y, también: «¿Qué gente hay en el mundo más vil y baja que los negros de Guinea?», en Fracchia, 2019: 121-122.

⁸⁰ También Araújo nos indica que estos «salvajes» irían desnudos, acrecentando su marginación social. Esta figura también suele aparecer en mascaradas cortesanas, no asociada necesariamente a los canarios, y suele actuar como raptor. Véase: Río, 1988: 24. Para un estudio de la figura del salvaje con respecto a los enemigos de la cristiandad: Bastra y Pedraza, 2004.

⁸¹ Araújo, 1990: 33. Este tipo de comitivas, incluyendo salvajes y una gradación social, fueron comunes du-

La inclusión de musulmanes como músicos y bailarines de corte continúa años después. Sabemos que en tiempo de Juan II todos los domingos o fiestas de guardar el rey tenía «muitas danças e outras muitas festas, momos e entremezes [...] con estromentos e bailes de mouros e mouras vestidos de muitas sedas»,⁸² algo que Alves relaciona también con el proceder en sus entradas regias.⁸³

De hecho, cuando organizó la boda de su hijo, el malogrado Alfonso de Portugal, con Isabel de Castilla, en Évora (1490), no dudó en incluir a estos músicos y bailarines moros en el evento;⁸⁴ siguiendo el modelo de los desposorios citados con anterioridad.

Una tradición que heredó también el sucesor en el trono, Manuel I quien, en los días festivos, cenaba con música de chirimías, sacabuches, cuernos, arpas, tambores y violines, a las que añadía trompetas en momentos especiales. Estas eran tañidas por músicos moriscos, mientras que otros bailarines, también cristianos nuevos, ejecutaban una suerte de danza con panderetas, para disfrute de los más jóvenes.⁸⁵

Esta descripción de las fiestas manuelinas nos ofrece, sin embargo, cierta paradoja entre la acción política y cultural, que también se dio en el resto de las monarquías peninsulares. Habida cuenta de que, por un lado, Manuel I mandó convertir o expulsar a los musulmanes de sus dominios, y por otro, los reclamaba para participar en sus fiestas y divertimentos como parte esencial de la vida cortesana.⁸⁶ No cabe duda de que admiraba su habilidad como tejedores,⁸⁷ bailarines y músicos, y por eso los incluía en los festejos de la casa real como manifestación pública de su poder y riqueza.

rante el siglo XVI no solo en la península ibérica, sino también en el resto de Europa. Un ejemplo claro lo podemos encontrar en la entrada de Carlos IV y Catalina de Medici en Burdeos en 1565, en el que se nombran hasta 12 «naciones extranjeras» cautivas, entre las cuales aparecen también los canarios, salvajes y moros. Véase: Cooper, 2015: 19.

⁸² Resende, 1973 [1470]: cap. 49.

⁸³ Alves, 1985: 67. Esto sucede también en sus entradas en territorio castellano, como la que realizara en Sevilla, en cuya crónica podemos leer: «E logo ao outro dia, a terça feyra pola manhana cedo, el Rey, o Principe, e o duque com todolos grandes, [...] cavalgaram muyto ricamente vestidos, a diante delles os mouros, e judeos com sua toucas, guinolras, e sestras». Resende, 1973 [1470]: 154.

⁸⁴ Las fuentes del desposorio de Alfonso nos indican cómo se contrataron a «todos los Mouros e Mouras que soubessen bailar, tanger, cantar». Resende, 1973 [1470], citado en Ruiz, 2012: 101; Cisneros Coarasa, 1986: vol. 1, 32 y 36; Massip Bonet, 2003: 302.

⁸⁵ Alves, 1985: 78.

⁸⁶ De todas maneras algunos investigadores han demostrado que no tenían acceso a todas las fiestas celebradas, en algunas se limitaba su participación a meros espectadores del evento. Véase: Gomes Barcosa, 2009: 23-29, esp. 28-29.

⁸⁷ Ténganse en cuenta las cinco páginas que, en el *Inventario da guarda-roupa de D. Manuel*, describen las piezas «a la morisca», algunas riquísimas, destinadas al *bailo de mourisca* y a *jogar canas*; véase Freire, 1904: vol. 2, 413-414.



Figura 2. Mestre do Retábulo de Santa Aute, *Bodas de santa Úrsula y el príncipe Conan* (detalle), 1522 ca., panel derecho del Retábulo de Santa Aute. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Fuente: Wikimedia Commons).

La aparición de estos músicos *mouriscos* de tez oscura se observa en algunas piezas de altar. La más conocida es el *Retablo de santa Aute* (1520-1525), de autor desconocido, conservado en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa y procedente del Convento da Madre de Deus.⁸⁸ Sirvió para conmemorar la llegada de las reliquias de esta santa a la capital lisboeta por intercesión de Leonor de Austria, hermana del monarca Carlos V y esposa de Manuel I. En la escena dedicada al matrimonio entre santa Úrsula y el príncipe Conan aparecen en el ángulo superior derecho seis músicos negros, ataviados con sus mejores galas, tocando chirimías (o bombardas) y un sacabuche (fig. 2). Creemos que es uno de los mejores «retratos» de la participación de cristianos nuevos, tal vez esclavos,⁸⁹ como músicos en la sociedad tardomedieval y renacentista portuguesa, que denota, además, la alta consideración social que estos tenían por aquel entonces.

⁸⁸ Véase, entre otros: Porfirio, 1991: 58-60; Quina (coord.), 2005: 90-95; Dias (coord.), 1986: vol. 5, 119; Santos, 1958: 33-34; Correia Guedes (coord.), 1972.

⁸⁹ Escrivà Llorca, 2019: 87.

Por otro lado, la presencia del músico y bailarín *mourisco* no es exclusiva ni de la vida cortesana ni de la fiesta profana. Se trata, en verdad, de un fenómeno cultural más amplio y que tiene también su vertiente religiosa, dado que la *dança mourisca* o *mouriscada*, esto es, las danzas dramatizadas ejecutadas tanto por hombres «vestidos de mouros» como por moros «reales», fueron un elemento habitual en las procesiones portuguesas desde la Baja Edad Media. Así, en el *Regimento da festa do Corpo de Deus, e de como hão de ir os Ofícios cada um em seu lugar*, en que se regula la procesión del *Corpo de Deus* o *Corpus Christi* en Coímbra, en 1517, se establece que los zapateros están «[...] obrigados de fazer huma mourisqua».⁹⁰ En este mismo sentido, con motivo de la procesión de la fiesta del *Corpus Christi* en Oporto, en 1621, tenemos noticias también de la ejecución de este baile o *mouriscada* formada por cuarenta hombres, actuando uno de *rei mouro* y otro de alfaquí, acompañados de un coro de seis personas que cantaban «ao antigo, ao som de alaudes e pandeiros».⁹¹ Es una tradición que puede rastrearse hasta bien entrado el siglo XVIII no solo en el norte de Portugal, sino incluso en Galicia.⁹² Por poner otro ejemplo, en Vila Nova de Gaia, justo enfrente de Oporto, en 1739, también se pudo contemplar «huma dança mourisca [...]».⁹³

Todo ello podría explicarse como una «apropiación» de ciertos elementos de origen islámico por parte de la cultura cristianovieja, o también como una prueba de admiración hacia su cultura, que va siendo progresivamente integrada por los reinos ibéricos. Se trata, por tanto, de un fenómeno que traspasa la propia entrada regia, y que se dio en otro tipo de celebraciones, como fiestas aristocráticas privadas o conmemoraciones públicas por victorias navales, por ejemplo, frente a los turcos en el Mediterráneo.⁹⁴

Juan III, por su parte, también otorgó ciertas prebendas a estos bailarines. Conservamos pagos por parte del monarca a algunos de ellos, como los miembros de la familia Teixeira —encabezada primero por Francisco y luego por Rodrigo— por su servicio. En 1533 les dio 2000 reales y un molino de trigo para que lo atendiera. En 1551 les volvió a regalar la misma cantidad para arreglar la casa donde vivían. Esta misma cantidad vuelve a documentarse en 1553 a favor de esta familia, a quienes

⁹⁰ Chaves, 1945: 138.

⁹¹ Viterbo, 1920: 137. Estas danzas debieron ser muy similares a las castellanas, tal y como narran los cronistas de la entrada de Felipe III en Lisboa, que las relacionan. Véase: BA 54-X-6 n. 1. *Relação da jornada a Portugal de d. Filipe II no ano de 1619*, f. 3.

⁹² En Santiago de Compostela, con motivo de las entradas públicas de los arzobispos en la ciudad, se celebraban mascaradas en que los gremios debían enviar a unos cuantos agremiados ataviados como correspondía, entre otros, un escuadrón de moros, en López, 1992: 21-22; López, 2002: 200-201.

⁹³ *Relaçam das festas, que se fizeraõ em Villa nova de Gaya, em 3 de Maio de 1739 / exposta por D. Joaõ Theotonio de Almeyda* (1740), Coímbra, Francisco de Oliveyra, 4. También citado en Del Priore, 1994: 33.

⁹⁴ Viterbo, 1920: 230-231.

incluso les dio el privilegio de vestir con ropa de seda.⁹⁵ De hecho, algunos de ellos fueron considerados «hidalgos», en un momento en el que los estatutos de sangre estaban siendo revisados.⁹⁶ Además, los músicos moriscos poseían su propio calendario festivo, donde interpretaban canciones como las conocidas zambros de origen musulmán por las calles, muchas veces coincidiendo con bodas u otras efemérides.⁹⁷

La inclusión de músicos y bailarines moriscos es algo que también se dio en el resto de la península, si bien, como se indicó, se trataba principalmente de artistas locales y no procedentes, como sucede en algunas ocasiones en Portugal, del Magreb. Uno de los ejemplos más remotos documentados lo encontramos en la entrada de Alfonso VII en Toledo en 1139, en la que cristianos, musulmanes y judíos salieron a recibir al monarca, cantando cada uno en su propia lengua.⁹⁸ En el siglo XIV, aparecen las ordenaciones dictadas por el *Consell* municipal con motivo de la entrada del infante Juan de Aragón y su esposa Marta de Armagnac en 1373. En dichas fuentes se detalla la obligación impuesta a los musulmanes y judíos de desfilar y bailar ante los príncipes con sus mejores galas, destacando la expresión *segons han acostumat*, lo que indica que este hecho era ya costumbre antigua en este tipo de eventos.⁹⁹

Por otro lado, también podemos encontrar la contratación y búsqueda de cantores y tañedores musulmanes en las cortes hispánicas medievales. Por ejemplo, más de la mitad de los músicos de la corte de Sancho IV de Castilla en 1294, trece en total, eran musulmanes. Esta costumbre fue seguida por otros monarcas castellanos, como Juan II. También se dio en la Corona de Aragón con Pedro III, Jaime II, Alfonso IV, Juan I y Pedro IV.¹⁰⁰

Además, en el resto de la península también se mantuvo el uso de danzas musulmanas, como la anteriormente citada zambra, que era habitual en los festejos lusos. Sabemos que el arzobispo Hernando de Talavera las permitió en las festividades del Corpus tras la conquista del reino nazarí de Granada,¹⁰¹ y aunque el Cardenal Cisneros se opuso a ellas, se dieron en múltiples procesiones de este mismo tipo a lo largo de toda la geografía española.¹⁰²

⁹⁵ Viterbo, 1920: 231.

⁹⁶ Ribas, 2004: 126-127. De hecho, en procesos inquisitoriales de mediados del siglo XVI aparece referida la profesión de «danzador morisco» como aquella que realizaban algunos de los reos, véase: Braga, 1999: 78.

⁹⁷ Ribas, 2001: 206-210.

⁹⁸ Cortés García, 1996: 203. Este modo de proceder lo encontramos también habitualmente en las fuentes portuguesas para las entradas regias medievales, véase: Gomes, 1994: 592-593.

⁹⁹ Oleza, 1990: 47-64.

¹⁰⁰ Reynolds, 2009: 243-244.

¹⁰¹ Gallego Burín y Gamir Sandoval, 1996: 94.

¹⁰² Calahorra, 1977: 236-242; Irigoyen-García, 2017: 159.

El vestido «a la morisca», de seda y ricamente adornado, es otro elemento, como hemos visto, que pervive en la fiesta cortesana de la época moderna.¹⁰³ Es un factor de distinción social, de estatus y demostración de riqueza; de ahí que aparezca relacionado no solo con los gustos sartoriales de la aristocracia, ya con cierto carácter de etiqueta cortesana, ya como disfraz, sino también en desfiles o formando parte de los cortejos de carros triunfales, como alegorías de los continentes en que se personifican África o Asia.¹⁰⁴ Así pues, «lo morisco» dejó de tener un significado local y asociarse a un grupo etnocultural peninsular para metaforizar el «islam lejano», lo «exótico» y los territorios ignotos que estaban siendo conquistados. Por ello, en las fiestas públicas y entradas del *período dos Filipas*, como expondremos a continuación, el ya de por sí suntuoso vestido que caracterizaba a los caballeros de los cortejos regios se enriquecía con piedras preciosas, medallas y otro tipo de joyas para exhibir las riquezas que recibía Lisboa de sus diversas posesiones de ultramar —especialmente del Asia portuguesa—. Sin embargo, debido a las influencias interculturales, este fenómeno tendría que abordarse desde una perspectiva de larga duración y a través de un estudio comparado con el resto de la península ibérica desde la Baja Edad Media. De hecho, los primeros testimonios del uso cortesano de la ropa «morisca» podrían rastrearse ya desde Pedro I de Castilla (1334-1369) y Enrique II (1334-1379),¹⁰⁵ una tradición que Isabel la Católica mantuvo viva. Por lo tanto, «vestir a la morisca» se convirtió en un privilegio de la nobleza y su valor estaba mediado por el estatus de las personas que los usaban, lo que en las fiestas públicas se hizo aún más evidente.¹⁰⁶

Por su parte, en Portugal, se conocen descripciones de este tipo en otros contextos, como paseos fluviales o banquetes en el reinado de Manuel I, o incluso anteriormente, en relación con la práctica de juegos de equitación. El cronista García de Resende refiere, por ejemplo, un divertimento de esta naturaleza llevado a cabo por Juan II y su corte en Santarém:

¹⁰³ Sobre este aspecto véase: Alves, 1983: 32.

¹⁰⁴ Hemos preferido, para evitar anacronismos, recurrir al vocablo «etiqueta» en lugar de «moda», a pesar de que algunos autores, como Carole Frick (2002: 180), ya utilicen este segundo término basándose en fuentes florentinas del siglo xiv.

¹⁰⁵ Una profunda crítica a la supuesta «maurofilia» de Pedro I, así como a los variados constructos historiográficos en torno a su imagen en Estow, 1995. Véase también Mitre Fernández, 1991: 333-347; Rodríguez Porto, 2008: 219-266; Paulino Montero, 2017: 133-163; Jódar Mena, 2002: 335-348.

¹⁰⁶ Muy significativa es la cita de Menéndez Pidal: «Los castellanos, lejos de sentir repulsión hacia los pocos musulmanes refugiados en su último reducto de Granada, se sintieron atraídos hacia aquella exótica civilización, aquel lujo oriental en el vestuario, aquella espléndida ornamentación de los edificios, aquella extraña manera de vida, aquel modo de cabalgar de armarse y de combate [...] la maurofilia, en fin se hizo moda», Menéndez Pidal, 1957: 276. Véase también: Ruiz Souza y Feliciano, 2017; Bunes Ibarra, 2006: 37-56.

[...] doze fidalgos de sua casa [su primo y cuñado, el duque D. Manuel; luego Manuel I de Portugal], todos vestidos da huna maneyra de brocados, e ricas sedas, e muyto galantes à mourisca, com suas lanças nas manos, com bandeyras e as adargas embraçadas com grande grita como mouros [...] e houve uma grande escaramuça.¹⁰⁷

La práctica de este tipo juegos cortesanos consistía en simular combates a caballo, algunas veces referidos como *escaramuças* y otras como *cavallhadas*, pero todos tenían en común ser representación dramática de la lucha entre moros y cristianos. Al igual que al *jugar canas*, estos ejercicios ecuestres consistían en el choque de dos cuadrillas de jinetes que se enfrentaban armados con lanzas sin punta, ricamente vestidos. En el caso de la cuadrilla de *mouros*, estos tenían, además, que evocar la «otredad» no solo a través de las armas, o gritando evocando la manera en que los guerreros árabo-musulmanes entraban en batalla, sino también —y sobre todo— a través de la vestimenta. Todo ello explica la abundante presencia de los trajes «a la morisca» en el *Inventario da guarda-roupa de D. Manuel*, por poner un ejemplo bien conocido —ya referido anteriormente—,¹⁰⁸ y subraya además su función de representación o de exhibición de una determinada posición social, tal como describen las crónicas:

Mãdaua muitas vezes correr touros, e jugar canas, e para que os fidalgos não despendessem muito do seu nestes jogos, tinha jaezes e vestidos á moirisca, na sua guarda roupa, que lhes mandava emprestar [...].¹⁰⁹

Al igual que en el resto de la península, el juego de cañas consistía en un espectáculo de equitación en que participaban grupos de jinetes, armados con cañas sin punta y escudos de cuero (adargas), invariablemente todos vestidos «á mourisca».¹¹⁰ Aparece descrito, por primera vez, en el tratado del *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela que fez El-Rey Dom Eduarte* (1433 ca.-1438),¹¹¹ cuyas reglas, sin embargo, no son detalladas. Esto hace presuponer que se trataba de un divertimento hondamente enraizado en las prácticas de la nobleza portuguesa y que por lo tanto no necesitaba ser explicado de manera pormenorizada. De hecho, su ejercicio, por parte del estamento nobiliario, se documenta a lo largo de los siglos XV y XVI, estrechamente asociado al estilo de montar a la gineta, con estribos

¹⁰⁷ Resende, 1973 [1470]: 191-192.

¹⁰⁸ Freire, 1904: vol. 2, 413-414

¹⁰⁹ De Góis, 2014 [1566-1567]: 818.

¹¹⁰ Para un estudio detallado sobre el asunto en contexto ibérico véase: Irigoyen-García, 2017.

¹¹¹ *Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela que fez El-Rey Dom Eduarte de Portugal e do Algarve e Senhor de Ceuta*, manuscrito (1433 ca.-1438), en Pereira, 2010: 85-86.

cortos, y el uso del vestido «a la morisca», no solo en Portugal, sino también en los territorios de ultramar, como Goa o Brasil.¹¹² En este sentido, las ordenanzas o *Livro dos regimetos dos officiaes mecanicos* (1572) de Lisboa recogían la obligación de que cualquier aspirante al oficio de sastre «sera examinado de todas as cousas tocantes a obra mourisca»,¹¹³ lo que denotaba la buena salud de la que gozaba este tipo de espectáculos militares también durante la Unión Ibérica. Por entonces, en la capital, se relanzó su función como entretenimiento aristocrático y espectáculo urbano profundamente arraigado en la etiqueta de la corte, donde los nobles se exhibían vistiendo ricos trajes «a la morisca» para mostrar su poder y riqueza.¹¹⁴

Estos usos sartoriales se han rastreado también en eventos religiosos, como las procesiones o el traslado de reliquias. Un ejemplo claro lo tenemos en la fiesta de «recebimiento» de estos restos sagrados en la iglesia de San Roque, de la Compañía de Jesús y fuertemente vinculada a la corte, en enero de 1588. Las fuentes narran cómo salió al encuentro de la procesión

[...] esta gloriosa campanhia de martires Portugueses com a santa Princesa [Engracia] a cavalo todos com sus palmas na mao por divisa do martirio, vestidos á Portuguesa muy ricamente de cores diferentes com muytas joyas, cadeas douro, medalhas, e pedras preciosas: e as botas (que todas eram de cor) com as orelheiras ornadas de muitos botões douro, e rica pedraria, todos com terçados de punhos douro e de prata, e fermosos e bem ajaezados cavalos, com mais de XX [veinte] lacayos á mourisca, vestidos de lustrosas marlotas, que os levavam polla rédea [brida].¹¹⁵

Lógicamente este tipo de descripciones abundan durante toda la época moderna y su uso era generalizado en las procesiones, bien para revestir figuras alegóricas *viventes*, bien los personajes que forman parte de los cortejos, en que el significado de la ropa «a la morisca» tenía una función de representación teatral. Así se puede interpretar otra procesión celebrada para festejar la canonización de san Ignacio y san Francisco Xavier, en Lisboa, la cual iba presidida por trompetas y chirimías y una figura alegórica, a caballo, que «[...] mostrava ser a Alegria publica [...] Vestia

¹¹² A finales del siglo XVI ya forma parte de las celebraciones nupciales de las élites locales de Pernambuco (1584), en las que «[...] os parentes e amigos se vestiram uns de veludo carmesim, outros de verde, e outros de damasco e outras sedas de várias cores [...]. Aquele dia correram touros, jogaram canas, pato, argolinha [...]». Véase: Cardim, 2014 [1583-1601]: 365. También citado en: Del Priore, 1994: 18.

¹¹³ Irigoyen-García, 2017: 27.

¹¹⁴ Véanse otros ejemplos con descripciones similares en cuanto al uso de indumentaria y adornos de inspiración islámica, como las marlotas, unas túnicas ricamente bordadas, en Biblioteca Nacional de Portugal [en adelante BNP]. Cód. 8522. Gomez, 1603: 26; BNP. Cód. 8570. *Torneo em Villa-Viçosa per ocasião do casamento de D. Teodósio*, Évora, 1603.

¹¹⁵ BNP. RES 1680P. Campos, 1588: 22v-23r. Sobre la dimensión festiva y performativa de la procesión, véase: Escrivà Llorca, 2018.

marlota azul de alcachofras de ouro, e prata apassamanada d'ouro peito de cetim carmesim com abas, e meyas mangas, tudo laurado com rubis, diamantes e perolas de gran valor».¹¹⁶

Otros espectáculos ampliamente desarrollados y frecuentemente celebrados junto a los juegos de cañas fueron las corridas de toros o *touradas*,¹¹⁷ cuya práctica permeaba igualmente las influencias interculturales entre ambas cortes ibéricas. De hecho, entre los siglos XVI y XVII, constituyeron un divertimento cortesano estrechamente ligado a los discursos de la nobleza y practicado preferentemente por los «Grandes» —si nos referimos a un contexto palatino— para exhibir una determinada posición social. Esta determinaba el lugar destacado que tradicionalmente detentaba entre las fiestas públicas lisboetas, conforme a un ritual más o menos fijo. O al menos eso se deduce de algunos tratados tardíos. De acuerdo con estos, también podemos suponer que el *jogo das canas* se va uniformando y perdiendo progresivamente su carácter de tradición autónoma, pero manteniendo intacto su valor altamente simbólico.¹¹⁸

Según el *Arte da cavallaria de gineta* (Lisboa, 1678), de António Andrade, las cañas se jugaban, en Portugal, con dos tipos de vestimenta: «vestidos os cavalleiros de preto [negro]» o «à mourisca»,¹¹⁹ si bien esta última parece la opción dominante hasta finales del siglo XVII. La descripción del «modo de vestidos à mourisca» es rica en detalles sartoriales, aclarando el autor que «o vestido mourisco he huã marlota, e hum capillar [capellar], a que chamão alguns bedém [capa morisca]». ¹²⁰ Debajo de la marlota se vestía una túnica que afloraba por debajo de las medias mangas, dando lugar a las «mangas mouriscas»; se sujetaba a la altura de la cintura con «dúas toalhas bem guarnecidas», que caían a ambos lados del cuerpo hasta las rodillas. Se completaba el atuendo con «seus barretes vermelhos [fez] bem bordados no alto, com cercaduras de turbantes» y «seus talins» o cinturones en que se podían sujetar espadas o «alfanjes de obra primorosa». ¹²¹ Por otro lado, uno de los grabados que ilustra el tratado, al representar una compleja maniobra entre dos jinetes «jogando à lança, e adarga», ¹²² retrató a uno de ellos ataviado «à mourisca», con marlota y turbante —pero de atuendo menos rico que el descrito más arriba—,

¹¹⁶ *Relaçam geral das Festas que feza Religiao da Companhia de Iesus na Provincia de Portugal, Canonizaçao dos Gloriosos Sancto Ignacio de Loyola seu fundador, & S. Francisco Xauier da mesma Campanhia, Apostolo da India Oriental no anno de 1622* (1623: 16), Lisboa: Pedro Craesbeeck.

¹¹⁷ Un breve panorama, en Gomes, 1985: 38-44.

¹¹⁸ Para un estado de la cuestión, véase Pereira, 2010: 354-357.

¹¹⁹ Andrade, 1678: 207.

¹²⁰ Andrade, 1678: 207.

¹²¹ Andrade, 1678: 207-208.

¹²² Andrade, 1678: s/n (entre 356-357).

y al otro, a la portuguesa, en traje francés; destacando, además, los adornos de la caballería, ricamente enjaezada.

Su carácter de espectáculo cortesano, rico y vistoso, queda probado por la atención a los detalles de las ropas moriscas y la preocupación por el color, para facilitar la diferenciación de los bandos combatientes a ojos del espectador:

As quarilhas fazem estes vestidos, daquilo que melhor lle parece e melhor luza; fazendo differença nas cores e o mesmo observão nos jaezes, e cores dos caballos.

En este mismo sentido, las entradas en la plaza tenían un valor ceremonial excepcional, que también compartían con los cortejos que abrían las *touradas*. Así lo subrayaba Francisco Pinto Pacheco, en su *Tratado de Cavalería da Gineta* (Lisboa, 1670), para quien «as entradas se deuem fazer com tódo o mayor aparato, e ostentaçõ que for posível»,¹²³ porque el juego de cañas era, sobre todo, un espectáculo visual, pero también musical. Los músicos, de hecho, eran un elemento imprescindible en el desarrollo de la fiesta y por ello los jinetes hacían su entrada precedidos de «os trombetas e atabales».¹²⁴ Lo más frecuente era que el juego de cañas se celebrara junto con corridas de toros, y, según el autor, «para perfeição, e remate das canas, conuem que haja touros com que fe desfação», conforme al «uso antigo da corte», donde «jámais houue canas que se nao desfizeisem com touros de caualo».¹²⁵

No cabe duda de que su práctica también estuvo muy extendida en Portugal hasta finales del siglo XVII, tanto es así que algunas diócesis llegaron a promulgar prohibición expresa para que no participaran en ellos los clérigos.¹²⁶ Lo que da a entender que no se trataba de un divertimento reservado a la alta nobleza, sino que fue un fenómeno cultural más amplio, que se desarrolló no solo en la corte.

Otro tratado de equitación, la *Instruçam de cavallaria de brida* (Coímbra, 1679) de Antonio Pereira Rego, una obra de gran popularidad entre los siglos XVII y XVIII,¹²⁷ nos ayuda, a su vez, a comprender el valor simbólico aristocrático tanto del acto en sí de *tourear* como del espectáculo de los cortejos, porque «o mayor ornato de humas festas públicas consiste nas boas entradas na praça com perfeição,

¹²³ Pacheco, 1670: 164.

¹²⁴ Pacheco, 1670: 165.

¹²⁵ Pacheco, 1670: 169.

¹²⁶ Por ejemplo, las autoridades eclesiásticas llegan a decretar que «he prohibido aos Clerigos jogar canas, manilhas, torneios, justas, ou outros jogos semelhantes [...]», *Constituiçoens Synodaeas do Bispado de Lamego* (1683: 162), Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes. Véase Del Priore, 1994: 18.

¹²⁷ Se trata de una obra que contó con al menos otra edición en el siglo XVII (1693) y tres en el XVIII (1712, 1733 e 1767). Aquí usaremos Rego, 1712.

e luzimento». ¹²⁸ Así pues, las entradas eran una buena ocasión para que el jinete pudiera exhibir su prestigio y estatus cortesano, a través del lujo desplegado en su cortejo, en la calidad y número de los elementos, o en sus elecciones sartoriales, «fazendoas cada qual com mais, ou menos lacaios, e ostentação, de galas conforme o gosto». ¹²⁹

Era un espectáculo nobiliario, sobre todo, el cual servía como medio de exhibición de la majestad y metáfora del orden y la jerarquía sociales, tal como pone en evidencia las *touradas* organizadas con motivo de las segundas nupcias de Pedro II, en septiembre de 1687. Así, en la «primeira festa de touros», en que toró el conde de Atalaia, su séquito de lacayos representaban las «quatro partes do mundo», para que el público «reconhessem o Imperio Portugues [...], nos trajes dos lacaios acomodando-os à moda de cada huma daquellas partes do mundo [...]». ¹³⁰ De entre ellos, «os primeiros representavão Africa, e vestião o de brocado azul», ¹³¹ sin más datos, así que no podemos saber si se trataban de criados disfrazados o de esclavos negros.

En cambio, en la segunda, el cronista describe cómo otro noble entró acompañado de «cincuenta lacaios à Mourisca com gafetões de tella branca [túnicas], e capelhares de tella carmesim, huns, e outros com alamares de ouro [...], e na cabessa turbantes com martinetes [penachos]», los cuales podemos suponer que eran simples criados, y, por lo tanto, su ropa a la morisca era más bien un disfraz teatral ocasional, antes que un traje ceremonial. Completaban el cortejo, además, «vinte e quatro negros com calças, gorras, e manteos enrocados». ¹³² En este contexto está claro su valor simbólico, dado que los cortejos de esclavos —reales o fingidos— eran un signo de distinción social y expresión de jerarquías de poder, pero también podría ser un espectáculo carnavalesco o representación teatraliza de la victoria contra pueblos paganos. No obstante, estamos en las antípodas de una forma de apropiación cultural colonial, como a veces se ha interpretado también el juego de cañas, ya que la etiqueta era fundamentalmente un elemento para la exhibición de determinado estatus. La clave para una correcta interpretación no se encuentra en los objetos y prácticas en sí, sino en el estatus de las personas que los usaban; ¹³³ por ello, que los personajes à *mourisca* vayan a pie y formen parte del séquito del jinete nos sitúa en una percepción de la «alteridad» de la indumentaria diferente,

¹²⁸ Rego, 1712: 121-122.

¹²⁹ Rego, 1712: 149.

¹³⁰ Costa, 1694: 272.

¹³¹ Costa, 1694: 273.

¹³² Costa, 1694: 277.

¹³³ Sobre el rol tradicional de la vestimenta «a la morisca» en los juegos de cañas, véase Irigoyen-García, 2017: 29-35.

lo que lleva a ser contemplados como individuos sometidos, y, en última instancia, a simbolizar el dominio de un pueblo o *nação* sobre otra.¹³⁴

Por último, a través del tratado de Rego, podemos hacer una última atribución de significado al espectáculo, repasando cómo «devem os Cavalleiros fazer as entradas na praça» y poniendo en valor la música como ingrediente imprescindible. Se insiste en cómo los jinetes tienen que ir precedidos de «as charamellas [chirimías], e ataballes, logo as folías [...], bailes, músicas com instrumentos em varios coches»,¹³⁵ siguiendo una tradición que en Portugal llega hasta finales del siglo XVIII, pero que, sin duda, era más compleja y rica que el espectáculo taurino contemporáneo. De hecho, la música de trompetas (*charamelas*) y atabales, también presentes en el *jogo das canas*, eran parte de los ingredientes que participantes y público consideraban esenciales, pero que, sin embargo, ya no son tan evidentes para nosotros.

En esta línea, entre agosto y setiembre de 1752 se celebró el segundo aniversario de la aclamación de José I, en Lisboa, con fiestas de toros. Una de estas fue contemplada y registrada por un viajero italiano, quien la describe como un espectáculo masculino, más popular que cortesano. De hecho tenía lugar en un *corro* improvisado en la zona de Campo Pequeno, en las afueras de la ciudad, y no en el Terreiro do Paço.¹³⁶ Pero lo que aquí interesa es cómo antes de empezar la *tourada* hicieron su entrada «due spezie di carri di trionfo», uno de los cuales iba lleno de «guerrieri mori» y el otro, de «guerrieri indiani», los cuales, tras saltar a la arena, representaron un simulacro de batalla «nella quale gli otto indiani furono distesi morti sul terreno da' negri valorosi».¹³⁷

En primer lugar, hay que hacer hincapié en el hecho de que esta descripción fue escrita a mediados del siglo XVIII, cuando dicho tipo de divertimentos estaba en decadencia y ya había dado paso a otros tipos de espectáculos políticos —como la ópera— y, por lo tanto, no refleja necesariamente cómo se desarrollaban estas ceremonias a lo largo del siglo XVI o XVII. Aún así no cabe duda de que la acción dramática descrita por el italiano Giuseppe Baretto se integraba en una larga tradición de *danças* o *farsas mouriscas*, las cuales tomaron la forma, a veces, de co-

¹³⁴ Del Priore, 1994: 45.

¹³⁵ Rego, 1712: 121.

¹³⁶ Se trata de un evento diferente, de ahí las discrepancias en relación con las informaciones de fechas y lugar publicadas en la *Gazeta de Lisboa*, 32: 507 (14 de septiembre de 1752).

¹³⁷ «Al giungere del Re entrarono tosto nelleo steccato due spezie di carri di trionfo tirati da sei muli ciascuno. Que' carri erano assai malfatti e disadorni. Sur uno d'essi stavano otto birboni, che rappresentavano guerrieri mori, e sull'altro otto altri birboni, guerrieri indiani. Fatti alquanti caracolli a lotta briglia, i mori e gl'indiani si lanciarono giù de' carri e cominciarono una breve e goffa zuffa, nella quale gli otto indiani fu-/rono distesi morti sul terreno da' negri valorosi con le loro spade di legno; e poi i negri vivi e gl'indiani morti con molte risa corsero tutti insieme da un canto dello steccato, e diedero luogo a' due cavalieri che dovevano combattere i tori, e che s'avanzarono vestiti alla spagnola [...]», Baretto, 1839: 89-90.

reografías dramáticas a modo de batallas simbólicas entre *mouros e cristãos*, pero no combates *sensu stricto* —aunque, frecuentemente son también llamadas *brigas* (peleas, luchas)—. Conviene subrayar, además, que su expansión va más allá del Portugal de los siglos XVI y XVII, tal como puede inferirse de algunas de descripciones coetáneas del Brasil colonial. Así, en Río de Janeiro, con motivo de las fiestas por el nacimiento del hijo de los futuros reyes María I y Pedro III, en 1762, un cronista refiere un carro triunfal en que «ia uma dança de Mouros e Cristãos, os quais dançaram fingindo uma briga, toda cantada, e representada».¹³⁸ Otra de las fuentes aclara que «fingia-se um conflito entre mouros e cristãos; mas eram ali modulações os gemidos, os ataques contratempos [...]».¹³⁹ Así pues, parece clara su función de representación teatral profundamente arraigada en la etiqueta aristocrática, siendo su presencia común y continua en las fiestas ligadas a eventos de la casa real, más que una resolución simbólica de conflictos religiosos, un aspecto sobre el que volveremos en el epígrafe siguiente.

En segundo lugar, la apariencia de estas carrozas triunfales solo las podemos imaginar a través del estudio iconográfico de los «magníficos carros» encargados por el virrey Luis de Vasconcelos para festejar las bodas del infante D. Juan, que reinó como Juan VI, y de la infanta Carlota Joaquina de Borbón, en Río de Janeiro.¹⁴⁰ De entre ellos, cabe destacar el «Carro dos Mouros»,¹⁴¹ presidido por un emperador y una emperatriz, «vestidos à mourisca das mais ricas sedas de matizes de várias cores [...], e nas cabeças grandiosos turbantes das mais finas lãs e fitas [...], com plu-mas»,¹⁴² en lo alto de una plataforma escalonada, en que iban sentados y bailaban hasta diez personajes vestidos «à mourisca»; ya que en el cortejo había, además de actores o bailarines, músicos. Por lo demás, queda claro que vestir «à mourisca», lejos de referir una referencia étnico-religiosa específica, alude a una tradición ibérica profundamente enraizada en la etiqueta de la corte y, a la par, vinculada a la práctica de la fiesta, oscilando entre lo exótico y lo cotidiano. De hecho, a lo largo del período estudiado, hemos visto cómo se usaba indistintamente para referir la manera de vestirse de los *mouros forros*, para ejecutar las *danças mouriscas* de tradición medieval, un traje ceremonial de la aristocracia de la Alta Edad Moderna,

¹³⁸ *Relação dos Obsequiosos...*, 1761-1767: 181.

¹³⁹ *Epanáfora Festiva ou relação sumaria das festas com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo príncipe da Beira, nosso senhor* (1763: 26), Lisboa: Miguel Rodrigues; citado en Del Priore, 1994: 50. Véase también: Tinhorão, 2000: 143.

¹⁴⁰ Bien conocidos gracias a una serie de dibujos incluida en Soares (1786), para su estudio es de cita obligada Mello Jr., 1990-1992: 353-364. En cuanto a su interpretación en el contexto de la fiesta del Brasil portugués, véase: Tinhorão, 2000: 114-116. Para su dimensión carnavalesca: Cunha, 2001: 55-72.

¹⁴¹ IHGB. Ms. 670, Gaveta 19. Soares, 1786: f. s/n. («Carro dos Mouros»). Reproducido en Pereira (ed.), 2000: 307, cat. s/n.

¹⁴² Soares, 1786: 18.

paulatinamente relegado a la práctica de determinados tipos de ejercicios ecuestres —como *jogar canas*, *cavalhadas* o *argolinhas*—, o bien, mas tarde, un disfraz carnavalesco ocasional para expresar exotismo y riqueza. De ahí que la interpretación de la etiqueta «a la morisca» esté mediada por la imagen pública de las personas que la usan y por el contexto, a partes iguales. Aunque, en las circunstancias del Portugal dieciochesco o del Brasil colonial, esta terminología habría que repensarla y relacionarla con el concepto de «turquería» y vestir a la «turquesca», si bien este término también está necesitado de una adecuada revisión historiográfica.¹⁴³

En tercer lugar, también se puede dar por sentada la presencia de música en el *corro* de Campo Pequeño, aunque ello no queda claro con la lectura de la carta del viajero italiano, la cual pone en evidencia, sin embargo, la mutación experimentada por las *farsas mouriscas*. Estas no solo podían tomar la forma de batallas simbólicas de moros y cristianos, sino también combates fingidos entre indios y moros, representados —estos últimos— como individuos negros, por lo tanto, norteafricanos —reales o fingidos—, y armados «con le loro spade di legno», con que alcanzan la victoria. Un rol renovado de «lo moro», impensable en las dramatizaciones tradicionales, que recuperaba la idealización de la figura del caballero musulmán del pasado medieval, como un guerrero fiero y temible, en romances, novelas y comedias.¹⁴⁴ Por otro lado, esta redistribución de papeles es un buen ejemplo de circularidad cultural entre diferentes territorios del imperio portugués, pero también de las transferencias entre las prácticas de las élites y las clases populares,¹⁴⁵ ya que quedaba claro que «il popolo spettatore era numerosissimo».¹⁴⁶

Por último, es probable que avanzado el siglo XVIII, estas manifestaciones festivas vayan superando su origen elitista y aristocrático, adquiriendo incluso un carácter bufo o burlesco, dado el tono general de la descripción de Baretti, no exenta de chovinismo. Él nos cuenta que, tras la acción dramática, «i negri vivi e gl'indiani morti con molte risa corsero tutti insieme da un canto dello steccato

¹⁴³ Hace poco se publicó una antología sobre la «turquería» en la Europa moderna, en que se la define como «la mirada europea al mundo turco-otomano», «un tema que en el curso del siglo XVIII desencadenó numerosas respuestas en diferentes lugares». Williams, 2014: 7-11. También se subraya el hecho de que «las “turquerías” representaban un reino fantástico separado [y diferente] de Europa y Oriente. Mientras algunos se deleitaban en estas fantasías, otros las condenaron [...]», y esta misma yuxtaposición también se dio en la península ibérica. No obstante, esta monografía cae en el mismo error que otros trabajos clásicos, como Said (2003 [1978]), que también dejó de lado las monarquías ibéricas y sus territorios ultramarinos; aunque es sabido que en el «Prólogo a la edición española» el propio autor advirtió que el «orientalismo español» —también el portugués, añadimos nosotros— representa una excepción a sus tesis. Said, 2003 [1978]: 9. Bunes Ibarra, 2006.

¹⁴⁴ Sobre la percepción de los musulmanes, ya sean turcos o magrebíes, como guerreros fieros en la Edad Moderna hispánica, véase Bunes Ibarra, 2002: 61-72, esp. 71-72.

¹⁴⁵ Del Priore, 1994: 62.

¹⁴⁶ Baretti, 1839: 88.

[...]»¹⁴⁷ y además, una vez muerto el toro, su cuerpo se retiraba de la plaza «insieme con un moro, che per allegria era saltato a sedere sull'arrovesciato corpaccio». ¹⁴⁸ Lamentablemente es difícil saber si la percepción del público local era la misma o incluso si esto fue una constante que se daba también en otros ejemplos anteriormente estudiados.

No obstante, puede considerarse una inflexión o cambio de rumbo en el proceso de formación del imaginario antislámico en la península ibérica, permitiendo la conformación de un público, esto es, el de la Lisboa de mediados del siglo XVIII —semejante al hispano—, que no solo había perdido ya el temor al turco como invasor potencial, sino que se recreaba en la «turquería» como divertimento, y que, entroncando con la figura cómica del moro que abundaba en el teatro anterior a la expulsión de los moriscos, escondía tras la risa y el travestismo su fascinación por el «otro». ¹⁴⁹

Por todo lo expuesto hasta aquí no puede extrañar ya que tituláramos este capítulo «admiración y rechazo», ¹⁵⁰ pues estos dos ingredientes, casi a parte iguales, se dieron en la fiesta urbana. El morisco y «lo moro» se integraron cuando interesaba a los fines del espectáculo político, la belleza de sus danzas, sus habilidades militares o ecuestres, su buen arte en la música, la riqueza de sus vestidos, etc. Pero todo ello se mezclaba, como veremos en el capítulo segundo, con un enfrentamiento directo contra el islam, el común enemigo de la cristiandad, demonizándolo y exhibiendo su sumisión.

1.5. Descifrando la fiesta pública

La tradición historiográfica portuguesa sobre la cultura festiva y el arte efímero asociado a ella describe una evolución semejante a la hispana; sus estudios arrancan con fuerza en los años 1970-1980, y se viene trabajando en ello, de modo sistemático, en los últimos cincuenta años. ¹⁵¹ Por otra parte, son escasos los estudios sobre la alteridad en el Portugal de la época moderna, en general, y sobre la construcción de

¹⁴⁷ Baretto, 1839: 90.

¹⁴⁸ Baretto, 1839: 91.

¹⁴⁹ Perceval, 2015: 126.

¹⁵⁰ No obstante, esta «admiración», presente en el ámbito general del pensamiento sobre «lo musulmán», ya sea lejano o próximo, que se fue transmitiendo a través de la Baja Edad Media y durante la época moderna, está lejos del fenómeno de «una identificación por simpatía», tal como la describió Said para el siglo XVIII y el período prerromántico. Véase: Said, 2003: 167.

¹⁵¹ Han sido muchos los autores que han trabajado este asunto, atendiendo a cuestiones que en este libro no trabajaremos, como, por ejemplo, el de las entradas regias o los agentes implicados en su financiación. Para un estudio detallado, véase, entre otros: Riba, 1930: 187-213; Kubler, 1972: 105-125; Alves, 1983: 57; Silva, 1987; Bouza,

la imagen del otro en la fiesta, más en particular. Cabe citar entre los pocos autores que han reparado en la representación de la herejía en la cultura festiva —aunque también de un modo tangencial—, en dicho territorio y periodo, a Bouza,¹⁵² Cardim¹⁵³ o Pizarro,¹⁵⁴ quienes no solo estudiaron los mecanismos del poder y su (auto)representación, sino que relacionaron la fiesta con la agenda política de la monarquía dual. En este sentido, dos fueron los problemas que más preocuparon a los Austrias españoles: el protestantismo y la expansión del Imperio otomano, y, por lo tanto, ambos tuvieron su lugar en el arte efímero de las entradas regias lisboetas. El interés por los estudios de la alteridad se ha ido ahondando en recientes fechas, gracias a los trabajos de Fernández González¹⁵⁵ y el equipo reunido en torno a Mínguez,¹⁵⁶ donde el asunto que nosotros pretendemos poner en el centro del debate ocupa un breve epígrafe.

El objetivo principal de este trabajo es describir el proceso de formación de la imagen del *mourisco* o *mouro* en el arte efímero lisboeta, ofreciéndose una visión de conjunto y de larga duración, centrada en la fabricación de un imaginario colectivo que pretendió subrayar el rol tradicional de la monarquía en guerra contra «los enemigos de la fe», tal como se advirtió más arriba. En consecuencia, construida en paralelo al pensamiento político, la imagen del otro es una imagen mediatizada, no solo por los autores, o más bien mentores, de los programas iconográficos, sino también por los escritores de las relaciones. Estos textos, aún siendo productos de las élites y, en su mayoría, fuentes oficiales, son irrenunciables no solo por la información registrada, sino también por cómo la registraron y, por lo tanto, claves para interpretar la creación, primero, y su recepción, después, de la imagen del otro «imaginado». Esta preocupación será el común denominador entre las diversas comunidades culturales o *nações* que participaron en las entradas, a la hora de abordar el proceso histórico que dio forma a la representación de lo *mourisco*, haciendo de la fiesta un espacio para el intercambio o la circularidad de códigos entre las élites y la monarquía. En estas fiestas, los musulmanes se convirtieron en un negativo fotográfico de la autopercepción de su ideal cristiano, que retrataba a los cristianos como valientes y virtuosos creyentes, en el único Dios y fe verdadera.

1998; Labrador, 2006: 263-270; Megiani, 2008: 137-160; Cardim, 2014: 157; Fernández-González, 2014; Fernández-González, 2015: 155-191.

¹⁵² Por citar algunos de sus trabajos, véase: Bouza Álvarez, 1998; Bouza Álvarez, 2000; Bouza Álvarez, 2008: 41-64.

¹⁵³ Cabe citar, entre otros: Cardim, 2001: 97-126; Cardim, 2008: 185-206; Cardim, 2010: 37-72; también, Xavier y Cardim, 1996.

¹⁵⁴ Entre otros: Pizarro Gómez, 1998.

¹⁵⁵ Fernández-González, 2014: 413-449; Fernández González y Checa Cremades (eds.), 2015.

¹⁵⁶ Chiva y otros, 2018.

Con la degradación de la imagen de sus rivales, mejoran su propia imagen, tratando, con ello, de conseguir confianza a la hora de enfrentarse a enemigos con una civilización y poder militar a su altura.¹⁵⁷

Por todo ello, estas imágenes políticas son, en verdad, productos cortesanos que permiten la construcción de un «espectador implícito» y, a través de él, de un «público» diferente —cronológica y sociológicamente— en cada uno de los momentos descritos más arriba. La conformación teórica de ese «espectador implícito»¹⁵⁸ presupone la existencia de individuos que participan activamente de una determinada «ideología» o discurso político,¹⁵⁹ el cual se encargó de vehicular la fiesta, convirtiéndose, por tanto, en un acto de comunicación entre las clases dominantes y la corona. Si bien, aun siendo productos oficiales creados por y para la corte, las estrategias de comunicación no siempre estuvieron necesariamente coordinadas, y estas incluso podían cambiar notablemente de uno a otro arco, dependiendo de la corporación socioprofesional o la *nação* encargada de diseñar y/o costear la arquitectura efímera.¹⁶⁰ No cabe duda, por tanto, de que los aparatos festivos realizados durante la unión dinástica, por ejemplo, poseían un receptor —y perceptor— tan distinto de los anteriores como de los posteriores en la secuencia histórica. En estas circunstancias, se crearon toda una serie de alegorías o metáforas para un «público objetivo» muy concreto, que participaba de la agenda de intereses políticos del ideólogo del programa iconográfico y que, además, era capaz de reconocer e interpretar adecuadamente el mensaje que cifraban.¹⁶¹

Teniendo en cuenta que nos ocupamos de espectáculos políticos y arte efímero al servicio del poder, es importante subrayar que nuestro objeto de estudio son exclusivamente las *festas públicas*, tal como se entendían en la Edad Moderna, es decir, la arquitectura y las decoraciones desplegadas para «celebrar com festas a boa vinda de alguém», especialmente si se trataba de miembros de la casa real, así como «os jogos e torneios, canas e fogos» o «qualquer espetáculo que nas festas se representa».¹⁶² Así pues, sin ignorar completamente otras prácticas festivas lisboetas, como o *Corpo de Deus* o Corpus Christi,¹⁶³ nos vamos a centrar en las fiestas de la corte portuguesa y, principalmente, en las entradas regias.

¹⁵⁷ Sobre el sustrato medieval de dicha idea, consúltese Corbalán, 2003; Blanks y Frassetto, 1999: 3.

¹⁵⁸ Sobre la construcción de un «lector o espectador implícito», siguiendo las enseñanzas de Jauss e Iser, véase: Medina Domínguez, 2009: 23-24.

¹⁵⁹ Rega Castro, 2017: 233.

¹⁶⁰ Xavier y Cardim, 1996: 69.

¹⁶¹ En este sentido, la fiesta servía para crear identidades individuales y colectivas compartidas por las distintas clases sociales. Véase: Teixeira, 2010: 17-34

¹⁶² Bluteau, 1712: 18, voz: Festa/Festas públicas.

¹⁶³ La fiesta del *Corpo de Deus* es una de las más importantes dentro del calendario litúrgico portugués, para

Las celebraciones de la llegada del rey a una ciudad, como bien indicara Massip,¹⁶⁴ eran un hecho social, a la vez que jurídico, económico, político, religioso y estético, que concernía a la sociedad entera y a sus instituciones.¹⁶⁵ Era un festejo donde se propiciaba la intensificación de la comunicación social y del intercambio de valores, se activaban los contactos entre individuos y grupos, así como la emisión y recepción de mensajes a través de ciertos códigos culturales que, como indicaremos, fueron forjándose desde la antigüedad.¹⁶⁶ En ellas se muestra una imagen del monarca y de la monarquía que los hacen presentes de un modo simbólico, sobre todo en aquellos lugares donde habitualmente esta estaba ausente, sirviendo para paliar la distancia entre el rey y los súbditos, tal y como sucede especialmente en el caso portugués.¹⁶⁷ Era, en esencia, un acto de sumisión del pueblo ante el monarca que acudía a visitarlo; un lugar donde se hacían visibles los temores locales y cómo la monarquía los había ido venciendo en el pasado y en el presente.¹⁶⁸

Según Carrasco Urgoiti, estas festividades poseían una influencia doctrinaria y contribuían a moldear la mentalidad colectiva,¹⁶⁹ de ahí que nos interese saber cómo se produjo el diálogo ente el emisor del mensaje y aquellos receptores del mismo, para conocer si fue comprendido del mismo modo o hubo distintos niveles de aprehensión. Partimos de la base de que la entrada regia, así como las conmemoraciones de victorias militares, acabaron convirtiéndose, como se ha dicho, en un artefacto cultural, en un proceso de comunicación entre los ciudadanos y sus gobernantes.¹⁷⁰ Para Strong,¹⁷¹ en una Europa dominada por un grave problema de credos religiosos enfrentados y la quiebra de la Iglesia católica, a través de estos eventos se puede comprobar cómo el monarca no solo se convirtió en árbitro de los asuntos religiosos, sino que también fue adulado como el único capaz de garantizar

la cual se realizaban una serie de celebraciones públicas que incluían piezas dramáticas, musicales e incluso la construcción de ciertas estructuras efímeras. El análisis monográfico de esta festividad, con un propósito distinto al de las entradas regias, nos hubiera separado de nuestro objeto de análisis, aún así no renunciamos a incluir referencias a las mismas cuando ayuden a entender lo que conllevaba la llegada del rey a la ciudad y sus programas iconográficos. Para un panorama sobre estas celebraciones, véase, entre otros: Machado, 1759; Días, 1967: 65-67; Curto, 1991: 201-266; Duarte, 2016.

¹⁶⁴ Massip Bonet, 2003: p. 38.

¹⁶⁵ Strong, 1998: 15.

¹⁶⁶ Gómez García, 1990: 58.

¹⁶⁷ Los monarcas absolutos, como los Austrias, pensaron de modo detallado qué artistas e intelectuales debían participar en la conformación de sus eventos, pues de sus habilidades dependía el éxito propagandístico de la entrada regia. Véase: López, 1999: 20; Ferrer Valls, 2000: 43-52.

¹⁶⁸ Sobre las ceremonias performativas (entradas triunfales, sepelios, etc.) como elemento de pacificación y asunción de nuevos compromisos entre el monarca el pueblo véase: Thiry, 2018: 1393.

¹⁶⁹ Carrasco Urgoiti, 2003: 25. Sobre este aspecto véase también: Turner, 1989: 14 y 53; García Bernal, 2006: 131

¹⁷⁰ Ruiz, 2012: 35.

¹⁷¹ Strong, 1998: 35; Watanave-O'Kelley, 2002: 15-25.

la paz y el orden dentro del Estado. Estas características son aún más importantes en un reino como Portugal, durante el periodo de la Unión Ibérica, donde el rey estaba «ausente» la mayor parte del tiempo, y cuando llegaba a jurar su cargo se le debían plantear los problemas políticos que tenía el reino y las prerrogativas de la población local. Así pues, la fiesta traduce simbólica y visualmente las relaciones políticas y sociales entre las ciudades y la corona, principalmente en lo referido a las entradas regias, que es lo que aquí analizamos.¹⁷²

Si entendemos estos eventos como un proceso de comunicación, debemos tener en cuenta algunas cuestiones relativas tanto al emisor del mensaje como, principalmente, al receptor del mismo, así como las fuentes de que disponemos para estudiar el devenir del evento. Tal vez sea este último aspecto uno de los más comprometidos. Alicia Cámara ya nos advirtió de que estas fiestas poseen una doble máscara: la teatral que se creó para sorprender al pueblo y la que los propios cronistas escriben, basada en sus percepciones del evento, muchas veces mediatizada por su condición social,¹⁷³ y que pueden presentar contradicciones entre sí.¹⁷⁴ Unas veces quienes cuentan todo lo acaecido son cronistas reales, que intentan exaltar el poder de la monarquía y cómo se demuestra su supremacía frente a los enemigos,¹⁷⁵ usando la hipérbole de manera constante y ocultando las deficiencias de la celebración. Otras son cronistas locales (asalariados), que, por su parte, relacionan dicha magnanimidad regia con las virtudes de la ciudad, el esplendor que se mostraba, fruto del empeño económico que suponían.¹⁷⁶ Por último tenemos otras, muchas veces anónimas, que se tratan de descripciones individuales de diletantes, viajeros o simples espectadores, que, en ciertas ocasiones, contradicen las fuentes «oficiales» y donde se mezcla el subjetivismo propio del autor con algunas alusiones a la actitud del público que también no son más que percepciones,¹⁷⁷ aunque intenten dar un

¹⁷² Massip Bonet, 2003: 28.

¹⁷³ «Nada debió ser lo que aparentaba en la Fiesta del Renacimiento y el Barroco, ni para los que la vivieron ni para nosotros. Ni siquiera alguien que ahora leyera los cientos de relaciones que se escribieron narrando todos los pormenores de cada una de las fiestas, puede imaginar cómo fueron en realidad las entradas triunfales en las ciudades en los siglos XVI y XVII, porque precisamente las palabras que lo narran forman una suerte de pantalla literaria que dificulta su percepción. Al igual que la Fiesta disfrazaba las ciudades, construía para ellas una máscara a base de arquitecturas efímeras, tapices, cuadros, flores, etc., también los textos escritos son una especie de máscara literaria que disfraza lo que fue en realidad la Fiesta». Cámara, 1998a: 67.

¹⁷⁴ Rivero Machina, 2013: 71-75.

¹⁷⁵ Lopes Don, 2000: 60-82.

¹⁷⁶ En palabras de García Bernal: «El libro festivo llega a ser, de este modo, mucho más que un traslado del acontecimiento: depositario de discursos históricos o poéticos, exponente de identidades ciudadanas, y portador de valores ideológicos». García Bernal, 2006: 181. Sobre este aspecto véase, entre otros: Ferrer Valls, 1993: 17-30; Bonet Correa, 1990: 10-11; Río Barredo, 2000: 58; Martínez Hernández, 2009: 127-152; Sánchez Cano, 2013a: 93-112.

¹⁷⁷ Muy interesante, al respecto, es el estudio que realiza Lisa Voigt sobre las crónicas festivas portuguesas, haciendo hincapié en cuáles se realizaron por «amor a la patria», a la ciudad, o bien son fruto de la mera observa-

halo de «autenticidad» a todo aquello que se describe. Por ello son muy útiles los estudios que en los últimos años se están haciendo sobre los cronistas, literatos y viajeros que se encargaron de dejar por escrito lo que allí sucedió, pues nos ayudan en nuestra tarea de enfrentarnos al modo en el que el mensaje quedó plasmado y a conocer uno de los múltiples niveles de percepción del evento festivo.

Relacionado con este asunto, como se ha dicho, también debemos plantearnos qué entendió la mayor parte de la población de estas festividades. En primer lugar, es necesario anotar que solo unos pocos pudieron disfrutarlas en su totalidad, y que si pensamos que todos vieron y sintieron lo mismo, el análisis es parcial. Fueron pocas las personas elegidas que pudieron realizar el periplo desde el primero de los arcos hasta el último, escuchar cada una de las piezas musicales y ver los *tableaux vivants* que en estos eventos se ejecutaron. Era un espectáculo creado por y para las autoridades y su comitiva. El resto de la población, incluidos los propios actores y/o músicos que esperaban, con expectación, su llegada solo vieron en todo su esplendor una pequeña parte de toda la sucesión de acontecimientos planteados para tal fiesta. Así pues, analizar estas manifestaciones del poder como una «obra de arte total» es ser idealista, y obviar que esta experiencia sería así, como se ha dicho, solo para una porción muy reducida de la población.¹⁷⁸ Bien es cierto que los arcos o catafalcos, aunque efímeros, permanecerían varios días para ser contemplados por todos, pero el paisaje sonoro o la teatralidad fue aún menos duradera, instantánea, lo que reduciría el impacto emotivo del programa festivo, algo que influiría, obviamente, en la «potencia» del mensaje que a través de él se podía dar.

A todo ello habría que añadir que a día de hoy resulta complicado saber hasta qué punto la población que participó en estas festividades entendió los jeroglíficos, emblemas o alegorías que conjuntamente con imágenes cotidianas o pinturas de historia sirvieron para engalanar la ciudad.¹⁷⁹ No existe unanimidad entre los investigadores que han trabajado este asunto, pues más allá de las fuentes citadas con anterioridad, tenemos muy pocos documentos que nos ayudan a conocer la percepción popular. Con todo, sí que podemos intuir, si comparamos con otros elementos de la cultura literaria y visual del momento, algunos niveles de significación y aprehensión por parte de la sociedad menos letrada. Tal vez no comprendieron todo, pero la reiteración en diversos espectáculos y piezas teatrales de cierta simbología haría entendible la mayor parte del mensaje. De ahí que en

ción. Voigt, 2011: 17-41. Véase también, en la misma línea: Ares Montes, 1990: 11-36; Bouza, 1999: 45 y ss.; Gouveia, 2000: 175-208; Megiani, 2001: 639-656; Sanz Hermida, 2003: 289-320; Rivero Machina, 2013: 63-82.

¹⁷⁸ Algunos autores incluso opinan que el habitante de la ciudad participaba realmente poco en todo el entramado festivo, siendo un espectador pasivo de toda la fiesta. Véase: Pizarro Gómez, 1991: 123.

¹⁷⁹ Este debate se puede seguir en Ferrer Valls, 2000: 43-52; Gómez García, 1990: 51-62; Lopez Don, 2000; Martínez Hernández, 2009:127-152; Pedraza, 1982.

este libro hayamos querido estudiar los modos de presentar las ideologías desde finales del Medioevo hasta el siglo XVIII, mostrando una historia de continuidades que nos incita a pensar que estos artefactos culturales, en que se dieron altas concentraciones de símbolos y de relaciones de significados, eran tan relevantes para un segmento particular de la población¹⁸⁰ como efectivos en su conjunto, aunque fueran solo parcialmente comprendidas por el público general.¹⁸¹ Es por ello que intentaremos «ver» con los ojos de esos espectadores, para intentar comprender porqué se plantearon esos mensajes por parte de los organizadores, además de desentrañar qué aspectos corresponden a la idiosincrasia portuguesa y cuáles, en cambio, a tendencias generales que se dieron en el resto de la península o el viejo continente.

Por lo tanto, aquí vamos a evitar intencionadamente hacernos preguntas como qué artistas participaron y cuáles fueron sus referentes culturales o artísticos. Esta aproximación totalmente válida y absolutamente necesaria deja de lado, sin embargo, algunas cuestiones que son centrales en nuestra investigación sobre los imaginarios colectivos. Hay que replantearse, por tanto, la encuesta para alcanzar a comprender globalmente el fenómeno de comunicación que se daba en tales eventos, no solo de arriba abajo.¹⁸² En este sentido, cabe también plantearse cuestiones como hasta qué punto se dieron circularidades en el objeto de la comunicación. Y, también, cómo se implicó a la monarquía en su diseño. De ellas, tal vez, la última sea la más fácil de responder a la luz de la documentación.

En el caso de las entradas de los Habsburgo, tanto por la situación política como por los comentarios laudatorios de los propios reyes en su correspondencia, podemos presuponer que estos asumieron un papel secundario. Todo se disponía para que el rey fuese el espectador privilegiado de esas fiestas de recibimiento, organizadas con su beneplácito, pero sin un rol activo en el diseño, y ello, a pesar del conocido interés de Felipe II por controlar este tipo de eventos,¹⁸³ así como su pertinaz intención de mantener vivo el recuerdo a través del encargo de un álbum de dibujos.¹⁸⁴ De hecho, el primer «espectador implícito» es el rey mismo y su entorno —público lector y espectador también—, de quien se esperaba una lectura atenta que debería llenar los vacíos, a veces con ayuda de textos impresos (folletos) o explicaciones *in situ*. Una situación que no dista de lo que ocurre con la subida al trono de la dinastía Braganza, ya que también disponemos de diversas

¹⁸⁰ Handelman, 1990.

¹⁸¹ Ruiz, 2012: p. 35; Buescu, 2010: 35-55.

¹⁸² Strong, 1998: 26.

¹⁸³ Ferrer Valls, 2000: 45

¹⁸⁴ Alves, 1983: 20.



Figura 3. Arco dos Confeiteiros o de la *Bandeira de São Miguel*, de la entrada triunfal del príncipe del Brasil, D. José y la infanta Mariana Victoria de Borbón (1729), 1746-1748 ca., azulejos del claustro de la Ordem Terceira de São Francisco, São Salvador da Bahia, Brasil (Fuente: Alamy Foto).

noticias de las que se infiere el rol de un rey espectador, no agente (fig. 3).¹⁸⁵ Cabe citar, por ejemplo, sendos oficios palatinos, fechados respectivamente en los días 20 y 23 de agosto de 1666, con motivo de las bodas de Alfonso VI y María Francisca de Saboya-Nemours, donde se hace hincapié en la necesidad de ordenar a los cocheros de la pareja real «para que nas passages dos arcos, sem pararem, vão com aquelle mayor vagar, que serà conveniente, para que S. Magestades possaõ ver e notar os ditos arcos para satisfação do zelo com que os fizerão as pessoas a que se encomendarão».¹⁸⁶

Por último, no queremos olvidar que la fiesta pública es una metáfora del cuerpo social, de lo que eran muy conscientes los teóricos políticos del siglo XVII, ya que servía como elemento de cohesión social entre los distintos grupos étnico-religiosos de la población. Hemos comentado en páginas anteriores cómo moriscos,

¹⁸⁵ La participación de la familia real portuguesa como público también se constata en las fuentes gráficas, que aún siendo escasas, son de especial interés en la época de los Braganza. Como por ejemplo, la serie de los ocho grabados de Dirck Stoop (c. 1610-1680) sobre los festejos de boda de Catalina de Braganza (1661-1662). Soares, 1954: 106-110. Pereira, 2000: 45-47, cat. 13-15. Flor, 2015: 141-156. También los dos de Pierre-Antoine Quillard (1704 ca.-1733) sobre los ingenios pirotécnicos construidos en honor a las bodas del príncipe de Asturias, D. Fernando, y Bárbara de Braganza, en enero de 1728. Pereira, 2000: 126-127, cat. 41-42. García y Zink, 2002: 52-53. O bien, los paneles de azulejos que representan los arcos levantados con ocasión de la entrada triunfal del príncipe del Brasil, D. José, y la infanta Mariana Victoria de Borbón, en febrero de 1729, y, en particular, el paso de los carruajes (fig. 3), en Pereira, 2000: 186-191, cat. 62; Silva, Meco y Machado, 2002: 40.

¹⁸⁶ BA, 52-IX-4, n. 69, f. 133.

judíos y «salvajes» participaban de modo activo desde el Medioevo en tales celebraciones, unas veces obligados, otras como actores invitados, por sus habilidades como instrumentistas o bailarines. Además, sabemos que también estas minorías aprovechaban que la ciudad estaba engalanada para realizar sus propias celebraciones de modo paralelo. Un fenómeno que ha sido estudiado, en la Edad Media peninsular, por David Nierenberg.¹⁸⁷ Este autor defiende que, principalmente coincidiendo con el Corpus Christi, moriscos y judíos organizaban sus desposorios o conmemoraciones religiosas, razón por la que incluso colaboraban en la decoración de las fachadas y retirada de los voladizos de las casas. No hay que entender, por tanto, estos festejos como un ceremonial cristiano *per se*, aunque se defienda la idea del rey como caballero cristiano, sino como un fenómeno mucho más complejo, en el que se integra —donde y cuando interesa— al «otro» que está siendo, a su vez, criticado en las pinturas o esculturas realizadas para tal fin. Un «otro» que baila, canta, se divierte y, a su vez, sociabiliza mediante los citados eventos que se podían organizar en paralelo a las ordenaciones municipales. Todo ello nos hace replantear la fiesta como un espacio de interrelación más abierto y complejo, aspecto que se verá en los asuntos que desgranaremos a continuación.

¹⁸⁷ Nierenberg, 1996: 180 y 211.

El enemigo de la cristiandad: formas de la alteridad religiosa

2.1. Algunas cuestiones previas

No es este lugar para detenernos en los fundamentos antropológicos en los que se basan los estudios llevados a cabo en los últimos años sobre la construcción de la imagen del «otro» en las épocas medieval y moderna.¹⁸⁸ Lo que nos interesa es dar algunas pinceladas que nos ayuden a contextualizar adecuadamente las formas de representación del musulmán, turco o morisco en la propaganda regia y las fiestas públicas de Lisboa. En esencia, la imagen de estos personajes viene condicionada por la necesidad de marcar una distinción con el «valeroso y devoto» cristiano viejo. Su visualización nace con la idea de identificarlo como diferente, como el eterno enemigo que impide la victoria definitiva de la fe,¹⁸⁹ de ahí que se ilustre como un monstruo, animal, gigante, ser deforme o, simplemente, sometido a los pies de los santos «matamoros» o reyes que los vencieron en las distintas guerras. Se trata de verlo desde un espejo cóncavo, que lo deforma a veces y otras trata de objetivarlo para hacerlo bien identificable.¹⁹⁰

Para entender estas alegorías hay que situarse en la mente no solo de los ideólogos, sino también de los posibles espectadores, desde sus experiencias vividas con el «otro», así como de los relatos que podrían haber leído u oído, que condicionarían su experiencia.¹⁹¹ El hecho es que, además, entre la realidad y su imagen —visual, oral, creída, creada, transmitida— existe siempre la diferencia que implica su propia dualidad. Estas imágenes no son siempre reflejo, como se ha dicho, de una visión objetiva del mundo, sino de las múltiples que vivió la sociedad de ese momento. Por

¹⁸⁸ Esta labor la realizamos ya en Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019: cap. 1. En dicha introducción metodológica insistimos en conceptos como «alteridad», «identidad», «raza», «estereotipo», etc., que nos pueden servir para estudiar la imagen del islam en la península ibérica.

¹⁸⁹ Soykut, 2001: 1.

¹⁹⁰ Entre otros: Tieszen, 2013: 5; Stoichita, 2014: 17 y ss; Barkai, 1984; Galiñanes Gallén, 2009.

¹⁹¹ Dursteler, 1998: 113-130, esp. 126.

ello no es conveniente contentarnos con un mero catálogo de imágenes arquetípicas, sino que es necesario conocer su génesis, difusión en otros ámbitos geográficos y, cómo no, comprender en qué momentos específicos de la historia de la corona emergen o desaparecen, aspecto sobre el que ahondaremos en las siguientes páginas.¹⁹² En líneas generales, es fundamental conocer la persistencia de alegorías o imágenes similares a lo largo del tiempo y en distintos lugares y tipos de escritos, que viene a reflejar una «representación social», entendida como la suma de algunas propiedades de la mente colectiva que comparten los miembros de un grupo, y estas, a su vez, compararlas con otras que se dieron en cronologías similares en otros territorios con problemas parecidos.¹⁹³

Para ello hay que tener en cuenta, como se indicó en la introducción, que existe una imagen vertical, que proviene del poder imperante, y luego otra que es fruto de la retroalimentación entre la ideología que emergen de «arriba» y la recepción y creación de otra que está relacionada con las clases medias y bajas que disfrutaban dichas alegorías o metáforas creadas por quienes les gobiernan.¹⁹⁴ Esta imagen «retroalimentada» es, a su vez, puesta de nuevo al servicio de la Iglesia o la corona para la creación de nuevos programas iconográficos. Se trata, pues, de un proceso colectivo en el que hay que conocer todos sus agentes y sus implicaciones afectivas con el elemento representado.¹⁹⁵ Esta relación afectiva dificulta la tarea de dar una lectura unívoca y, muchas veces, las crónicas tampoco nos ayudan a dar con ella, pues siempre nos ofrecen una visión parcial y subjetiva de lo que narran.¹⁹⁶ Como indicara Benito Ruano,¹⁹⁷ nuestra labor como historiadores es la de descargar parcialmente los efectos de subjetivismo que hayan podido intervenir en la formación de un testimonio ideologizado, mediatizado, en definitiva, manipulado, y, además, conocer el porqué se dieron tales subjetivismos.

Así pues, la iconografía empleada en la representación de la alteridad viene impulsada por el contexto, y abarcaba un amplio repertorio de motivos que po-

¹⁹² En contra de la desmesurada creación de estereotipos que ha sufrido el estudio del islam en general, y el morisco en particular, véase: García Pedraza, 2002: 31; García-Arenal, 1985: 133. Sobre el problema del estereotipo en el estudio de la alteridad: Burke, 2000: 237-238.

¹⁹³ Una buena aproximación a este hecho, aunque en otro ámbito de estudio, puede encontrarse en Van Dijk, 2003: 31.

¹⁹⁴ Saadan Saadan, 2006: 389-391. El miedo al turco era asumido por todos los estratos de la sociedad. Véase, por ejemplo, Brummet, 2015; Formica, 2012: 4 y ss.

¹⁹⁵ Meyer, 2015: 346; Levin, 2007: 33. Como indicara Bouza (2004: 311): «Ni la tradición oral puede ser excluida de la cultura de las élites ni los analfabetos dejaron de poder acceder de muchas maneras a la lectura y a la escritura, de la misma forma que el recurso al conocimiento a través de las imágenes vertebró toda la comunicación de la época con su enorme fuerza expresiva».

¹⁹⁶ En Italia, esto ha sido analizado en profundidad, en el caso de los judíos, por Capriotti, 2014: 19 y ss. Sobre el problema de las fuentes, véase: Ballester, 2010: 41.

¹⁹⁷ Benito Ruano, 1988: 100-101.

dían desplegarse, combinarse y modificarse para adaptarse a las particularidades de su tema y audiencia.¹⁹⁸ Por tanto hablamos de una imagen dinámica, variable, que acaba convirtiéndose, paradójicamente, en un *topos*.¹⁹⁹ Es la suma de muchas tradiciones: mitología, historia de la Iglesia, literatura, cultura festiva, etc., y todas ellas deben tenerse en cuenta para comprender las representaciones a las que nos enfrentamos.²⁰⁰ De ahí que, ante tal pluralidad, en este capítulo abordemos los distintos modos en que se representó el musulmán o converso del islam,²⁰¹ a través de diversos epígrafes que sirven para contextualizar las imágenes y relacionarlas con aspectos políticos o con otras manifestaciones paralelas de la cultura visual de la Edad Moderna mediterránea de un modo ordenado.

2.2. Musulmanes y turcos animalizados

¡Oh bestia común con el menos doctrinado rocin [...]! Merecen vituperio los viciosos, porque, despojándose de la razón —precioso don de la naturaleza, de la mano generosa de Dios— se igualan a los brutos [...]. Y cierto que si atendemos a los animales sin razón, que son compuestos de la misma masa de los elementos y, como nosotros moradores desta intima región del mundo, y participan así de los frutos que la tierra piadosa por pasto común produce, y se sirven de aqueste aire respirable y de aquesta luz informadora de verdades, aunque indignos de ser imitados. En ellos hallaremos ejemplos. Ya de incentivos venéreos, ya de estupor de crueldades, ya de perturbaciones de ira, ya de asomos de codicia, y otros muchos semejantes, que son efectos solo de el sentido y del apetito [...] ¿Qué es ver la velocidad cuidadosa de la ave, las revueltas lascivas del pez, la astucia emboscada de la fiera, la inquietud codiciosa de la hormiga, la dulce solitud de la abeja?²⁰²

Hemos querido iniciar este epígrafe con un fragmento del discurso que Pedro Soto de Rojas (1584-1658), escritor neoplatónico, pronunció en la Academia de Granada en 1619, reproducido, más tarde, en sus *Fragmentos de Adonis* (1652).²⁰³ En él afirma

¹⁹⁸ Patton, 2017: 493.

¹⁹⁹ Bunes Ibarra, 2007: 309.

²⁰⁰ Sobre la necesidad de fijar comparaciones entre imágenes dinámicas del «otro», véase: Vitkus, 1999: 207-230.

²⁰¹ Un modelo metodológico que nos puede servir para ello, en González Alcantud, 2002; también: Bunes Ibarra, 1989.

²⁰² Soto de Rojas, 1981 [1652]: 147-148.

²⁰³ Agradecemos a José María Perceval el habernos facilitado este texto y las discusiones que sobre él hemos mantenido en los últimos meses. Él fue el primero en tratar de una manera sistemática la animalización del musulmán en la literatura, ofreciéndonos un metodología que nos sirvió para la redacción del presente texto. Véase: Perceval, 1992: 173-184. Más reciente: Perceval, 2017: 17-25.

que aquellos faltos de razón deben ser equiparados a animales, un proceso que se da en la iconografía regiopolítica, al tratar a los enemigos de la fe; de lo que lógicamente los musulmanes no se escapan. Esta animalización, o «bestialización»,²⁰⁴ consiste en una degradación moral, en un escarnio, y tiene su raigambre en el mundo medieval.²⁰⁵ El arte efímero es uno de los lugares donde se dio con mayor asiduidad, mucho más que en otras obras que todavía conservamos creadas para otros contextos y con carácter no «percedero». Tal vez esto viene dado por la relación entre emisor y receptor, el citado diálogo circular que comentamos en la introducción. La intención es hacer mucho más comprensible el mensaje, difundirlo con mayor profusión y claridad a través de metáforas que la población tenía relativamente asimiladas. Es por ello que lo que, desde el Medioevo se daba en los textos, en la Edad Moderna se transmite con mayor fuerza en el arte efímero.

En este epígrafe analizaremos qué animalizaciones se dieron con mayor asiduidad, dejando de lado aquellas representaciones en las que dicho animal es solo un atributo de otra alegoría, vinculada, principalmente, con la representación de los continentes conquistados, sobre la que volveremos en otros capítulos. Muchas veces la línea que separa ambas categorías es muy fina, por lo que tendremos que realizar referencias cruzadas entre unos y otros, pero consideramos que era necesario distinguir cuándo ese animal es una encarnación en sí del enemigo y cuándo es un apoyo para entender el significado del tema representado.

Ya como pecadores, ya como antagonistas del cristianismo, la serpiente es habitualmente utilizada para representar el mal, idea que proviene de los orígenes mismos de la religión. En las jornadas de Felipe II en Lisboa se metaforizaba al islam como «hua cadea feyta de fuzis de ferpentes Aspides, que tinham, os rabos metidos nas orelhas [...]», como los «bárbaros obstinados» a los que se les recuerda el Salmo 57 (Sal. 57, 5-6) «que fam como a Aspide, [...], se faz surda, tapando as orelhas por a não ouvir».²⁰⁶ En este salmo se advierte que «el furor de los malvados es semejante al de la serpiente y el áspid sordo, que se tapan las orejas, para no oír», lo cual quiere decir, que los «Mouros e mais pagãos» no escuchan la palabra de Dios, y, para ello, echan mano de toda su astucia: así «poem huma orelha em terra, e com o rabo tapão a outra, por a não ouvirem».²⁰⁷

²⁰⁴ La palabra «bestia» suele aparecer, constantemente, en la literatura relacionada con los turcos, véase: Galiñanes Gallén, 2009: 108; Fernández Gallardo, 2013: 459-495.

²⁰⁵ Un preliminar estado de la cuestión, para el caso español, puede encontrarse en Monteiro Arias, 2014: 57-72. Para el mundo moderno recomendamos: García Arranz, 2018: 205-232.

²⁰⁶ Guerreiro, 1581: 106 [s/p].

²⁰⁷ Guerreiro, 1581: 106 [s/p].

Creemos que esta referencia tiene mucho que ver con la situación coetánea que vivía la península ibérica. Pocos años antes se había disputado en este territorio la batalla más cruenta de dicho siglo: el alzamiento de las Alpujarras (1578-1581). Tras las restricciones por parte de Felipe II de ciertas libertades otorgadas por sus predecesores en el trono, los monjes, ayudados por moriscos y pequeños contingentes turcos y berberiscos, se insurreccionaron, realizando una gran masacre de cristianos granadinos. El propio Juan de Austria, antes de embarcarse para luchar en Lepanto, tuvo que reprimir el alzamiento.²⁰⁸ Esta era una constatación, por una parte, de la negativa de los cristianos nuevos por escuchar la palabra de Dios (y convertirse); y, por otra, de las alianzas entre los moriscos y turcos, que ponían en crisis la paz del proyecto imperial del monarca. Justo en aquel entonces aparecieron otras pinturas que representan a turcos o moriscos tapándose los oídos, tal y como reza el texto de la entrada regia, aunque no en forma de serpiente. Un claro ejemplo sería el caso del *Retablo de San Esteban* de Joan de Joanes (1563 ca., Museo Nacional del Prado, Madrid).²⁰⁹ Siguiendo esta tradición, el islam en general y el morisco insurrecto, que no atiende a las prédicas, que hace oídos sordos a la «verdadera fe»,²¹⁰ son deshumanizados y representados en aquella fiesta lisboeta como una serpiente «que no oye», ejemplo máximo del pecado original, el principio de todos los males.

En la entrada de Felipe III en la capital del Tajo, este ser maligno es vencido por Febo en la estructura construida y decorada por la comunidad italiana, tal como analizamos en el prólogo.²¹¹ En paralelo a la escena de Hércules frente al Cancerbero, y bajo escenas de la expulsión de los moriscos, Apolo tirando flechas mata a Pitón. La victoria frente a este ser, hija de Gea, fue una de las gestas más importantes del dios olímpico, que dio como resultado la realización de los Juegos Píticos.²¹² Este fue un evento capital en la vida de Febo, como lo fue para Felipe III decretar el exilio forzoso de los cristianos nuevos peninsulares, el hecho por el que sería recordado históricamente. Es por ello que, en este arco, se recurre a tal representación.²¹³ El

²⁰⁸ Véase, entre otros: Barrio Aguilera y Sánchez Ramos, 2001; Sánchez Ramos, 1999: 507-520; González Alcantud (ed.), 1996.

²⁰⁹ Sobre esta obra véase: Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019: 436-445.

²¹⁰ Esta «sordera» doctrinal puede ser relacionada con la «ceguera» de los judíos, defectos atribuidos a la alteridad para justificar su inferioridad moral y su actitud respecto a los cristianos viejos. Sobre esta segunda figura, véase: Merback, 2014: 288-318.

²¹¹ Lavanha, 1622: 33r.

²¹² Ovidio: *Las metamorfosis*, I, 438-451; Higino: *Fábulas*, 140.

²¹³ Además, también podría hacer alusión a la imagen de Apolo como dios solar que ilumina sus territorios con su acción, tal y como expuso el cronista Lavanha (1622: 33r) en su texto: «el sol iluminaba i alegraba la tierra con sus rayos, desterrando della la melancolia, cansado de la escuridad, i humedad de la noche, significado por la serpiente Python, así la Real presencia de su Magestad tan deseada de los Portugueses ha deseado las nieblas, quitando la escuridad que cubría à este Reyno restituyéndole la luz i alegría». Para un estudio detallado véase: Moreno Cuadro, 1985: 28.

monarca es identificado con uno de los dioses más importantes, Febo, y también, como veremos más adelante, con Hércules. Esta lucha del bien frente al mal, del cristianismo ante el islam, se incluye en el mayor programa de glorificación del monarca ante el enemigo musulmán de todo el recorrido festivo.

Por otro lado, y profundizando sobre el significado y valor de dicho animal, la serpiente aparece codificada en la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa como un atributo de la «herejía».²¹⁴ El musulmán fue considerado hereje, y también apóstata, en múltiples textos, aunque principalmente en fuentes inquisitoriales,²¹⁵ por lo que es complicado deslindar en los siglos XVI y XVII, salvo en casos muy concretos donde aparecen otros atributos para hacerlo, cuándo este animal es una alegoría del musulmán o del protestante, pero es una constante en la dramaturgia festiva de dicho periodo.²¹⁶

Además del caso citado con anterioridad, otro de muy fácil identificación sería el que nos presentan las fiestas de canonización de los jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco Javier, donde se indica lo siguiente:

No lado esquerdo consagrado (como em todos os outros carros) a San Francisco, respondia outro painel semelhante que tinha pintado no meyo ao Sancto, fazendo penitencia em huna ilha cheya de cobras, & serpentes peçonhentas: & representava a do Moro, onde elle fez muy rigurosa penitencia. [...] A hun canto deste mesmo painel a impresa seguinte: huna mano com hum cutelo cortando o dedo a outra, que huna bibora estava mordendo.²¹⁷

En este caso es evidente que el moro es identificado con un áspid, una cobra en particular. Recordemos, como se ha dicho antes, que los jesuitas fueron los encar-

²¹⁴ «Se pondrá una desgastada anciana de desagradable y espantoso aspecto, que arrojará por su boca algunas llamas junto con una gran humareda. Llevará los cabellos tiesos y desordenadamente esparcidos [...] viéndose sus senos tiesos y colgantes. Sostendrá con la mano un libro cerrado de donde se verá cómo salen muchas serpientes, sosteniendo otras muchas con la diestra, desde donde las irá esparciendo poco a poco [...] junto con las sierpes, significan la falsedad de sus sentencias y doctrina, más nociva y abominable que los más venenosos áspides». Ripa, 2007: vol. 1, 475.

²¹⁵ Por citar un ejemplo véase: Archivo Histórico Nacional [en adelante AHN], Inquisición, Leg. 194, exp. 4, *Sentencia del proceso contra Juan de Hinestrosa, morisco, vecino de Daimiel*.

²¹⁶ Uno de estos casos podría ser el arco dedicado al triunfo de la Cruz y la Virgen gloriosa, erigido en la calle de San Roque, en Lisboa, por la llegada de reliquias a la iglesia de la Compañía de esta ciudad. En la crónica se puede leer: «No pedestal de outra pyramide estava o pecado actual pintado como monstro muito feo & espantoso, o qual tinha nas manos biboras, & cobras, em significação das más obras: polla boca deitava pedras, setas, & sapos imundos, em significação do que se pecca com as palavras: em lugar de cabelos tinha chamas de fogo porque se denotam os roins pensamentos: a este monstro seria com sua luz hum sol resplandecente, que defronte estava pintado, em significação da Virgen». BNP. RES 1680P. Campos, 1588: 80. Sobre este evento véase: Escrivà Llorca, 2018: 229-239; Curto, 1994: 92-101. Las festividades de llegada o recibimiento de reliquias, desde el Medioevo, era un buen momento para remarcar la victoria frente al islam. Véase, como precedente: Gomes, 2009: 23-29.

²¹⁷ *Relaçam geral das Festas...*, o. cit., 1623: 20. Sobre este evento véase: Coutinho y Ferreira, 2014: 855-871; Coutinho y Ferreira, 2018: 1-35.

gados de evangelizar no solo algunas zonas de la península ibérica, sino también las Indias orientales, de ahí que en la glorificación de los santos citados se aluda a la victoria frente al infiel, representado mediante este animal.

En el resto de fiestas ibéricas esta constante se repitió también. Así podemos encontrar alegorías de Carlos V y Felipe II luchando contra serpientes de todo tipo,²¹⁸ no solo en decoraciones efímeras, sino también en otros soportes como la adarga realizada por los indios amantecas (ca. 1571, Real Armería del Palacio Real, Madrid), en cuya parte central se representa a una cigüeña con una serpiente en su pico, conmemorando las victorias militares contra el islam.

Además de en forma de serpiente, la manera más habitual de representar esa realidad compleja de «lo musulmán» ante la corte portuguesa fue recurriendo a animales norteafricanos, por lo tanto, originarios de la zona de expansión deseada y reclamada por los reinos ibéricos. El más común es el elefante, por dos razones: su gran tamaño y fiereza —que engrandece el poder del enemigo— y su procedencia.²¹⁹ Como indicó Teresa Leonor Vale,²²⁰ este animal fue bastante conocido por la sociedad portuguesa del momento por ser utilizado frecuentemente como regalo diplomático. Los monarcas gustaban de poseer tal tipo de bienes exóticos. El conocimiento zoológico que de los mismos poseían los portugueses fue significativo, pues incluso se llegaba a distinguir aquellos africanos —de mayor tamaño y de colmillos largos y afilados—²²¹ de los asiáticos —más pequeños en todos los sentidos—. De hecho, tanto unos como otros suelen aparecer en las alegorías relativas a sus respectivos continentes.

Este paquidermo apareció en un jeroglífico del arco de los plateros en la Rúa Nova, de las fiestas de recibimiento de 1580, en que se simboliza la lucha del monarca contra el «Gran Turco» mediante la imagen del león,²²² defendiendo el orbe de las embestidas no solo de un elefante, sino también de una suerte de bestias, reales

²¹⁸ Véase: Checa Cremades, 1988: 65; Borrego Gutiérrez, 2003: 81; Biblioteca Capitul y Colombina [en adelante BCC]. Ms. 58-3-12. *Historia de la mui noble Y mas leal Ciudad de Seuilla escrita por el Licenciado Collado*, 1610: cap. 72.

²¹⁹ Se podría relacionar con cierta idea, además, de «exotismo» y riqueza. Santana Simões, 2014: 517-525. Sobre el significado simbólico de este paquidermo, complementario a los aquí citados, véase: Druce, 1919: 11-73.

²²⁰ Vale, 2009: 42.

²²¹ Véase: Jordan-Gschwend, 2010^a; Pérez de Tudela y Jordan-Gschwend, 2007: 427-455. Con fundamento en las crónicas de la vida de Manuel I, que lo destacan como el primero en contemplar en persona dichos paquidermos, Alves defiende que esta tradición nació durante su reinado. Véase: Alves, 1985: 141 y 143. Si bien se ha podido constatar que ya aparecían en celebraciones anteriores. Por ejemplo, en los desposorios de Leonor de Portugal con el emperador Federico III, desfiló un elefante acompañado de cuatro niños africanos con cuatro lanzas, hecho que no haría más que constatar la intención de demostrar al gobernante germánico la importancia de la expansión ultramarina. Véase: Valckenstein, 1992: 41. Para las crónicas de Manuel I, donde se refiere ese particular privilegio, véase: Góis, 1909-1912 [1566-1567]: vol. 9, cap. 84.

²²² Sobre la iconografía del león en relación con la monarquía hispánica, véase: Mínguez, 2004: 57-94; Pastoureau, 2006: 51-68; García García, 2012: 1463-1480.

algunas, como un camello,²²³ y otras no —como el basilisco—. ²²⁴ Se representó «o globo do Mundo partido em duas metades» como resultado de la lucha encarnizada entre un león y el citado paquidermo «juntamente com outros animais feroces». ²²⁵ La interpretación está fuera de toda duda en la relación de Guerreiro, dado que «significava o Mundo dividido em duas partes das quaes el Rey Philippe come forte e poderoso Leão possui ametade, e a outra o grão Turco, juntamente com ele os Mouros e mais pagãos». ²²⁶ Curiosamente, en la descripción de esta escena se indica que el paquidermo intentaba cazar al león mediante unas serpientes que formaban un collar alrededor de sus orejas. Con ello se mezclan dos iconografías en una: la del áspid, que citamos con anterioridad como imagen del mal, y la del elefante como alegoría del «problema africano».

Esta animalización se repite en aquella misma localización en la fiesta de recibimiento de Felipe III, en 1619. Nos parece muy interesante este hecho. Como veremos a lo largo del presente libro, muchas iconografías aparecen asociadas a un mismo espacio en distintos periodos históricos. Esto nos incita a pensar, por un lado, la reutilización de algunos de los materiales en diversas entradas regias, algo habitual en aquel momento. Por otro, que la reiteración de una metáfora o alegoría en un mismo enclave está relacionada con facilitar la comprensión por parte del espectador, que entendería los significados gracias a la repetición; así como el peso de la tradición en algunos gremios o corporaciones locales, que en lugar de reinventar, acuden a modelos similares. De todas maneras, en este caso no se trata de una representación totalmente idéntica, la composición es más compleja. El león viene asociado con el pelícano —que habla por la corona portuguesa, ya que fue la divisa utilizada por Juan II de Portugal en el siglo xv—. ²²⁷ El pelícano daba de comer a sus hijos con su

²²³ La presencia de camellos como alegoría del enemigo africano en entradas regias de los Austrias no es habitual. Hemos podido encontrarla en pocos ejemplos, el más significativo es la entrada de Carlos V en Nápoles tras la conquista de Túnez, sobre la puerta Capuana. *Il triomphale apparato per la entrata de la cesarea maesta in Napoli: co[n] tutte le particolarita [et] archi triumphali [et] statue antiche cosa bellissima* (1535?: 7), s.l: Paolo Danza. Por el contrario, sí es fácil de rastrear la figura del dromedario, en este caso, acompañando la alegoría de Asia, en la entrada de Felipe III, como veremos en el capítulo 3.

²²⁴ Este animal mítico no es muy habitual en el arte efímero de los Austrias para representar al enemigo islámico, pero, además de en esta entrada, encontramos alusión al mismo en el canto cuarto de la llegada de Felipe III a esta ciudad, cuando se describe el camino hacia el Palacio Real de Lisboa. En él se va narrando el discurso visual de este evento, y expone la importancia de la expulsión de los moriscos para el beneficio de la corona. Gregorio de San Martín los compara con «Áspides, y mortales Basiliscos», que gracias a la decisión del monarca: «bolveys por do venistes, y qual Luzbel del cielo descendistes». Esto haría alusión tanto al programa del *Arco de los italianos* como a la titanomaquia de la explanada de la alhóndiga, donde se ilustra la caída de los cristianos nuevos. San Martín, 1624: 91.

²²⁵ Guerreiro, 1581: 105. Véase también: Velázquez, 1583: 138.

²²⁶ Guerreiro, 1581: 105. Véase un análisis en Pizarro Gómez, 1999: 140-141; Chiva y otros, 2018: 57.

²²⁷ En otras ocasiones el pelícano es sustituido por una garza, en alusión a Alfonso Henríquez, como sucede en el *Arco de los ingleses* de esta misma entrada, donde también se representa su victoria frente a los moros, con la participación de los cruzados ingleses. San Martín, 1624: 45.

propia sangre, tema también relacionado con la iconografía de la eucaristía; se está vinculando a la monarquía portuguesa, e hispánica por asociación, con la figura del Salvador. Todo ello estaba acompañado del siguiente epigrama: «[...] Assi vos, alto Rey, e poderoso / De quam se mostra o ceo tam satisfeito, / sois Leao contra o fero Mahometano, / e para o vosso povo Pelicano».²²⁸ Estos últimos versos nos sirven de apoyatura para leer adecuadamente la apologética antislámica. De hecho, no fue la primera vez que Felipe III pudo disfrutar de dicha imagen en contexto luso. También se observa en un arco levantado en su honor en la ciudad de Elvas, en cuyo basamento se representó un león «muy doméstico» en contraposición a «Otro león bravo, despedaçando un elefante, [el cual] era el cuerpo de otro Emblema», en cuyo mote se leía «Et debellare supervo[s]».²²⁹ Estas últimas palabras se refieren a los versos de la *Eneida* (VI, 233-235): «Parcere subiectis et debellare superbos» [«a perdonar a los sometidos y a abatir a los soberbios»], que han sido tradicionalmente considerados como la formulación precisa del proyecto imperial —y por ello «humanizador»— de Roma; un ideal que, en clave moderna, también encarnaron las monarquías ibéricas.

El león, junto con el águila, desde el Medioevo, está relacionado con la alegoría del buen gobierno, del poder del monarca. Esta iconografía se repite en el arte efímero peninsular, de modo reiterativo, para ilustrar la fuerza del cristianismo frente a los enemigos y aquí no es una excepción, pero no profundizaremos en ella, pues lo que nos interesa es enunciar cómo se visualiza al islam y no a la propia monarquía hispánica.

Por último, en la entrada de Felipe III en Lisboa, otro animal feroz aparece representando al enemigo norteafricano. Se trata del rinoceronte, mamífero que también fue considerado objeto de lujo exótico en las cortes europeas en dicho momento. Su aparición se dio en el primero de los arcos del cortejo, y vuelve a estar relacionada con la fuerza y bravura de este. Aquí simboliza la osadía de los moros y cómo por su insensatez fueron vencidos.²³⁰ Este animal ya había aparecido, por ejemplo, en la Galera de Juan de Austria fabricada para combatir en Lepanto, con el fin de representar al enemigo de ultramar y los herejes.²³¹

Así pues, lo que nos sorprende de este análisis es que el número de animales utilizados para representar visualmente al antagonista norteafricano es bastante reducido —al menos entre las fuentes utilizadas—. Camellos, serpientes, elefan-

²²⁸ Lavanha, 1622: 35r-v.

²²⁹ Lavanha, 1622: 17v.

²³⁰ «Tenia por compañera la Osadia, a multitud de moros no temiendo [...] victoriosa contra el bando horrendo, una azerada espada reluzia. Al golpe una cabeça concluyendo del animal feroz, que es la Abada, mas que una tigre o Leona ayrada». San Martín, 1624: 38.

²³¹ Carande Herrero, 1990: 42 y 52-53. Por el contrario, en la exequias de Felipe II en Sevilla servía para representar la India conquistada. Véase: Lleó Cañal, 1979: 145-146.

tes, basiliscos o rinocerontes sirven para tal fin, pero no encontramos ni lobos,²³² corderos —para demostrar su falta de envite contra los cristianos—,²³³ perros²³⁴, gallos,²³⁵ cocodrilos,²³⁶ o abejas,²³⁷ por citar algunas iconografías frecuentes en el resto de la península ibérica. Creemos, como se ha indicado antes, que esto viene dado por una intención de hacer más comprensible el mensaje al espectador, a través de unas representaciones selectas que repiten de modo sistemático un elenco reducido de metáforas, las cuales, además, estaban relacionadas con el imaginario colectivo de África y Asia. Continente y contenido van de la mano para su mejor aprehensión.

2.3. El enemigo visualizado como monstruo

Pero los moros representados con símbolos del antagonismo religioso [...] tenían que ser deformes, feos, a veces monstruosos.²³⁸

Como indicara Cabrillana en el fragmento con el que iniciamos este epígrafe, otra manera de denigrar al musulmán, «quitándole» el alma, deshumanizándolo, es representarlo a modo de monstruo, con malformaciones en ciertas ocasiones.²³⁹ Esta es otra técnica que procede del mundo medieval y que aquí se amplifica para conseguir conmover las pasiones de los espectadores y aumentar la animadversión ante el enemigo.²⁴⁰ Se trata de deformar al enemigo en el espejo, señalar que es distinto al cristiano viejo,²⁴¹ inferior, para remarcar que no se acepta ni cultural ni religiosamente.²⁴²

²³² Ortí y Mayor, 1740: 271.

²³³ López de Hoyos, 1572: 136.

²³⁴ Como indicara Perceval (2017: 17-25), esta fue, con mucho, la forma más común de referirse a los musulmanes como animales: hay una progresión casi geométrica en la frecuencia de su uso durante el siglo XVI, comenzando con el libro de Vicente Roca, *Historia de los Turcos*, donde aparecen descritos así doce veces; el *Viaje de Turquía*, en cuatro ocasiones; hasta los *Baños de Argel* de Cervantes, con treinta y seis referencias. Véase también: Cardaillac, 1983: 12.

²³⁵ Colonge, 1968-1970: 137-243.

²³⁶ Lleó Cañal, 1979: 145-146.

²³⁷ Lleó Cañal, 1979: 143.

²³⁸ Cabrillana Ciénzar, 1999: 45.

²³⁹ Esta tendencia fue también habitual en otros países europeos. Véase: Sorce, 2018: 553-567.

²⁴⁰ Es abundante la bibliografía al respecto, pero recomendamos Jardín, 1991: 23-32; Melinkoff, 1993; Sabbatini, 2010: 1-18; Sabbatini, 2015: 136-159; 2012.

²⁴¹ Lee, 2015: 104. Por otro lado, Kappler (1986: 235) intentó definir qué es un monstruo y qué valor tuvo convertir al enemigo en uno de ellos. Véase también Benito Ruano, 1988: 53-54.

²⁴² Strickland, 2003: 8; Tieszen, 2013: 266.

Este proceso puede encontrarse ya en la entrada del primero de los Felipes. Tal es el caso de una grisalla del *Arco de los Alemanes*, donde se representó a un hombre desnudo, atado con una cadena al pescuezo, ligado de pies y manos, lanzando espuma por la boca, subrayando su ausencia de razón, y que «significava o furor que o grande Turco mostrou de ver a sua frota desbaratada por Dom Ioão de Austria». ²⁴³ Aquí vemos una clara alusión, además, a la contienda de Lepanto, en la que el hermano bastardo del rey, dirigiendo la armada de la Santa Liga, derrotó a las naves otomanas. Para demostrar su poder, capaz de amansar a monstruos, se recurre la imagen arquetípica de la Ira, que se representa «echando espuma por la boca, porque cuando el hombre se ve vencido por la Ira pierde la luz de la razón»; y, además, «tiene hinchado el rostro porque la Ira, la más de las veces, cambia y transforma el cuerpo del que la sufre con el bullir de la sangre, produciendo igualmente la inflamación de los ojos». ²⁴⁴

Aquí, esta alegoría, codificada por Ripa, sin embargo, se carga de un contenido más complejo al figurar al Gran Turco, esto es, al sultán del Imperio turco-otomano y al imperio mismo, formando una metonimia —el imperio por quien lo gobierna—, que extiende los rasgos bestializados al resto de la población infiel bajo sus dominios.

Además, cuando el cronista describe el arco incide en los valores negativos de este monstruo y de lo que representa, relacionando dicha figura, también, con la idolatraría. El cual es otro de los atributos negativos del islam en la polémica antimusulmana medieval y moderna. ²⁴⁵

Esta idea se repite en la entrada de su hijo y, en particular, se dio en el *Arco de los hombres de negocios*. Allí se representaron monstruos vencidos, coronando diversas imágenes de batallas donde se ilustraban las victorias de D. Diego Fernández de Almeida, prior de la Orden de San Juan, quien luchó defendiendo la fortaleza de Rodas; y la heroica hazaña de Martin Muniz, impidiendo la entrada de los musulmanes en la ciudad de Lisboa, en donde aparecía el siguiente lema: «¡Oh virtud! de la fortaleza, triunfante domadora de monstruos, hasta las estrellas te levantas por medio de los enemigos». ²⁴⁶

Una cuestión que nos sorprende vinculada a este asunto es que, mientras en otros enclaves de la Europa católica, el dragón es el máximo ejemplo de la demonización y «monstrualización» del enemigo turco, ²⁴⁷ en Lisboa no sucede lo mismo.

²⁴³ Guerreiro, 1581: 22

²⁴⁴ Ripa, 2007 (1593): vol. 1, 538-539.

²⁴⁵ «A idolatria he tirada, manda este rey desbaratar todas as machinas & enganos deste perverso homem». Guerreiro, 1581: 22. Sobre el musulmán idólatra véase, entre otros: Tolan, 1999: 97-118.

²⁴⁶ Lavanha, 1622: 15.

²⁴⁷ Sorce, 2007-2008: 173-198; Franco Llopis, 2017: 87-116.

Como se ha visto, se utilizaron animales fantásticos como basiliscos, hidras, pero no este ser horrendo. Lo que nos parece un epifenómeno muy interesante, pues frecuentemente servía para dar mayor espectacularidad a la acción dramática, al ir cargado, en múltiples ocasiones, de fuegos de artificio para que lanzara llamas por la boca, mostrando la fiereza del turco.²⁴⁸

Pero no debemos perder de vista que el dragón, por ser el animal heráldico de los Braganza, tras la *Retauração* hablaba por el reino de Portugal y, en consecuencia, no podría metaforizar el Imperio otomano en las fiestas cortesanas. Un episodio más, tal vez, de la «guerra de las imágenes» entre la corona portuguesa y la monarquía hispánica, cuyas consecuencias en la iconografía del poder van más allá de la independencia lusa.²⁴⁹ De hecho, una de las carrozas de la embajada ante la Santa Sede del marqués de Fontes, Rodrigo de Sá Almeida e Meneses, en 1716 —sobre cuyo programa iconográfico volveremos más adelante—,²⁵⁰ exhibía, sobre el tren trasero, un pequeño dragón destrozando una media luna: no hay que invertir mucha energía para explicar que la luna creciente es el símbolo de Mahoma, un elemento negativo, y el ser mitológico, el emblema heráldico de los Braganza, lo que ejemplifica a la perfección la polisemia de esta imagen alegórica.

2.4. Gigantes y turcos: imágenes mitológicas de la alteridad

2.4.1. EL *HERCULES HISPANICUS* EN LA LUCHA CONTRA EL INFIEL

Como se ha anotado en páginas precedentes, la figura de la Hidra es bastante habitual en la iconografía regiopolítica. Se popularizó por dos razones: la primera, por tratarse de un ser maligno que encarnaba a la perfección la idea de pecado que se le atribuía al islam. La segunda estaría relacionada con la idea de que gran parte de las monarquías europeas procedían de Hércules, el semidiós tebano. Equiparando la figura del monarca a este personaje mitológico aquel asumía sus virtudes, como la fortaleza, sabiduría y tesón.²⁵¹ Por este motivo se recurre a la representación de los trabajos que tuvo que realizar por petición de Euristeo con el fin de ilustrar la lucha del bien contra el mal, así como alegoría del buen gobierno, utilizando cada

²⁴⁸ Como ejemplo podríamos tomar la entrada de Felipe II en Sevilla en 1570. Véase sobre ella: Mal Lara, 1570: 66; Pizarro Gómez, 1985: 66; Pizarro Gómez, 1999: 21.

²⁴⁹ Bouza, 1998: 89-94; Mínguez, 2007: 395-410; Rodríguez Moya, 2008: 1377-1392.

²⁵⁰ Delaforce, 2001: 117-164; Pinho, 1996: 51-57. Véase también: Rega Castro, 2017: 221.

²⁵¹ Para el caso español véase: López Torrijos, 1985.

antagonista hercúleo como un trasunto de los enemigos de la cristiandad. Se trata de un claro ejemplo de mitología moralizada.

La selección de la Hidra de Lerna, con diversas testas, suele corresponder a la fisonomía de este ser. Fue utilizada por los ideólogos de los programas iconográficos para simplificar en una sola figura los peligros a los que se enfrentaba la monarquía hispánica, todos sus enemigos (fueran judíos, musulmanes en general, turcos en particular, moriscos o protestantes).²⁵² Cada una de sus cabezas, simbolizaba uno de ellos. Su aparición en el arte efímero vinculado con la corona hispánica es bastante recurrente. Desde la entrada de Carlos V en Florencia tras su victoria en Túnez,²⁵³ se repitió en numerosos eventos festivos durante su reinado y el de sus sucesores, permaneciendo en el imaginario colectivo hasta bien entrado el siglo XVIII.²⁵⁴

De modo paralelo a la Hidra, también es habitual encontrarnos con la figura de Gerión, gigante de tres cabezas y cuerpo triple que, según la leyenda, habitaba en la isla de Eritia, al que el héroe dio muerte con su clava o con flechas, según las diferentes versiones. Esta tricefalia, también se utilizó para mostrar los distintos opositores frente al catolicismo. Este ser monstruoso aparece representado, por ejemplo, en la entrada de Felipe II e de Isabel de Valois en Toledo (1560);²⁵⁵ así como en las exequias de Margarita de Austria en Córdoba (1611).²⁵⁶

Por último, otro trabajo de Hércules que se representó con asiduidad en el arte efímero del sur de Europa es el del robo de la manzana del Jardín de las Hespérides. Hay que tener en cuenta que estas ninfas en sí no son ni monstruos ni seres malignos, pero el héroe tuvo que enfrentarse a ellas para conseguir la manzana dorada que le había solicitado Euristeo. El hecho de que fueran tres ninfas también sirvió para indicar los distintos enemigos de la cristiandad. Aun así, su estudio es ciertamente más complejo que en los casos anteriores. En algunas ocasiones, su aparición está motivada únicamente por el origen mítico de la ciudad, como sucede en el caso de Toledo,²⁵⁷ mientras que en otros enclaves, como en Valencia, en las celebraciones del cuarto centenario de la conquista de esta urbe (1638), sí que sirvió para ilustrar la lucha contra los enemigos de la fe.²⁵⁸

²⁵² Una primera aproximación a dicho asunto la podemos encontrar en Lamarca, 1999: 187-200.

²⁵³ British Library [en adelante BL]. *Ordine pompe, apparati, et cerimonie, delle solenne intrate, di Carlo V Imp[eratore] sempre aug[usto] nella citta di Roma, Siena, et Fiorenza*, Florencia, 1536: 27.

²⁵⁴ Este aspecto ya ha sido tratado en Franco Llopis, 2017, 87-116.

²⁵⁵ *Entrada del Rey don Felipe Segundo Nuestro Señor en Toledo* (ed. orig. 1560). Laurencín, 1896: 89.

²⁵⁶ Guzmán, 1612: 86.

²⁵⁷ Gómez de Castro, 1561: 43. Sobre este asunto véase: Fernández Travieso, 2007: 40-42.

²⁵⁸ Ortí, 1640: 87; Olivares, 2016: 675.

En el caso portugués dos son las historias de Hércules que podemos relacionar con el islam: la lucha contra la Hidra de Lerna y el Cancerbero, al que habría que añadir —ya no en entradas regias— el tema del gigante Gerión, que posee el mismo valor.²⁵⁹

El primero de esos seres monstruosos míticos no es tan habitual en las entradas lisboetas como en otros enclaves de la geografía del sur de Europa. Además, no siempre conlleva una alusión directa al islam, sino que puede referirse a otros enemigos, sin incluir el «mal norteafricano» entre ellos. Así sucedería, por ejemplo, en el *Arco de los Alemanes* de la entrada de Felipe II en Lisboa.²⁶⁰ En este caso, no hay referencia a los musulmanes, sino que se centra en hacer una apología de la lucha contra los protestantes del norte de Europa. Debemos esperar hasta la entrada de su hijo en Elvas, para encontrarlo incluido en un discurso más amplio. En este caso, en una parte del arco se representaba una alegoría de Portugal armada, mientras que en la otra, se veía a la Hidra siendo derrotada por un hacha ardiente, con la que se quemaba sus cabezas cortadas, para que no se reprodujeran. Este ser mitológico es identificado con la Herejía, y el hacha sería «el zelo de la fe», con la que se podría vencer a este enemigo.²⁶¹ No hay ninguna referencia que concrete si se refiere a protestantes o musulmanes, ambos tildados de ese modo, sino que se prefiere mostrar una visión mucho más abierta, que sirve para incluir todos aquellos que se oponen a la corona hispánica.²⁶²

Por último, ya en la entrada de Felipe III en Lisboa encontramos la Hidra de nuevo como parte de una escenografía mucho más compleja. Se incluye dentro de la representación de la lucha entre los gigantescos Titanes y Júpiter, en el conjunto escultórico erigido delante de la aduana. Este pasaje será analizado con detenimiento en el siguiente epígrafe, por lo cual no profundizaremos sobre el significado antislámico del ser monstruoso luchando contra Hércules, que ocupaba una esquina de la composición, como alegoría del enemigo morisco.²⁶³

Por lo que respecta al Cancerbero, fue en el *Arco de los italianos* de esta misma entrada donde se representó con alusión a los cristianos nuevos de moros y

²⁵⁹ Este aparece en una representación teatral de los Jesuitas en Coímbra en 1612. En este caso simbolizaba tanto el mal inglés como la amenaza africana. Véase: Benatti, 2007.

²⁶⁰ Guerreiro, 1581: 11.

²⁶¹ Lavanha, 1622: 3.

²⁶² Hemos podido localizar otro ejemplo, pero referido también a la herejía en general frente a la que luchaba el Sumo Pontífice, en los aparatos efímeros para la llegada de las reliquias a la iglesia jesuita de San Roque en Lisboa (1588). En uno de los arcos «se pintou a heregia a feição de monstro, o qual da cinta per cima tinha muytas cabeças, & vários corpos de homens, que com adagas nas manos se estavam dando de punhaladas, sobre a cabeça de cada hum ficava huna media lua. A letra dezia: Haeresis [...] Neste monstro domina a Lua, as leys lhe dá a desonestidade, a fee anda a seu querer. Emsim fugindo de ter huna cabeça (que he o summo Pontífice) fica Hydra de muitas, o qual he não ter cabeça». BNP. RES 1680P. Campos, 1588: 67-68.

²⁶³ Moreno Cuadro, 1985: 29.

musulmanes. Debajo de la escena de la expulsión de los cristianos nuevos y de la toma de ciudades norteafricanas encontramos a «Hercules, que representava a su Magestad, vencedor del Can Cerbero»,²⁶⁴ haciendo *pendant* con la escena de Febo contra Pitón, que analizamos en epígrafes anteriores. Moreno Cuadro opina que la elección de este animal podría estar relacionada con las teorías de Pérez de Moya (1512?-1596) y su *Filosofía Secreta* (Madrid, 1585), donde se vincula cada una de sus testas con las tres partes del mundo, Europa, Asia y África, «porque de las gentes de todas ellas se mantiene el infierno, quiere decir de las almas que mal viven de todo el mundo».²⁶⁵ No estamos seguros de que aquí sea esta la lectura correcta, o al menos la referencia a seguir, teniendo en cuenta las narraciones de las relaciones festivas. Creemos que alude, en su conjunto, a los problemas con turcos —el antagonista ultramarino—, musulmanes —derrotados en el norte de África por los Austrias— y los moriscos —expulsados por Felipe III—. Tres problemas con un mismo cuerpo: el islam, asunto al que está dedicado el arco.²⁶⁶

Lavanha afirma que las tres cabezas significan «Gula, Luxuria i Avaricia, contrarios de tres virtudes: Parsimonia, Continencia i liberalidad que en el Rey nuestro señor con otras muchas resplandecen».²⁶⁷ Otros cronistas, simplemente resaltan la figura de Hércules, sin explicar su significado, ni describir, tampoco, las tablas de la expulsión de los moriscos que coronaban el arco y son claves en la interpretación del conjunto.²⁶⁸ Todo ello nos incita a volver a reflexionar sobre los distintos niveles de significación y la écfrasis moderna del arte efímero. Gracias a los grabados que ilustran la crónica de Lavanha, sabemos la composición exacta del mismo, de acuerdo con una supuesta mayor objetividad de la imagen grabada. El hecho de que algunos autores pasen de largo sobre detalles, ratifica que a cada espectador le interesaba un asunto por encima del otro y también interpretaba de un modo diverso lo que veía. No sabemos qué valor le darían los intelectuales citados a la figura hercúlea, ni podemos ratificar, aunque sí insinuar, que los tres epítetos utilizados por Lavanha tienen mucho que ver con el imaginario que en aquel momento se tenía de los turcos. En la literatura contra los otomanos se insistía en su avaricia, en la sodomía, el desenfreno sexual, la gula de sus festines,²⁶⁹ atributos que el cronista atribuye al portero del infierno contra el que lucharía Felipe III. Para entender

²⁶⁴ Lavanha, 1622: 33.

²⁶⁵ Moreno Cuadro, 1985: 28.

²⁶⁶ Para otros autores, este animal simbolizaría el «caos» producido por el islam en la política hispánica, y se relaciona con la figura de la Hidra que aparece en la portada de algunos libros de polémica antimusulmana y morisca. Véase: Fernández Chaves y Pérez García, 2009: 363.

²⁶⁷ Lavanha, 1622: 33.

²⁶⁸ Véase: Cordeiro, 1621: 19; Sá, 1620: 16.

²⁶⁹ Bunes, 1989.

nuestra interpretación aludimos al contenido del resto del arco, al mensaje que se da con la expulsión de los moriscos, las victorias de las plazas norteafricanas y las referencias a la serpiente pitón siendo vencida por Apolo. Solo así podemos especular con mayor precisión sobre aquello que no se «dice», pero se «insinúa» en este arco, que, sin duda, se refiere a la lucha frente al islam.

Por último, este ser maligno también apareció en el teatro creado por los jesuitas para celebrar la llegada del rey en esta misma entrada. El guardián del inframundo se representa portando sobre sí la alegoría de la Perfidia, que se enfrenta al Espíritu Santo. Describe a esta como «hija verdadera del demonio» y hace referencia, según Mimoso, al continente asiático. De hecho, estos personajes van acompañados por un sacerdote Bramane, vestido suntuosamente «a la morisca» con una «cabaya indiana labrada en oro», mientras portaba en su mano un «baculo Indiano»,²⁷⁰ que en este caso representa la idolatría,²⁷¹ característica relacionada con el islam norteafricano, pero que poco a poco va siendo asumida también por los enemigos orientales.²⁷² Por la descripción conservada, la imagen nos recuerda a cómo se representaba, en los Beatos, la prostituta de Babilonia, ricamente engalanada sobre un ser maligno. También mediante una riqueza fingida se quiere «señalar» a ese otro.²⁷³ En esencia, en esta construcción visual se produce una fijación de lo lejano (Asia) y de lo próximo (la moda morisca como identificación de la alteridad, y otros tipos iconográficos relacionados con el mal), con todos los tópicos y prejuicios que tal mezcla trae consigo. Encaja con la preocupación portuguesa por el islam, las conquistas de ultramar y la necesidad de mostrar su supremacía ante los «otros».²⁷⁴

De hecho, esta representación serviría de precedente para otra organizada también por los jesuitas, en Angola, por la beatificación de san Ignacio y san Francisco Javier, donde Asia es representada como un «ser idólatra» ricamente adornado, en forma de animal de siete cabezas, rodeado de demonios, que son expulsados por

²⁷⁰ Mimoso, 1620: 10-14. Para entender el contexto en el que se creó véase: Brockey, 2005: 1-50; Shore, 2015: 429-441; Shore, 2015b: 531-561.

²⁷¹ Sobre la «mutabilidad» y asunción de características negativas y pecados entre los distintos enemigos vinculados con el islam véase: Alonso Acero, 2006: 18. Sobre el concepto de idolatría en la Compañía de Jesús: Rubiés, 2005: 237-280.

²⁷² Es muy habitual la insistencia de las fuentes sobre la riqueza de las alegorías del continente asiático. En otras piezas teatrales jesuíticas, estas metáforas se repiten. En las fiestas de la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier se describen personajes con turbantes con muchísimas joyas y oro ornando sus vestidos, así como plumas, en relación con el comercio y la prosperidad. *Relaçam geral das Festas...*, o. cit., 1623: 18.

²⁷³ Melinkoff, 1993: 42. La figura del mal, vinculado con herejes (musulmanes y protestantes) relacionado con un personaje monstruoso de varias cabezas y con imágenes del apocalipsis, parecidas a la de esa obra de teatro puede encontrarse en las exequias de Felipe II en el Aquila (Italia). Benedetti, 1599: 10.

²⁷⁴ Sobre esta mezcla entre lo cercano y lejano véase: Bunes Ibarra, 2002: 64. Véase también: Blanks, 1999: 11-54.

los jesuitas de los territorios de «Europa, Japón, Índico y China»,²⁷⁵ lugares donde la Compañía de Jesús realizaba habitualmente su tarea evangelizadora.

En ambas escenas no hay referencia al héroe tebano, sino que se mezcla mitología, literatura emblemática y también referencias de ese lejano Oriente conquistado, poblado de bárbaros que visten con ricas ropas, pérfidos e idólatras. En capítulos sucesivos volveremos a este asunto, cuando hablemos de las alegorías de los continentes, pero nos parecía significativo la acumulación de figuras simbólicas utilizadas en esta pieza teatral y la representación del Cancerbero como un elemento más para simbolizar la maldad del enemigo que la corona hispánica debe destruir en el lejano Oriente.

En conclusión, al repasar la presencia de Hércules en las entradas *dos Filipes*, se hace evidente el valor polivalente del motivo, que alude a la fortaleza y virtud del monarca, pero también al héroe que vence tanto física como moralmente a los enemigos de la fe. No obstante, la figura del tebano, en otros contextos posteriores en cronología, también vinculados con el arte efímero portugués, pero fuera de Portugal, tuvo un significado complementario al expuesto en las líneas anteriores. Nos referimos, por ejemplo, al carruaje de la embajada romana del conde das Galveias, André de Melo e Castro, en abril de 1709, se pintó, en su parte delantera, un panel presidido por la «a grande Lusitania vestida de Pallas» junto a Hércules (fig. 4). Aquí, al acompañar una personificación femenina —aunque diosa de la guerra—, tendría una lectura notablemente diferente. Podría identificarse con el Hércules gálico o céltico, es decir, el dios de la elocuencia inspirada, el que arrastra a las masas con su oratoria, en sentido retórico y teológico.²⁷⁶ Habida cuenta de que, en otro lugar, la relación publicada con tal motivo explicaba: «He emblema do Cattolico Zello Dos Reis de Portugal, nam se contentaram com expulsar de seos Reinos heresia, senam que em partes tam remotas deram a man a muitos [...]»,²⁷⁷ en lucha permanente contra el paganismo y, de un modo particular, contra el islam. Una lucha llevada a cabo no solo por las «forças de suas armas», sino también por medio de la palabra, de la predicación «de seos Reverendissimos, e dignissimos Padres da Companhia para se redusirem ao culto de verdadeira Religiam».²⁷⁸

²⁷⁵ *Relação das festas que a Residencia de Amgolla fez na beatificação do beato padre Francisco Xavier da Companhia de Jesus* (1994: 50) (ed. orig. 1620), transcripción y notas a cargo de Adriano Parreira, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

²⁷⁶ El tema no es extraño al contexto hispánico, dado que lo encontramos, por ejemplo, en la decoración de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, véase: Taylor, 2006: 150-151.

²⁷⁷ De Bellebat, 1709: 39.

²⁷⁸ De Bellebat, 1709: 39.



Fig. 4. Emblema del carruaje de la embajada del Conde das Galveias, grabado, ilustr. De Bellebat, 1709: s/p. París, Bibliothèque nationale de France (Fuente: Gallica, biblioteca digital de la BNF).

2.4.2. LA CAÍDA DE LOS TITANES Y LA PROPAGANDA ANTISLÁMICA²⁷⁹

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,/ Qual Encélado, Egeu e o Centimano;/ Chamei-me Adamastor, e fui na guerra/ Contra o que vibra os raios de Vulcano;/ Não que pusesse serra sobre serra,/ Mas, conquistando as ondas do Oceano,/ Fui capitão do mar, por onde andava/ A armada de Neptuno, que eu buscava.²⁸⁰

Así presentaba Luís de Camões el encuentro entre Vasco de Gama y el temible gigante llamado Adamastor, que custodiaba el cabo de Buena Esperanza. A través de ciento cincuenta versos relató cómo se oscureció el cielo y apareció una figura que hablaba en tono funesto, espantoso, como si su voz saliera de las profundidades del mar. Este gigante contó al navegante la historia trágica de sus dos derrotas, una militar y otra amorosa, que le habían condenado a ocupar tal accidente geográfico.

²⁷⁹ Parte de este epígrafe ha sido publicado en Franco Llopis y Rega Castro, 2020.

²⁸⁰ Para este trabajo se ha utilizado principalmente la versión portuguesa original. Camões, 1572. Esta se ha cotejado con la primera traducción al castellano de Benito Caldera pocos años más tarde: Camões, 1580. Esta cita corresponde a la estrofa 51.

Camões se detuvo también en explicar con detenimiento su fisonomía. Se trataba de un ser deforme y de grandísima estatura —tanto como para compararlo con el Coloso de Rodas—, rostro pavoroso y barba escuálida, los ojos hundidos y su cabello rizado; su boca era negra, con dientes amarillos.²⁸¹

La historia de Adamastor ha sido una de las que más ha fascinado a los historiadores de la literatura que se han enfrentado al estudio de las *Lusíadas*. A través de este personaje se metaforiza la conquista de nuevos territorios, la llegada a lugares lejanos custodiados por «negra gente» y la «turca armada» que acabaron por ser vencidos por el imperio portugués. El bien derrotaba al mal y este último se desnudaba ante el conquistador luso, llorando sus pesares. El imperialismo de raíz mesiánica se hacía aquí palpable, publicitando la grandeza de la corona portuguesa bajo la dinastía de Avís.²⁸²

Esta fascinación surgió poco después de que Camões finalizara su obra maestra, y años antes de la unión de la monarquía hispánica con Portugal. En 1639, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) publicó sus *Lusíadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España. Comentadas*, donde reinterpretaba el texto del escritor luso con el fin de forjar una identidad política y cultural portuguesa dentro de la red imperial de los Austrias, pues, como indica el mismo título de la obra, cita a Camões como un escritor «español», cuando sus orígenes eran, no cabe duda, portugueses. Este autor, además, aclaró quién era Adamastor: «no representa aquí otro personaje que a Mahoma, i a toda su ascendencia hasta Ismael, i descendencia hasta oy, i gentes que le siguen en sus preceptos».²⁸³ Como indicaron Fouto y Weiss,²⁸⁴ la deformidad física, su tamaño, las pasiones frenéticas y la transformación final de Adamastor que expone de manera detallada Faria e Sousa se basa en la representación estereotipada de la supuesta lujuria y codicia del profeta Mahoma y su vanidad. Una imagen que tiene una larga tradición en los escritos de polémica antislámica medievales y de la temprana época moderna, que construyeron una versión negativa de la vida del profeta.²⁸⁵

Según Blackmore,²⁸⁶ Faria e Sousa (re)construye esta lectura del Adamastor de Camões entendiendo África como principal sede del islam, como lugar en el que habita el demonio, que debe ser conquistado y convertido al cristianismo por los portugueses que ya desde la toma de Ceuta tomaron un papel muy activo en la con-

²⁸¹ Camões, 1572: estr. 39-40

²⁸² Quint, 1994: 99-130; Fouto y Weiss, 2016: 1258-1259; Blackmore, 2009: 126-142.

²⁸³ Faria e Sousa, 1639: vol. 1, v. 540 d.

²⁸⁴ Fouto y Weiss, 2016: 1260.

²⁸⁵ Se ha publicado mucho sobre este aspecto, entre otras lecturas recomendamos: Schwoebel, 1967; Soykut, 2001; Curatola, 2006: 115-130; Levin, 2007; Dimmock, 2008: 66-88; Akbari, 2009; Strickland, 2014: 147-164.

²⁸⁶ Blackmore, 2009: 148.



Fig. 5. Juan Schorquens, *Desembarcación de Su M. en Lisboa* (detalle), 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: s/f. (14-15). Museo de Lisboa-Palácio Pimenta, Lisboa. Inv. MC.GRA.1404 (Fuente: Coleção do Museu de Lisboa/Câmara Municipal Lisboa-EGEAC).

quista de los territorios norteafricanos. No es solo una representación de Mahoma en particular, sino que también es símbolo de las tribus subsaharianas negras derrotadas que dificultaban el avance del imperio luso.²⁸⁷ Vasco de Gama vence al islam, el cual se ilustra cubierto de una oscuridad melancólica, trágica, monstruosa.²⁸⁸

La historiografía coincide en que esta metáfora parte de la tradición ovidiana —inspirada en la fábula de Polifemo— y se proyecta a la historia de Portugal y su expansionismo.²⁸⁹ Se trata de una revisión en clave política de la mitología clásica, una historia que la tradición ha vinculado con la de los gigantes de la titanomaquia, que también sirve para simbolizar el mal africano. Una de las iconografías que se repite en las entradas lisboetas durante la Edad Moderna, principalmente tras el reinado de Felipe III.

Esta representación se manifestó ya al lado del primero de los arcos de recibimiento al monarca, en el Terreiro do Paço, cerca de la aduana o alhóndiga (fig. 5). Se ideó un conjunto escultórico espectacular que ilustraba la «fabula de la Guerra de los Titanes [...]», por lo mucho que simboliza esta fabula con los temerarios

²⁸⁷ Earle, 2014: 103-118.

²⁸⁸ Berardinelli, 1973: 33-40; Castro, 2007: 175-190.

²⁸⁹ Glaser, 1976: 135-157.

intentos de los Moriscos, que convocando las fuerças turquescas i africanas [...] intentaron pertubar la paz». ²⁹⁰ Un documento del Archivo del Palacio de Ajuda nos aporta una descripción más detallada de estos gigantes. Se trataba de «bultos muy crecidos». Sobre un globo terráqueo se esculpíó a Felipe III como Júpiter, que con sus rayos hacía que «las monstruosas personas gigantescas» fueran «lançandose en un abysmo o gruta infernal» que se insertaba dentro del tablado. ²⁹¹ Lo que nos presenta un escenario totalmente barroco donde se rompen los espacios clásicos de representación, para aumentar el dramatismo de la acción. Un escenario que, además, poseía en sus laterales imágenes de Hércules venciendo a la Hidra, aspecto del que hemos hablado en páginas precedentes.

La interpretación de estos gigantes Titanes puede leerse en paralelo gracias a la narración de Lavanha, citada en primer lugar, y otra relación manuscrita conservada en el Archivo de la Catedral de Granada:

Sabed que estos gigantes son comparadas a quatro naçiones contrarios a nuestra ley y contra el Rey Phellipe que los defiende, los sujeta y los ba acabando y echando del mundo como segunda coluna de la fe. El un gigante senifica la [h]erejia; el otro la casa otomana, que son los moros; el tercero los moriscos que hecho de España; el cuarto se compara a los judíos [...]. ²⁹²

Se simbolizaba la lucha entre el bien y el mal a través de distintos gigantes que se enfrentaban a Júpiter, trasunto de Felipe III, quien finalmente los derrotó. ²⁹³ Esta escena es relacionada, además, por otro de los cronistas del evento, Gregorio de San Martín, con el éxodo obligatorio de los cristianos nuevos, así como su descenso al inframundo. Él compara a los moriscos con áspides y basiliscos que «preciando mas los infernales riscos, al infierno bolveys por do venistes, y qual Luzbel del cielo descendistes». ²⁹⁴ En capítulos precedentes hemos indicado cómo las serpientes y los basiliscos eran utilizados habitualmente para representar al islam, por lo cual el cronista está utilizando una terminología recurrente vinculada a la alteridad para describir esta representación teatralizada de los enemigos como gigantes, Titanes subyugados ante Felipe III. Se están superponiendo metáforas para hacer más dramática la escena. ²⁹⁵

²⁹⁰ Lavanha, 1622: 9.

²⁹¹ BA. 54-X-6 n. 1. *Relaçõ da jornada a Portugal de d. Filipe II no ano de 1619*, f. 6.

²⁹² Gan, 199: 419.

²⁹³ Como ha estudiado López Poza, una de las divisas más conocidas de este monarca es la que incluye un rayo, en relación con Júpiter y su acción en la lucha contra los Titanes, rayo que servía para poner orden en el mundo y otorgar justicia. Véase: López Poza, 2013: 324.

²⁹⁴ San Martín, 1624: 91.

²⁹⁵ Sobre la relación entre los gigantes y los moriscos véase: Moreno Cuadro, 1985: 28.

La representación del monarca como Júpiter venciendo a estos gigantes, que encabezaba el grupo escultórico, es algo que desde la tardoantigüedad se venía haciendo y que los círculos humanistas de la corte de Carlos V activaron de nuevo. No presenta, por tanto, ninguna novedad, como tampoco la denigración del enemigo con esta fábula. De hecho fue una manifestación visual que se dio en otros soportes vinculados también con los moriscos, turcos y berberiscos. Nos referimos a la poca estudiada portada de las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, estampada en París en 1606 por el flamenco Petrus Firens. La intención del artista era representar de modo mítico la contienda de las Alpujarras (1568-1571). Esta portada presenta una estructura muy similar a la de los arcos triunfales. En la parte superior un águila, atributo de Júpiter, quien, además, aparece representado debajo de este animal simbólico, dentro de una montaña. Desde allí lanza sus rayos ante los insurrectos, que huyen despavoridos en la parte inferior. El vestuario de los enemigos es muy poco real, no parecen realmente ni turcos ni musulmanes, sino que realiza una esquematización y simplificación de todos los usos sartoriales de los distintos contingentes de musulmanes (conversos o no) que participaron en la guerra, lo que comporta cierta dificultad de identificación de los mismos. Por si fuera poco, a la derecha se ve a Neptuno hundiendo las naves enemigas. Recordemos dos asuntos vinculados con este aspecto: este dios luchó junto con Júpiter contra los gigantes y Titanes; y, además, su alegoría fue muy utilizada, principalmente tras la batalla de Lepanto (1571) para ilustrar el poderío naval hispánico frente a las embarcaciones turcas, reforzando el mesianismo de la Santa Liga, en general, y el imperialismo católico de Felipe II, en particular. Así pues, Firens está hibridando diversos tipos iconográficos difundidos a finales del *xvi* para ilustrar la victoria lepantina, con la batalla de los dioses frente a los Titanes, en un marco ideológico y de interpretación muy próximo al de la entrada lisboeta. Con ello podemos presuponer que era un modelo iconográfico bien conocido en los territorios cristianos y que, justo en esta entrada donde se conmemora de modo especial la expulsión de los moriscos, los ideólogos recurrieron a ella y a la mitología para magnificar la bravura de un Felipe III que soportaba unos años de penuria y derrotas militares.²⁹⁶ Además, como se ha expuesto anteriormente, no es la única vez en que un gigante se utiliza como imagen del islam en esta entrada triunfal, como ser horrendo de gran tamaño también es ilustrado en el *Arco de los hombres de negocios*.

²⁹⁶ Como indica Francisco Javier Pizarro (1987: 123-146), se produce una alusión a la expulsión de los moriscos en tres ocasiones, en esta entrada. En el grupo escultórico de la aduana; en el *Arco de los flamencos*, donde Felipe III, junto con la Fortaleza y la Justicia, ponen en fuga a los conversos. Y, por último, en el citado *Arco de los italianos*, con su embarque en España y desembarque en Orán.

A pesar de que hemos mostrado, por un lado, la vinculación de lo monstruoso en Camões y otros autores del momento con el islam, o el relativo común uso de la titanomaquia —con alguna variante— en asociación con los moriscos, no debemos considerar que esta idea se gestase en Portugal, sino que se debe a un *topos* representativo deudor de una larga tradición festiva cortesana. Durante el siglo XVI y, de un modo particular, en el reinado de Carlos V, estas referencias políticas aparecen cifradas de modo sistemático, primero en la península itálica y más tarde en la ibérica. Por una parte, los encontramos en los frescos de la Sala de los Gigantes del Palazzo Te (1532-1535) de Mantua, obra de Giulio Romano,²⁹⁷ la cual puede relacionarse con la visita del emperador a esta ciudad tras su coronación y la invitación de Federico Gonzaga en 1532. Si bien el nieto de los Reyes Católicos no pudo contemplar la obra acabada, sí que admiró los diseños, que servían para publicitar su poder político y sus alianzas italianas. En este caso los historiadores que se han aproximado a su análisis opinan que no simbolizaría un enemigo en particular, sino a todos los oponentes el emperador.²⁹⁸

Mucho más concreta fue la iconografía de la que disfrutó en su regreso triunfante de las victorias en la Goleta y Túnez. Para su entrada en Palermo se construyeron cuatro «statue gigantesche de’Turchi», en forma de atlantes o telamones, en la Porta Nova (1535), en primer lugar, en arquitectura efímera,²⁹⁹ y luego, más tarde, en piedra, hacia mediados de siglo.³⁰⁰ Esta iconografía se repitió de manera constante durante un siglo, en eventos como las entradas del príncipe Felipe (futuro Felipe II) en Milán y Génova en su felicísimo viaje (1549).³⁰¹

De todas maneras, tras las decoraciones filipinas en Lisboa de 1619, no encontramos más referencias a esta iconografía en territorio luso hasta inicios del siglo XVIII.³⁰² Fue durante las celebraciones por el doble enlace del príncipe de Asturias, D. Fernando, con la infanta María Bárbara de Braganza, y el heredero portugués, D. José de Braganza, con la infanta española Mariana Victoria, ajustado en 1727. Tampoco en este caso su significado político pasó desapercibido a sus contemporáneos. Así lo resalta de forma clara el dictamen del censor que acompaña la relación festiva —ya citado anteriormente—, en el cual se incluye la propuesta de reorientar el proyecto imperial portugués para hacerle frente a un enemigo común;

²⁹⁷ Mitchell, 1986: 147.

²⁹⁸ Guttmüller, 1997: 291-308. Sobre una visión general de los gigantes y su simbología en el contexto bélico y también de enfrentamiento religioso desde la antigüedad al siglo XVII véase: Castelletti, 2019: 11-38.

²⁹⁹ Checa Cremades, 1987: 105.

³⁰⁰ Cámara, 1998b: 141

³⁰¹ Véase Franco Llopis y Rega Castro, 2020.

³⁰² Por el contrario, sí que apareció en otros territorios como en Sevilla, en las exequias de Felipe III (1621), hablando de cómo frenó a todos los que se rebelaron contra él. Véase: Allo Manero, 2003: 154.



Fig. 6. Pierre Antoine Quillard, *Júpiter Capitolino* [*«Caída de los Titanes»*], 1728, grabado. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

en el deseo de que «agora por este Desposorio Augusto se vejaõ confederados na maior concordia» las dos monarquías ibéricas para «executar o ultimo fatal estrago a esas Agarenas méias Luas, que naõ satisfeitas ainda com a Azia, e Africa, e tanta parte da Europa [...], querem com dominante pé, pizalla toda».³⁰³ Una nueva alianza para la que se invocaba a un viejo enemigo común, y, por consiguiente, se recurría a una imagen política de la época de la Unión Ibérica.

En concreto, en enero de 1728 ardió un «insigne» castillo de fuegos en el Terreiro do Paço —en el mismo lugar donde un siglo antes se había erigido el complejo grupo del que hablamos anteriormente—. Erróneamente identificado como Júpiter Capitolino, este último representa, en realidad, la Guerra de los Titanes, presidida por la figura de Júpiter aniquilándolos con sus rayos y arrojándolos desde lo alto,

³⁰³ Natividade, 1752: 32.

tal como se observa en el grabado abierto con tal motivo y que incluye dedicatoria del autor (Pierre Antoine Quillard) a Juan V de Portugal (fig. 6). Este grupo metafóricamente, por lo tanto, al rey luchando contra los enemigos de la fe y la monarquía. No hay duda de su carga política, en parte por la representación del triunfo de la Fama que corona el frontis, quien toca una trompeta con una mano, mientras con la otra ofrece una corona de laurel, y se hace acompañar, abajo, de dos prisioneros encadenados. Sin embargo, la clave de interpretación del conjunto nos la ofrece otro de los «artificios» que ardió en esta misma ocasión y de los que, afortunadamente, conservamos documentación gráfica.³⁰⁴

Según la relación de fray José da Natividade, la segunda de las «máquinas» representaba el templo de Artemisa en Éfeso, «hum dos sete milagres do mundo [Antigo]»,³⁰⁵ sito en Asia Menor —por lo tanto en territorio turco-otomano—, al cual había prendido fuego Eróstrato o Heróstrato, pastor convertido en responsable de la destrucción del Artemision. Este ardió ante los ojos de la corte portuguesa como «feliz augurio» para el sucesor de Juan V, el príncipe del Brasil, y por extensión para todo el reino. Esta alegoría al himeneo real vaticinaba un tiempo futuro «[...] em que o Soberano Pincipe [D. José] [...], poria a ferro, e fogo as Mesquitas Ágarenas, que tem a Lua, porque era subentendida a mesma Diana, por seu timbre».³⁰⁶ Si bien en el grabado no se aprecia la media luna sobre su frente, el atributo de la diosa y la media luna del Imperio turco-otomano se confundían, así, por vía de la metonimia, como una renovación del compromiso de la guerra santa contra el islam. No obstante, el mensaje antiislámico se subraya con la imagen de los dos cautivos subyugados por la Fama, donde se reconoce el arquetipo del turco con la cabeza rapada y sus grandes bigotes.

La cultura cortesana portuguesa seguía siendo fiel, por lo tanto, a una tradición iconográfica anterior, pero ahora con ella también se trataba de reforzar la imagen oficial de la dinastía de los Braganza en esta clase de espectáculos políticos. Al respecto, llama poderosamente la atención esta continuidad incluso en los años de la restauración de la independencia portuguesa, como lo demuestran las «machinas de fogo [sic] que se fizerão no segundo dia», las cuales se incluyen en el álbum de las «Festas que se fizeram pelo Casamento do Rei D. Afonso VI».³⁰⁷ Con motivo de las bodas de Alfonso VI y María Francisca Isabel de Saboya, en agosto de 1666,

³⁰⁴ Se trata de dos planchas abiertas por el grabador Théodore Andreas Harrewyn, según diseño de Pierre Antoine Quillard: *Diana no Templo de Éfeso*, 1728. BNB, E. 65. R; *Júpiter no Capitólio*, 1728. BNB, E. 1107 V. Reproducidos en Pereira (ed.), 2000: 127, cat. 42. Véase también García y Zink (eds.), 2002: 52-55.

³⁰⁵ Natividade, 1752: 32.

³⁰⁶ García y Zink (eds.), 2002: 67.

³⁰⁷ MBCB-BDMII. Ms. XCVIII. *Festas que se fizeram pelo Casamento do Rei D. Afonso VI*, 1666 ca., f. 4. Ed. facs. Xavier y Cardim, 1996: s/p (f. 4).



Fig. 7. Máquina pirotécnica representando a Atlas, dibujo a tinta acuarelado, 1666 ca., ilustr. Ms. XCVIII. *Festas que se fizeram...*, 1666: s/p (f. 4). Museu-Biblioteca da Casa de Bragança-Biblioteca de D. Manuel II, Vila Viçosa (Fuente: Fundação da Casa de Bragança).

se levantó en el Terreiro do Paço, el mismo lugar donde Felipe III vio la terrible escultura de la caída de los Titanes, la figura de un gigante que sostenía el mundo, o mejor dicho un orbe azul con las estrellas, sobre el cual se alzaba, a su vez, una victoria alada, vestida de larga túnica, y con una palma en su mano que anunciaban la gloria de la monarquía portuguesa (fig. 7).

Acerca de ello, podríamos afirmar que las dudas iniciales de la historiografía portuguesa, en cuanto a su identificación con Atlas o Hércules, no han lugar.³⁰⁸ Si bien es cierto que su iconografía responde a una convención que el arte de la época moderna aplicaba indistintamente a Atlante o Hércules, también es verdad que, en este contexto, la figura destinada a arder durante los fuegos artificiales era, con toda seguridad, Atlas, por cuanto, según la tradición erudita, Atlas o Atlante era no solo uno de los Titanes de la mitología grecorromana, sino también un rey legendario de Mauritania, sabio y astrónomo. De hecho, afirmaban «los griegos aver hallado [...] esta ciencia; y así fingieron después los poetas sustentasse a Olimpo con las espaldas».³⁰⁹ Por lo tanto, Atlante se resinificaba en la cultura cortesana portuguesa

³⁰⁸ Xavier y Cardim, 1996: 31. Véase también Pereira (ed.), 2000: 105, cat. 31.

³⁰⁹ Suárez de Figueroa, 1615: 177. Véase también Ferrer Maldonado, 1626: 1-2.

no solo como un gigante que metaforizaba fuerzas negativas y destructivas —una condición que compartía con Adamastor—, sino también como «moro», ya que fue rey de Mauritania. Por otro lado, este personaje se asociaba a la astronomía y a la invención de la esfera, lo que aludía —por asociación metonímica— tanto «al instrumento o retrato del mundo»,³¹⁰ y a la esfera armilar que eran las armas reales de Portugal, como al global y geográficamente disperso imperio portugués bajo cuyo peso se doblegaba.

Hay que decir que esta iconografía podría tener su precedente en el tapiz de la serie de *Las Esferas*, titulado *Atlas sujetando la esfera armilar* (1530 ca.), de manufactura bruselense, según el cartón atribuido a Bernard van Orley,³¹¹ y la base para su interpretación, en el teatro organizado por los jesuitas para el recibimiento de Felipe III. En el acto quinto de la pieza compuesta para tal fin, aparecía un carro celebrando las victorias portuguesas, con animales orientales, como tigres y elefantes.³¹² Dicho carro tenía forma de roca áspera y con peñascos. En la parte plana del mismo aparecían dos gigantes, el conocido como «Hercules Libyco» que «vestía su fiera piel de león», atributo que le caracteriza; y el «Atlante Rey de Africa», que «vestía a lo Morisco barbaro, marlota azul con guarnición amarilla, sobre camisa de mangas largas».³¹³ El vestir «a la morisca» del segundo de los personajes tiene que ver con una referencia a lo «islámico», pues ese término aparece en la terminología medieval ya designando objetos que provienen de dicha tradición. Es decir, no hace alusión al converso, sino a la cultura en general, como se indicó en los capítulos iniciales del presente libro. Además, el hecho de que aparezcan ambos juntos justifica la dificultad citada por parte de la historiografía de discernir qué personaje era al que se hacía alusión en la celebración que estábamos analizando.

En último lugar, y volviendo a las festividades de 1666, conviene insistir en el hecho de que la «machina de fogo» de la que estábamos hablando, se encontraba coronada por una victoria alada, lo que no venía sino a subrayar su función como alegoría política, de significado análogo al de los castillos de fuegos de las bodas de José I y Mariana Vitória de Borbón, en 1728. La imagen del mundo, navegado por los portugueses, conquistado y convertido al cristianismo, pesaba sobre la cabeza del Atlante;³¹⁴ una bestia de carga que recordaba a los telamones y cariátides, o bien

³¹⁰ Ferrer Maldonado, 1626: 2.

³¹¹ Herrero Carretero, 2000: 258-259.

³¹² «[...] un colmilloso Elefante, un ligero Tigre y un fuerte Leon, animales que se crían en las tierras de que por los valerosos hechos de sus fuertes hijos viene triunfando». Mimoso, 1620: 110.

³¹³ Mimoso, 1620: 110.

³¹⁴ En la entrada de Felipe II en Lisboa, en el *Arco de los alemanes*, también aparece en un panel decorativo la figura de Atlas relacionada con Neptuno y Felipe II. En este caso, se le describe como un ser deteriorado físicamente por soportar el peso del mundo y por su vejez. Él mismo se define como derrotado, en contraposición a las

al «pórtico pérsico» —tal como lo llamó Vitruvio— en que los espartanos «asentaron las estatuas de los captivos por columnas con un bárbarico atavío, castigando la soberbia de los persas, como ellos merecían [...]».³¹⁵ Este asunto constituía no solo un topos de la literatura artística moderna, sino también una imagen arquetípica de la sumisión de Oriente a Occidente; la cual encontramos, por ejemplo, en la Porta Nova de Palermo. Los persas de Vitruvio eran los moros vencidos por Carlos V, abatidos por Felipe II y derrotados (o al menos expulsados de la península ibérica) finalmente por Felipe III. Esos mismos infieles «agarenos» aparecían sometidos bajo el cetro de los Braganza, a modo de paralelismo retórico entre el «nosotros» y «los otros». Una historia de gigantes monstruosos y dioses que se muestra en toda Europa, pero en Portugal en particular, de modo continuado, como ejemplificación del omnímodo poder cristiano frente a la amenaza islámica.

2.5. Raza y etnicidad en la imagen del musulmán

Pocos años después de la entrada real de Felipe III en Lisboa, Jerónimo de Alcalá (1571-1632) publicó *Alonso, mozo de muchos amos* (1624).³¹⁶ Esta novela trata de la vida de un pícaro llamado Alonso. En su capítulo V nos habla de cuando trabajó para un pintor, y las conversaciones que con él mantuvo, de sumo interés. El protagonista opina que el arte debía representar «cosas buenas»,³¹⁷ esto es, «apóstoles, vírgenes y ermitaños», dejando de lado imágenes de sultanes y musulmanes, que «son tizones del infierno: ejemplo de maldad; la misma soberbia, deshonestidad y torpeza». Más adelante nos comenta cómo los artistas no debían pintar a personajes de tal índole, ni malgastar lienzos tampoco representando la expulsión de los moriscos.³¹⁸ Tras esto, se enzarza en una discusión sobre por qué su patrón había pintado una virgen negra, algo que, para él, no era lícito, pues parecería «india o etíope».³¹⁹ A partir de ahí comienza a darse un acalorado debate sobre el color de la

otras figuras representadas. Tal vez sea este el precedente de la imagen que acabamos de analizar más arriba, donde el monarca es mostrado de modo victorioso ante sus enemigos, si bien no encontramos una alusión relacionable con el islam ni tiene como fin arder, tal y como sucede en el ejemplo que allí estudiamos. Para un análisis más detallado de dicho asunto, véase: Fernández-González, 2015: 100.

³¹⁵ Vitruvio Pollion, 1582: libro I, cap. I, 6.

³¹⁶ Alcalá Yáñez de Ribera, 2005 [1624]. Agradecemos a Catherine Infante que nos haya hablado de esta obra.

³¹⁷ «Sentía yo estas cosas de mi señor en el alma, y quisiera que las imágenes o no se pintasen o fuesen muy buenas; y no quedaba por decirlo (aunque sin provecho, no sirviendo más de que se enojase conmigo, diciéndome algunas palabras no de poco peso y consideración)». Alcalá Yáñez de Ribera, 2005 [1624]: 644.

³¹⁸ Alcalá Yáñez de Ribera, 2005 [1624]: 646.

³¹⁹ «[...] pintando el rostro de la Reina del cielo, le matizaba con colores tan oscuros y pardos que verdaderamente más parecía india o etíope que rostro de señora hermosísima, como lo fue la sagrada Virgen. Enojado yo con él le dije: Mire vuesa merced que está engañado, que la Madre de Dios señora nuestra no fue morena, sino

piel. El artista recurre al «Nigra sum sed Formosa» (Ct. 1:5), así como a la tradición de la Virgen de Montserrat, como justificación del modo en que representa a la Madre de Dios.³²⁰ Que Alonso viera en la Virgen una «india» o «etíope», por la coloración de su piel y rasgos faciales, es un claro ejemplo de la percepción de cómo era caracterizado ese «otro». El problema era pintar al cristiano (o a «lo» cristiano) de modo que no pareciera occidental, como si así perdiera la esencia de su ser. Creemos, pues, que la elección de ambos términos, «india» y «etíope», no es casual. El primero de ellos hace referencia a ese «otro» por excelencia, una vez ya expulsado el morisco, que estaba siendo convertido en los territorios de ultramar, aspecto que preocupaba a la sociedad hispánica. El segundo tiene su raigambre incluso antes, ya en el periodo medieval, cuando la figura del etíope encierra connotaciones muy negativas en los textos y en las imágenes que los ilustraron.

Hemos querido empezar este epígrafe con la alusión al texto de Jerónimo de Alcalá para reflexionar cuán importante era «señalar» al otro,³²¹ y los debates en torno al color de la piel que se dieron a inicios del siglo XVII. En este sentido, la literatura portuguesa, en general, y el arte efímero en particular tampoco se apartaron de esta tendencia, que trata de «marcar» al otro mediante el color de la piel como signo de distinción, incluso en cuestiones inquisitoriales³²² o de trata de esclavos.³²³ Este procedimiento es una mezcla de intento de objetivación del pueblo sometido y de crítica por su actitud frente a los cristianos. Sabemos que la mayor parte de los moriscos que vivían en territorio portugués hasta su expulsión procedían del norte de África y tenían la piel oscura, así se representaron en el retablo de Santa Auta, ya que el «moro» norteafricano, según los cronistas, tenía ese tono de piel. Lo que nos interesa es que se aúne la identificación étnica con valores morales negativos, algo que pasaba desde la misma Edad Media en toda la península ibérica.

Para tratar este aspecto volvemos al texto de Camões para relacionarlo con el arte efímero. El poeta portugués, antes de hablarnos del gigante Adamastor, realiza una descripción de los pueblos africanos con los que fue encontrándose Vasco de

blanca y el rostro que vendrá a sacar de su mano no solo no será moreno, sino negro y muy atezado». Alcalá Yáñez de Ribera, 2005 [1624]: 646. En la literatura artística ibérica también puede observarse una visión peyorativa de la negritud representada en pintura, por ejemplo en Guevara, 1788 [1560 ca.]: 11.

³²⁰ Se ha escrito mucho en los últimos años sobre cómo el color de la piel pudo tener un significado racial o étnico en la representación del «otro». El debate también se basa en el uso anacrónico (o no) de términos como «raza» y está ayudando a conocer de modo más exhaustivo los parámetros conceptuales que estos aspectos adquirieron en el mundo medieval y moderno. Nos apartaría de nuestro objeto de estudio realizar aquí un estado de la cuestión de todo lo publicado al respecto, tal y como hicimos en otra ocasión, en Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019: 25-47. Recomendamos también Fuchs, 2007; Nirenberg, 2009: 232-264; Nirenberg, 2007: 71-87; Patton, 2016b; Rubiés, 2017: 33-87; Bethencourt 2014. Más recientemente: Fracchia, 2019; Heng, 2019.

³²¹ Melinkoff, 1993: vol. 1, 35.

³²² Bouchard, 2004: 77.

³²³ Caldeira, 2019: 261-280; Jones, 2019.

Gama. Al igual que Zurara,³²⁴ insiste en su tez negra, color que podemos relacionar con el ambiente lúgubre, tenebroso y tormentoso en el que aparece su deforme criatura en medio de las aguas del Cabo Esperanza. Se trata de una suerte de visión colonial,³²⁵ que traspasa la literatura y se visualiza en el arte.

Este tinte oscuro también es utilizado en la entrada de Felipe III para describir los territorios a los que nos referimos. Justo en el primer arco que se encontró el monarca a su llegada a la ciudad se representaba a «Africa colocada al Occidente, mas negra que la noche triste y fea, sepultura cruel de tanta gente. Do ciega multiplica su relea: Abrid los ojos pueblo insolente, mas daño en vuestro engaño no se vea [...] la maldad deste Profeta, no os engañe mas tan mala secta».³²⁶ Se trata de una alegoría que iba acompañada por otra, la de la «osadía», atributo dado a los infieles musulmanes.³²⁷ En este arco, pues, mediante las referencias del cronista se alude a la tristeza del continente y a su color, al igual que sucede en el caso de Adamastor; y, además, se repite esa ligazón con Mahoma, tal y como indicaran Faria e Sousa en su versión del texto de Camões. Por si fuera poco, se incluye la «ceguera doctrinal», algo de lo que ya hemos hablado en páginas anteriores. Tampoco esta idea es nueva, en lo que el arte efímero se refiere. En el catafalco fúnebre de Felipe II en Sevilla, en el remate de la última columna por la parte del coro de la iglesia, aparecían cuatro vencidos, atados y encadenados: la «Judaica Perfidia Heretica malicia, Idolatria ciega, mahoetica erronia». Los musulmanes son entendidos como «idólatras ciegos», mientras que los moriscos se relacionan con el «error mahomético» al no darse cuenta de que el verdadero camino para la salvación era la conversión al cristianismo.³²⁸ Así pues, vemos como los presagios sombríos que nos remiten a Camões son mezclados con una alegoría realizada una treintena de años antes para el catafalco de su padre, donde se hacen presentes, como en el caso de los Titanes portugueses, todos los enemigos del catolicismo hispánico, añadiéndole el color negro como marcaje que sirve para señalar su procedencia geográfica y, también, para distinguirlos de la virtud cristiana.

³²⁴ La descripción del mauritano o africano como negro se dio en el mismo Medioevo. Así lo expone san Agustín y lo describen cronistas de la expansión norteafricana como Zurara. De hecho, en las obras de este último hay una insistencia en marcarlos por el color de la piel, creando un contraste entre conquistador y conquistado. Blakmore, 2009: 3. Del mismo modo, por citar otro ejemplo, en la *Topographia de Argel* de Antonio de Sosa se distingue al moro «ibérico» del africano por su color; del mismo modo que Lope de Vega relaciona el tinte de esta población con el ardiente sol que baña estas tierras («Veloz el río al mar huyendo viene / ya mi cautiuo e la memoria pinto / del Africano Sol todo abrasado, / y de la suya mi valor distinto»). Sosa, 1612: 9; Vega Carpio, 1625: acto III, 222r. Sobre la relación de ese color de piel con la figura de Mahoma y los turcos, véase: Mas, 1967: 61.

³²⁵ Greer, Mignolo y Quilligan, 2007: 2; Braude, 1997: 103-142.

³²⁶ San Martín, 1624: 32.

³²⁷ San Martín, 1624: 38.

³²⁸ BCC. Ms. 58-3-12. *Historia de la mui noble...*, o. cit., s.p.

Artes y letras confluyeron en esta entrada para recoger siglos de tradición de enfrentamientos con el islam metaforizado mediante el color, la fealdad, brutalidad y potencia militar del Imperio otomano. La titanomaquia que inició el recorrido lusitano de Felipe III aglutinó siglos de escritos de apologética antislámica, una polémica actualizada mediante la figura de Adamastor.

2.6. Ante el *miles Christi*

Desde la Antigüedad, una de las principales estrategias de visualización del enemigo derrotado es, sobre todo, representarlo vencido y echado por tierra, encadenado a los pies del heroico vencedor, de modo similar a lo que acabamos de indicar sobre la alegoría de África en el epígrafe anterior. La propia utilización de arcos de triunfo, que nos remite a la tradición clásica, evoca la memoria de los emperadores romanos, quienes gustaban de ver en sus construcciones de piedra y festejos por las victorias imágenes del enemigo derrotado, por lo cual no es extraño que se repita con asiduidad esta iconografía. La idea que subyace bajo esta retórica es polarizar la lucha, el bien contra el mal, Occidente frente a Oriente, cristianos contra musulmanes,³²⁹ y con ello construir una imagen «colectiva» de este enfrentamiento que vanaglorie al monarca, esforzándose por mantener su supremacía frente al otro.³³⁰ De hecho, al mismo tiempo que se dio una denigración del enemigo, se produjo una exaltación del rey, cuya figura se equipara a los santos «matamoros», como Santiago o san Jorge, emparentándolo con la figura del caballero cristiano (*miles Christi*),³³¹ una suerte de estrategia similar a Hércules o Alejandro Magno que ya vimos en epígrafes precedentes.

En esencia, lo que veremos en el arte efímero corresponde a lo que las crónicas portuguesas de la expansión ultramarina relataron desde muy pronto. Por citar un ejemplo, en el capítulo 92 de la *Crónica de la toma de Ceuta*, de Gomes Eanes de Zurara, se describe con morbosos detalles a los musulmanes moribundos o ya fallecidos, una suerte de «carnicería» de infieles, en palabras de Armindo de Sousa,³³² cuyas almas son llevadas al infierno por los propios demonios. El texto traza un elenco extenso de rostros deformes, tristes, sometidos al poder de la monarquía lusitana.

³²⁹ Rodinson, 1980: 26. En esta polarización la crítica moral tiene un papel importante, pues sirve para denigrar aún más al oponente. Sorce, 2007-2008: 173; Melinkoff, 1993.

³³⁰ Meyer, 2015: 346.

³³¹ De hecho este término es utilizado en las propias entradas triunfales para designar la figura del monarca luchando contra los enemigos, «bárbaros y belicosos Turcos». Guerreiro, 1581: 26 y 32.

³³² Sousa, 2005: 29.

De hecho, la representación del cristiano con la testa del musulmán o turco arrancada como trofeo de guerra es una de las imágenes que vemos repetidas en diversas ocasiones en las entradas portuguesas, pero sin testimonios gráficos. En las festividades por la llegada de Felipe III aparece en *Arco de los zapateros*, en un óleo sobre la conquista de Lisboa «se veía el Alférez del Moniz con su bandera arbolada i otros soldados armados, con sus espadas ensangrentadas en las manos, y cabeças de Moros en las otras».³³³ De modo similar, en el *Arco de los libreros y cordoneros*, aparece la representación alegórica de la ciudad de Évora, esta imagen porta en su mano un escudo con «un hombre armado a caballo, que lleva una cabeça de un Moro por los cabellos».³³⁴ Estas representaciones tan marcadamente violentas, que podrían simbolizar la crueldad con que los cristianos se emplearon para vencer a los moros,³³⁵ y el modo en que se jactan de ello, no se percibe como tal, sino como acciones necesarias y racionalmente justificadas.³³⁶ De hecho, esta última escena tiene mucho que ver con otros contextos de la cultura visual ibérica, como la heráldica: solo el reino del Algarve, también en el escudo de Aragón, en recuerdo de la acción de las tropas cristianas en la Batalla de Alcoraz,³³⁷ se incluyen cuatro testas de moro decapitadas como símbolo de las victorias ante el infiel.

Además, esta iconografía responde a otras imágenes festivas coetáneas que, especialmente tras Lepanto (1571), se dieron en distintos enclaves europeos.³³⁸ Un ejemplo claro sería el ingreso de Marcantonio Colonna a Roma, tras la victoria naval citada, portando en la mano una cabeza sangrienta de un general turco,³³⁹ hecho que produjo estupor entre el público asistente.

De hecho, los arcos y su programa iconográfico retratan las milicias cristianas que se enfrentan al musulmán. No solo se representan en los principales arcos, sino que ocupan los lugares más preeminentes en la topografía festiva de las entradas regias —como el Terreiro de Paço, la Rúa Nova dos Mercadores y las inmediaciones de la Catedral o Sé—. No obstante, además de compartir los mismos escenarios se repiten regularmente los mismos personajes: los monarcas que protagonizaron la conquista cristiana del territorio portugués peninsular y también aquellos que

³³³ Lavanha, 1622: 30.

³³⁴ Mimoso, 1620: 144.

³³⁵ En muchos escritos cristianos medievales y modernos se critica cómo los turcos cortaban cabezas y empalaban niños, como síntoma de su crueldad, pero, paradójicamente, aquí se toma como un síntoma de poder ante el enemigo sometido.

³³⁶ Corbalán, 2003: 8.

³³⁷ Vagad, 1499; Zurita: 1610 [1562]. Véase su relación con la iconografía de san Jorge en Olivares 2016: 273 y ss.

³³⁸ Scorza, 2012: 121-163.

³³⁹ *I trionfi, feste, et livree fatte dalli Signori conservatori & popolo romano per... l'entrata dell'Illustrissimo Signor Marcantonio Colonna (1571)*, Venecia: s.e.; Jordan, 2004: 137-160; Canova-Green, 2013: 178.

se distinguieron en la expansión norteafricana, junto con otros héroes de batallas particulares, como el conde de Borba, Vasco Coutinho, Martim Moniz, Vasco de Gama y un largo etcétera de personajes que pueblan estos lienzos.³⁴⁰ Esta idea de milicia cristiana frente al islam servía, en el caso portugués, no solo como una genealogía de la lucha, tal y como se ve en Castilla con la inclusión de Fernando III el Santo, don Pelayo o El Cid, sino también como una suerte de recuerdo al monarca «español», «ausente», de ese rol tradicional de la corona lusa anterior a la unión dinástica. Así, los incluyen en el árbol genealógico portugués, pero les advierten de que entran a formar parte de un entramado político-militar complejo, con un pasado reciente de lucha contra el islam, del que no puede olvidarse en el futuro.³⁴¹

Estas representaciones se combinaban con la pintura de batallas, que analizaremos en el capítulo siguiente. Son un modo más de humillar al vencido, nos recuerdan a la estereotípica imagen de los santos matamoros, arrasando a su paso con los infieles, pisando sus cuerpos y cortando cabezas.³⁴² Como es bien sabido, el culto a Santiago está íntimamente ligado a la monarquía hispánica,³⁴³ pero se puede encontrar también en eventos portugueses. Así, por ejemplo, en la entrada de Juana de Austria a Lisboa en 1555, se ilustró una nave en cuya proa aparece el santo apóstol luchando contra los enemigos turcos para liberar a unos prisioneros cristianos. Para entender el valor de esta representación no debemos olvidar que, desde su nacimiento, se ligó a la princesa Juana con la lucha contra el islam, al nacer el 23 de junio de 1535, justo cuando se tomó La Goleta, una de las victorias más importantes de su padre, Carlos V. De ahí que no sea extraño que se utilice esta iconografía para festejar su llegada.³⁴⁴

³⁴⁰ En algunas ocasiones se recurre a indicar un número de personajes representados sin exponer sus nombres para fomentar la idea de milicia cristiana. Esto ocurre, por ejemplo, en el *Arco de los hombres de negocios*, en la entrada de Felipe III, donde aparecen dieciséis militares que ayudaron en la toma del norte de África. Véase: Lavanha, 1622: 20. En otros casos responden a aquellos más cercanos a las personas homenajeadas en la festividad, como en los desposorios de Leonor de Portugal, donde aparecieron D. Alfonso y D. Fernando, en el arco frente a la catedral, luchando contra «bárbaros y africanos». Valckenstein, 1992: 39.

³⁴¹ La bibliografía sobre este asunto es extensa y nos alejaría del objeto de estudio. Recomendamos: Bouza, 2000: 28 y 167; Feros, 2002: 389; Megiani, 2001: 642; Megiani, 2004: 128; Rivero, 2013: 63-82; Cardim, 2014: 112. Este recuerdo se dio incluso en la portada que ilustra las relaciones festivas, como la de Lavanha. Chiva y otros, 2018: 58.

³⁴² De hecho, estas imágenes fueron muy populares en los retablos hispánicos. En muchos de ellos, como en el de San Jorge de Teruel, se sitúan en un lugar muy visibles las testas de los vencidos, para remarcar la supremacía del santo y, por ende, del cristianismo. Véase: Franco Llopis, 2016: 21-52.

³⁴³ Para un panorama general, véase entre otros: Chamoso Lamas, 1971; Díaz Fernández, 1993. Fernández Gallardo, 2005: 139-174; Monterroso Montero, 2004; Rowe, 2011.

³⁴⁴ Jordan-Gschwend, 2010: 179-240. La iconografía de Santiago en un barco luchando contra los turcos nace en la temprana Edad Moderna, tras la batalla de Lepanto, y puede leerse en relación con el desarrollo de las nauquias y, sobre todo, por asociación al tema de la «nave de la Iglesia». Mínguez, 2012: 174-182; 2017: 362, 369 y 454.



Fig. 8. Juan Schorquens, *Arco de los Oficiales de la Bandera de San Jorge*, 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: 36v. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

No obstante, la figura del monarca como Santiago Matamoros no se dio en Lisboa como en otros territorios;³⁴⁵ tal vez porque la corte portuguesa podía echar mano de otro santo caballero: san Jorge, el cual respondía al mismo arquetipo y contaba, además, con un escaparate de uso privativo: el *Arco de los oficiales de San Jorge*, que tradicionalmente ocupó un lugar privilegiado en el Terreiro do Paço. Uno de los ejemplos que mejor conocemos es el levantado en 1619, gracias a las fuentes escritas y, de un modo particular, a una fuente gráfica, esto es, el grabado

³⁴⁵ Sobre las relaciones entre la imagen de Santiago Matamoros y la monarquía hispánica en la Edad Moderna, véase: Monterroso Montero, 2004: 53-70; Van Herwaarden, 2012: 83-106. En relación con su reutilización en otros contextos, véase también Monterroso Montero, 1997: 497-500.

de Joan Schorquens (fig. 8).³⁴⁶ La arquitectura estaba presidida por la estatua de un caballero portando en alto una bandera con las armas de Portugal, al tiempo que su montura pisaba triunfos militares y dos estandartes, cada uno con una media luna. La propaganda antimusulmana era aún más notoria, si cabe, por estar decorado con diferentes paneles en que «se veião pintadas batalhas entre portugueses e mouros»³⁴⁷ sin identificar, a excepción de la batalla de Ourique (1139). Por lo tanto, se establecía un paragón entre la figura mítica de Alfonso I, como fundador del reino y vencedor de los «mouros», y de san Jorge, como arquetipo del caballero cristiano y protector de algunas órdenes militares portuguesas, con el monarca que detentaba legítimamente las insignias reales entregadas por Cristo a Alfonso Henríquez, el rey Felipe III.

La comunidad británica, por su parte, recurrió a los mismos modelos para metaforizar la vieja alianza de Inglaterra y Portugal. San Jorge coronaba su arco, no solo por ser el patrón de los ingleses, sino también el santo protector del país luso, y, lo que era más importante, se le representaba «[...] sobre un Aethon [uno de los caballos de Helios] de armas relucientes / matando en vez de una, dos serpientes», una de las cuales era «[...] la Serpiente endiablada / de la confusa pessima Heregia».³⁴⁸ Como auténtico *miles Christi* blandía «un alfange en vez de espada, [en] la mano diestra con que arremetía» a la serpiente-demonio tentadora del paraíso y a la herejía: ya musulmanes, ya gentiles. De hecho, el ideal de cruzada contra el islam se evocaba también en la figura de Alfonso Enríquez, por el apoyo prestado por los cruzados ingleses en la toma de Lisboa (1147),³⁴⁹ a la cual se aludía en un cuadro.³⁵⁰

Otro arco, el de los plateros, reforzaba esa dimensión, asociando las campañas contra los «mouros» de los reyes de Portugal con la idea de caballero cristiano, al representar un árbol genealógico desde Alfonso I hasta Felipe II (fig. 9).³⁵¹ Este aparecía enmarcado por «altas pilastras ornadas com troféus»,³⁵² entre los que se distinguían alfanjes, algún estandarte con la luna creciente y el escudo circular de la infantería árabo-musulmana (*turs*). Aunque el grabador no añadió nada digno de mención a la galería de personajes, algunos cronistas destacaron la condición guerrera de los monarcas lusos, empezando por Alfonso I, quien, tras el milagro de

³⁴⁶ Lavanha, 1622: 26v. También conocemos el que se levantó para celebrar las bodas de Carlos II Estuardo y Catarina de Braganza, en 1662, gracias a la plancha abierta por Dirck Stoop. La imagen descriptiva está identificada con el número 8 y explicada en la leyenda *Triumphall Artch of St. George*. Reproducido en Pereira, 2000: 46, cat. 14.

³⁴⁷ Lavanha, 1622: 22.

³⁴⁸ San Martín, 1624, 44.

³⁴⁹ Fernández-González, 2014: 445-446.

³⁵⁰ Lavanha, 1622: 26.

³⁵¹ Lavanha, 1622: 21.

³⁵² Lavanha, 1622: 29.

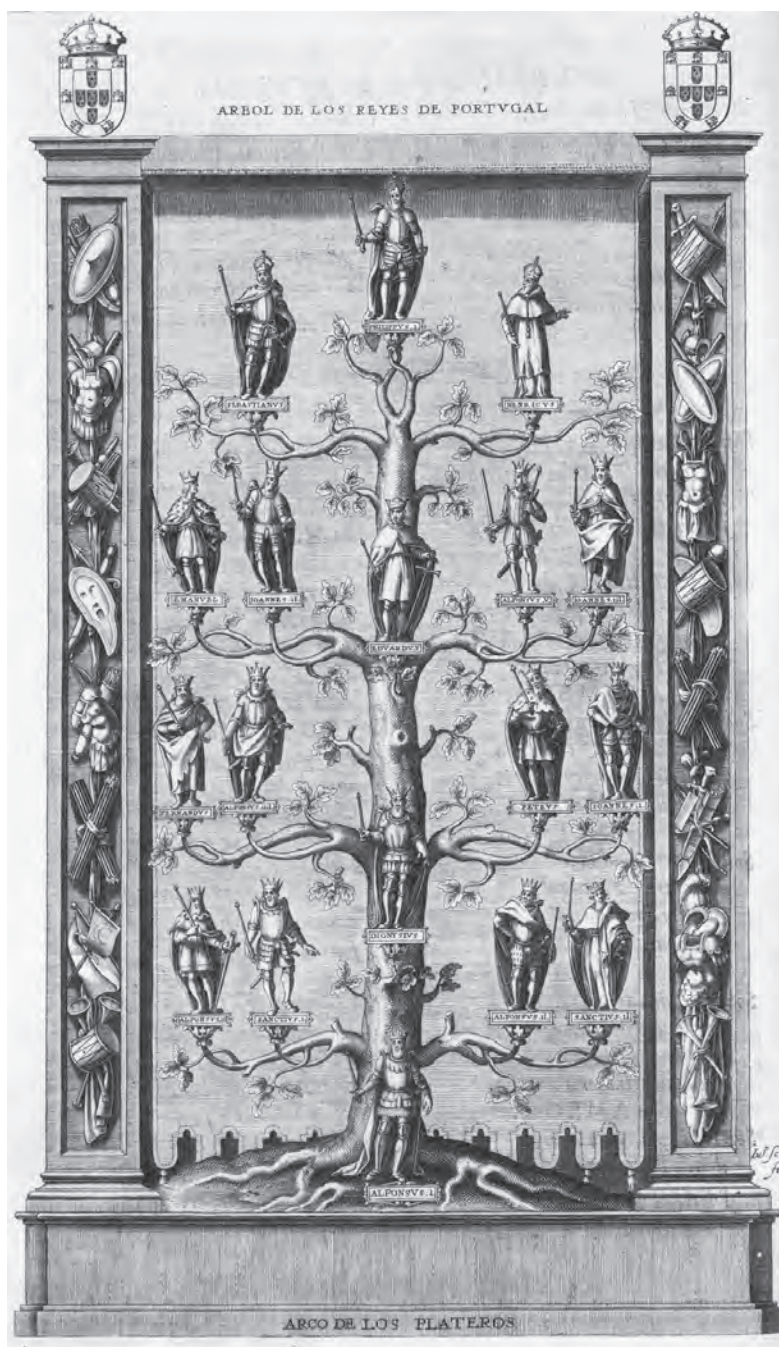


Fig. 9. Juan Schorquens, *Arco de los plateros*, 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: 21v. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

Ourique, «el campo pintó de Mahometanas cabezas, de arroyos de sangre impío».³⁵³ De entre sus descendientes, el dramaturgo Jacinto Cordeiro destacó a algunos soberanos que ocupaban, por lo demás, un lugar destacado en el tronco, como el rey don Denis, de quien decía que «nunca con los Moros treguas quiso tener, siempre hizo guerra en África y también en Castilla fue temido»;³⁵⁴ Alfonso IV el Bravo, por la victoria del Salado (1340), donde «en campos de Tarifa [Cádiz] vio a los pies suyos rendidos Ali Boazen arrogante y Abenament³⁵⁵ atrevido [...]»;³⁵⁶ o bien, Alfonso V el Africano, quien «[...] pisó la Africana playa, y al Caçar çeger [Alcazarseguir, 1458] vió, tinto ya de Africanas cabeças ya de turbantes Moriscos»,³⁵⁷ y además tomó Arcila, en 1470. Llama poderosamente la atención cómo la violencia de la expansión portuguesa hacia el sur, primero hacia el Gharb Al-Andalus y luego Além-mar, es premeditadamente exaltada, de la misma manera que los cronistas portugueses más o menos contemporáneos a los hechos.

Pero este discurso propagandístico lejos de caer en desuso fue desplegado con mayor fuerza, si cabe, en una serie de dieciséis arcos construidos en honor a Carlos II Estuardo y la infanta Catarina de Braganza, en 1662. Son escasas las fuentes escritas e iconográficas con que contamos para reconstruir esta segunda genealogía de los reyes de Portugal que, empezando en Alfonso I, alcanzaba hasta Sebastián I, el último monarca de la casa de Avís y el malogrado protagonista de la postrera campaña portuguesa en el Magreb. Así pues, junto a los reyes del pasado medieval, «as inclytas victorias, as famosas açções dos lusitanos»,³⁵⁸ se ponía de relieve a otros más recientes que desataban igualmente por llevar la guerra santa a distintos continentes; como Manuel I, cuya política expansionista «buscando lá do Oriente» hizo posible «[...] sujeita[r] do turco o bravo alento, e pede[r] leis o bárbaro ismaelita»;³⁵⁹ o bien, el rey don Sebastián, en penúltimo lugar, a quien se retrató «rodeado de bélico tumulto da plebe vil que habita o monte Atlante; intentando arrazar [...] de Marroco o muro [Alcazarquibir, 1578]» sin éxito.³⁶⁰ Pero lo más interesante es que esta galería de caballeros cristianos empezaba y terminaba en el mismo personaje, es decir, Alfonso I, quien «na ultima fabrica» aparecía representado como «Santo [Afonso] Henrique [sic]», por cuanto «he esse, que no

³⁵³ Cordeiro, 1621: 16.

³⁵⁴ Cordeiro, 1621: 17.

³⁵⁵ Tal vez una deformación del nombre de Abu al-Hasan ben Uthmán, sultán benimerí de Marruecos.

³⁵⁶ Cordeiro, 1621: 17.

³⁵⁷ Cordeiro, 1621: 17.

³⁵⁸ Tojal, 1716: 84.

³⁵⁹ Tojal, 1716: 84.

³⁶⁰ Tojal, 1716: 84.

Campo lá de Ourique, Vencendo cinco reys, ás armas divinas, Formou das cinco chagas cinco quinas».³⁶¹

Así pues, además de predestinado, el primer rey de Portugal era santo por derecho propio, sumándose a la nómina de los monarcas europeos medievales que se habían distinguido por su ideal caballeresco y por la lucha contra el islam, como Luis IX de Francia o Fernando III de Castilla y de León. Esto no ha de extrañarnos, dada la evolución mitográfica e iconográfica de la figura de Afonso Henriques, la cual siguió, desde el siglo xv, el modelo de hombre santo, hasta desembocar, ya en la centuria siguiente, durante el reinado de Juan III, en un largo proceso de beatificación que, sin embargo, no fraguó hasta la época del marqués de Pombal.³⁶²

Por otro lado, a esta profunda visión providencialista que había predestinado tanto a Portugal como al fundador del reino, se oponía otra fuerza, la Fortuna, que venía de la tradición grecorromana. La rueda de la Fortuna se convirtió, así, en un símbolo inexcusable para subrayar que en el imaginario regiopolítico la providencia divina no había perdido su fuerza y, sobre todo, para elogiar la obra la monarquía.³⁶³ El caso más claro lo encontramos en el arco levantado en Elvas, muy cerca de la frontera española. En el lienzo principal que lo decoraba, debajo del remate con las armas de la corona portuguesa, aparecía representado Felipe III situando su pie sobre la rueda que, a su vez, estaba sustentada por dos alegorías: la de la Fortaleza, que poseía una inscripción relativa a su abuelo Carlos V («Fortitudine Carolus») y a la de la Fortuna, en este caso en relación con Alejandro Magno («Fortuna Alexander»).³⁶⁴ Por una parte, se está asemejando al monarca con dos personajes históricos conocidos por el buen gobierno y la expansión territorial; por otra, además, está aplicando al monarca una función que, en origen, no le correspondía, pues la tradición cristiana defiende que es Dios, con su mano derecha, quien debe detenerla, o la propia Fortuna, en la tradición clásica, es la que lo hace.³⁶⁵ Desde el Medioevo, dentro de esta rueda solía representarse a los enemigos de la fe, en una parte, por ejemplo, el rey cristiano y, en otra, el sultán musulmán, dando vueltas hasta que la *dextera domini* frenaba el devenir de esta, situando, obviamente, al primero de ellos en una situación ventajosa. Aquí se simplifica, pero las alusiones a

³⁶¹ Tojal, 1716: 85.

³⁶² Araújo y Malheiro, 1996: 324.

³⁶³ Este tipo iconográfico aparece también con asiduidad en el arte efímero de los virreinos americanos. Para un estudio del mismo, véase Cárdenas, 2002: 285-302.

³⁶⁴ «En el quadro se veía la estatua de su Magestad en pie, sobre la rueda de la fortuna la qual sostenían de una parte la Fortaleza, i de la otra la misma Fortuna». Lavanha, 1622: 5-6. Véase también: Moreno Cuadro, 1985: 10; Pizarro Gómez, 1987: 138.

³⁶⁵ Sobre estos aspectos véase: Sánchez Márquez, 2011: 230-253. Relacionado con la alteridad religiosa y el arte efímero: Franco Llopis, 2020.

los monarcas citados tienen mucho que ver con el talante político de victoria ante el infiel, unido con el valor mesiánico de su acción como caballero cristiano.³⁶⁶

Esta imagen pudo estar basada en dos fuentes, aunque en ninguna de ellas es el monarca quien toma partido en el movimiento de la rueda, como sucede, en cambio, en la entrada portuguesa. La primera de ellas sería la crónica compuesta de Remy du Puys e ilustrada por Gilles de Gourmont, *La Tryumphante et solemnelle entree... de... Charles prince des Hespaignes... en la ville de Bruges* (París, 1515), con motivo de la entrada del futuro Carlos V en Brujas como señor de los Países Bajos. En uno de sus grabados se aprecia al soberano entronizado y, ante él, una Rueda de la Fortuna, con seis círculos rodeándola, en referencia a los reinos de las Españas —Castilla-León, Aragón, Nápoles-Jerusalén, Sicilia y Granada—, que él debía proteger, y que podría hacerlo gracias a las dos virtudes que sujetaban dicha rueda, la Fortaleza y Templanza.³⁶⁷ Estas eran, pues, las habilidades que los intelectuales recomendaban al joven príncipe utilizar para detener su impetuoso curso.³⁶⁸

La segunda pudiera ser el sexto arco, el penúltimo del recorrido, de la entrada en Sevilla de Carlos V para los esponsales con Isabel de Portugal.³⁶⁹ En este caso, la Fortuna frena la rueda sirviéndose de un clavo y un martillo, justo cuando Carlos está en la cima de la misma —posición similar a la adoptada por la imagen de Felipe III en Elvas—, mientras una cartela acompañaba a la escena declarando: «Tu alto merecimiento che te levantó en my rueda, me manda tenerla queda».³⁷⁰ En el Medioevo era este personaje mitológico quien, como se ha dicho, detenía la rueda, mientras que los personajes iban rodando, pero aquí se simplifica, solo hay un individuo, Carlos V, que corona el conjunto. Ni tan siquiera se le representa subiendo, sino en la cumbre, publicitando la gloria que había alcanzado tras recuperar diversas plazas norteafricanas a los turcos y su victoria en Pavía (1525). Así pues, ambos referentes carolinos pudieron servir, sin duda, para los ideólogos de

³⁶⁶ Ya Maquiavelo relacionaba la Fortuna con la astucia, la fuerza y la virtud que debía tener todo gobernante. Véase: Maquiavelo, 1989 [1532]: cap. 1.

³⁶⁷ Puys, 1515: 52.

³⁶⁸ Massip Bonet, 2003: pp. 164-166. Además, la Templanza y la Fortaleza estaban relacionadas con el buen comportamiento y la virtud del gobernante, su buen tiento; un valor que, en la literatura emblemática, se le atribuía especialmente a la virtud de la Fortuna, en oposición a la fugacidad de las riquezas terrenales. Sebastián, 1995: 292; Moreno Silva, 2003.

³⁶⁹ Según Mardsen (1975: 389-411), esta es la primera vez que la Fortuna, con su rueda, aparecía en un arco triunfal.

³⁷⁰ Biblioteca Nacional de España [en adelante BNE]. Varios especiales, 52/53. *Feste et archi triumphali, che furono fatti in la intrata de lo inuitissimo cesare Carolo V, re de romani et imperatores empre augusto, et de la serenissima et potentissima signora Isabella imperatrice, sua mogliere, in la nobilissima et fidelissima città di Siuiglia a 3 de marzo, 1526, con bellissimi motti in lingua spagnola, et argutissimi uersi latini*, s. l., s. a., f. 4 v. Sobre este arco véase: Ramos Sosa, 1988: 191. El hecho de que el texto insista en que la rueda debe quedarse parada en esa posición está vinculado, también, con el valor efímero que se le atribuía a la Fortuna. Véase: Brancalasso, 1609: 9.

la entrada portuguesa, donde Felipe III asume el rol de defensor de la corona lusa ante los ataques de sus oponentes, una imagen del monarca que va adecuándose a cada territorio y a las necesidades propagandísticas de la corona.³⁷¹

Sea como fuere, este mismo tema vuelve a aparecer en la entrada triunfal del príncipe del Brasil, D. José (futuro José I), y la infanta María Ana Vitória de Borbón, en febrero de 1729. En concreto, en el puente o embarcadero que se construyó en Belém, el cual estaba presidido por un templete montado sobre cuatro columnas «que remataba em uma cúpula quadrada». Esta, a su vez, se adornó «nos seus quatro angulos, [con] as quatro partes do mundo» y, en medio, la figura de la Fortuna, «empenhada em por hum cravo na sua roda»,³⁷² para evitar su giro. El cronista no lo aclara, ni tampoco las fuentes iconográficas conservadas,³⁷³ pero del contexto del doble enlace entre las monarquías hispana y portuguesa se infiere que, gracias a la ayuda divina, las coronas ibéricas, que se encontraban naturalmente en la parte de arriba de la rueda, concordarían en que «[esta] mais não girasse, e prospera, e feliz se conservasse».³⁷⁴

En último lugar, otra forma de representar al enemigo humillado o vencido por la monarquía fue la de echarlo a los pies no del rey, sino de la personificación del reino. En este sentido, buena parte de Portugal estaba dispuesto a verse y reconocerse en la grandeza y dignidad de esa «grande cidade de Lisboa que he um reino per si soo».³⁷⁵ Una idea regiopolítica que encontraba reflejo, entre otras, en el emblema que adornaba el carruaje de la embajada del conde das Galveias ante la Santa Sede, en 1709.³⁷⁶ Como se ha dicho anteriormente, la imagen estaba presidida por la personificación de «a grande Lusitania vestida de Pallas», sentada sobre un orbe o globo terráqueo, y acompañada por Hércules, a cuyos pies «se vem repetidos despoios de seos triunfos representados ja em barbaros presos com fortes cadeas ja en rendidas armas».³⁷⁷ Estas figuras echadas por tierra han sido tradicionalmente interpretadas como personificaciones de África y del Oriente, materializando un tipo iconográfico concreto y usual en el contexto artístico romano, el de los prisioneros musulmanes: un moro y un turco-otomano, subyugados y encadenados, tal y como se observa en la estampa abierta con tal motivo (fig. 4).

³⁷¹ Megiani, 2004: 136.

³⁷² Natividade, 1752: 315-316.

³⁷³ Para la documentación gráfica conservada, véase: Pereira, 2000: 184, 187, cat. 62, 63.

³⁷⁴ Brandão, 1729: 45.

³⁷⁵ Bouza, 1998: 99-100.

³⁷⁶ Sobre la embajada extraordinaria del conde das Galveias, véase: De Bellebat, 1709. Para el estudio de los carruajes que componían el cortejo, véase: Pereira, 1987: 77-91. Pereira (ed.), 2000: 172-173, cat. 59.

³⁷⁷ De Bellebat, 1709: p. 38.

No obstante el modelo no era completamente nuevo, ni ajeno a la cultura visual lisboeta, ya que esta misma personificación de la ciudad apareció también presidiendo el arco *dos orives da prata*, representada como matrona, apoyada sobre un globo y tocada con la corona mural, según el modelo de la *Italia turrata* codificado por Ripa.³⁷⁸ Así se observa en el grabado abierto por Dirck Stoop, en 1662, en su margen derecho.³⁷⁹ Por otro lado, fiel a la tradición anticuaria de Francisco de Holanda, quien diseñó su imagen ideal de Lisboa sobre el molde de Roma,³⁸⁰ con motivo de los festejos por los esponsales de Juan V y Mariana de Austria, en 1708, el *Arco de la Nação Italiana* ahondaba en ello,³⁸¹ a través del parangón entre Roma y Lisboa. Así, se describía la Estatua de Lisboa como «huma Matrona de semblante varonil, [...] na mão direita sustentava alguns sceptros de ouro, e prata» y, en la izquierda, «hum dourado baixel cõ dous corvos na popa, e proa, que além de ser sua especial divisa, significava a posse do comercio per meyo da navegação [...]».³⁸² Se trata de una fórmula iconográfica que respondía a una larga tradición en la imagen de la ciudad, en parte popularizada por Holanda, y que podemos ver también en el *Arco de los ingleses*, por poner solo un ejemplo ya citado, presidiendo el cuadro o «historia» que representaba la toma de la ciudad por las huestes cristianas (fig. 10).³⁸³ Por otro lado, a esta «*émula da grande Roma, árbitra soberana do Mundo*»³⁸⁴ le serían de aplicación —en un paralelismo retórico— los mismos atributos que hacían reconocible a la ciudad eterna, «triumfante de barbaros, e hereges, majestosamente, entronizada na suprema Cadeira Pontificia» y «coroada da Mitra Pontifical»;³⁸⁵ al tiempo que espera, según el autor, «ver os seismaticos reverentes à sua espada, os Hereges ajoelhados à sua Mitra, e os infeis reduzidos às sus chaves»,³⁸⁶ merced a la alianza entre Portugal y Austria.

³⁷⁸ Ripa, 2007: vol. II, p. 8.

³⁷⁹ Dirck Stoop, *Reais festas e arcos triumphais em Lisboa que se fizerão na partida da Seren. ssa. Donna Catarina Rainha da gran Bretalha*, grabado, 1662. La imagen está identificada con el número 7 y explicada en la leyenda *Triumphall Artch of Orives da Prata*. No obstante, la interpretación de las figuras está basada en la lectura de la imagen, por tanto, sujeta a caución. El programa iconográfico publicitaba una alianza simbólica entre Inglaterra y Portugal, por ello la imagen femenina yacente, identificada como Lisboa (o Lusitania) podría formar pendant con otra de Britania; en el globo terráqueo, una inscripción parece rezar «Anglia». Reproducido en Pereira, 2000: 46, cat. 14.

³⁸⁰ En este contexto, es de cita obligada Deswarte, 1992, p. 55-122. En relación con el discurso político sobre Lisboa durante la Unión Ibérica, véase Bouza, 1998: 95-109. Sobre la pervivencia de estas imágenes políticas en el reinado de Juan V de Portugal, en que Lisboa era también descrita como una «nova Roma», véase por ejemplo: Rocca y Borghini, 1995: 21-40.

³⁸¹ Ferreira, 1709.

³⁸² Ferreira, 1709: 18.

³⁸³ Lavanha, 1622: 26v.

³⁸⁴ Ferreira, 1709: 19.

³⁸⁵ Ferreira, 1709: 17.

³⁸⁶ Ferreira, 1709: 18.

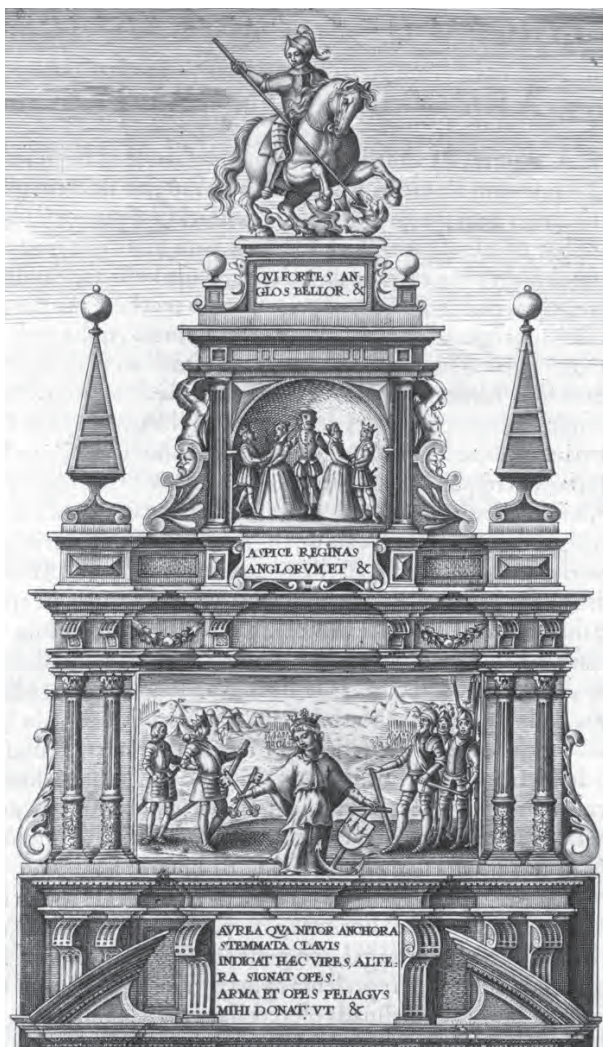


Fig. 10. Juan Schorquens, *Arco de los ingleses*, 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: 26v. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

En segundo lugar, la identificación Portugal/Lisboa y la religión se desarrolló ampliamente también en otro carruaje de la embajada extraordinaria del marqués de Fontes, Rodrigo de Sá Almeida e Meneses, en julio de 1716.³⁸⁷ En concreto, aquella dedicada a exaltar «il titolo di Signore della navigazione» —actualmente, en el Museu Nacional dos Coches (Lisboa)—, que exhibía, en su parte trasera, la personificación de la ciudad de Lisboa, a cuyos pies aparecen trofeos de guerra y dos

³⁸⁷ Delaforce, 2001:17-164; Pinho, 1996: 51-57.



Fig. 11. Personificación de África, segundo de los carruajes de la embajada del Marquês das Fontes, talla dorada, 1716 ca. Museu Nacional dos Coches, Lisboa (Foto: Henrique Ruas. Direção-Geral do Património Cultural-Arquivo de Documentação Fotográfica).

prisioneros, una vez más, uno turco-otomano y uno moro (fig. 11). Así se explicaba también en el libro impreso para esta ocasión: «In atto dimesso ed umile su [...] sedevano mezzo ignudi, ed incatenati due schiavi; quello della destra rappresentava un Moro, ed un Turco l'altro della sinistra».³⁸⁸ Naturalmente también han sido interpretados como personificaciones de África y del Oriente; si bien las actitudes y conceptos que representan estas dos figuras son diferentes, tal y como puso de relieve Delaforce: «A Turk looks down as though unable to bear the light of the “true faith” while a Moor gazes up as if illuminated by his conversion to Christianity».³⁸⁹ Esta interpretación, ahonda en la idea de que los «moros» no solo son enemigos, sino también aliados y, en ocasiones, pueden cumplir también el rol de sujeto de la evangelización. Una (re)conceptualización de la imagen del «otro» especialmente útil a los intereses del imperio portugués, cuyos enclaves se extendían por toda la costa africana hasta el mar Árabe.³⁹⁰

³⁸⁸ *Distinto raguaglio*, 1716: 15.

³⁸⁹ Delaforce, 2001: 141-143.

³⁹⁰ Véase, también, Rega Castro, 2017: 223-242.

Las tierras de la morisma

3.1. Imperialismo mesiánico

Aunque ningún rey de Portugal usó formalmente el título de emperador, a comienzos del siglo XVI cuajó una idea de «imperio» como un extenso conjunto de territorios ultramarinos o extraeuropeos, como subrayó Pedro Cardim,³⁹¹ y, consecuentemente, la monarquía lusa fue asumiendo que el dominio que ostentaba sobre reyes y reinos distantes entre sí afirmaban *de facto* su estatus imperial.

Merced a las bulas alejandrinas de 1493 y el posterior tratado de Tordesillas de 1494, junto con el hallazgo y toma de posesión de nuevos territorios, los portugueses adquirieron derechos territoriales en América —una pequeña parte del actual Brasil— y en la región de África occidental al inicio de la época moderna. Todo ello permitió a la corona portuguesa, por una parte, la formación de un imperio transoceánico extenso, pero geográficamente discontinuo, que circunvalaba la costa africana y que conectaba, por vía marítima, la península ibérica con Brasil y Asia; y, por otra, institucionalizar su autoimagen como defensora de la fe y potencia misional, a través del compromiso de evangelizar a los gentiles.³⁹²

Se trató de un ideal imperialista de expansión universal bajo el signo del catolicismo que empezó a cobrar forma en el reinado de Manuel I.³⁹³ No por casualidad, tras el éxito de la expedición a la India de Vasco Da Gama (1498), tal como se indicaba en la introducción, él pasó a intitularse «Rei de Portugal e dos Algarves da quém e dalém mar em África senhor da Guiné e da conquista navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia», así como «o grande cavaleiro dos Mares».³⁹⁴ Por

³⁹¹ Cardim, 2010: 37-72; Cardim, 2017: 351-360. También Elliott (2017: 189-190) ha analizado la ambigüedad que envuelve el uso de la noción de «imperio» en el contexto político ibérico del siglo XVI.

³⁹² Para una estado de la cuestión y bibliografía actualizada sobre la formación del imperio portugués, recomendamos Costa (ed.), 2014: 81-98; Elliott, 2015: 200-211; Marcocci, 2019: 283-299.

³⁹³ Costa (ed.), 2014: 105-128.

³⁹⁴ Alves, 1985: 39.

lo demás, hay que esperar a mediados del siglo XVIII para alcanzar una confluencia entre los imaginarios religiosos y políticos de los monarcas portugueses a través del uso de un título equiparable al de Reyes Católicos, cuando la Santa Sede concedió a Juan V el apelativo de «Rex Fidelissimus» (1748).

Todos los estados europeos creían que habían sido elegidos para defender y sustentar la fe, pero en pocos lugares de Occidente el espíritu de «cruzada» seguía tan presente como en los reinos peninsulares, donde no solo había sobrevivido,³⁹⁵ sino que en el inicio de la Edad Moderna cobró fuerzas renovadas reelaborándose junto con la idea de «imperialismo mesiánico», en el sentido que Parker lo aplica a la política internacional de Carlos V y Felipe II.³⁹⁶ Sin embargo, este es un concepto más útil desde el punto de vista de la imagen del poder y la propaganda áulica que desde la práctica de la *realpolitik* de las coronas ibéricas.

Por otra parte, la *inventio* del «Juramento de Afonso Henriques» (1597), a la que nos referimos en la introducción, y su posterior difusión por parte de los cronistas oficiales del reino, Bernardo de Brito —*Primeyra parte da Chronica de Cister* (Lisboa, 1602)— y António Brandão —*Monarchia Lusitana: Parte Terceira* (Lisboa, 1632)—, creó la base ideológica para justificar el proyecto imperial y misional portugués.³⁹⁷ Este discurso político cobró fuerza renovada, poco más tarde, tras la guerra de restauración que elevó al trono a la dinastía braganquina, a través de una reelaboración entre mesiánica y providencialista, cuya mejor expresión es, sin duda, el pensamiento del jesuita António Vieira (1608-1697). De hecho, las ideas de *Quinta Monarquia* e imperio portugués se entretrejieron ampliamente en los escritos de D. João de Castro (1603), fray Sebastião de Paiva (1645 ca.) y del padre Vieira.³⁹⁸ Esta tradición también fundamentó la propaganda de la casa de Braganza, instrumentalizando la dimensión global de la monarquía lusa y el servicio prestado a la propagación del catolicismo. Por lo tanto, más que un proyecto utópico, fue el sustento político-ideológico que legitimaba el poder real y, sobre todo, el destino imperial portugués a lo largo de los siglos del Barroco.³⁹⁹

En este sentido, los escritos proféticos del jesuita, compuestos en las dos últimas décadas de su vida, dieron forma a la idea mesiánico-imperialista conocida como el *Quinto império português*,⁴⁰⁰ situando al frente a los sucesivos monarcas lusos de la segunda mitad del siglo XVII, quienes estaban llamados a materializar el «Reino

³⁹⁵ García Martín, 2004: 101-125.

³⁹⁶ Parker, 2001: 148-149 y 153-154.

³⁹⁷ Lima, 2010: 19.

³⁹⁸ Torgal, 1981: vol. 1, 303-328; Hermann, 1998: 31-33, 121-124, 244-245, 305-308; Quadros, 2001, 37-57.

³⁹⁹ Lima, 2010: 211-226.

⁴⁰⁰ Carmelo, 1995: 13. Jordán, 2003: 45-57.

de Cristo na Terra». No obstante, fue la carta «Esperanças de Portugal Quinto Império do Mundo Primeira e Segunda Vida del-Rei D. João o quarto escritas por Gonçaleannes Bandarra» (1659), un comentario a las *Trovas do Bandarra*, la que constituye la primera referencia al quinto imperio, donde proyectó la tradición profética y legendaria de *O Encoberto* en la figura del duque de Braganza, Juan IV —fallecido tres años antes—. Tras ello, Vieira abrió la posibilidad de que sus sucesores pudieran llenar el vacío dejado dentro de la tradición del sebastianismo y el bandarrismo, tal como insinuó en sus sermones y cartas.

Por lo demás, en sus tratados proféticos y, de un modo particular, en el *Livro antepimeiro da História do Futuro* (1664/1718), su objetivo principal era justificar que Portugal fuera la *nação* o pueblo escogido y desvelarse cómo el «Império há-de ser». Este imperio «de Cristo e dos Cristãos» estaba llamado a lograr la conversión universal de todos los pueblos, incluso de los judíos; la derrota de todos los infieles, particularmente moros y turcos, y la paz universal bajo el cetro portugués. Lo ponía de relieve tanto la pervivencia del espíritu de cruzada, al profetizar la derrota definitiva del islam, como la vocación misional del imperio portugués, al aspirar a convertir todo el orbe.⁴⁰¹ Sea como fuere, los escritos de Vieira ofrecieron abundantes recursos retóricos a los primeros Braganza, quienes los utilizaron de modo sistemático en su propaganda para justificar y legitimar su ascenso a la dignidad real, al tiempo que el pragmatismo de la política internacional los obligaba a abandonar los ideales confesionales y a firmar acuerdos con las potencias atlánticas protestantes.

Lo cierto es que la profecía del *Quinto Império* del padre Vieira siguió activa en la propaganda regia del siglo XVIII, merced a autores como Anselmo Caetano, quienes identificaron a su vez al *Desejado* con el rey Juan V.⁴⁰²

La casa de Braganza explotó también intensamente la epopeya ultramarina, sus ideales universalistas y misionales, pero sin dejar de lado sus viejas aspiraciones en el área de influencia mediterránea y la región del Magreb —la zona de expansión preferente de los portugueses desde la Baja Edad Media—. ⁴⁰³ Como Pedro Cardim ha subrayado, conviene recordar, por una parte, que las plazas norteafricanas nunca fueron tratadas por la monarquía lusitana como «conquistas ultramarinas», sino más bien como extensión o prolongación del Algarve, esto es, el «reino dos Algar-

⁴⁰¹ Vieira, 1718. Sobre el padre António Vieira y su obra profética, siguen siendo de consulta obligada el trabajo introductorio y la edición crítica a cargo de Maria Leonor Carvalhão Buescu, véase Vieira, 1982. También Hansen, 1997: 541-556.

⁴⁰² Castello-Branco, 1987; véase también: Lima, 2010: 226-227.

⁴⁰³ No es este el lugar para extenderse repasando cómo estas prácticas encajaban en la lucha ancestral de las monarquías ibéricas con el islam por el dominio del Mediterráneo. En el caso de la corona portuguesa, el Mediterráneo occidental, en general, y el reino de Fez, en particular, fueron señalados como escenarios privilegiados para relanzar la «guerra santa» en los reinados de Juan II y, especialmente, de Manuel I, como señalamos en la introducción. Véase también: Costa, 2014: 105-128.

ves, d'aquém, e d'além mar em Africa». De hecho, el *Conselho Ultramarino*, creado inmediatamente después de la independencia, en 1642, para ocuparse de todos los asuntos relativos a India, Brasil, Guinea y todos los demás territorios de ultramar, no tenía jurisdicción sobre las islas Azores y Madeira ni los lugares del Magreb.⁴⁰⁴ Por otra, hay que señalar que esto se basa en una diferenciación jerarquizada entre las distintas posesiones peninsulares y las ultramarinas, asentada ya en el siglo XVI, y puesta de relieve desde Boxer.⁴⁰⁵ Esta separación quedaba plasmada en la propia nomenclatura de los «reinos» de Portugal y del Algarve frente a las «conquistas ultramarinas» como extraeuropeas, o bien en expresiones como *aquém e além-mar*, es decir, más allá del mar Mediterráneo. Todo ello ponía de relieve, una vez más, el gobierno de la monarquía lusitana sobre dominios geográficamente distantes entre sí y con estatus diversos.

Por lo demás, entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII la dinastía bragantina parece interesada en sumar a sus dominios en África, Asia y América una mayor presencia en el Mediterráneo, por no mencionar la posibilidad de incorporar territorios de la monarquía hispánica que ofrecía a la corona portuguesa la guerra de sucesión española (1701-1713/1715). En este sentido, las exequias celebradas en Bahía (Brasil), en el otoño de 1707, en memoria de Pedro II, conjugaron, de cierta manera, estas nuevas aspiraciones con el modo en que los reyes de Portugal se autorrepresentaron durante los siglos XVI y XVII como defensores de la religión y «fazendo guerra aos Infiéis em todas as quatro partes do mundo». El sermón con tal motivo destacaba cómo el monarca fallecido se había significado por su lucha contra los «Infiéis na Europa, quando no século passado se abrazava em guerras o Danúbio», durante el segundo sitio de Viena (1683), y también en África, «quando os Mouros combatiam Ceuta», en el contexto del sitio marroquí (1694-1727); o bien, en el de Orán, auxiliando «aos Cristãos com duas Armadas», lo que no impidió, sin embargo, la pérdida del presidio español en 1708. No obstante, estas noticias coinciden en destacar no solo la intervención portuguesa en dos plazas norteafricanas que son dominios de la monarquía hispánica, sino también en subrayar la acción naval en el Mediterráneo, inspirada en la «memória dos antigos portugueses, que à custa do seu sangue conquistaram, e defenderam tantos anos aquela garganta do Mediterrâneo [Ceuta]». ⁴⁰⁶

Pocos años más tarde, el papa Clemente XI ofreció a Juan V la oportunidad perfecta para desplegar los ideales imperialistas y confesionales del reino con motivo de la campaña contra el Imperio otomano (1716-1717), reconociendo a Portugal

⁴⁰⁴ Cardim, 2010: 364-377.

⁴⁰⁵ Boxer, 1965.

⁴⁰⁶ Castello, 1974: 129.

como una «potencia marítima» —por usar una noción de la época, muy popular en la *Gazeta de Lisboa* (desde 1715) — capaz de atajar la amenaza del islam.

La ofensiva naval de la monarquía portuguesa en el Mediterráneo estaba destinada a defender Venecia, los Estados Pontificios y, por añadidura, la Iglesia y toda la cristiandad, ante la amenaza de los turcos. De hecho, la acción diplomática de la Santa Sede ante la corte lusa, entre enero de 1715 y enero de 1716, desempeñó un importante papel a modo de acicate, como lo había hecho anteriormente en Lepanto (1571) o Viena (1683). Por lo tanto, no eran casuales las letras que el papa le dedicó a Juan V en su carta de enero de 1716:

Ha la Divina Providenza, [...] unicamente riservata à Lei questa gloria, che renderà per sempre memorabile il suo nome nell'Annali della Chiesa, ne' quali á perpetue lode della pietà, e del valore della Maestà Vostra sarà registrato, che per difesa dell'istessa Chiesa in tempo, che la medesima si trovava orribilmente minacciata da' Nemici del nome Cristiano nella Sede istessa del suo capo visibile: Fuit homo missus a Deo, cui nomen era Joannes [«Hubo un hombre enviado por Dios, cuyo nombre era Juan» (Juan 1, 6)].⁴⁰⁷

Estas últimas palabras —tomadas del evangelio de Juan— eran las mismas que Pío V había dedicado a Juan de Austria (1571), con idéntico significado providencialista; también las utilizadas por Inocencio XI, tras la victoria del segundo asedio de Viena (1683), al referirse al rey de Polonia, Juan III Sobieski. No obstante, en paralelo a dicho discurso de carácter mesiánico-providencialista, la monarquía portuguesa desplegó una importante propaganda en Roma para (de)mostrar, en primer lugar, su compromiso en la lucha contra el islam,⁴⁰⁸ y, en segundo lugar, para ofrecer una imagen fuerte de su reino, de la que, en verdad, carecía en el panorama militar atlántico o europeo —y, de un modo particular, en las circunstancias de la guerra de sucesión española—. ⁴⁰⁹

La monarquía lusitana no podía recurrir a un episodio mítico como Lepanto u otra batalla naval parangonable en el Mediterráneo.⁴¹⁰ No obstante, se omitió intencionadamente cualquier referencia a esta contienda bélica en la publicidad elabora-

⁴⁰⁷ Sousa, 1746: 154-157.

⁴⁰⁸ Rega Castro, 2018: 1-14; Rega Castro, 2017, 223-242.

⁴⁰⁹ González Cruz, 2002: 31-32.

⁴¹⁰ Durante la Unión Ibérica la victoria de Lepanto (1571) no fue un tema popular en las fiestas públicas lisboetas. Estas pinturas de batallas eran más frecuentes, en cambio, en los catafalcos o la decoración para las exequias fúnebres, de las que nos ocuparemos en el último capítulo. Por ejemplo, el adorno para las exequias de Felipe II en el monasterio de los jerónimos de Belém incluyó sendas grisallas, a lo largo de las naves laterales, con las batallas de San Quintín, Lepanto y «qualche fatto d'arme in Fianra de piu notabili». Bouza, 1998: 60-61. Para una visión de conjunto, véase: Tedim, 1995: 267-270.

da por los portugueses y difundida con particular intensidad en el extranjero tras la victoria de Matapán. No se contempló ni en la *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, de António Caetano de Sousa, que salió a la luz en 1739, bajo los auspicios de la Academia Real de História Portuguesa, y que tenía por objeto poner de relieve el prestigio de la corona lusa, en su dimensión tanto política como histórica. Si bien, a nadie se le escapa que esta omisión era consecuencia de un ocultamiento interesado y bien calculado, una suerte de *damnatio memoriae* que respondía a los propios intereses dinásticos de los Braganza, lógicamente más interesados en reconocerse y reivindicarse como parientes de Manuel I u otros antepasados de la casa de Avis. En este sentido, en la obra de Barbosa Machado dedicada a la procesión del Corpus Christi,⁴¹¹ fastuosamente celebrada en Lisboa en junio de 1719, refiere un curiosísimo paralelismo entre la batalla en el cabo Matapán y un episodio más de la segunda guerra turco-veneciana (1499-1503) en el Mediterráneo oriental, en el que el rey «Dom Manuel» había enviado algunas naves de guerra para ayuda de los venecianos hacia 1501.⁴¹² Esta idea también la encontramos en otros autores contemporáneos.⁴¹³

3.2. Dominar las cuatro partes del mundo

Las «cuatro partes del mundo», es decir, los continentes entonces conocidos, fue una temática que alcanzó gran popularidad en la península ibérica en el siglo XVI, ya como asunto pictórico autónomo, en forma de corografías o descripciones de ciudades, habitantes o paisajes exóticos, ya como parte de una alegoría política, al margen del interés científico o cosmográfico de los tiempos.⁴¹⁴

Al igual que la monarquía hispánica, los reyes de Portugal gobernaban sobre un territorio demasiado fragmentado y disperso por el mundo «para dejarse fácilmente abrazar».⁴¹⁵ En este sentido, una de las metáforas políticas más socorridas

⁴¹¹ El texto reza lo siguiente: «El Rey D. Manoel tambem seu grande Avô fizera navegar huma grossa Armada no socorro dos Venezianos, para conservar os Templos da sua Republica da irrupção dos Turcos [...]». Machado, 1759: 137.

⁴¹² Conviene recordar que a finales de 1500, Manuel I estaba organizando una gran armada para invadir el reino de Fez y es de suponer que la ofensiva en el Mediterráneo, a favor de los venecianos, serviría como demostración de fuerza. Véase, entre otros: Costa, 2014: 114-118.

⁴¹³ Martín Marcos, 2020: 27-30.

⁴¹⁴ No vamos a repasar aquí el origen o desarrollo del tema de las cuatro partes del mundo en la cultura visual y geográfica occidental. Para este asunto, recomendamos, entre otros: Arizzoli, 2012: 277-286; Hernando, 2009: 353-369; Le Corbeiller, 1961: 209-223; Mc Grath, 2000: 43-71; Morales Folguera, 2013: 399-410; Sáenz-López Pérez, 2014; Schmale, Romberg, y Köstlbauer (eds.), 2016; Sáenz-López Pérez y Pimentel, 2017; Daniele, 2018. Horowitz y Arizzoli (eds.), 2020. Agradecemos a Sandra Sáenz su ayuda para la localización de la bibliografía sobre este asunto.

⁴¹⁵ Gruzinski, 2010: 46.

para representarlo fue la de «las cuatro partes del mundo», en que se aunaban los valores universalistas de la corona y los ideales de la Iglesia militante.⁴¹⁶ Así, en las exequias de Juan IV celebradas en noviembre de 1656 en la iglesia de São Vicente de Fora, en Lisboa, se desplegó un programa iconográfico de «pintura de países» en las que se representaron, por una parte, «los reinos y estados que Portugal tiene en Europa»: Portugal y Algarbe, y, por otra, ocho territorios ultramarinos en Asia y América. Para que el proyecto imperial luso de conquista universal fuese inteligible, el secretario de estado Vieira da Silva indicó que «la pintura se ha de acomodar en los árboles, las gentes, los animales y las aves que hay en las mismas partes que se pintan» y, además, debían disponerse los animales-símbolo que representaban los cuatro continentes.⁴¹⁷

Lejos de ser un caso aislado, se inscribe dentro de una larga tradición de empleo de alegorías políticas para simbolizar la vocación imperial o de expansión universal de la monarquía lusa, bien a través de las imágenes de los cuatro continentes o bien a través de la representación del globo terrestre. Esta idea es pronto figurada en forma de tapiz, hacia 1530-1525, bajo posibles diseños de Bernaert van Orley (Patrimonio Nacional, Madrid), en la famosa serie llamada *Las Esferas*.⁴¹⁸ Bien conocida es la imagen del rey Juan III y la reina Catalina vestidos como Júpiter y Juno, poniendo sus manos sobre un orbe para mostrar la dominación de todo el territorio explorado. Pero, dejando a un lado la lectura mitológica, se destaca aquí por los valores universalistas e imperiales asociados a la proyección ultramarina, lo que se pone de manifiesto en el conocimiento cartográfico acumulado por los navegantes portugueses de la costa africana y la ruta hacia los enclaves de la India portuguesa, representados en forma de mapa.

De todas maneras, fue en el arte efímero donde mejor se plasmó. Ya en la entrada Felipe II en Lisboa, en el *Arco de los alemanes* aparecía la figura del monarca dominando las cuatro partes del mundo conocido, como ejemplo de monarquía universal.⁴¹⁹ Se trata de una idea que se ha ido repitiendo en las arquitecturas efi-

⁴¹⁶ Para la representación de las naciones o territorios musulmanes subyugados por la monarquía hispánica, véase: Franco Llopis, 2017: 105-106. Más concretamente vinculado con las cuatro partes del mundo en el arte efímero: Franco Llopis, en imprenta.

⁴¹⁷ «[...] debajo de Europa han de quedar dos toros, debajo de África dos leones, debajo de Asia dos elefantes y debajo de América dos serpientes». Cardim, 2008: 85-206, esp. 187; Cardim, 2017: 362-364.

⁴¹⁸ Herrero Carretero, 2000.

⁴¹⁹ Rodríguez Salgado, 2004: 18; Fernández-González, 2015: 102. Según Checa (1992: 272), «el nuevo dominio castellano sobre las cuatro partes del mundo se convierte en el *leitmotiv* de la entrada. En los paneles colocados delante de este arco triunfal de los alemanes, la Fama Menor mostraba cómo la religión, de la que Carlos V había cuidado su extensión luchando contra mahometanos y luteranos, se ampliaba ahora a las Indias Orientales. La Fama Mayor propagaba la Fe en las cuatro partes del mundo». Por su parte, Serrão (2008: 208) utiliza la metáfora del «imperio que no termina» para definir la iconografía de este arco.

meras tanto de los Habsburgo como de los Braganza. De hecho, en esta celebración las varas del palio eran personificaciones de los territorios de la corona castellana, que se incorporaban a las del reino portugués: las Indias Occidentales (América), las Indias Orientales (Asia), Etiopía (África), Castilla, etc.⁴²⁰

Por otro lado, fue en la entrada de su hijo, Felipe III, donde se dio el programa más complejo al respecto en diversas arquitecturas efímeras e, incluso, en representaciones teatrales.⁴²¹ Uno de los lugares fundamentales correspondió al *Arco de los hombres de negocios* o mercaderes, donde se representaron los cuatro continentes.⁴²² No es de extrañar que fuera ahí donde se centrara el mensaje más elaborado sobre el expansionismo portugués. Gracias a las conquistas en Asia y en África, los comerciantes vieron enriquecidas sus arcas. No hay que olvidar, como indicara Laura Fernández González⁴²³ que, en estos eventos lisboetas, naciones y gremios querían hacerse visibles y plantear sus necesidades o vanagloriarse de sus éxitos. Es por ello que, aunque encontremos en esta entrada alegorías vinculadas con las victorias en otros territorios, sea aquí donde se haga una apologética a las riquezas obtenidas por el comercio.⁴²⁴ De hecho, gran parte de estos individuos emigraron a dichos territorios para poder consolidar sus negocios y conseguir más beneficios de la ventajosa situación política del momento.⁴²⁵

Así pues, en este arco encontramos, en primer lugar, a África, que «estaba [...] desnuda, ceñida solamente la delantera con un pequeño paño», y llevaba por atributo «arco i flechas, armas ordinarias de su habitadores i en la otra [mano] un escudo con la devisa de un Elefante».⁴²⁶ La figuración del continente africano no se hizo, por lo tanto, en conformidad con los atributos y código sistematizados por Ripa,⁴²⁷ sino con otra tradición, en la que se dio esa relación unívoca con el elefante a través de un recurso metonímico —la parte por el todo o el todo por la parte—,

⁴²⁰ Bouza Álvarez, 1994a: 56.

⁴²¹ Para entender esta profusión de imágenes relacionadas con la extensión del territorio hispánico en el arte efímero hay que partir de la premisa de que, según la historiografía, fue durante el reinado de Felipe III cuando se consolidó una estructura ceremonial en sus dominios, que intentó mostrar la relación entre el centro y la metrópolis, así como el poder de la primera de ellas, partiendo de una idea de corte imperialista. Una idea que comenzó a gestarse con Carlos V, pero que tuvo su éxtasis en este momento, especialmente en cuanto a las exequias se refiere. Véase, entre otros: Varela, 1990: 15-48 y 49-63; Rivero, 2008: 53; Osorio, 2020: 276.

⁴²² «En cada qual de los nichos del ultimo cuerpo se arrivaman quatro figuras de doze palmos de estatura, que representavan las quatro partes del mundo, Europa, Asia y America, todas del traje de sus naturales y con sus propias insignias». Mimoso, 1620: 137. Véase también: BA 54-x-6 n. 1. *Relación de Portugal de la jornada de su magestad en el año de 1619*: 132 v. De modo mucho más sintético: Cordeiro, 1621: 14.

⁴²³ Fernández-González, 2014: 413-449. Véase también: Curto, 1994: 267; Cardim, 2001: 98 y 121.

⁴²⁴ Bethencourt y Chaudhuri, 1998.

⁴²⁵ Labrador Arroyo, 2006: 378-388.

⁴²⁶ Lavanha, 1622: 16v.

⁴²⁷ «Se pintará una negra casi desnuda, con el cabello crespo y despeinado [...]. Con la diestra sostendrá un escorpión y una cornucopia con la izquierda [...]. A uno de sus lados ha de pintarse un ferocísimo león,

que estuvo en uso durante el período de la unión dinástica bajo los Habsburgo, habida cuenta de que el elefante, como se vio en el capítulo precedente, fue el animal que simbolizó el continente africano, y que, por consiguiente, solía identificarse ampliamente con la imagen del islam.

Además, esta alegoría del continente, según Mimoso, iba acompañada por una figura femenina que representaba la Fortaleza de la corona portuguesa, así como alusiones a importantes soldados y monarcas que lucharon contra el islam para ampliar sus posesiones, empezando por Juan I y continuando por Diego Hernández de Almayda, militar de la Orden de San Juan, la historia de Martim Moniz y Alfonso I. Por último, esta parte que miraba a la alhóndiga, se coronaba por un león con una espada, que, según el cronista, servía para que este animal defendiera a sus hijos.⁴²⁸ En esencia, está relacionando las figuras citadas con anterioridad con la del rey de los felinos, como alegoría del cristianismo en general —y de la corona en particular—, justificando la guerra contra África como una reacción a los ataques de los enemigos en el pasado, ante los cuales la monarquía tuvo que responder y preparar un plan de crecimiento en territorio que se percibía como zona de expansión natural.

Esta batalla frente al islam se dio también en este arco en dos conjuntos más dedicados a alegorías de los continentes. En el lado que daba hacia el centro de la ciudad aparecía Europa, mediante una imagen mitológica, luchando por la «liberalidad». En este caso se representan las victorias de Alfonso Henríquez y cómo cedió sus territorios a la Iglesia.⁴²⁹ Se estaba, pues, representando la victoria ante el «islam local». Es interesante destacar que no hay ninguna alusión a la expulsión de los moriscos, momento clave en el que finaliza la presencia de población de ascendencia musulmana en territorio peninsular. En lugar de gloriar la decisión del monarca, como sucede en esta misma entrada en el *Arco de los italianos* o en la escena de la titanomaquia, se prefiere incidir en el papel de la corona portuguesa en la lucha contra el enemigo, es una autoexaltación para demostrar al nuevo rey que entraba en la ciudad que gran parte de sus territorios se lograron gracias a siglos de luchas de los portugueses contra los musulmanes.

En la parte del arco dedicada a Asia se representa una alegoría de este continente, mediante una mujer muy ricamente vestida, con un escudo decorado por un

poniéndose al lado opuesto algunas víboras [...]. Ripa, 2007: vol. 2, 106-107. Para un estudio de la iconografía de los continentes en Ripa, véase: Morales Folguera, 2013: 399-401.

⁴²⁸ Mimoso, 1620: 138-139.

⁴²⁹ La sacralización más directa de la institución de la monarquía portuguesa fue la mitificación del fundador del reino. Este rey fue sometido a un proceso progresivo de transformación en héroe que alcanzó un primer clímax en el siglo XVI. Sobre el uso de la imagen de este monarca con fines propagandísticos en dicho periodo véase: Hermann, 1998: 160. Sobre su aparición en el arte efímero portugués: Chiva y otros, 2018: p. 77.

dromedario, situada al lado de una personificación de la religión en el intercolumnio.⁴³⁰ Esta iba acompañada por un texto en el que se exaltaba cómo Felipe III, con el apoyo de los capitanes portugueses, puede continuar la tradición victoriosa de sus predecesores lusos y vencer opulentos territorios «oceánicos». Dicha alegoría estaba circundada de diversas historias, destacando la de D. Constantino virrey de la India, hijo del duque de Braganza, quien derrotó a los «gentiles» que adoraban ídolos. La figura de la «idolatría» aparece siendo despreciada por este conquistador, que, como buen cristiano, reniega de las riquezas que le ofrece.⁴³¹

En epígrafes anteriores ya hablamos de cómo el Cancerbero, acompañando a otras figuras monstruosas, había sido utilizado para mostrar el peligroso culto idólatrico de la población asiática. Es un planteamiento que se repite de modo constante en la entrada regia de Felipe III, como argumento de una ciudad que pedía ser capital de la corona hispánica. Dicho continente era una fuente de riquezas que alimentaba las arcas de la monarquía, pero, a su vez, un enemigo natural, por sus pobladores infieles, que preferían ser «gentiles». Esta es una idea que quedó muy bien expuesta en la pieza teatral compuesta por los jesuitas para la entrada regia que nos ocupa. La obra a que nos referimos, titulada *Tragicomedia del descubrimiento y conquista del Oriente*, fue descrita con detalle por el sacerdote João Sardinha Mimoso, y representada por los padres de la Compañía de Jesús del colegio de São Antão los días 21 y 22 de agosto de 1619. Como indicara Benatti,⁴³² Mimoso explica toda la entrada real, pero dotó de máxima visibilidad al espectáculo de los padres jesuitas, divulgando entre las cortes europeas la asombrosa celebración de la grandeza portuguesa y la propaganda visual de la expansión ultramarina que en ella se dramatizó. Era una suerte de «teatro de la memoria»,⁴³³ que intenta recordar en primera instancia a Felipe III, pero también al resto de Europa, gracias a la difusión de este texto, cómo esta corona había llegado a controlar territorios en cuatro continentes antes de integrar la Unión Ibérica. Mimoso es el cronista que incide decididamente en este aspecto, centrándose, principalmente, en la conquista más sonada, aquella de Asia, donde, también, los jesuitas fueron partícipes mediante

⁴³⁰ Lavanha, 1622: 19v. En otras estructuras efímeras peninsulares se prefiere el camello al dromedario como alegoría de Asia. Véase, por ejemplo, las exequias de Felipe II en Zaragoza (Martínez, 1599: 113) o en Barcelona (Chamorro, 2012: 96). La elección del camello responde a la iconografía que Cesare Ripa plantea para representar este continente, de ahí la particularidad de la elección del dromedario.

⁴³¹ Sobre la idea de «idólatra» aplicada a los territorios conquistados por la corona hispánica véase: Gruzinski, 2010: 47-48; Bernard y Gruzinski, 1988. Otros cronistas de esta entrada triunfal, en distintos momentos de su narración, insisten en el culto idólatrico tanto de los moriscos como de los enemigos asiáticos. Véase: San Martín, 1624: 91.

⁴³² Benatti, 2007: 6. Véase también la valoración de esta pieza en Silva, 1987: 223-260, esp. 247.

⁴³³ Sobre el aspecto performativo de este tipo de celebraciones, así como otras de diversa índole, y su interpretación en la historiografía, véase Burke, 2005b: 35-52.

las campañas evangelizadoras, haciendo mucho más hincapié que cualquiera de los otros autores.⁴³⁴

En el primer acto presenciamos la preparación del viaje hacia Oriente, siguiendo un sueño de inspiración divina que tuvo una noche el monarca Manuel I. La tarea se le confía a Vasco da Gama y el acto termina con las celebraciones por la partida de los barcos. En esta narración se mezclan alegorías míticas con elementos históricos, y comienza a verse una lucha entre el bien «portugués» frente al enemigo de «ultramar». El segundo acto escenifica la conspiración de los elementos contra los marineros y una tempestad furiosa que lleva los barcos al cabo de Buena Esperanza. Protegidos por el cielo, los portugueses escapan de la tormenta. En el tercero, Oriente se inclina ante el Culto Divino y se celebra el regreso triunfal de Vasco da Gama, quien dirige una procesión de las alegorías de las tierras conquistadas en honor a Manuel I. El segundo día comienza con la furia del sultán de El Cairo, quien, para intimidar a los portugueses, envía al papa y al rey un ermitaño español con un mensaje lleno de terribles amenazas. Aquel, además, organizó un ejército que declara la guerra a Francisco de Almeida, virrey de las Indias, mientras que Manuel I se alegra por el temor que la presencia portuguesa inspira en el enemigo. El acto termina con el nombramiento del nuevo virrey, Alfonso de Albuquerque. Esta pieza teatral finaliza con el regreso de un barco de las indias cargado de riquezas y frutas exóticas y con la bienvenida del rey a los valientes capitanes. En las últimas escenas, Asia se arrodilla ante los vencedores.⁴³⁵

En la descripción de la celebración podemos comprobar cómo todos los enemigos, incluso aquellos que aluden a enclaves geográficos muy lejanos, aparecen siempre vestidos «a la morisca», con marlotas adornadas «de medias lunas», portando «arcos turquescos».⁴³⁶ Con ello se produce una hibridación de costumbres: el islam cercano (morisco) se conjuga con el enemigo próximo Mediterráneo (el turco y norteafricano), para ilustrar la conquista de nuevos territorios. Nos parece fascinante la manera de describir el *attrezzo* de los personajes, y nos recuerda al modo en que Pérez de Hita narra la guerra de las Alpujarras, el enfrentamiento de moriscos con el ejército hispánico, así como Vecellio o Eneas Vico refieren ciertas formas de vestir de habitantes del norte de África;⁴³⁷ también se da en otras fuentes

⁴³⁴ San Martín, por ejemplo, solo remite a algunos pasajes de representaciones alegóricas de la idolatría en este evento, haciéndolo de un modo muy epidérmico. San Martín, 1624: 91 y 114. Véase también al respecto: Voigt, 2011: 18.

⁴³⁵ Para un análisis exhaustivo del argumento véase: Benatti, 2007.

⁴³⁶ Mimoso, 1620: 66. Algunos cronistas, aunque más parcos en comentarios, se sorprenden de la belleza de estos vestidos. Véase, por ejemplo, Arce: 1619.

⁴³⁷ Para un estudio detallado de la indumentaria en Pérez de Hita, véase: Martínez Ruiz, 1967. Para Vecellio: Paulicelli, 2006: 129-155; Rosenthal y Jones, 2008.

portuguesas, como la obra de Jerónimo de Corte-Real, donde se describe la riqueza de los vestidos de los turcos.⁴³⁸ De este modo podemos entender mucho mejor el contexto en el que Mimoso describe al general de las tropas enemigas:

Vestia tela encarnada, con guarniciones anchissimas de plata, sembrado de medias lunas y de muchissima pedrería; el capellar y toca con plumaje argentado encarnado, el braço medio desnudo, rica camisa morisca, labrada de seda, alfange con guarnición de plata, con filetes de oro, colgado de tahalí Berberisco labrado de oro y seda.⁴³⁹

Con ello se hacía más comprensible para el espectador aquello que se estaba visualizando.⁴⁴⁰ Se acudía a elementos conocidos, identificables, de antagonistas próximos, creando una composición inverosímil y poco objetiva a los ojos de la audiencia del siglo XXI, pero totalmente aprehensible y presente en el imaginario de la Edad Moderna ibérica.⁴⁴¹ Es un enemigo «construido» a medida del espectador, que sirve para demostrar la riqueza del oponente y el poder de los portugueses para conseguir vencerlos.⁴⁴² Es una representación que encajaba a la perfección dentro de la propaganda oficial de una monarquía global.⁴⁴³ En ese momento, la alta cultura portuguesa era conocida por los jesuitas, gracias a las relaciones comerciales y a la evangelización de Asia,⁴⁴⁴ al igual que los productos exóticos de este territorio, pero no era así para el resto de la población, por lo que se recurre a este modo más cercano e híbrido para ilustrarlo.⁴⁴⁵ Tal continente era considerado, en igual me-

⁴³⁸ Sobre este aspecto véase: CACHEDA Barreiro, 2012: 125-138.

⁴³⁹ Mimoso, 1620: 67.

⁴⁴⁰ Diogo Ramada opina que este tipo de celebraciones, como el de las fiestas sobre la llegada de las reliquias, no eran un «fenómeno de masas», sino que estaban pensadas para un público reducido. Véase: Curto, 1994: 100-101. A día de hoy es complicado constatar que esto fuera así. No tenemos datos sobre la participación ciudadana, ni aquí ni en el resto de Europa. Lo que sí que es cierto es que la insistencia en que el mensaje fuera comprendido nos hace pensar que se proyectaban pensando en una audiencia amplia, de no ser así, se hubiera acudido a códigos de representación mucho más complejos y elitistas.

⁴⁴¹ Como indicara Bunes (2002: 64) analizando fenómenos paralelos a este, la imagen del «otro» combina la fijación de lo lejano y de lo próximo, con todos los tópicos y prejuicios que tal definición trae consigo. La preocupación hispana por el islam está condicionada por los intereses españoles por cada uno de los territorios y entes políticos que describe. A veces mezclan ignorancia con malicia, en Prögler, 1997: 4; González Alcantud, 1993: 33.

⁴⁴² «No vio la India tantas perlas, rubies, i diamantes juntos, como los que en este gran triunfo de su Magestad sacaron los Portugueses sus vassallos, conquistadores del Oriente». Lavanha, 1619: 14.

⁴⁴³ Sobre las dificultades de la gestión y representación de esta monarquía global, véase: Gruzinski, 2010: 47.

⁴⁴⁴ No olvidemos que el propio Francisco Javier partió desde el puerto de Lisboa (1541) en su aventura de evangelizar las Indias orientales, tal vez es por ello que fuera la Compañía de Jesús quienes crearan este teatro, donde no solo se mitifica la labor de la corona portuguesa, sino también su acción en la conversión de los «infieles orientales».

⁴⁴⁵ Gruzinski, entre otros, ha analizado el conocimiento que de la cultura asiática se tenía en la sociedad hispánica del momento, así como los intereses que las clases dirigentes tenían por coleccionar piezas «exóticas». Esta búsqueda del «exotismo», que puede rastrearse en el uso de animales no locales, como elefantes o dromedarios, no se dio, como vemos, en cuanto al vestido en esta pieza teatral, donde se recurre, como hemos dicho, a elementos mucho más conocidos por el espectador. Es una dicotomía cuanto menos significativa. Véase: Gruzinski, 2010: 60-62; Simões, 2014: 517-525. Para este concepto, véase también Knellwolf, 2002: 10-30.

dida, rico e infiel, por eso vestían así sus «actores», y ello se traslada a las alegorías que de dicho continente se realizan durante el periodo filipino.

Esta obra tuvo una amplia repercusión en otras piezas comisionadas por la Compañía,⁴⁴⁶ una de las órdenes más ricas en territorio portugués y que más había colaborado en las campañas de ultramar.⁴⁴⁷ Encontramos alegorías similares de Asia también en las fiestas por la beatificación de Ignacio de Loyola y Francisco Javier, donde se repiten los turbantes, bordados y trajes realizados, en este caso, explícitamente en Berbería, para simbolizar este continente, reforzando además el papel de la Compañía en la conversión de los infieles mediante unas figuras que representaban los mártires en estas campañas.⁴⁴⁸ En este evento, además, se presenta a Lisboa como «tesoureira, & senhora de toda a riqueza Oriental»,⁴⁴⁹ es decir, se reafirma el rol de la ciudad en las conquistas ultramarinas, a pesar de que este evento no era para la corona ni existía esa necesidad de mostrar el pasado glorioso de la monarquía portuguesa ante el «rey invasor» o «ausente».⁴⁵⁰ Se defiende, de este modo, que sea el centro neurálgico de las operaciones del monarca hispánico, tal y como insistieron, entre otros, Luís Mendes de Vasconcelos en *Do Sítio de Lisboa* (1608), Nicolau de Oliveira (1566 ca.-1634) en su *Livro das grandezas de Lisboa* (1620) y Manuel Severim de Faria (1584-1655) en el primero de *Discursos vários políticos* (1624).⁴⁵¹

Volviendo a la entrada de Felipe III en la capital del Tajo, las alegorías de los continentes como ejemplo de sometimiento del islam ante al poder de la corona hispano-portuguesa se dieron en dos lugares más del itinerario, lo que nos invita a pensar, como se dijo al inicio de este epígrafe, el importante valor que estas tuvieron en el discurso propagandístico. Uno de ellos fue el *Arco de los carpinteros*. Las descripciones del mismo son muy parcas, pero indican que los territorios vencidos se ilustraban mediante alegorías femeninas. En esta construcción se podía ver al «tercer Phelipe bien pintado. Dos damas a sus pies aprisionadas con cadenas

⁴⁴⁶ Para una visión de conjunto, véase: Viterbo, 1920: 259-262; Brockey, 2005: 1-50; Coutinho y Ferreira, 2018: 1-35. Sobre la importancia de la representación de Asia en estas celebraciones: Pizarro Gómez, 2018: 11-15.

⁴⁴⁷ Su dramaturgia festiva se hacía extensible incluso a celebraciones por conversiones masivas de musulmanes en las ciudades más importantes de la corona. Algunas de ellas son estudiadas en Barros y Tavim, 2013: 10.

⁴⁴⁸ *Relaçam geral das Festas...*, o. cit., 1622: 21-22. Para la representación de los continentes dentro del itinerario de los jesuitas: Arellano, 2008: 53-86; Morales Folguera, 2013: 401-403.

⁴⁴⁹ *Relaçam geral das Festas...*, o. cit., 1622: 18.

⁴⁵⁰ Según Laura Fernández-González, en las entradas triunfales de los Felipes puede verse una evolución del pensamiento político, se pasa de la idea del «rey invasor» con Felipe II, a la del «rey ausente» con su sucesor, si bien, en ambos casos, se intenta reivindicar el pasado glorioso de la corona portuguesa. Fernández-González, 2014: 420. Véase también: Megiani, 2001: 655.

⁴⁵¹ Entre otros, cabe citar a Bouza, 1994b: 71-94; López Millán, 2011: 59-71; Vargas Díaz-Toledo, 2016: 109-122; Fouto y Weiss, 2016: 1243.

estaban, y el sentado de Rodillas entrambas se presentan, porque Africa y Asia representan». ⁴⁵² El hecho de ponerlas encadenadas entronca con una iconografía que desde la Antigüedad se estaba utilizando ante el enemigo sometido. Esta llevaba varios años apareciendo, además, en el imaginario regio-político de Carlos V y Felipe II mediante el tipo iconográfico del «cautivo turco encadenado», que se difunde en diversas pinturas y construcciones efímeras durante su reinado. ⁴⁵³

También en el *Arco de los ingleses* aparece representada la India portuguesa, en este caso, a modo de embarcación, de color negro, pero con un ancla de oro, volviendo a remarcar las riquezas de dicho continente. ⁴⁵⁴ La nao hacía alusión al medio, es decir, a cómo se comunicaba la metrópoli con dichos territorios, y el oro era metáfora «de su amor, como bassallos fieles», pero también ensalzaba la vieja alianza con los cruzados ingleses, de la que hablamos en el capítulo anterior, y, con ello, se hacía promesa de extenderla a la expansión norteafricana y asiática, como de hecho sucedió tras la independencia portuguesa. Por las sucintas descripciones que nos ofrece el cronista no es posible saber si el color negro se basó en una identificación de la nave con la población del Asia portuguesa, una referencia metonímica al mar Tenebroso, por ser este el nombre medieval del océano Atlántico, o de las tinieblas que rodeaban el cabo de Buena Esperanza, al que ya nos referimos anteriormente, o una particularidad sin carga simbólica. Lo que realmente nos interesa es que se sigue manteniendo esa idea de expansión comercial y territorial a través de este tipo de alegorías que simbolizaban alguno de los continentes.

Por último, y como complemento a todo lo indicado con anterioridad, conviene recordar que en la vía triunfal erigida en 1581 y decorada con una secuencia de diez columnas y estatuas sobre pedestales que, atravesando el Terreiro do Paço, unían el *Arco de los alemanes* y la *Portas da Ribeira*, se colocaron, entre otros motivos, alegorías de los territorios portugueses en forma de fortalezas: Goa, Cananor, Cochim,

⁴⁵² Sá, 1620: 21. Según Mimoso (1620: 154): «Tenia mas tres cornisas y encima dellas un quadro, que contenia la figura de su Magestad, sentado en una Real silla, tenia presas por cadenas Africa y Asia, eran mas de doze figuras que acompañavan la persona Real». Sobre la iconografía de este arco véase: Benatti, 2007: 105.

⁴⁵³ No nos detendremos aquí a teorizar sobre dicho tipo iconográfico, pues ya lo hicimos en Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019: 265-305. Véase también: Porras Gil, 2008: 153-192.

⁴⁵⁴ «La nao pintada de negro y el áncora de oro significa embialle a su Magestad en ella sus tributos con el oro de su amor, como bassallos fieles, y aquellas figuras que están al lado derecho es el Rey Don Alfonso Enriquez con sus priados, que era quando fue a pedir fabor a un conde de Ynglaterra que era un gran soldado». Gan Giménez, 1991: 419. En esta misma entrada se representan de nuevo naves procedentes de Asia para mostrar la importancia del comercio con lugares como China en el *Arco de los oleiros*. Lavanha, 1622: 30. Muchas fuentes insisten en la necesidad de incrementar la producción de naves para poder continuar disfrutando las riquezas «orientales». Véase: Campanella, 1982 [1630]: 356. Este autor realiza una teoría de la navegación y de los desplazamientos entre territorios conquistados a finales del siglo XVI de filiación mesiánica y milenarista. Véase también *XV Exposição de Arte Ciência e Cultura do Conselho da Europa. Os descobrimentos Portugueses na Europa do Renascimento* [Catálogo da exposição] (1983), Lisboa: Jerónimos.

Chaul, Diu, Ceilán, Malaca, Ormuz, Etiopía o Brasil. Estas ofrecían sus riquezas al monarca, mientras que dos figuras de las Indias orientales y occidentales reclamaban la unión de los reinos peninsulares.⁴⁵⁵

Concluyendo con esta entrada, es necesario recordar que las representaciones de los continentes beben no solo de los tapices de *Las esferas*, con los que iniciamos este epígrafe o las entradas regias de Carlos V o Felipe II en el resto de territorios europeos, sino también tiene mucho que ver con la imagen de potencia marítima que Portugal exportó al resto de Europa. Un caso muy importante, que ya Krista de Jonge relacionó con las celebraciones de 1619, fue el *Arco de los portugueses* de la entrada de Ernesto de Austria en Amberes en 1592, donde se representaron los distintos territorios conquistados por la corona lusa.⁴⁵⁶ En este caso, África se asocia a un elefante y Asia a un rinoceronte, animales que, como se ha dicho en capítulos precedentes, suelen repetirse como alegorías de los respectivos continentes y que, como veremos, siguen vigentes hasta muy entrado el siglo XVIII.

Es curioso constatar cómo con el cambio de dinastía este imaginario político no solo no cambia, sino que tiene aún un mayor desarrollo, si cabe. Así, con motivo del matrimonio del Alfonso VI con la infanta María Francisca Isabel de Saboya, en 1666, se desplegaron alegorías de su gobierno sobre los cuatro continentes en el *Arco de los franceses*, levantado a las puertas de la catedral y, en cuyo ático, figuraban «as quatro partes do mundo» que ofrecían a la pareja real «dons exquisitos».⁴⁵⁷ Por otra parte, en el *Arco de los alemanes* —el cual construyó en el Terreiro do Paço, en el mismo lugar donde acostumbraba a situarse en el período de la unión dinástica—, se representaron los cuatro elementos que conforman el mundo,⁴⁵⁸ disponiéndose, en dos de sus cuatro caras, «[...] triunfos altivos, / que [los] Imperadores tiveraõ / De rebeldes inimigos».⁴⁵⁹ Si bien en la descripción inicial del arco, realizada por el cronista, no indica que existieran elementos identificativos de cuáles eran los enemigos, sí que, más tarde, precisa que estos eran, principalmente los musulmanes, al señalar que se hace alusión a aquellos contra los que tuvo que luchar el rey Alfonso en su búsqueda de la conquista y recuperación del Santo Sepulcro, esto es, «Turcos, Mouros, Gentios».

Por último, se levantó en la «calle nueva» —recientemente terminada en 1665—, en la zona de Chiado, el *Arco dos mercadores* o de los *homens de negócios*, con un complejo programa iconográfico que consistía en la personificación de las ciuda-

⁴⁵⁵ Fernández-González, 2015: 97. Chiva y otros, 2018: 56.

⁴⁵⁶ Jonge, 1992: 81-96.

⁴⁵⁷ *Relaçam do triunfo...*, 1746: vol. 4, 103-104.

⁴⁵⁸ Xavier y Cardim, 1996: 67-70.

⁴⁵⁹ Silva (ed.): 1746, vol. 4, 103-104.

des y villas portuguesas más importes del viejo continente y los «Oito ViceReys da India», entre los cuales se contaba Vasco da Gama, Alfonso de Albuquerque y otros personajes indisolublemente unidos a la historia de la Asia portuguesa.⁴⁶⁰ Esto es un buen ejemplo de cómo los primeros Braganza explotaron de modo sistemático la epopeya de la expansión ultramarina y, a su vez, de cómo se exaltaron los valores heroicos de las gestas protagonizadas por la nobleza portuguesa.

En la tradición ibérica era frecuente representar el gobierno de los reinos y territorios, unidos bajo una corona, a través de sus escudos o personificaciones. En esta ocasión se optó por lo segundo, por esculpir ocho figuras de ciudades y ocho de villas, cada una acompañada por dos versos, uno de los cuales fue tomado de *Os Lusíadas*. Estos epigramas exaltaban los hechos bélicos de la historia de cada una de las plazas, las cuales, a veces, evocaban irremediamente un pasado islámico, como Leiria —donde fue «Desbaratado e morto o Mouro Hispano»⁴⁶¹ y Alfonso I fundó una fortaleza—; o bien, evocaban el ideal de cruzada durante la época de los Descubrimientos, como Tomar —cuya Orden de Cristo era «Freio a milícia [...], Do Turco Oriental e do Gentio»—.⁴⁶²

Pero, al margen de las ciudades portuguesas, era en los enclaves del mar Arábigo, la India, China e Indonesia donde residía el simbolismo planetario e imperialista de la casa de Avís que la nueva dinastía de los Braganza reclamaba para sí como sus legítimos sucesores. Por ello se añadió una serie de retratos de los «[...] antiguos, e insignes portugueses, / Que en el mundo admiraron tantas veces, / [...] En lienzos bien pintados»,⁴⁶³ los cuales iban acompañados, además, de emblemas y epigramas tomados también de Camões, lo que no venía sino a reforzar su imaginario de conquista.

⁴⁶⁰ Los comerciantes u hombres de negocios habían levantado tradicionalmente sus arcos en otro emplazamiento, cerca del muelle, como por ejemplo en la entrada de 1619. En esta ocasión, el programa decorativo se destinaba a ensalzar el imperio y cada una de sus cuatro fachadas, una «parte del mundo». La fachada que miraba hacia el *Paço da Ribeira* y el *Torreão* de la *Casa da Índia* simbolizaba el Asia portuguesa, la virtud de la Religión y la figura del rey Manuel I. Como modelo de virtud en el gobierno, se representaba a D. Constantino de Bragança, virrey de la India, porque «despreció las riquezas que el idólatra le ofrecía, y [...] deshizo victorioso los monstruos enemigos». Lavanha, 1622: 19. Si bien, el frontis que glorificaba de manera más clara la cruzada contra el infiel era el dedicado al primer rey portugués Alfonso Enriquez y al continente europeo, el cual miraba hacia la ciudad. Para un estudio detallado, véase: Fernández-González, 2014: 422-426. Una vía triunfal unía este *Arco de los portugueses* con el *Arco de los ingleses*, y estaba compuesta de una serie de estatuas sobre pedestales a cada lado, entre los que se reconocían algunos gobernantes portugueses del *Estado da Índia*, como por ejemplo: «[...] D. Iuan de Castro vi-Rey de la India, el qual en una necesidad grande de dineros (para reparar la fortaleza de Dio, puesta por tierra por los Turcos, otras gentes del Rey de Cambaya [...]) empenó su cabello de su barba», entre otros. Véase: Mimoso, 1620: 141-142.

⁴⁶¹ Camões, 1572: cant. 3, estr. 53.

⁴⁶² Camões, 1572: cant. 1, estr. 8. Sobre el ideal de cruzada en la obra de Camões y su uso político en el siglo XVI, véase: Fouto y Weiss, 2015: 1246.

⁴⁶³ Borralho, 1667.

Entre ellos destacamos a André Furtado de Mendoça, capitán de la armada portuguesa en la costa de Malabar, en el suroeste de la India, quien se distinguió por sus acciones contra la piratería en la zona (1599-1600) y, particularmente, por la destrucción de la fortaleza que les servía de base de operaciones a los «moros y malabares» en la desembocadura del río de Cuñale —posiblemente identificable con el Kotakul Angadly—, cerca de Calicut.⁴⁶⁴ Es por ello que se le aplicaba un verso de Camões y otro libre: «Por min sentirão o rigor da guerra / Mouros por mar, Gentios pola terra» (Camões, 1572: cant. 10, estr. 14), esto es, las dos sectas enemigas de la fe, los moros malabares y los indios gentiles. No se conserva noticia alguna de la iconografía del retrato del virrey.⁴⁶⁵ Sí, en cambio, los emblemas que lo acompañaban, cuyo mensaje cifrado aludía más bien al buen gobierno, antes que a las virtudes militares o valores imperiales portugueses.

Uno representa una nave con pabellón portugués, que metaforiza todo el reino, fondeada con dos anclas, y con el mote «Mais firme está sobre duas», tomado de la *Idea de un principe politico christiano* (Milán, 1642), de Diego de Saavedra Fajardo; otro, una vela encendida flanqueada por dos manos, una a cada lado, que tratan de encender sendas candelas en la llama de la central, que arde abundantemente, con la filacteria «Porque cresça mais a luz», también inspirado en Saavedra.⁴⁶⁶ No solo estos dos estaban tomados o inspirados en la obra del diplomático español,⁴⁶⁷ en realidad, prácticamente todo el programa lo estaba. Por otro lado, también cabe recordar que ahí se cifraban avisos hacia el gobierno de Alfonso VI y sus ministros y el llamamiento, más o menos encubierto, al buen entendimiento entre las diferentes facciones cortesanas, entre las cuales iba ganando más partidarios su hermano, el infante Pedro —quien acabó por quitarle la corona y la mujer—.⁴⁶⁸ Además, como hemos visto, la imagen de una «nave» para representar las relaciones con el continente indiano se dieron ya en entradas regias previas, por lo que no supone

⁴⁶⁴ Sousa, 1675: vol. 3, 127-130. Resulta sumamente ilustrativo el hecho de que su nombre también se refiere en la vía triunfal que unía el *Arco de los portugueses* con el *Arco de los ingleses* (1619): «Seguíase a esta [la del virrey D. João de Castro] la estatua de Andre Hurtado, que también gobernó la India [...]». Véase Mimoso, 1620: 141.

⁴⁶⁵ Solo podemos suponer que estaría en la línea de las xilografías que incluyó Manuel de Faria e Sousa, en su *Asia portuguesa* (Lisboa, 1665), las cuales son algo más que un retrato imaginado o «hagiográfico», más bien son un catálogo de los héroes al servicio del Imperio portugués, según Berrendero, 2012: 3-21, esp. 17.

⁴⁶⁶ Saavedra Fajardo, 1642: 478-482: Empresa 63 «Consule utrique» (Consulta a uno y a otro); 425-433: Empresa 58 «Sin pérdida de su luz».

⁴⁶⁷ También están inspirados en Saavedra (1642), por ejemplo, el emblema «Houve tempo em que voarão», tomado de la Empresa 64 «Resolver y Ejecutar» (Saavedra Fajardo, 1642: 485-487); el emblema «Concorda melhor assim», de la Empresa 61 «Maiora minoribus consonant» (Las cosas mayores forman consonancia con las menores) (Saavedra Fajardo, 1642: 464-470); «Melhor se empunha cõa vista», en la 55 «His praevide et provide» (Con ellos [lo ojos] prevea y provea) (Saavedra Fajardo, 1642: 395-407); el emblema «Cada qual tem por onde pegar», de la Empresa 70 «Dum scinditur frangor» (Mientras se divide, me rompo) (Saavedra Fajardo, 1642: 562-595).

⁴⁶⁸ Xavier y Cardmin, 1996: 67-68.

una novedad muy grande, salvo que aquí, a diferencia del caso anterior, se añade el componente intelectual de la emblemática política.

Este último emblema parece expresarse en sentido opuesto al de la invención de Saavedra, dado que no subraya el hecho de que al «igual que la llama de la vela no disminuye si otras se encienden en ella, así el honor del príncipe [...] no se menoscaba si se honra con generosidad a los súbditos o a los extranjeros [...]»;⁴⁶⁹ la acción de prender otras velas en su llama hace crecer más la luz, animando, por lo tanto, al joven monarca a propagar la fe verdadera, habida cuenta de que una vela o antorcha encendida es también símbolo de la religión. Ello nos pone sobre aviso de un sentido más rico y poliédrico, a resultas de reciclar las figuras de Saavedra y atribuirles nuevo significado, para vehicular un contenido expansionista y globalizador, que es, sin embargo, más evidente en otros emblemas.

Así, Vasco da Gama, quien encabezaba la galería de retratos por ser el descubridor de ruta marítima de la India y «[...] se mais mundo houvera lá chegara»,⁴⁷⁰ se acompañaba de un orbe coronado con el mote: «Do mundo imperio será», el cual evocaba la utopía del quinto imperio del padre Vieira y la profecía de la instauración del reino de Dios sobre la tierra por medio de un rey portugués.⁴⁷¹ En este mismo sentido, Nuno da Cunha, quien los mercaderes traían a colocación por la incorporación de la isla de Diu (noroeste de la India) a los enclaves del Asia portuguesa (1535), aparecía asociado a un emblema donde el sol ilumina un globo terrestre y el tema «Todo o hemisfério é pequeno». Inevitablemente la simple referencia al sol/Helios y al globo terráqueo junto con un lema cuyo sentido recuerda a «el mundo no es suficiente» —por basarse también en un oxímoron— no puede dejar de relacionarse con la divisa de Felipe II: «Non sufficit Orbis», que posiblemente se inspiró en una medalla acuñada en 1580 con motivo de su subida al trono de Portugal, de sobra conocida;⁴⁷² o bien, el famoso «Nihil numquam occidit», esto es, que el sol nunca se ponía en el imperio. Por lo demás, el sentido religioso y providencialista del mote formaba parte del imaginario político-religioso de la época, tal como lo pone en evidencia el hecho de que, pocos años antes, en el libro del jesuita brasileño Simão de Vasconcellos, *Chronica da Companhia de Jesu do estado do Brasil* (Lisboa, 1663),⁴⁷³ se ilustró su frontispicio con una alegoría compuesta por un navío, que simbolizaba la Compañía de Jesús —con el trigramma JHS en la

⁴⁶⁹ Saavedra Fajardo, 1642: 427.

⁴⁷⁰ Camões, 1572: cant. 7, estr. 14.

⁴⁷¹ Para un estado de la cuestión actualizado, véase Lima y Megiani, 2016: 1-40.

⁴⁷² Bouza Álvarez, 1998: 85. López Poza, 2011: 451; Maceiras Lafuente, 2017: 441

⁴⁷³ BNP. RES. 327. Vasconcelos, *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obrarão seus filhos nesta parte do Novo Mundo: tomo primeiro da entrada da Companhia de Jesu nas partes do Brasil e dos fundamentos que nellas lançarão & continuarão seus Religiosos...*, Lisboa: Henrique Valente de Oliveira, 1663.

proa—, en cuyas velas se lee precisamente: «Unus non sufficit orbis» (Un mundo no es suficiente).⁴⁷⁴

Pero el mote de Felipe II «Non sufficit Orbis» aún aparecía literalmente en la decoración del *Arco da Bandeira de São Jorge*, en un emblema cuya *pictura* era un orbe atravesado por un cetro y hacía pareja, además, con otro compuesto por una serpiente coronada que se muerde la cola, con el lema «Numquam cessabit» (Nunca se aplaca), lo que insistía en la expansión territorial y en la idea de una monarquía global que con tanta frecuencia encontramos en la fiestas públicas lisboetas desde 1580. Este último en concreto también recuerda otra divisa de Felipe II, la malograda empresa que ideó Leonardo Turriano para la decoración de la Sala Real del Paço da Ribeira y que consistía en una sierpe que ceñía el mundo, cuyo mote era «Prudencia et Religione».⁴⁷⁵

Al margen de la prehistoria de los motivos, lo que nos permite una correcta atribución de significado no es un objeto o práctica en sí mismos, sino el contexto y la construcción del espectador implícito. En este sentido, la temática de la dominación imperial universal asociada a la expansión ultramarina y el ideal de guerra santa contra los infieles o de servicio a la propaganda de la fe, como base del programa iconográfico, está fuera de toda duda. Habida cuenta de que el arco estaba presidido por «[...] o santo a caballo, / [quien] matando estava con a lança aquelle sanhudo drago», y «encima tinhão a Fé». En este contexto, el dragón representaría a los moros, turcos y gentiles del dilatado imperio territorial que se ponía en manos del Alfonso VI, más que a Castilla o la monarquía hispánica,⁴⁷⁶ el otro de los enemigos más frecuentemente escogido para resaltar las virtudes militares y religiosas lusas.

En paralelo, el ideal de imperialismo mesiánico se ponía en evidencia en el *Arco dos mercaderes* por la asociación de elementos que combinan sus significados —símbolos, emblemas, lemas y epigramas—, lo que convertía a los virreyes de India que habían tomado parte en la empresa asiática en *milites Christi* por la naturaleza y los objetivos de la misma. La política marítima y comercial de Francisco de Almeida o la expansión militarista de Alfonso de Albuquerque, por ejemplo, resultaban tan modélicas, por organizar y consolidar el dominio portugués en Oriente, como útiles para propagar la fe católica y evangelizar a los gentiles. Así, Francisco de Almeida, quien en «Diu destroçou na inimiga praya/ As armadas de Egipto o de Camboya»⁴⁷⁷, esto es, venció en Diu (1508) a una coalición de naciones

⁴⁷⁴ Betrán Moya, 2009: 170.

⁴⁷⁵ Bouza Álvarez, 1998: 84-85.

⁴⁷⁶ Xavier y Cardim, 1996: 52.

⁴⁷⁷ Camões, 1572: cant. 10, estr. 30

musulmanas —árabes, egipcios, persas e indios—, se acompañaba de un emblema formado por una luna creciente y un sol sobrepuesto, con el lema «*É sol, mas deixa lucir*». Tal vez inspirado en la Empresa 77 «Praesentia nocet» de Saavera,⁴⁷⁸ en la que dos príncipes son representados por el sol y la luna; cambia entonces el sentido que pudiera haberse pensado en un principio, pues ahí el rey pasa a ser un instrumento de Dios para iluminar el mundo con su fe.

3.3. *Africa Victa* en el imaginario regiopolítico bragantino

Los festejos por las bodas de Carlos II Estuardo y la infanta Catarina, hija de Juan IV, entre 1661 y 1662, constituyen un punto de inflexión en los espectáculos políticos de la corte portuguesa, por dos razones. En primer lugar, por poder verse nuevamente arcos triunfales a la altura de los de las entradas regias del *periodo dos Filipes*.⁴⁷⁹ En segundo, por la (re)valorización del imaginario de la *nação portuguesa* y la fabricación de una alteridad alternativa a las imperantes durante la Unión Ibérica. Al respecto, y aunque las fuentes iconográficas y escritas son parcas, se tiene noticia de que se llevaron a cabo dieciséis arcos, cuyo programa iconográfico estaba en parte dedicado a la glorificación de los reyes de Portugal y las «famosas acções dos lusitanos». ⁴⁸⁰ Es lógico que la dinastía Braganza buscara reorientar la construcción de la imagen del otro y la desarrollase en paralelo a la de la *nação*, no solo fabricando un nuevo enemigo para imponer en el imaginario colectivo, sino ignorando otros hasta hacerlos desaparecer. Es una estrategia que, a su vez, puede presentar formas muy diversas: el olvido o cualquiera de las fórmulas de desaparición o pérdida de presencia, algo que ya puso de relieve Burke.⁴⁸¹

Por consiguiente, el reto para la corte lisboeta no consistía tanto en dar con los acontecimientos históricos más convenientes para celebrar la monarquía portuguesa como en seleccionarlos en beneficio de la alianza con los Estuardo, así como en dar con un método u ocasión apropiados para su representación —habida cuenta de que los enviados anglosajones no podían asistir, por ejemplo, a las celebraciones religiosas católicas—. ⁴⁸² Todo ello pone de relieve el delicado equilibrio entre la esfera diplomática, la negociación política interna y la realidad confesional impe-

⁴⁷⁸ Saavedra Fajardo, 1642: 583-585; Empresa 77 «Praesentia nocet» (La presencia causa perjuicio).

⁴⁷⁹ Montes 1931: 39-41; Alves, 1983: 59-73; Pereira (ed.), 2001: 151-164.

⁴⁸⁰ Tojal, 1716: canto III, estr. 48-65, 9-85. Para una bibliografía actualizada, véase: Flor, 2015: 141-156, esp. 146-148.

⁴⁸¹ Burke, 2005a: 155-170.

⁴⁸² Tojal, 1716: 93.

rante en el país luso —profundamente católico—. También nos permite construir un espectador implícito y, a través de él, un público diferente —ideológica y sociológicamente— a los caracterizados anteriormente, ya que, frente al pragmatismo que imponía dejar a un lado los ideales misionales y confesionales tradicionales, se produjo un regreso a los viejos temas mesiánico-milenaristas y un relanzamiento de la propaganda antislámica.

En ese sentido, se sabe que el embajador inglés, conde de Sandwich, fue recibido en audiencia real «en la gran sala del Fuerte [sala real del Torreón de los Palacios de la Ribeira], la mayor, y más hermosa que se sabe tapizada con la excelente tapicería de la toma de Túnez, y con otras que querían igualarla».⁴⁸³ Naturalmente, los tapices desempeñaron un importante papel político-propagandístico durante los festejos para el embarque de la ya por entonces reina de la Gran Bretaña, Catalina de Braganza, en abril de 1662, tanto en el exterior como en el interior de palacio.⁴⁸⁴ Al igual que en la corte española,⁴⁸⁵ la serie lisboeta de *La Conquista de Túnez* fue exhibida en los eventos y ceremonias palatinas hasta su pérdida en el terremoto de 1755.⁴⁸⁶ Pero en tal circunstancia era un acto de afirmación dinástica y, a la vez, una evocación deliberada de la expansión ibérica norteafricana. Hay que mencionar, además, que la dote de la infanta portuguesa incluía Tánger y Bombay, lo que concedía a Inglaterra una posición de privilegio en los territorios del imperio portugués en África y Asia. Por su significación política e histórica, cabría traer aquí a colación los tapices flamencos de la colegiata de Pastrana, cuya manufactura se data hacia 1475, ya que representan la toma de Tánger por Alfonso V, en 1471, aunque se sabe que estos estaban en Castilla ya a principios del siglo XVI.⁴⁸⁷ Este hecho tampoco era importante, ya que la interpretación de un objeto cultural —como los paños de *La Toma de Túnez*— estaba mediatizado por el contexto y por el ritual, y no tanto por el objeto en sí. De hecho, en el imaginario político cortesano, Túnez y Tánger se confundían fácilmente por vía de la metonimia. A tal efecto, cabe también recordar uno de los rasgos más característicos de las decoraciones de la fiesta barroca, en general, y de la fiesta cortesana, en particular: su naturaleza polisémica, puesta de relieve por la historiografía portuguesa.⁴⁸⁸

Por lo demás, la evocación de la expansión africana se permeaba en otros espectáculos públicos. Así, para despedir a la reina Catalina de Braganza en octubre de

⁴⁸³ Macedo, 1662: 29r.

⁴⁸⁴ Flor, 2015: 151.

⁴⁸⁵ Zalama, 2015: pp. 41-66.

⁴⁸⁶ Véase, entre otros, Horn, 1989; Domínguez Ortiz y otros, 1991; Zalama, 2015; Pascual Molina, 2017: 29-40.

⁴⁸⁷ Bunes Ibarra y Yvan Maes de Wit, 2010; Bunes Ibarra y otros, 2012.

⁴⁸⁸ Xavir y Cardim, 1996: 48.

1661, organizaron una *desfilada* bajo el título *Triunfo de la Concordia*,⁴⁸⁹ en la que se vieron alegorías o personificaciones «vivientes», como la Fama o las naciones de Portugal e Inglaterra en una carroza o carro triunfal, «a manera de nave»,⁴⁹⁰ y acompañada de su correspondiente cortejo. En este caso desfilaban, en primer lugar, «a caballo dos figuras de etíopes, vestidos de tafetán negro tan ajustado al cuerpo, que parecía el natural», esto es, jinetes disfrazados que iban luego a su vez «acompañados de muchos etíopes verdaderos a pie, también desnudos», pero engalanados al «uso de su tierra, y con arcos y flechas, y otros instrumentos bélicos [...]». Al parecer, ellos marchaban al son de la música, «saltando, y baylando ligeros», lo que recuerda el uso de *danças y folias* en las que hombres y mujeres danzaban vestidos con telas ricas y colores variados —como las *danças mouriscas* o *mouriscadas*—, por medio de las cuales se representaban «las naciones más estrañas [sic]». ⁴⁹¹ No obstante, es interesante destacar aquí cómo el valor de los esclavos negros —cuya presencia bascularía entre lo exótico y lo cotidiano— y de la negritud representada por los caballeros «vestidos» como etíopes no se encontraba tanto en la práctica performativa en sí de la danza, sino en el cortejo que simbolizaba el dominio portugués sobre pueblos africanos remotos. De hecho, en el imaginario colectivo era, en esencia, una alegoría del África portuguesa, en forma de metonimia —un pueblo, por el continente entero—, cuyos dominios discontinuos se extendían desde el sur del Sahara hasta el área del Cuerno de África.

No obstante, y por si la naturaleza política de este tipo de cortejos no quedase clara, tras los etíopes —reales y fingidos—, emparejados «de dos en dos», iban «figuras de los principales animales, aves y pescados», todos a caballo, entre los cuales se citan águilas, leones, osos, elefantes, monos, cocodrilos o sirenas, entre otros seres exóticos.⁴⁹² No cabe duda de que estos espectáculos urbanos —casi siempre ligados a eventos de la casa real portuguesa— respondían a una larga tradición que puede rastrearse hasta la corte del emperador Maximiliano I, donde se acostumbraba a incluir en este tipo de desfiles a esclavos de África, América o India para simbolizar su poder global; e incluso sin salir del área de influencia ibérica, cabe citar como noticia más antigua las fiestas de recibimiento de Alfonso el Magnánimo, en Nápoles, en 1443.⁴⁹³ Por otra parte, Manuel I era famoso por coleccionar y exhibir animales exóticos que rápidamente alcanzaron el estatus de símbolo de las pose-

⁴⁸⁹ Gomes, 1985: 35-36. Flor, 2015: 145-146.

⁴⁹⁰ Macedo, 1662: 26 v.-27r.

⁴⁹¹ Macedo, 1662: 26 v.

⁴⁹² Macedo, 1662: 26 v. También se tiene noticia de la relación de BNP L-1297-5-A. Cabral, 1661?

⁴⁹³ Sobre esta fiesta véase: Massip, 2000: 1859-1892; Massip, 2003: 108-123; Pinelli, 2006: 33-75; Molina Figueras, 2011: 97-110; Molina Figueras, 2015: 201-232; Delle Donne, 2015: 114-155; Franco Llopis, 2017: 87-88.

siones asiáticas.⁴⁹⁴ Asimismo, en entradas reales como la de Sebastián I en Lisboa, en 1570, se citan —al igual que en la fuente que nos ocupa— cada uno de los seres fantásticos u «orientales» que acompañaban al monarca en su cortejo, con el fin de acrecentar, también, el ideal de riqueza y magnanimidad.⁴⁹⁵ Esta temática, además, también pudo haber inspirado el *Aqua Trimplhalis* o desfile acuático desplegado en el Támesis, entre los palacios de Hampton Court y Whitehall. Esto es, la fiesta de recibimiento que se organizó en 1662 para dar la bienvenida a la reina consorte de los ingleses, Catalina, la cual estaba formada por las barcazas de los doce gremios de la ciudad, con figuras alegóricas y animales exóticos.⁴⁹⁶

Pocos años más tarde, en la entrada solemne de la princesa María Sofía Isabel de Neoburgo, hija del príncipe del Palatinado, y segunda esposa de Pedro II, en agosto de 1687, se levantaron en el tránsito entre el puente para el desembarco y el palacio real las estatuas de las «quatro partes do mundo», sobre las cuales la dinastía bragantina extendía su dominio. Infelizmente no se conservan dibujos o diseños de estas estructuras, pero el cronista describe claramente cómo eran las cuatro personificaciones de los continentes y cómo estaban montadas sobre sendos pedestales, los cuales se decoraban a su vez con «tres quadros» o emblemas cada uno.⁴⁹⁷

África «offerencia o seu marfim por tributo»⁴⁹⁸ —una especie de recurso metonímico, como una sinécdoque en la que el fragmento (cuerno de marfil) evoca al todo (elefante) — y se hacía acompañar de un conjunto de tres emblemas, el primero de los cuales llevaba por lema «Africae subjectio Serenissimae Lusitaniae Reginae»,⁴⁹⁹ cuya *pictura* era una figura femenina representada «com grande majestade», Cibebes, entronizada «huma gentil carrossa de dous fermosos Leões [...]».⁵⁰⁰ Aunque se trata de jeroglíficos augurios que metaforizan a la reina consorte, María Sofía de Neoburgo, y por asociación, todo el reino, subyace en esta imagen la idea de una África subyugada por los portugueses, encarnada por los leones, tal y como declara el mote.

El sentido de estos jeroglíficos de África como tierra de morisma se pone en evidencia, sin embargo, en el segundo de los emblemas, que tenía por mote «Novus terror Africae obortus, quod Serenissima Regina, ex Germania, in Lusitaniam

⁴⁹⁴ Para un estado de la cuestión, véase, por ejemplo: Sandbichler, 2015: 167-187, esp. 176-178. Sobre esta práctica por parte de los reyes españoles, véase también Beusterien, 2020: 15-33.

⁴⁹⁵ Alves, 1983: 38.

⁴⁹⁶ Para una bibliografía actualizada, puede consultarse Blyth (ed.), 2012.

⁴⁹⁷ Costa, 1694: 135-136.

⁴⁹⁸ Costa, 1694: 136.

⁴⁹⁹ [Trad. latín:] «Sometimiento de África a la serenísima reina de Portugal».

⁵⁰⁰ Costa, 1694: 140.



Fig. 12. João dos Reis (J. König), Personificación de África, en el *Arco da nação Francesa*, 1687 ca., dibujo a tinta acuarelado, Ms. Reis, 1687: 5r. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

transferatur». ⁵⁰¹ La imagen representaba una flota cristiana navegando hacia África «[...] e nella figura com que se representa esta parte do Mundo com o turbante cahido da cabessa, pallida, e attonita de admiração, e terror de tão grande armada». ⁵⁰² Así pues, la figura con turbante ejemplifica un nuevo tipo de representación del continente en directa relación con los símbolos del islam, esto es, el turbante, que al igual que las armas musulmanas, como el alfanje o los estandartes con la media luna, son fácilmente inteligibles por sus contemporáneos. Al tiempo que, entre las sociedades peninsulares, se iba generalizando la identificación moro-turco, cuya imagen como enemigos de la cristiandad estaba ya claramente definida.

En el *Arco da nação francesa* construido para la ocasión, ⁵⁰³ se representó con todo detalle una personificación de África que, aquí sí, parece seguir el modelo de Ripa. Se trataba de una figura femenina de rasgos negroides, con «el cabello crespo y despeinado», semidesnuda, y que cabalga un león —también imagen arquetípica

⁵⁰¹ [Trad. latín:] «Surgido un nuevo terror en África, [se decide] que la serenísima reina se traslade desde Germania a Portugal». Costa, 1694: 141.

⁵⁰² Costa, 1694: 141.

⁵⁰³ BNP A.T./L. 317. Reis, 1687: f. 5r.

del continente—⁵⁰⁴ (fig. 12). Si bien, sostiene un creciente de luna, en la mano derecha, en lugar del consabido escorpión, cuya sentido amplía el epigrama: «[...] tanto imperio / De luses ostentantes, armas de raios / Que ja padece em palido hemisferio / A Sarracena lua altos desmaios [...]».⁵⁰⁵ A la luz de estos versos, el contenido antimusulmán que vehicula esta imagen alegórica está fuera de toda duda, si bien llama poderosamente la atención el recurso al león como atributo de África, no por inusual, sino por haber substituido al elefante como representación del continente y, por consiguiente, el cambio de estatus del motivo —de positivo a negativo—.

Bastantes años después, la idea de formar una alianza cristiana contra el islam reaparece, sin cambios aparentes, en la relación festiva de los desposorios de 1729, de la infanta María Bárbara de Braganza con el príncipe de Asturias, D. Fernando, y de la infanta María Ana Vitória con D. José, el príncipe del Brasil, no publicada hasta 1752. De la lectura del texto se deduce, por una parte, la reorientación de la aspiración imperial de la dinastía Braganza, ya que el Asia portuguesa iba perdiendo su centralidad en el discurso propagandístico a la hora de representar la dimensión ultramarina de la monarquía lusa.⁵⁰⁶ Por otra, es curioso constatar cómo en el dictamen del censor, datado en diciembre de 1751, el signo mesiánico del imperialismo portugués no solo no ha desaparecido, sino que parece estar de plena actualidad. Así lo pone de manifiesto el hecho de que se incluya la propuesta de reorientar el proyecto imperial portugués para hacerle frente a un enemigo común, en el deseo de que «[...] agora por este Desposorio Augusto se vejaõ confederados na maior concordia [Portugal y España], para ameaçar, e executar o ultimo fatal estrago a esas Agarenas [ismaelitas o moras, también árabes] méias Luas».⁵⁰⁷ Se trata de una nueva alianza para la que se invocaba a un viejo adversario, y, para ello, se recurría a un medio que gozó de amplia popularidad en las cortes ibéricas, la emblemática política, lo que no deja de sorprender, habida cuenta de la escasa producción de libros de emblemas en portugués. En concreto, el padre dominico que actúa como censor advierte que los musulmanes «[...] naõ satisfeitas ainda com a Azia, e Africa, e tanta parte da Europa [...], querem com dominante pé, pizalla toda, até dezempenhar aquelle sacrílego pensamento, que já hum soberbo triunfador gravou no seu estandarte: Donec totum impleat Orbem».⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Ripa, 2007 [1593]: vol. 2, 106-107.

⁵⁰⁵ Costa, 1694: 247.

⁵⁰⁶ No obstante, la iconografía del *rei conquistador* y la alegoría de las *cuatro partes del mundo submetidas* no cayó en el olvido durante el reinado de José I, como lo demuestra la estatua ecuestre realizada para la Praça do Comercio pombalina. Faria, 2012: 157-228, esp. 190-192.

⁵⁰⁷ Natividade, 1752: sp.

⁵⁰⁸ Natividade, 1752: sp.

Se refiere, aquí, a la divisa de Enrique II de Francia, conformada por una luna creciente, y cuyo mote puede traducirse como «hasta llenar todo el orbe», esto es, la gloria del príncipe seguirá creciendo hasta cubrir el mundo entero.⁵⁰⁹ Se trata de un emblema político reciclado que significaba, en este contexto, la presión de los pueblos islámicos no solo en la frontera este de Europa y la cuenca mediterránea, sino también en el mar Arábigo y la India portuguesa. Es, por lo tanto, la media luna sarracena la que amenazaba con llenar el mundo entero y, por consiguiente, la oposición islam-cristianismo seguía «en perpetuel combat»,⁵¹⁰ aún en pleno siglo XVIII. No obstante, la intención que se oculta bajo este fenómeno de «disyunción», en el sentido de separación entre la forma y el contenido, no está del todo clara, pero no es rabiosamente original. En este sentido, desde mediados del siglo XVII circuló ampliamente por el norte de Europa una *vera effigies* o retrato grabado del hijo del sultán Ibrahim I (1647 ca.), que ilustró un diario o almanaque en alemán con reediciones en 1651 y 1707,⁵¹¹ donde se le representaba de cuerpo entero, sobre un fondo de cortinajes, pero vestido a la turquesca, acompañado por un emblema con el mote «Donec totum impleat Orbem», y cuya figura es justamente una luna creciente abrazando o rodeando un orbe.⁵¹²

3.4. Representando la lucha entre moros y cristianos

«Representar», en este contexto, es una palabra confusa, ya que forma parte del campo semántico del teatro, significa «actuar» o «representar um papel», pero a la vez es también «hacer presente algo» a través de palabras o imágenes, esto es, por ejemplo, «representar alguem ao vivo». En este sentido, el padre Bluteau aclara que es hacer presente «qualquer cousa con açoes naturaes, ou em pintuas, esculturas, & Co. [etc.], em festas, jogos públicos ou procissões».⁵¹³ Por consiguiente, este es el marco al que nos hemos circunscrito para estudiar la presentación de las lucha entre moros y cristianos, representaciones dramáticas o en artes visuales que formaron parte del programa de espectáculos cortesanos o fiestas urbanas.

En primer lugar, dejando a un lado la presencia de estos tipos de temas en la hagiográfica de algunos santos caballeros, en general, y de Santiago Matamoros, en particular, es en la pintura conmemorativa o celebrativa de las empresas de la

⁵⁰⁹ Paradin, 1557, 20-21. Véase también Tung, 2006: 36.

⁵¹⁰ Paradin, 1557: 19.

⁵¹¹ Lotichius y Merian, 1707: vol. 5, s. f., 644-645.

⁵¹² Rega Castro, 2020: 90-107.

⁵¹³ Bluteau, 1720: vol. 7, 264-265, voces: Representação/Representar.

monarquía portuguesa donde se prodigaron esos asuntos. Se trataba, casi siempre, de composiciones que pertenecen al ámbito de la ficción alegórica, más que una representación del pasado «histórico», con las cuales se quería transmitir una advertencia o aviso de tipo moral o político, y esto, de manera muy particular, en las diversas formas de la fiesta pública.

En segundo lugar, hay que hacer hincapié en el escaso éxito que tradicionalmente tuvo la llamada «pintura de batallas» para celebrar las victorias de las monarquías ibéricas contra los «enemigos de la fe» —y la mayoría de las pocas que hay, realizadas por artistas extranjeros—⁵¹⁴ y, en contraposición, el rol que los tapices desempeñaron tradicionalmente en las monarquías ibéricas como recurso propagandístico y, de modo particular, como soporte para *narrar* la expansión ibérica norteafricana.⁵¹⁵ El mejor ejemplo al que aplicar esta tesis son los tapices flamencos de la colegiata de Pastrana (Guadalajara), que representan las campañas de Alfonso V de Portugal para conquistar Alcazarseguer (Ksar Seghir) en 1458, Tánger (Tanja) en 1471 y Arcila (Asila) en 1471, cuya manufactura se data hacia 1475.⁵¹⁶ No obstante, hay algunos temas en particular, clasificables en la categoría de «pintura de batallas», que aparecen íntimamente relacionados con la exaltación de la monarquía, su pasado medieval, casi mítico, y el providencialismo mesiánico, como la batalla de Ourique (1139).⁵¹⁷

Según Lima,⁵¹⁸ uno de los primeros ejemplos de su iconografía barroca es la plancha que abrió Schorquens del *Arco de los oficiales de San Jorge*, para ilustrar la edición de Lavanha (fig. 13).⁵¹⁹ Este estaba decorado con diferentes paneles en los que «se veían pintadas batallas entre portugueses i moros»,⁵²⁰ sin identificar, y, presidiendo el ático otro de gran formato que mostraba «pintados los exercitos del Rey Don Alfonso Enriquez, i de los Moros en el campo de Ourique, donde [...] fueron con gran estrago vencidos».⁵²¹ Según se observa en la estampa, se trataba de

⁵¹⁴ Mariás y Pereda, 2000: 19-41; Bustamante, 2009, 87-98; Mulcahy, 2006: 5-10; Mínguez, 2017, 340-396.

⁵¹⁵ González García, 2007: 24-47; González García, 2015: 74-75; Franco y García, 2019: 235-265. Más recientemente, Rega Castro, 2020: 257-262.

⁵¹⁶ Bunes Ibarra y otros, 2010; Bunes Ibarra y otros, 2012.

⁵¹⁷ Para el caso portugués, y más en concretamente en relación con el conflicto islam-cristianismo, véase Araújo, 2015: 30-42.

⁵¹⁸ Lima, 2010: 16-17.

⁵¹⁹ La inserción de pinturas relativas a contiendas bélicas en arcos de triunfo es, en palabras de Checa, una obsesión desde el siglo xvi en toda Europa. Según este autor, «España participa plenamente dentro de esta corriente plástica y cultural, que suponía la práctica de unas tipologías arquitectónicas triunfalistas —arcos triunfales, carros, decorados efímeros— y una nueva iconografía militar, que ya había sido puesta en Italia en libros como el de Valturius, y que pronto pasará de la arquitectura efímera a la permanente a través de las decoraciones al grutesco». Checa Cremades, 1987: 89.

⁵²⁰ Lavanha, 1622: 37.

⁵²¹ Lavanha, 1622: 37. Véase también: Benatti, 2007: 142; Pizarro Gómez, 1987: 136; Moreno Cuadro, 1985: 46.



Fig. 13. Panel del *Milagro de Ourique*, en el *Arco de los Oficiales de la Bandera de San Jorge*, 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: 36v. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

un cuadro ligeramente apaisado, donde se recogían dos episodios a la manera de narración sinóptica, aquilatando en una misma escena dos momentos diferenciados en el tiempo y en el espacio. En el fondo, se muestra cómo se prepara el choque entre las caballerías cristiana y mora en el campo de batalla, al tiempo que, en el primer plano, se representa «el aparecimiento de Christo Nuestro Señor Salvador al mismo Rey, antes de dar la batalla i vencer los cinco Reyes Moros»;⁵²² así pues, se le retrató con la rodilla hincada en el suelo y en actitud orante, revestido con su armadura, y dirigiendo su mirada hacia la visión celestial en la que se advertía a Jesucristo, de medio cuerpo, inscrito en un rompimiento de gloria y mostrando las heridas de la crucifixión.

No obstante, en el grabado de Schorquens están ya presentes los principales ingredientes del conocido tema del *Milagro de Ourique*, que luego se codificó en la cultura visual portuguesa —con los connaturales anacronismos materiales o arqueológicos—, constituyéndose como mito fundacional de la monarquía y del reino, sobre la base de la *Visión de Constantino* en la batalla del Puente Milvio (312). Tras la batalla en la frontera del Al-Gharb, Alfonso fue coronado primer

⁵²² Lavanha, 1622: 37.

rey de Portugal, sin embargo, su victoria contra las tropas musulmanas había sido posible solo gracias a la intercesión divina y por la entrega de una insignia —como el lábaro constantiniano—; lo que se explicaba en una inscripción dispuesta en la base del ático, que Lavanha transcribió de este modo: «El Rei D. Afonso à Christo. Vuestras cinco llagas Señor dais por armas a los míos? [...]».⁵²³ En consecuencia, la visión de Cristo no solo propició la derrota de los *mouros* almorávides, sino que «fue la origen de las armas de Portugal», y la leyenda quedaba indisociablemente ligada a las *quinas* o los cinco escudos en cruz que la casa de Borgoña adoptó como armas del reino.

No cabe duda de que ese no es el significado heráldico ni el origen del escudo real. Pero hay que subrayar, sin embargo, que la «historicidad» de lo representado e incluso el concepto de «anacronismo» solo son categorías pertinentes cuando existe una conciencia de «tiempo histórico», algo que no se conforma hasta el siglo XVIII y, en particular, en la segunda mitad de la centuria, tal como demostró Koselleck.⁵²⁴ De hecho, en relación con la pintura, debemos empezar por advertir que en la cultura visual portuguesa no podemos hablar de una verdadera «pintura de historia» hasta finales del siglo XVIII;⁵²⁵ lo mismo podemos decir en el caso español.⁵²⁶

Lo cierto es que la leyenda de Ourique, cuya reelaboración entre mítica y milagrosa empieza a principios del siglo XV —como se advirtió en la introducción—, fue utilizada durante la temprana Edad Moderna como justificación de la independencia de Portugal, de su legitimidad y su origen por designio divino.⁵²⁷ En este mismo sentido destaca el arco levantado por los jesuitas dedicado al «triumpho glorioso da Santa Cruz», en medio de la rúa de S. Roque, en 1588, donde se representaba, en bulto redondo, a Constantino el Grande y «em correspondência, el rey Dom Afonso Anriquez [...], vestido á antigua», llevando este por atributo el «escudo das armas deste reino» y por mote «aquello que disse vendo a cruz que lhe apareceo no campo de Ourique, estando pera dar batalha aos cinco reys Mouros».⁵²⁸ Por consiguiente, los paralelismos entre el considerado como primer emperador cristiano y el primer rey de Portugal iban más allá de los hechos militares, al focalizarse en la visión de la cruz en los cielos, antes de la batalla, y la entrega de una señal y la promesa de la victoria.

⁵²³ Lavanha, 1622: 37.

⁵²⁴ Koselleck, 2004: 22-23 y ss. Véase también Nagel y Wood, 2017.

⁵²⁵ Vlachou, 2019: 108-114.

⁵²⁶ Azcárate Luxan, Dura Ojea y Fernandez Agudo, 1994: 261-262.

⁵²⁷ Valensi, 1994: 176-183; Hermann, 1998: 23-24.

⁵²⁸ BNP. RES 1680P. Campos, 1588: 73.

En el *Arco de los oficiales de San Jorge*, la figura heroica de Alfonso I se erigía como modelo o arquetipo de Felipe III. De hecho, la iconografía antimusulmana iba indisolublemente unida a la fundación y al fundador del reino, como en el *Arco de los plateros*, que exhibía «la batalla de los moros ya rota, y destrozada» en asociación con el escudo o emblema de «las cinco llagas con que Christo vino»⁵²⁹ —evocando, así, el milagro de Ourique—. O bien, el *Arco de los zapateros* también levantado en honor al segundo *dos Filipes*, el cual mostraba «[...] un quadro de mui buena pintura al olio de la conquista de Lisboa a [...] los Moros por el Rey don Alonso Enriquez», donde se representaba a Martim Moniz y a las huestes portuguesas —como ya dijimos antes—, «con sus espadas ensangrentadas en las manos, y cabeças de Moros en las otras».⁵³⁰

No abundan, sin embargo, este tipo de temáticas en los soportes pictóricos al uso, excepto en la imagen de la fiesta. Es difícil citar otros ejemplares comparables de la toma de Lisboa y su *castelo* por el primer rey de Portugal (1147), ni de la leyenda de autosacrificio del *capitão* Martim Moniz ante las puerta de la plaza, sin recurrir a otro arco, como el de la «nação inglesa»,⁵³¹ donde se vio «un quadro grande en que se mostraba la toma de Lisboa a los Moros, en que los ingleses tuvieron tanta parte»,⁵³² en el cuerpo central del arco (fig. 10). Publicitaba, así, una alianza simbólica entre Inglaterra y Portugal, metafórica en el apoyo que los cruzados ingleses habían concedido a Alfonso Enríquez en la toma de Lisboa por las armas.

Al igual que en las crónicas que describen la violencia de la «reconquista» portuguesa —por lo demás escasas—, también encontramos representaciones de violencia explícita en la imagen de la fiesta. En la construcción de un espectador implícito, esta retórica era justificable, en primer lugar, con base en un argumento moral, al acreditarse que la guerra contra los enemigos de la religión es «guerra justa»; y, en segundo lugar, por un argumento político, ya que eran el sustitutivo de las batallas, violencia y victorias contemporáneas en el imaginario colectivo, a causa del desprestigio del imperio y las derrotas militares continuas sufridas durante las dos primeras décadas del siglo XVII. Así, los portugueses —como el resto de los súbditos de Felipe III— (re)descubrieron en el moro a su perfecto «enemigo en el espejo», y en la «guerra santa» contra el islam, una opción terapéutica que también formaba parte tradicionalmente del «arsenal antidepressivo do imaginario português» desde el mismo origen del proyecto imperial bajo Manuel I.⁵³³

⁵²⁹ Sá, 1620: 14.

⁵³⁰ Lavanha, 1622: 30; Mimoso, 1620: 147.

⁵³¹ Fernández-González, 2014: 445-446.

⁵³² Mimoso, 1620: 143.

⁵³³ Alves, 1985: 16.

Así pues, estas imágenes no pretendían rememorar un acontecimiento militar o «histórico», sino que tendrían más bien un valor catártico. Todo ello podría explicar la preferencia por una iconografía esencialmente cruenta, casi sanguinaria, que parece aflorar nuevamente tras la restauración de la independencia y, de un modo particular, en periodos de crisis, como el reinado de Alfonso VI (1656-1683). De hecho, en los festejos por las bodas de la infanta Catarina, en 1662, pudieron verse en las calles de la capital dieciséis «soberbos arcos» en los cuales «em vulto os lusos reis se retratavam [...], / cujas ações, façanhas belicosas, mostra a tinta [pintura]». ⁵³⁴ No queda suficientemente claro de la lectura de las fuentes si se trataba de esculturas o pinturas, o de ambos, porque algunos reyes «o subtil pincel retrata» y otros se representan «em vulto [rostro, imagen o estatua]». Pero de lo que no hay duda es que esta galería de retratos de los monarcas lusos tomaba forma sobre la base del ideal caballeresco del guerrero cristiano que lucha y derrota «ao duro Mouro», con un lenguaje visual violento y sangriento.

Aunque las relaciones de fiestas se deben leer con cierta precaución y sentido crítico, en este caso el lenguaje épico del cronista tiene valor histórico en sí mismo, habida cuenta de cómo describe el retrato idealizado de Alfonso I, «com vista ardente, aspecto furibundo», y blandiendo «a espada invicta», con la que había formado «do bárbaro Ismaelita de sangue um lago», a modo de botín de guerra o triunfos, a los que se sumaban las «coroas cinco aos régios pes postradas». ⁵³⁵ Su hijo, Sancho I se representaba «inundado em púrpura vivente» y pisando «as luas mahometanas»; ⁵³⁶ Juan I también «inunda de hispano sangue a terra conquistada», esto es, Ceuta, y, por su parte, Alfonso V el Africano «tinha na destra o alfange em sangue tinto», lo que era causa de «fulminante terror do adusto mouro». ⁵³⁷

Con estos precedentes, y en este contexto, no hay que extrañarse por la reaparición de la leyenda de Ourique en las fiestas por el matrimonio de Alfonso VI, en 1666. Así, el *Arco dos Alemães* que ocupaba su acostumbrado lugar privilegiado en el Terreiro do Paço, se adornaba con un jeroglífico que mostraba a dos ejércitos afrontados, pero sin entablar batalla, uno cristiano y otro moro, sobre los que volaba un ángel portando el pendón (o lábaro) con las armas de Portugal y Saboya (fig. 14). ⁵³⁸ Su mote era «Signa Tonantis» (Signo o insignia que truená). El sentido

⁵³⁴ Tojal, 1716: canto III, est. 48-65.

⁵³⁵ Tojal, 1716: 80.

⁵³⁶ Tojal, 1716: 80.

⁵³⁷ Tojal, 1716: 83.

⁵³⁸ MBCB-BDMII. Ms. XCVIII. *Festas que se fizeram pelo Casamento do Rei D. Afonso VI, 1666 ca.*, f. 25. Ed. facs. Xavier y Cardim, 1996: s/p (f. 25). Pereira, 2000: 59, cat. 20.



Fig. 14. Emblema *Signa Tonantis*, dibujo a tinta acuarelado, 1666 ca., ilustr. Ms. XCVIII. *Festas que se fizeram...*, 1666: s/p (f. 25). Museu-Biblioteca da Casa de Bragança-Biblioteca de D. Manuel II, Vila Viçosa (Fuente: Fundação da Casa de Bragança).

providencialista de la imagen, sin embargo, viene aclarado por el largo epigrama que acompañaba al cuerpo del emblema:

Ja, por favor ao grande Constantino / o ceo, para vencer, mostrou consorte / o sinal, que o Golgota Divino [...] / agora por auspicio peregrino / o ajunta ao braço do Luzo forte, / cuja união feliz, já dá triunfante / gloria ao Ceo/ medo ao Ibero / espanto a Atlante.⁵³⁹

No hay duda de que se trata de una imagen de alto contenido mesiánico, en cuanto que refiere la batalla del Puente Milvio y, por asociación, también la de Ourique. Lo que viene a referir, igual que en el caso de los tipos y antitipos bíblicos, cómo los hechos o personas del pasado lejano entrañan y prefiguran las realidades que se manifiestan en la época contemporánea, arrojando así nueva luz sobre los

⁵³⁹ Xavier y Cardim, 1996: 65.

ideales de cruzada e imperio cristiano y la cuestión de la independencia del reino. La monarquía portuguesa unía, de esta manera, el peligro que para la Europa católica representaba el Imperio turco, y sus aliados berberiscos del norte de África —el Atlante— con otro más cercano y realista —el Íbero—. ⁵⁴⁰

Lo que sí sorprende, sin embargo, es la ausencia de violencia en la imagen o *pictura* del emblema. Naturalmente también las fuentes gráficas deben ser interpretadas críticamente, pero la escena que se representa no es de batalla, a pesar del atuendo militar de los personajes. Los soldados cristianos —o portugueses—, visten «a la moda», es decir traje militar de inspiración francesa, el cual se fue incorporando y difundiendo paulatinamente en la alta sociedad portuguesa ya desde finales del siglo XVII. ⁵⁴¹ En cambio, los guerreros musulmanes, de tez negra, van vestidos a la usanza del imaginario occidental, con vivos colores y conforme a una etiqueta que oscila entre lo exótico y lo teatral.

Por otro lado, las actitudes de los personajes, los atuendos —casi un disfraz carnavalesco— y, de un modo particular, el hecho de que sean hombres de a pie, no caballeros —que es lo propio en la iconografía de las batallas de la conquista hispánica del Al-Ándalus (Clavijo, Navas de Tolosa, Ourique, Puig de Santa María, etc.)—, o que las armas —espadas y alfanjes— estén envainadas hace pensar en una acción dramática o incluso en una danza. En efecto, se trata de una yuxtaposición entre la batalla del Puente Milvio, la de Ourique y las fiestas cortesanas de moros y cristianos, donde nada es lo que parece. O al menos eso se deduce del análisis iconográfico del capitán de la escuadra mora, que viste traje corto, de variados colores, turbante rojo y blanco, lleva una cimitarra en la cintura y el escudo circular, evocación del *turs*, el escudo musulmán de guerra. Pero su comparsa, en verdad, no representaba a *mouros*, sino a turcos o berberiscos, fácilmente identificables por el gorro rojo o *fez* bajo un turbante blanco. Una evidencia más, por tanto, de la formación de una identificación-confusión entre moro-turco, cuya imagen como enemigo/s de la cristiandad estaba ya claramente definida en el siglo XVII. ⁵⁴²

No es posible afirmar rotundamente que el emblema represente una *farsa mourisca* o una fiesta de moros y cristianos, dada la propia naturaleza de las imágenes, pero probablemente este tipo de espectáculos sí hayan servido de inspiración al artista. Además, estos también formaban parte de la cultura visual cortesana. No obstante, ¿qué nos dicen las fuentes sobre la etiqueta o el ritual?

⁵⁴⁰ Rega Castro, en prensa.

⁵⁴¹ Xavier y Cardim, 1996: 45.

⁵⁴² Otros ejemplos de este tipo de identificación utilitarista entre moro o morisco/turco, en Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, 2019: 393-396.

Por un lado, hay que empezar por subrayar, como se dijo en la introducción, que las *danças mouriscas* consistían en la representación de una batalla dramática o teatralizada entre «mouros e cristãos», ejecutadas por participantes en número variable, vestidos ricamente, que bailaban al son de tambores e instrumentos de viento.⁵⁴³ Pero independientemente de la acción dramática, este tipo de bailes que formaban parte de las fiestas de la corte portuguesa también se convirtieron en un elemento habitual en las procesiones del barroco portugués, lo que nos permite completar las descripciones que hemos manejado hasta aquí echando mano de otras fuentes. Como por ejemplo la relación de los festejos que tuvieron lugar en Vila Nova de Gaia, población vecina a Oporto, en abril 1739, donde se celebró una procesión en que «houve variedade de danças [...], bem vestidas e destras, e outras à mourisca, não menos ornadas».⁵⁴⁴ Si bien hay que hacer hincapié en cómo estas se integraban en un discurso retórico más completo, lleno de figuras alegóricas. Así, abría el cortejo una serpiente —como en las procesiones del Corpo de Deus—, al que seguía un san Jorge «com huma lansa na mão; triumphando deste espantozo monstro», personaje sin una acción dramática bien definida, pero está claro que era una de las figuras «viventes» principales, ya que iba escoltado por «seis figuras de pe, vestidas á mourisca, com bem ornados turbantes»;⁵⁴⁵ y, por último, cerraba el cortejo «huma dança mourisca, bem vestidos».⁵⁴⁶ El uso del traje «á mourisca» se muestra aquí en dos contextos bien diferenciados: el del cortejo y el de la danza, de lo que se deduce que desde el siglo xv y hasta mediados del siglo xviii, la indumentaria «a la morisca» portuguesa experimentó su propia evolución y, por lo tanto, su valor debería interpretarse con cautela, oscilando entre lo cotidiano y lo lujoso, entre lo teatral y lo ritual.

Por otro lado, también encontramos noticias contemporáneas de este tipo de espectáculos en la América portuguesa —cuyas relaciones son frecuentemente impresas en Lisboa—, como por ejemplo la *narração* de la procesión de traslación del Santísimo Sacramento a la iglesia del Nuestra Señora del Pilar en Vila Rica (Ouro Preto), nueva capital de la capitanía de Minas Gerais, celebrada en mayo de 1733. Esta iba precedida por «uma dança de Turcos e Cristãos, em número de trinta e duas figuras, militarmente vestidos»,⁵⁴⁷ de lo que se infiere que aún siendo un baile, su origen como simulacro de batalla seguía intacto también en el siglo xviii, como hemos visto anteriormente y como subraya el hecho de que fueran representados

⁵⁴³ Andrade, 1959: vol. 1, 99-104.

⁵⁴⁴ Almeida, 1740: 27.

⁵⁴⁵ Almeida, 1740: 3.

⁵⁴⁶ Almeida, 1740: 4.

⁵⁴⁷ Machado, 1734: 47. Ávila, 1967: vol. 1, 137-283.

«militarmente vestidos»; por lo demás, la locución «turcos y cristianos», lejos de ser una elección caprichosa, abunda en la idea de que el uso de *mouro*, *mourisco* o *turco* en la cultura del barroco portugués no refiere, en verdad, ningún grupo etnorreligioso concreto, sino una alteridad religiosa, el otro «imaginado» —es decir, formado mediante imágenes, más que puramente «imaginario»—, construido ya como adversario, ya como *alter ego*.⁵⁴⁸ Habida cuenta de cómo también la imagen del turco, que había sido, según Barkai,⁵⁴⁹ el «enemigo en el espejo» de media Europa —y, por supuesto, de la monarquías Ibéricas—, va perdiendo parte de sus connotaciones a lo largo de la Baja Edad Moderna, pero sobrevive como representación invertida donde (auto)contemplarse, también en la cultura iberoamericana moderna.

En este sentido, otros tipos de batallas dramáticas que permiten verificar estas presencias en la corte portuguesa las constituyen los combates de fuegos artificiales, las escaramuzas y los asaltos o tomas de castillos. Una *feira de fogos* celebrada en octubre de 1687, en el Terreiro do Paço, en que, según el cronista, se conmemoraba la toma de la «praça de Neusel ganhada pouco antes aos Turcos» por las tropas imperiales (1685),⁵⁵⁰ consistió en la representación del asalto a un castillo «com quantidade de bombas, e artificios de fogo».⁵⁵¹ No obstante, sería más lógico pensar que estos festejos se llevaran a cabo para celebrar la toma de Buda (1686), acaecida solo un año antes. No se conservan dibujos o diseños de la estructura,⁵⁵² pero se sabe que se construyó «hum forte de seis baluartes», el cual era «de madeira fingida de pedra, e estava guarnedido de gran quantidade de fogo com huma girândola⁵⁵³ en cada baluarte, e no medio do forte outra que sustentava hum grande estandarte turquesco de seda carmesim»;⁵⁵⁴ su naturaleza de plaza turco-otomana, sin embargo, se subrayaba simbólicamente con «duas pyramides, que rematavão em duas medias luas» y, además, «huma meia lua que cobria a porta».⁵⁵⁵

La acción dramática empezó «cerrada a noite», momento en que «comessarão as batarias a laborar contra o forte» hasta que cayó parte de la muralla «por estar assim prevenido artificiosamente, e mostrarão por dentro ruínas de pedras fingidas em pintura».⁵⁵⁶ Junto a la acción de estos ingenios, que seguramente causarían

⁵⁴⁸ Formica, 2012: 15-46.

⁵⁴⁹ Véase Barkai 1984; también Formica, 2012.

⁵⁵⁰ Se trata de la batalla o sitio de Zámky/Neu-Häusel (que traducido al castellano sería «castillo nuevo»), actualmente Nové Zámky, en el sur de Eslovaquia.

⁵⁵¹ BNP A.T./L. 317. Reis, 1687: 284.

⁵⁵² Para otros ejemplos, véase Pereira, 2000: 104, cat. 30. García y Zink, 2002.

⁵⁵³ Se refiere a la rueda o artificio compuesto de gran número de cohetes que estallan, giran o se elevan al mismo tiempo, como parte de espectáculos pirotécnicos.

⁵⁵⁴ BNP A.T./L. 317. Reis, 1687: 284.

⁵⁵⁵ BNP A.T./L. 317. Reis, J. dos (J. König) [1687]: 284.

⁵⁵⁶ BNP A.T./L. 317. Reis, J. dos (J. König) [1687]: 287.

asombro en el público, también se produjo la salida de «os defensores vestidos em traje de Turcos, [...] com espadas, e rodelas, e montantes [mandobles] de fogo». No sorprende que los soldados sitiados fueran vestidos a la turquesca, ahondando, así, en su valor de espectáculo político y divertimento cortesano, a partes iguales. Pero sí llama la atención que fueran armados con espadas y «rodelas», esto es, los escudos redondos usados por la infantería, al igual que en la imagen del jeroglífico que adornó el *Arco dos alemães*, en 1666, en esa misma plaza (fig. 14). Por lo demás, al paisaje sonoro de la fiesta, en que naturalmente dominaba el «fogo da artilheria, e mosquetaria», se completaba con «grande multidão de trombetas, e caixas que se tocavão fora, e dentro do forte»,⁵⁵⁷ acercando así a la audiencia a la experiencia sonora y vivencial del campo de batalla.

Esta sensación directa que proporcionaban los sentidos —visual y sonora, también olfativa— explicaría, en parte, el éxito de este tipo de espectáculos, no solo en Lisboa, sino en el resto de Portugal y también a lo largo del imperio. Así, en Vila Nova de Gaia, en 1739, también se celebró una naumaquia⁵⁵⁸ en la que participaron «três gallès» portuguesas y «três de mouros» en la desembocadura del Duero, y en su ribera sur, la toma de un castillo, el cual «se tinha fabricado [...], com trincheyras, muralhas, revelins meyas luas e torre custozamente bem feyto [...]».⁵⁵⁹ A pesar de la cautela con la que deben estudiarse estas relaciones, el cronista describe con abundantes detalles las diferentes fases de la fiesta, en la que se sucedían el desembarco del ejército ocupante, los diferentes combates e intentos de asalto, hasta alcanzar a tomar la plaza y derrotar a los *mouros*. La tropa estaba compuesta de «trezentos homens vestidos a Mourisca tão apropriados no trage, que [...] não poderia distinguir-se se erão catholicos os mouros, se erão os mouros catholicos»;⁵⁶⁰ quienes desembarcaron en la playa junto con sus reyes: «seu Rey, e Raynha, vestidos estes ao seu uzo, mas magnificamente, com singulares turbantes». ⁵⁶¹ La riqueza y el lujo de «lo moro» se vuelven a poner en evidencia por medio de una indumentaria descrita como «a la morisca», en la imagen pública de los personajes regios y en los séquitos, ya que al rey le acompañaban «oyto criados, tambem custozamente vestidos ao seu uzo, com alfanjes na mão» y a la reina, por su parte, «doze mouros tambem ao seu costume bem ataviados, com adufes [pandero morisco], e pandeyros», subrayando, así, el carácter orientalizante o pintoresco de las comparsas

⁵⁵⁷ BNP A.T./L. 317. Reis, J. dos (J. König) [1687]: 287.

⁵⁵⁸ Contrariamente a la opinión de Alves (1983: 17-18), las naumaquias también se desarrollaron en la península ibérica a lo largo de la Edad Moderna. Al respecto, véase: Mínguez, 2012: 163-184; Sánchez Cano, 2013b: 313-328.

⁵⁵⁹ Almeida, 1740: 29.

⁵⁶⁰ Almeida, 1740: 28.

⁵⁶¹ Almeida, 1740: 29.

a través de la música. Tras la entrada en escena del «regimiento de infantería desta cidade» se sucedieron los combates y en breve tiempo los portugueses «ficarão senhores do campo». Independientemente del hecho de que la acción dramática conduciría irremediabilmente a la derrota de los sitiados, cada acción de los suyos era celebrada «com allaridos mouriscos, e festivos aplausos, das matronas, que em danças, e festejos davão ao seu Rey, e Raynha os parabéns da felicidade».⁵⁶² Lo que inmediatamente evoca un paisaje sonoro diferente, lejos del de las fiestas cortesanas, como el que constituye las campañas ibéricas en el Magreb y sus narraciones a través de las crónicas.⁵⁶³

En este sentido, la diferencia entre los dos espectáculos descritos es clara. En la fiesta portuense, los adversarios son los *mouros*, sin identificación geográfica ni etnocultural, mientras que en la lisboeta, son los turcos, el enemigo común de la cristiandad que amenazaba las lejanas fronteras del Sacro Imperio y también las costas de la península ibérica. No obstante, para los contemporáneos, tal vez fuesen —uno y otro— un simple divertimento público, sin función catártica ni mensaje ideológico, ignorando, por tanto, la complicada relación entre el ideal del universalismo católico de la monarquía portuguesa y el legado hispanomusulmán.

Coda. Expulsando al «enemigo interior»: apología visual del éxodo morisco⁵⁶⁴

No siempre se ilustró la victoria frente al islam mediante imágenes de batalla o de musulmanes sometidos a los pies del monarca o de un santo «matamoros». Otras veces se prefirió aludir a un discurso más emotivo, de arrepentimiento y sumisión, mezclado con otras imágenes de crítica socio-religiosa. Así se visualizó la expulsión de los moriscos en la entrada de Felipe III en Lisboa. Este tema, como ya se ha dicho, es un asunto recurrente en todo el recorrido, pues fue considerada como la mejor victoria del monarca ante los infieles, el fin de la presencia islámica en la península ibérica. La idea que subyace, por tanto, en este discurso, es presentar la expulsión de los moriscos como una acción divina, y a Felipe III como su ins-

⁵⁶² Almeida, 1740: 30.

⁵⁶³ Es lugar común de las crónicas ibéricas, al describir el modo de batallar de los guerreros árabomusulmanes, como por ejemplo *Aquí comienza la relación de la Guerra del reino de Tremecén y subjección de la mesma cibdad...* (Baeza, 1553), donde entran en combate «dando los mayores gritos y voces del mundo, y haciendo gran algarza». Véase: Bunes, 1989: 109.

⁵⁶⁴ Lo que aquí presentamos es una versión reducida de un trabajo mucho más amplio dedicado a las imágenes de la expulsión de los moriscos en el discurso político de Felipe III. En este caso haremos especial mención a las representaciones portuguesas. Para un estudio comparado con otros programas aludimos a Franco Llopis, 2020; Franco Llopis, 2019: 286-297.

trumento.⁵⁶⁵ En la entrada portuguesa se sigue el discurso iniciado en las honras fúnebres de Margarita de Austria, su esposa, erigidas en 1611, cuando todavía se estaba dando el exilio forzado de los cristianos nuevos.

En tres ocasiones aparecerían representaciones de este tema, bajo formas distintas, en el conjunto de los arcos y demás elementos temporales levantados en Lisboa para la entrada de Felipe III.⁵⁶⁶ En primer lugar, como ya se ha analizado antes, hay una alusión en el grupo escultórico de los *Oficiales de la aduana*, en relación con la titanomaquia. En segundo, el *Arco de los flamencos* ilustra el ataque de los musulmanes a la fe católica, defendida por Felipe III, la Fortaleza y la Justicia, que pone en fuga a aquellos, lo que puede ser entendido como una relación directa con el exilio forzoso dictaminado por el monarca.⁵⁶⁷ Y, por último, el programa más complejo fue el que se dio en el *Arco de los italianos*, con el que iniciamos el presente libro y del que hemos comentado ya diversas escenas en lo relativo a las batallas y mitología. Ahora finalizaremos su análisis con las pinturas alusivas al destierro morisco.

No creemos que sea casual que fuera delante de la *Sé* donde se erigiera el arco con mayor contenido antislámico del recorrido. El monarca ya habría disfrutado viendo cómo se le asemejaba a Júpiter, tras su llegada al puerto, y expulsaba a los Titanes. Ahora en la catedral, el edificio religioso más importante de la ciudad, se le rendía elogio por su valiente decisión, a pesar de los problemas económicos y sociales que podía haberle acarreado. Un arco que, además, exaltaba otras virtudes del monarca relativas a cómo ejercer su poder frente al «otro», pues no vemos ni sangre derramada ni cuerpos inertes en el suelo. Como indicara Lavanha, la ausencia de violencia correspondía a un programa bien elaborado donde, sobre todo, se enaltecía la magnanimidad y piedad del rey.⁵⁶⁸ Se está exaltando, pues la figura del rey como *Fidei defensor*, una idea que, como estudiara Fernández González,⁵⁶⁹ ya se había dado en ese mismo lugar en la entrada de su predecesor en el trono, aunque

⁵⁶⁵ Feros, 2002: 368.

⁵⁶⁶ Pizarro Gómez, 1987: 136.

⁵⁶⁷ «Mas adelante estava el Rey nuestro señor armado con un estoque desnudo en la mano volviendo por la Fe, la qual parecía que dessatavan las Justicia i Fortaleza, compañeras de su Magestad i los Moros que ivan huyendo hacia la Mar adonde otros se embarcaban, de su magestad salía esta letra: Regozijaos amiga mia. I con estos versos se declarava este concepto: La Fe oprimida de los Moros, agora se desató o gran Rey por vuestra Justicia i Fortaleza». Lavanha, 1622: 42.

⁵⁶⁸ El cronista de la entrada sigue el mismo ideario desarrollado por los apologistas de la expulsión, que exaltan el modo «pacífico» de desarrollar su política. Estos textos dejan en un segundo término que si bien el monarca no mandó asesinar a los cristianos nuevos, gran parte de los conversos murieron en su éxodo marítimo o al llegar a las costas de Orán, a manos de tribus beduinas, escenas que sí que vemos representadas en los lienzos de la Fundación Bancaja, Valencia. Véase: Moreno Díaz del Campo, 2005: 245-246. Sobre la representación pictórica de 1614 citada: Alejos, 1982: 50-59; Villalmanzo Cameno, 1997: 34-68; Bernabé Pons, 1997-1998: 535-538; El Alaoui, 2009; Dopico Black, 2003: 175-199; Gerli, 2017: 184-200; Gil Saura, 2018: 133-153.

⁵⁶⁹ Fernández-González, 2014: 445.

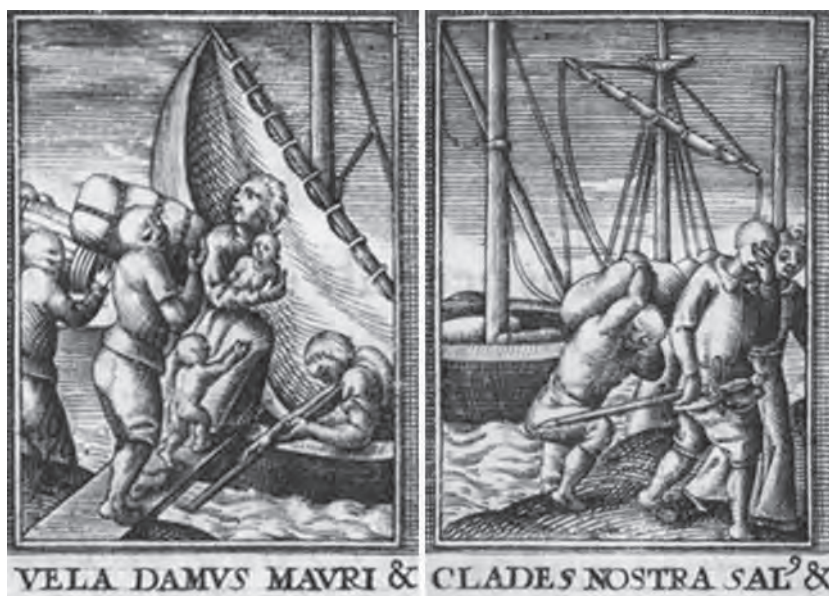


Fig. 15. Paneles de la *Expulsión de los moriscos*, en el *Arco de los italianos*, 1622 ca., grabado, ilustr. Lavanha, 1622: 33r. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

en aquel caso, más cercano al peligro protestante que al musulmán, lo que muestra el cambio de preocupación por parte de la sociedad portuguesa.

Esta estructura efímera estaba coronada por la figura de Italia ofreciendo a Felipe III sus riquezas y buena ventura, unos beneficios otorgados gracias a su defensa de la Iglesia católica. Circundando este remate central, dos tablas mostraban el destino que habían sufrido los moriscos. En la primera de ellas, a la izquierda, se pintaba el embarque en las costas peninsulares, acompañada de la siguiente inscripción: «Embarcados partimos de España, rebeldes à ella, i á la Fee santa». Este texto reafirma la negativa de los moriscos a la conversión. Los considera rebeldes, tan musulmanes como los que vivían en el norte de África, uno de los argumentos que, nuevamente, defendió la apologética de inicios del siglo XVII.⁵⁷⁰ En el grabado simplemente se aprecia a una mujer con dos niños (uno en brazos), subiendo a una de barca, mientras le siguen otros personajes cargados de bultos (fig. 15). A pesar de ser una grisalla no se vislumbra ningún elemento de distinción étnico, ni el artista recurre a los bien conocidos trajes «a la morisca». Esto nos causa bastante estupor. Como se indicó a lo largo del libro, las prácticas sartoriales

⁵⁷⁰ Poutin, 2015: 45-67; García-Arenal, 2016: 304-335.

de los cristianos nuevos eran bien conocidas por la sociedad de los siglos XVI y XVII. Hubiera sido un buen recurso para señalarlos, indicar su condición religiosa, su procedencia, sus raíces. No en vano, como se estudió en el capítulo tercero, las alegorías de Asia y los propios enemigos que lucharon contra la dominación portuguesa en esos enclaves son vestidos con ricas vestiduras «a la morisca», una suerte de protorientalismo que servía para identificar al enemigo «lejano» con aquel vencido y sometido en territorio peninsular. Aquí todo se simplifica, se prefiere mostrar al cristiano nuevo como pobre, sin nada que lo señale más que las inscripciones y el hecho mismo de subirse a la embarcación. No podemos saber si es una despersonalización crítica o si más bien lo que se intenta hacer es indicar que sus malas decisiones les empobrecieron, que esas fueron las consecuencias de su propia negativa a colaborar con la corona.⁵⁷¹ Se intenta acrecentar el dramatismo, al representarse la madre con sus vástagos mirando hacia atrás, triste por abandonar la tierra que les vio crecer.

En la otra tabla, haciendo *pendant* con esta, se representó la llegada a África de los desterrados, mediante la escena del desembarco en las costas norteafricanas (fig. 15). Tampoco hay elementos específicos, ni alegorías ni citas corográficas para identificar dónde arriban, todo lo contrario a lo que sucede en los lienzos de *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia* (1614 ca., Colección Bancaja, Valencia) donde se ilustra la fortaleza de Orán. Compositivamente guarda simetría con la anterior, se representa el barco atracando en la costa y distintos personajes saliendo de las embarcaciones, caracterizados de modo parecido al de la otra tabla. Es como si fuera una acción continuada, solo interrumpida por el frontón con la figura de Felipe III e Italia. A través de otra inscripción podemos seguir conociendo la postura de los ideólogos del evento. La cartela rezaba: «Nuestra Calamidad es la salud para España, i fama para Felipe».⁵⁷² Los propios moriscos, en boca del cronista, asumen el aciago destino que les esperaba, su desdicha por abandonar la península ibérica por sus errores, e intuyen que su vida en su nuevo destino no será fácil, pues gran parte de ellos fueron asesinados por tribus beduinas.⁵⁷³ De nuevo están despersonalizados, y no hay atisbo de su aciago destino. Asumen que esta

⁵⁷¹ Los tratadistas de la expulsión debaten si embarcaron con ricos o pobres vestidos. Gaspar Aguilar los presenta llegando a las costas con sus mejores galas, mientras que Pedro Aznar Cardona los describe como tristes y desarrapados. En relación con la polémica de los trajes en los lienzos sobre el exilio de los moriscos véase Martínez-Gongoro, 2010: 497; Alcalá, 2016: 197-217; Irigoyen, 2017.

⁵⁷² Lavanha, 1622: 32-34. El resto de las fuentes consultadas son mucho más parcas aún en las descripciones sobre este arco. Véase, por ejemplo: BA 54-X-6 n. 1. *Relação da jornada a Portugal de d. Filipe II no ano de 1619*. De hecho, algunas como Mimoso (1620), ni tan siquiera habla de estas escenas, mientras que otros dicen de ellas que son «cosas raras de relatar, y de importancia». Véase: San Martín, 1624: 94.

⁵⁷³ Sobre este aspecto se ha publicado mucho, destacamos: Bernabé Pons, 2009: 140-185; Chachia, 2015: 125-142; Epalza Ferrer, 1969: 247-327; Epalza Feerer y Bernabé Pons, 1988-1989: 207-214; Epalza Ferrer y Petit, 1974.

decisión fue fundamental en la política de Felipe III, por la que iba a ser recordado siempre. Es una suerte de moraleja: el desastre del rebelde, el castigo divino, es fruto de su no conversión, de no abrazar la «verdadera» fe cristiana.

Por tanto, aquí se sigue una estrategia bastante distinta a la que hemos visto en este capítulo. Aunque aparezcan bajo estas dos escenas las respectivas conquistas de Larache y Mamora, así como motivos mitológicos analizados en epígrafes anteriores, el morisco, como se ha dicho, no sigue ningún estándar comprensible de representación. No guarda relación con sus usos y costumbres, ni tampoco responde al tipo del enemigo sojuzgado, maniatado o ridiculizado.⁵⁷⁴ Parece que su culpa es suficiente para atormentarlo.

No deja de ser una especulación, pero podemos considerar que su situación en la portada de la catedral responde a una exaltación de la política filipina, pero que, a su vez, se produce cierto «alejamiento» o «extrañamiento» artístico por parte de los emisores del mensaje, como si el problema morisco fuera algo más propio de Castilla y Aragón que de la corona portuguesa, y que así se quisiera visualizar. El morisco «español», como se ha dicho anteriormente, tenía prohibido su acceso a Portugal, más aún tras la contienda alpujarreña (1568-1571). Los conocidos *mou-riscos* procedían del norte de África y eran étnicamente muy distintos a sus correligionarios castellano-aragoneses. Para el ideólogo de este programa iconográfico pudo ser complicado «crear» un morisco aprehensible y fácilmente identificable visualmente para la ciudad y para el monarca, pues se partía de dos estándares muy distintos. El concepto visual que ambos tenían de este «otro» era diverso, así como su consideración social e integración. Tal vez por ello se decidió ilustrar de este modo la «heroica» decisión del monarca, insistiendo más en un mensaje escrito que en una evidencia visual. El malvado turco y el «exótico» asiático eran dos realidades compartidas por ambas coronas. El morisco «inasimilable» era más un problema granadino y aragonés. De ahí que en la propaganda visual se decida tomar una estrategia diversa a la seguida con los otros enemigos, al menos en lo que respecta a estos dos lienzos. Ni se ridiculiza ni se identifica, «simplemente» se expulsa y se proclama un «autolamento». Insistimos, no es más que una conjetura que no hace más que mostrar las diversas actitudes y formas de representar al oponente dentro de un mismo evento festivo.

Sea como fuere, este fue el modelo pictórico que triunfó tras este evento para ilustrar la expulsión de los cristianos nuevos. No poseemos, por desgracia, el lienzo

⁵⁷⁴ Ya hemos insistido en otros lugares cómo en los lienzos de la expulsión de Bancaja se produce un proceso de «racialización» del morisco, haciéndolo tan negro como las tribus norteafricanas que los reciben. Se intenta mostrar como un personaje ajeno a la sociedad española, para justificar la decisión del monarca. Véase Franco Llopis 2020.

de Velázquez resultante del concurso organizado por Felipe IV (1627) para conmemorar la expulsión de los moriscos, perdido en el incendio del Alcázar de Madrid (1734).⁵⁷⁵ Solo queda el diseño de Vicente Carducho, que tiene mucho que ver positivamente con el modo en que en Lisboa se publicitó este evento. No hay que olvidar que en el inventario del Alcázar de Madrid del año 1636 se registran algunas pinturas donde se representaba la entrada de Felipe III en Lisboa y los arcos que se erigieron en la ciudad con motivo de dicha entrada,⁵⁷⁶ por lo que tal vez sirvieron de modelo para los artistas que se enfrentaron al reto de representar un evento que no conocían de primera mano. El programa iconográfico donde el morisco es menos «morisco», es un ser más atemporal, identificable con un rebelde que asume su culpa, fue aquel que triunfó más allá de la muerte del rey Habsburgo.

Así pues, con esta coda, dedicada a la imagen del «enemigo interno» en el *Arco de los italianos*, pretendemos mostrar la multiplicidad de formas con las que se visualizó el sometimiento de la *gente de mourama* como antagonista del cristiano viejo. Se trata de un discurso particular de la alteridad, también de ostentación del poder sobre el territorio dominado. Al igual que sucede en el resto de ejemplos mostrados a lo largo de este capítulo, lo que subyace en la propaganda monárquica es la superioridad moral de la corona y el providencialismo en su defensa de la fe.

⁵⁷⁵ Una de las primeras aproximaciones a este concurso, basándose en las descripciones de lienzo de Velázquez que hiciera Palomino fueron Camón Aznar (1963: 296-297), Angulo y Pérez Sánchez (1969: 320).

⁵⁷⁶ «Quinta peça del dicho passadiço [...] Arcos. Dos lienços largos y mui angostos de pintura al olio de todos los arcos que hiçieron los ofiços de la çudad de Lisboa para la entrada del Rei Phelipe terçero Nuestro Señor», en *Quadros y otras cosas que tienen[sic] su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636* (2007: 77). Documentación, transcripción y estudio de Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid: Fundación Universitaria Española/Seminario de Arte e Iconografía Marqués de Lozoya. Agradecemos a Margarita Vázquez Manassero esta referencia y el posterior debate sobre los mismos.

Más allá: el último triunfo de la monarquía portuguesa

Frente al fasto que rodeó las entradas de Felipe II y su hijo, tal vez las más ricas y exuberantes que vivieron —principalmente la realizada en honor del segundo de ellos— durante toda la época moderna, sus exequias fúnebres lisboetas fueron más modestas, si las comparamos con las celebradas en Sevilla, Madrid u otras ciudades de la monarquía hispánica.⁵⁷⁷ Bien es cierto que el primero de los reyes portugueses de la dinastía Habsburgo había dictaminado que no debía invertirse mucho dinero en este tipo de celebraciones,⁵⁷⁸ sabedor de que las arcas del Estado empezaban a estar menos llenas, pero contrasta enormemente no solo por su escasa suntuosidad, sino también por la parquedad con la que las fuentes las describen. En ellas, como en las entradas triunfales de las que disfrutaron dichos monarcas, aparecen representados los escudos de los territorios que formaban parte del reino, ocupando las divisas de Portugal, Algarve y las Indias un espacio muy visible en el conjunto.⁵⁷⁹

En el caso de las de Felipe II, celebradas en la iglesia de los Jerónimos de Belém, el 22 de diciembre de 1599, un año y cuatro meses más tarde de su muerte,⁵⁸⁰ se hizo hincapié no solo en victorias como la de Lepanto,⁵⁸¹ sino también en otros

⁵⁷⁷ Para un estudio global del arte funerario efímero de los Austrias hispánicos, sin centrarse en el papel del islam, véase: Redonet, 1956: 39-106 y 203-291; Berendson, 1961; Válgoma, 1963: 359-398; Gállego, 1985: 120-125; Orso, 1989; Soto Caba, 1991; Allo Manero, 1992; Arbury, 1992; Soto Caba, 1992; Allo Manero 1994: 223-236; Bonet Correa, 1998: 310-321; Ruiz García, 2003: 263-294; Allo Manero, 2004: 39-94; Melgosa Oter, 2007: 253-282; Rodríguez Moya, 2012: 155-191. En estos textos se insiste en cómo Felipe II defendía reducir costes en las exequias, al ser excesivamente caras, aspecto que no siempre se cumplió.

⁵⁷⁸ BA 44-XIII-52, n. 108, *Lei de D. Filipe I sobre os enterramentos e exéquias*, Lisboa, 20 de julio de 1591: 191v-192v

⁵⁷⁹ *Relação das Exéquias del Rey Dom Filipe nosso senhor, primeiro deste nome dos Reys de Portugal. Com alguns sermones que neste Reyno se fizeram* (1600: 4), Lisboa: Impresso por Pedro Crasbeeck. Estas iban acompañadas de la figura de los principales reyes que conquistaron dichos territorios.

⁵⁸⁰ La organización de las mismas comenzó nada más enterarse de su muerte, pero distintos problemas retrasaron la celebración oficial. Curto, 1994: 214 y 248-262; Vale, 2009: 31-53; Chiva y otros, 2018: 71-75. Para una visión de conjunto de estas exequias, véase Tedim, 1995: 267-270.

⁵⁸¹ La incorporación de lienzos relativos a batallas comenzó en 1516 en las exequias que Carlos V organizó para su abuelo en Bruselas y es una constante en el resto de las honras fúnebres de los Austrias como exaltación

episodios de su vida como la abdicación de su padre.⁵⁸² La descripción de los lienzos de estas batallas no nos permite realizar un análisis exhaustivo de los modos de representación de la alteridad, pero enlaza con la tendencia que se dio en otros territorios de la imagen de un rey enfrascado en la lucha contra el infiel; si bien él, a diferencia de su padre, no participó personalmente en dichas batallas.⁵⁸³ Es muy destacable, en este caso, que el discurso, que se iniciaba en el frontispicio erigido ante la fachada principal de la iglesia, esto es, una de las partes más visibles y accesibles para el gran público, representara los continentes bajo dominio del Rey Católico mediante cuatro figuras femeninas dispuestas sobre los arcos de las puertas laterales, plañiendo,⁵⁸⁴ lo que metaforizaba el llanto de sus estados a través de sus personificaciones. El modo en el que estas tomaron forma es muy similar a lo expuesto en el capítulo precedente.⁵⁸⁵

Más pobre fue el monumento erigido a la muerte de Felipe III; no en vano debemos recordar que en otros territorios, como Madrid, incluso se reutilizaron partes enteras de otros catafalcos para fabricar los nuevos,⁵⁸⁶ lo que permitió la circulación de ciertos modelos entre distintos territorios y momentos históricos.⁵⁸⁷ Las crónicas de las que disponemos son muy similares a las de su padre en cuando a la retórica o propaganda a través de la imagen, insisten en referencias a victorias y a la dominación de un vasto territorio y se repiten las alegorías que se vieron en sus entradas

monárquica, que tienden cada vez más hacia el realismo. En palabras de García Bernal (2010: 683), la distancia estética acentuaba la fosa ética entre los generales españoles, representados con flamantes armaduras y gallarda apostura, y los infieles o herejes derrotados, que expresaban tristeza y abatimiento.

⁵⁸² Bouza, 1989: 20-58. Él insiste en una lectura en paralelo entre las entradas regias y sus exequias, pues se dio una retórica visual muy similar, de «ficción política». En ambos casos se repiten temas, aunque de modo mucho más simplificado en la segunda de las categorías. Es interesante indicar, también, que en las exequias de Felipe II en Sevilla se hizo hincapié en la «toma de Lisboa», así como en la conquista de ciertos territorios orientales gracias a dicha acción, mientras que en el túmulo portugués se evita este hecho. Véase Espinosa de los Monteros, 1630: 116.

⁵⁸³ Allo Manero y Esteban Lorente, 1994b: 79-80; Bustamante, 2008: 627.

⁵⁸⁴ Al respecto, hay que recordar que las *pranteadeiras* formaban parte, según contumbre inmemorial, de los cortejos fúnebres de los monarcas portugueses del Medioevo: «Assim consta que se fizera no enterro del Rey D. Diniz, e no del Rey D. Fernando [...]». De modo que eran un ingrediente importante del ritual público de las exequias regias, junto con la ceremonia de la «quebra dos escudos». Algunos autores tardíos señalan, además, que era justamente por medio de la participación de las plañideras que «[...] començava a desmotação do sentimento» por la muerte del rey. Véase: Castro, 1762: 446-448.

⁵⁸⁵ Porras Gil, 2008: 153-154. También Franco, en imprenta.

⁵⁸⁶ «Aquella misma noche fueron su Magestad y el infante don Carlos a San Gerónimo y la Reyna y los infantes Don Fernando y doña María a las descargas donde estaban hasta hacer las honras los quales se detendran por esperar la fabrica del túmulo: pues se a mandado que se acomode uno antiguo que avia en San Gernonimo por ahorrar de costa que el intento que se lleva a lo que parece es cercenado muchos gastos superfluos y reducir la casa a mucha moderacion. De aquí podrían tomar exemplo las Ciudades para no aver excessos en los túmulos y particularmente Sevilla que tam empenada se halla». BA 54-XI-24 n. 31. *Relação da morte de D. Filipe III de Espanha e de algumas coisas notáveis feitas per seu filho, D. Filipe IV, no 1º de Abril de 1621. Enviada por D. Martin Xauregui [Jáuregui]*, 21 de abril de 1621: 36.

⁵⁸⁷ Bouza, 2008: 41-64.

trunfales, pero, en general, con un empaque menor que otros monumentos como los realizados en Sevilla para tal fin.⁵⁸⁸

Todo lo contrario ocurrió en Portugal tras la restauración de la independencia, cuando las exequias fúnebres por los monarcas de la dinastía Braganza fueron recuperando, poco a poco, parte del lujo y boato perdido.⁵⁸⁹ Así ocurrió en el funeral de Juan IV, que tuvo lugar en noviembre de 1656 en la iglesia de São Vicente de Fora, uno de los mayores templos de Lisboa; el cual fue estudiado ampliamente por Cardim.⁵⁹⁰ El programa decorativo del catafalco estaba presidido por ocho cuadros, dispuestos por parejas, de modo que «en dos de los paneles se han de pintar los dos reinos de Portugal y Algarves que la Corona de Portugal tiene en Europa», junto a dos más de África, de Asia y de América, respectivamente. Estas «pinturas de países» bajo dominio luso se completaban con otras tantas imágenes que debían de representar a «los reyes vasallos de la Corona de Portugal, pintándolos en la figura y en las ropas que usan en las tierras de que son naturales y tendrán sus coronas en la cabeza abiertas».⁵⁹¹ La instrumentalización de la imagen del «otro» como recurso retórico para la consolidación del reino es notoria, pero la ausencia de documentación gráfica no nos permite ahondar más en su iconografía. No obstante, esos «reyes vasallos» de los portugueses iban vestidos con ropas exóticas y llevaban «sus coronas [...] abiertas», en contraposición a la corona cerrada (imperial) cuyo uso institucionalizó Sebastián I. Con ello se ponía de relieve, por un lado, el dominio sobre monarcas y, por otro —y sobre todo—, la vocación imperial de la monarquía lusitana y sus ambiciones universalistas. Todo esto, además, lo defiende el mote que ofrecía el catafalco hacia las naves de la iglesia: «A solis ortu usque ad occasum»,⁵⁹² el cual fue también utilizado por algunos monarcas españoles y estaba inspirado, además, en algunas empresas de Felipe II que decoraban el salón del Torreón o Fuerte del Paço da Ribeira.⁵⁹³ Así, por medio del *paragone* político con la monarquía hispánica, la corona lusa se autorrepresentaba como un poder con aspiraciones imperiales y sacaba provecho de la épica de su expansión extraeuropea y del servicio que la monarquía portuguesa prestaba al catolicismo. En este sentido, también se desataba la contribución del soberano en la lucha contra los

⁵⁸⁸ Las fuentes de archivo utilizadas para la lectura del programa iconográfico, así como de la recepción de las noticias del fallecimiento del rey, fueron: BA 51-VI-2. *Romance às mudanças que fez El-Rei [Felipe III] quando morreu D. Filipe II*, 31 de marzo de 1621, ff. 186-189; BA 51-IX-10, n. 77, *Relação das cerimónias que se fizeram na cidade [de Lisboa] per ocasião da morte de el-Rei D. Filipe II e aclamação de D. Filipe III*, 31 de marzo de 1621, ff. 78-79.

⁵⁸⁹ Para un panorama general de las exequias fúnebres de los reyes de la dinastía Braganza, véase Smith: 1995, 5-38; Tedim, 2000: 237-279; Cardim, 2008: 185-206. Más recientemente: Franco Llopis y Rega Castro, 2019: 459-489.

⁵⁹⁰ Cardim, 2008: 185-191; Cardim, 2017: 362-364.

⁵⁹¹ Cardim, 2008: 187.

⁵⁹² Expresión inspirada en el Salmo 113, 3, que puede traducirse: «Desde la salida del sol hasta el ocaso».

⁵⁹³ Bouza, 2008: 85-86.

infeles, lo que se ejemplificaba a través de una serie de pinturas de batallas de las «victorias ultramarinas» en Angola y Brasil contra los holandeses, o en Ceilán y Goa, donde los portugueses tuvieron que enfrentarse repetidas veces con pueblos musulmanes.⁵⁹⁴

Desde entonces, los programas iconográficos de los funerales por los monarcas bragantinos no solo explotaron sistemáticamente la dimensión ultramarina del país luso, sino también la lucha por el catolicismo. Así, utilizaron esa temática y la retórica de la dualidad identidad/alteridad o positivo/negativo dentro del contexto del ideario imperial portugués como una forma de autoafirmación frente a los demás príncipes católicos y, de un modo particular, frente a la monarquía hispánica.

En este sentido, a la muerte de Pedro II —el siguiente de los reyes de la dinastía Braganza al que se dedicaron grandes exequias—, y según la costumbre, también «se levantavaõ nas cathedraes, e parouias tumulos de madeira cubertos de lutos para se fazerem os officios, e funeraes [...]»,⁵⁹⁵ no solo en los territorios ibéricos o ultramarinos, sino incluso en Roma. Como es natural, los panegiristas resaltaron los atributos del rey fallecido o el hecho de que hubiese firmado la paz con la corona española, pero, sobre todo, que siempre hubiera salido victorioso de las guerras que había entablado contra los enemigos de la fe. Todo ello podemos verlo en el aparato fúnebre levantado en Sant'Antonio dei Portoghesi, con motivo de las exequias celebradas en septiembre de 1707.⁵⁹⁶

Carlo Fontana fue el encargado de diseñar no solo la arquitectura efímera, sino también el programa iconográfico que decoró la iglesia de la *nação* portuguesa. Allí desplegó, sobre las naves laterales, una serie de doce personificaciones de los territorios o países sujetos al dominio portugués en Europa (Portugal [sic], Algarve, isla de Madeira), África (Angola, Cabo Verde, Mozambique, isla de Santo Tomé), Asia (Goa [India], Macao [China], isla de Ternate [Indonesia]) y América (Brasil [sic], Marañón).⁵⁹⁷ Su iconografía la conocemos gracias a la obra impresa en Roma con tal motivo y al grabado que acompaña al texto.⁵⁹⁸ Estas imágenes son, en verdad, arquetipos de un mundo «exótico» para el público romano, sin entrar en las particularidades étnico-culturales o religiosas de los pueblos de origen, sin importar si se trataba de un país asiático, africano o americano. Así, la provincia de Marañón —identificada con el *tituli* Maranonia— se representó como una mujer

⁵⁹⁴ Cardim, 2008: 189.

⁵⁹⁵ Castro, 1762: 447.

⁵⁹⁶ Cardim, 2017: 347-351.

⁵⁹⁷ *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Rè di Portogallo Don Pietro Secondo l'anno MDCCVIJ* (1707: 4), Roma: ex typographia Georgii Plachi Caelaturam Pro-sistentis, & Characterum Fusoriam in Platea Ecclesiae Sancti Marci.

⁵⁹⁸ *Funerale celebrato...*, o. cit., 1707: V. Véase también Rocca y Borghini (1995): 268, cat. 41.I/5.

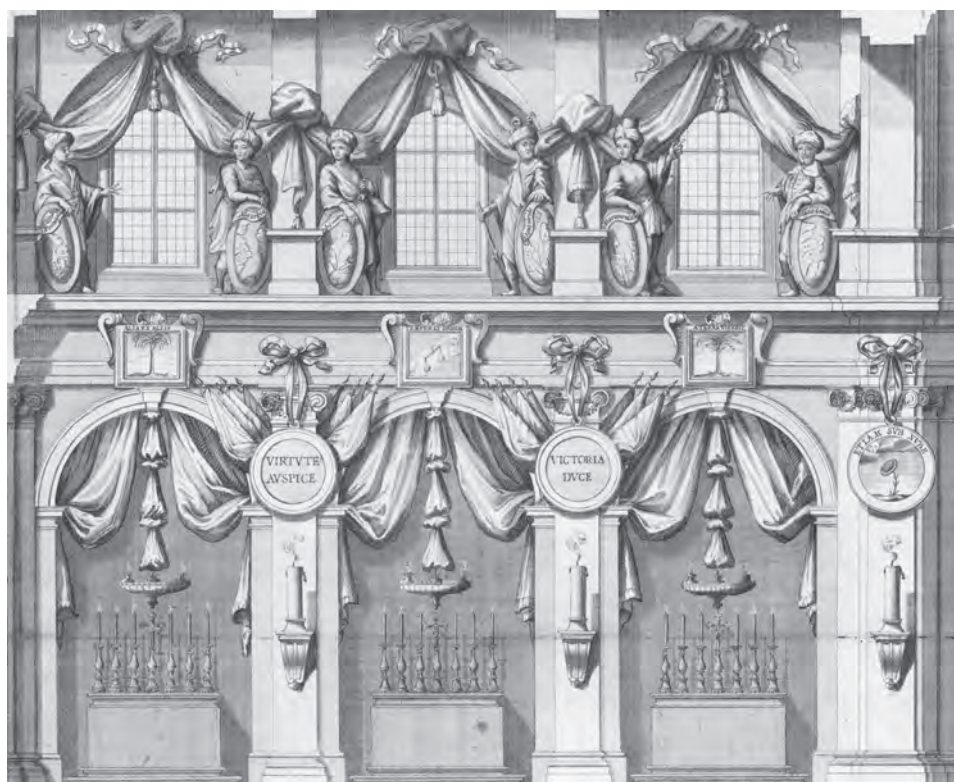


Fig. 16. Nicola Oddi y Domenico Franceschini, *Latus Templi lugubri apparatu exornatum*, grabado, 1707 ca., ilustr. *Funerale celebrato...*, 1707: s/p (plancha V), Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

de torso desnudo, con túnica corta y tocado troncocónico y, a su vez, Cabo Verde —al igual que Goa, por ejemplo—, como un hombre con turbante, vestido con bata hasta la media pierna, ajustada a la cintura por un ceñidor, según la moda turca del siglo XVII (fig. 16). El único atributo que lo hace reconocible es el arpón, que alude a la caza de la ballena en sus costas.

Por otro lado, la Royal Collection del Reino Unido conserva un conjunto de cuarenta y cuatro dibujos, autógrafos de Fontana, que presentan, sin embargo, alguna discrepancia con las estampas a las cuales sirvió de base. Es especialmente interesante el que se corresponde con la decoración de las naves (inv. RCIN 909377), donde los tipos iconográficos son más ricos que los grabados, al reconocerse los rasgos negroides de dos de los personajes e incluso uno vestido «a la turca», con la cabeza rapada, sin turbante. Estas personificaciones materializaban, sin lugar a dudas, un imaginario concreto, una alteridad religiosa «cercana» y bien conocida

por todos los habitantes de la península itálica —el turco, el moro, el pirata berberisco, etc.—,⁵⁹⁹ pero que nada tenía que ver con la experiencia de los portugueses en ultramar.

La decoración efímera ahondaba, por lo demás, en la escala global de la monarquía portuguesa y su dimensión imperial, que reclamaba por derecho propio, dado que había reunido y seguía gobernando un gran territorio ultramarino.⁶⁰⁰ Por lo tanto, no hay que extrañarse porque algunos de los mejores ejemplos de este tipo de programas alegóricos fueran diseñados con motivo de los funerales regios, no siempre celebrados en Lisboa, pero estrechamente relacionados con los círculos cortesanos y con el aparato de propaganda oficial. La elección de Roma, por ejemplo, para conmemorar la vida y los hechos de Pedro II formaba parte indudablemente de una bien calculada estrategia de propaganda de la corona lusa, que es congruente con la política exterior desarrollada durante el reinado de Juan V.⁶⁰¹

De la misma forma, tras la muerte del «Rey Fidelísimo» (1750) se sucedieron solemnes exequias por todo el reino,⁶⁰² también en los territorios de ultramar.⁶⁰³ Entre las lisboetas, destaca la que tuvo lugar en la iglesia manuelina de la Conceição Velha o Santa Casa da Misericórdia, en las inmediaciones del Terreiro do Paço, en octubre de 1750, tanto por el programa iconográfico desplegado como por la significación de la institución. Esta era la sede de una cofradía caritativa de fundación regia —patrocinada por la reina Leonor de Viseu (1498), viuda de Juan II—, que tenía por cometido bautizar a todos los esclavos provenientes de Guinea, a cargo de la Casa da Índia, y que, por lo tanto, estuvo íntimamente relacionada con la expansión ultramarina y el proyecto evangelizador del imperio portugués.⁶⁰⁴ Así, se levantó un catafalco, en el medio de la iglesia, compuesto por «quatro obeliscos cheyos de luzes, símbolo das quatro partes em que se estedia o dominio da Sua Magestade» y presidido por una urna sepulcral en el segundo cuerpo, «sobre a qual estava huma almofada, e em cima della a Coroa com o scetro e espada». El sentido

⁵⁹⁹ Entre otros, véase: Curatola, 2006: 115-130; Ricci, 2011; García Arranz, 2012: 231-292; De Caria, 2013: 125-34; Capriotti, 2016; Capriotti y Franco, 2017: 7-23; Sorce, 2018; Stagno, 2019: 296-330.

⁶⁰⁰ Cardim, 2010: 37-72; Martín Marcos, 2020: 17-18.

⁶⁰¹ La acción diplomática portuguesa en Roma se intensificó durante el reinado de Juan V, a fin de favorecer una nueva imagen de la monarquía portuguesa en el panorama internacional y equipararse en tratamiento a los grandes monarcas europeos. Los embajadores portugueses consiguieron la elevación del obispado de Lisboa a atriarcado, el desbloqueo de la cuestión del *Padroado real* en el Asia portuguesa, y, en fin, la obtención del título de *Rex Fidelissimus* otorgado por el papa en 1748. Para la acción cultural de estas misiones diplomáticas ante la Santa Sede, véase: Delaforce, 2001: 117-164. Más recientemente, Martín Marcos, 2020: 17-41.

⁶⁰² Si acaso, por su significación política, puede traerse a colación las celebradas en Madrid, en el Convento de la Encarnación, en enero de 1751. Véase: *Sermón fúnebre...*, 1751.

⁶⁰³ Smith: 1995, 5-38, esp. 11-36. Para un estado de la cuestión actualizado, véase Tedim, 2000: 237-279.

⁶⁰⁴ Reginaldo, 2009: 289-319.

y la composición del monumento recuerdan, sin embargo, la Empresa 100 «Qui legitime», de Saavedra Fajardo, cuyo cuerpo es una corona flanqueada por obeliscos y su mote, que se traduce como «quien legítimamente» (muriere), ahondando en la idea de que «no alcanzan fama los príncipes hasta el mismo instante de su muerte» y que solo sus últimos actos y «las virtudes proporcionan una gloria duradera». ⁶⁰⁵ Es por ello que la iglesia estaba toda «ornada de diversos quadros» de batalla, en los cuales se contemplaban los «gloriosos triunfos que Sua Magestade alcançara da Potencia Otomana, e de varios Regulos da Asia». ⁶⁰⁶

La decoración no distaba mucho de la realizada, en septiembre del mismo año, en la iglesia de Nossa Senhora das Necessidades, por los padres de la oratorianos de San Felipe Neri; una institución religiosa de primer orden, que desde 1745 formaba parte del conjunto del Palácio das Necessidades, por concesión del propio Juan V. Su interior se adornó con ocho medallones dispuestos entre los pilares de las capillas laterales, «em que se admiravão representadas as mais heroicas açções de S. Magestade» y, además, «[...] Sobre os arcos da nave principal de Igreja estavam debuxados [...] em dez grandes quadros os triunfos que tinha alcançado gloriosamente dos inimigos da Religião Christão». ⁶⁰⁷ La temática de tales cuadros la conocemos mejor, sin embargo, gracias a otra fuente directa, una relación que describe cómo en aquellas «medalhas se representavão as felicidades militares dos annos 1716 e 1717». ⁶⁰⁸

En una de ellas se celebraba una acción militar sin victoria ni batalla, acaecida en el verano de 1716 «[...] em que sahindo do porto de Lisboa a Armada portuguesa [...] em defensa da Italia, e Christandade toda ameaçada pelos Turcos [...], [que] tinham posto em apertado sitio a praça de Corfú, tornou a entrar no mesmo porto victoriosa sen peleja [...]». ⁶⁰⁹ Para ello se recurrió a un emblema en cuyo cuerpo «[...] se via pintada a Armada Turca fugindo da figura da Fama, que levava o seu clarim o estandarte com o escudo das Armas Reaes de Portugal», y cuyo lema decía «solo nomine terrent» (el solo nombre atemoriza). De hecho, estas y otras representaciones podrían estar inspiradas en la obra del padre oratoriano António dos Reis (1728), ya que el libro tercero de su colección de epigramas dedicados a Juan V se

⁶⁰⁵ Saavedra Fajardo, 1642: 730-742.

⁶⁰⁶ BA 55-II-22, n. 28, *Noticia cronologica dos Funeraes que as Cidades, e Villas do Reino de Portugal dedicaram à saudosa memoria do seu Fidelíssimo Monarca D. Joaõ V* (1752: 48), Madrid: Imprenta de Antonio Perez de Souto. También citado en Smith, 1995: 6-7, nota 6; Tedim, 2000: 237-238, nota 10.

⁶⁰⁷ *Noticia cronologica...*, o. cit., 1752, 40.

⁶⁰⁸ *Relação das Solemnes Exequias, Dedicadas em 25, 26 de Setembro do anno de 1750 pelos Padres da Congregação de S. Philippe Neri de Lisboa...* (1751: 16-17), Lisboa: Ignacio Rodrigues.

⁶⁰⁹ *Relação das Solemnes Exequias...*, o. cit., 1751: 17.



Fig. 17. Pierre Antoine Quillard, *Batalla de Matapán* (o *Alegoría de una victoria naval contra los turcos*), 1728 ca., grabado, ilustr. Reis, 1728: 117. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

ilustró con una viñeta alusiva a la batalla naval del cabo Matapan,⁶¹⁰ grabada a buril por Pierre Antoine Quillard (fig. 17).⁶¹¹ En ella se ve, en primer término, una flota que navega bajo pabellón portugués, la cual hace huir, sin disparar sus cañones, a la armada otomana, identificada por la bandera de la media luna.

Por lo demás, la misma personificación de la Fama presidía el catafalco real, de forma piramidal y su remante lleno de triunfos militares. La figura femenina «de perfeita escultura bronzeada com azas» se disponía sobre «um globo dourado», apoyando su peso sobre «hum só pe», al tiempo que hacía sanar «o seu clarim» con una mano y así con la otra «hum medalhão dourado [...] [donde] se via o buste, ou retrato de sua Magestade em ouro de perfil, e coroado de louro».⁶¹²

El otro medallón representaba, por su parte, «a gloriosa Vitoria do anno 1717 ganhada pela nossa Armada [...] sobre os turcos nos mares da Morea, entre os Cabos de Matapan [...]», a través de un emblema en que «[...] estava representada a mesma batalha», cuyo mote rezaba «Deleta' Turcarum Classe».⁶¹³

⁶¹⁰ El epigrama reza «Joannes Quintus / Potentissimus Lisitanorum Rex, / Classem adversus Turcas Auxilio mittit» [Traducción: Joao V, potentísimo rey de Portugal, envía una flota en auxilio contra los turcos] Reis, 1728: 117.

⁶¹¹ Ilustrada en Saldanha, 2005: 87, fig. 6.

⁶¹² *Relação das Solemes Exequias...*, o. cit., 1751: 14-15.

⁶¹³ [Trad. latín:] «Vencida la armada turca».



Fig. 18. Giovanni Battista Girardenghi, *Batalla de Matapán*, grabado, 1751 ca., ilustr. *Exequias feitas...*, 1751: s/p (plancha VII). Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa (Fuente: Biblioteca Nacional Digital).

Así pues, coincidía en gran parte con el aparato que adornó la iglesia de Sant'Antonio dei Portoghesi, en Roma, con motivo de los funerales celebrados en mayo de 1751, y ampliamente difundido por la imprenta romana; particularmente con los paneles pintados por Antonio Bicchierai con las gestas del reinado de Juan V, entre los que destaca la victoria alcanzada por la armada portuguesa en los mares de Grecia (fig. 18).⁶¹⁴ Una imagen de esta naturaleza, sin embargo, debería haber recogido una de las primeras batallas del Mediterráneo oriental en que los cañones y la habilidad de los marineros sustituyeron los combates cuerpo a cuerpo que habían caracterizado en los siglos precedentes el modo de guerrear de galeras, galeotas y galeazas. Pero nada más lejos de lo representado. Los nuevos navíos de línea de la armada portuguesa —adquiridos para la ocasión— que observamos, por

⁶¹⁴ «Num. IV In Auxilium Reipublicae Venetae / A Clemente XI.P.M. Invocatus / Turricam Classem Ad Promontorium Taenarium / Dissipat», con la inscripción: «Antonio Bicchierari del. et pinxit. / Gio: Batta Girardenghi sculp» [s. I], en *Exequias feitas...*, op. cit., 1751, VII. Véase: Rocca y Borghini, 1995: 279-280, cat. 41.II/3.

ejemplo, en el anterior grabado de Quillard no tienen lugar en la escena ideada por el artista romano, que responde, en cambio, a un concepto de una batalla naval en sí anticuado —cuyo modelo iconográfico tal vez era Lepanto—,⁶¹⁵ el cual consistía en el acercamiento entre navíos de guerra y el abordaje, pero, sin duda, más efectivo para los fines epopéyicos y propagandísticos del programa.

En este sentido, también son interesantes las decoraciones efímeras desplegadas «sobre os quatro altares da igreja» de la Congregação da Missão de São Vicente de Paulo,⁶¹⁶ de Rilhafoles (Lisboa), con motivo de las exequias celebradas en octubre de 1750.⁶¹⁷ En la relación publicada al respecto, se describe cómo, en el primero de los altares, se recurrió al lenguaje alegórico para conmemorar el «triumfo que alcançara da Potencia Ottomana nos mares do Levante».⁶¹⁸ Así, se presentó al rey de cuerpo entero y, a sus pies, «lhe offerecia a Victoria huma coroa naval» [sic].⁶¹⁹ El contenido de la imagen venía explicado por una inscripción que rezaba «In Sinu Lacónico Clasis Turcica dissipata anno MDCCXVII»⁶²⁰ y su significado, completado por otra en que se leía «Luna sub pedibus ejus».⁶²¹ En un altar puesto bajo advocación mariana, la utilización de uno de los atributos de la mujer del Apocalipsis no necesita mucha explicación, pero, en este contexto, llama poderosamente la atención el aparente paralelismo que se establecía entre el rey Juan V y el arcángel san Miguel. Dado que, en realidad, fue el arcángel guerrero quien salvó a la mujer que daba a luz en el Apocalipsis, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, luchando contra el dragón de siete cabezas. A nadie se le escapa tampoco que el dragón no es aquí la encarnación del diablo —en sentido estricto—, sino un símbolo del enemigo turco y, de la misma manera, el mote «Luna sub pedibus ejus» no se aplicaba a la Virgen María, sino al rey fallecido. Se trata por tanto de un emblema o «enigma», por usar un término de la época, que metaforiza al poder real y al héroe de carácter mesiánico-providencialista, inspirado en el modelo del *Miles Christi* —que sugiere el paralelo con san Miguel—, capaz de someter al Imperio otomano, el cual se simbolizaba con la media luna.⁶²²

⁶¹⁵ Rega Castro, 2018: 93-106.

⁶¹⁶ BA 55-II-22, n. 28. *Noticia cronologica...*, o. cit., 1752: 52.

⁶¹⁷ Es importante subrayar el interés de las nuevas órdenes religiosas, que habían sido favorecidas por la piedad regia, en celebrar la vida y los hechos de Juan V, no solo los oratorianos de San Felipe Neri, sino también los misioneros de San Vicente de Paúl, para quienes había construido una iglesia y convento en la corte entre 1730 e 1750. Véase: Silva, 2006: 119.

⁶¹⁸ *Relação das solemnes exequias dedicadas pelos Padres da Congregação da Missão, em 25 e 26 de Outubro de 1750, à saudosa memoria do Fidelissimo Rey de Portugal D. João V seu augusto fundador* (1750: 8), Lisboa: Ignacio Rodrigues.

⁶¹⁹ *Relação das solemnes exequias...*, o. cit., 1750: 8.

⁶²⁰ [Trad. latín:] «En el golfo de Laconia, una vez dispersada la flota turca, en el año 1717».

⁶²¹ [Trad. latín:] «La luna bajo sus pies» (Apocalipsis 12, 1).

⁶²² La disposición del cuarto creciente a los pies del monarca o de una de sus personificaciones es un recurso que la publicística española había utilizado con cierta asiduidad durante el XVII para mostrar la victoria ante el

Está claro que estas imágenes insistían en la idea política de «guerra santa» contra los turco-otomanos, en una época en que el islam ocupó en verdad un segundo lugar con respecto a otras cuestiones religiosas internas —como la cuestión de los «ritos chinos» y la evangelización de la India portuguesa—, por lo que lógicamente la lucha contra el imperio otomano en el Mediterráneo decayó en el orden de prioridades de la monarquía lusa.⁶²³ No obstante, la propaganda de cuño imperialista del reinado de Juan V capitalizó esta imaginaria de poder y reivindicó el papel tradicional de los reyes portugueses en la guerra contra el islam, como parte del esfuerzo que la corona llevaba a cabo en las costas del mar Árabe.

Es por ello que en el Convento de São Filipe de Néri —volviendo atrás—, aquellas «gloriosas victorias alcançadas [...] dos inimigos do nome Christão» se completaban con otros «dez trofeos» sobre los arcos de la galería alta de la nave principal, empezando por el de la victoria del cabo Matapán⁶²⁴ y, a continuación, los otros nueve restantes en que se recordaban empresas militares acaecidas en el golfo Pérsico, en el estrecho de Ormuz (1719) —prueba de cómo Portugal dominó el mar Árabe hasta los inicios del siglo XVIII—, en la región de Zanguebar (s.f.) (norte de Mozambique) y de un modo particular en la India portuguesa. De hecho, siete de los diez triunfos se refieren a Goa, como la toma de algunas plazas en el territorio de Bardez, en la región norte de este territorio, en 1741; la conquista de la fortaleza de Sanguem y la recuperación de Pondá, en 1742, o la toma de Alorna y de las plazas de Rary y Tiracol (Tirakul), también en la frontera septentrional, en 1746.⁶²⁵ Todas ellas formaban parte de las nuevas conquistas en las regiones de Perném y Bardez, coincidiendo con los últimos años del reinado de Juan V, y cuyos sucesos fueron también ampliamente publicitados por los cronistas *joaninos*.⁶²⁶

En estas circunstancias, el aparato fúnebre diseñado para el monasterio de Santa Cruz de Coímbra, con motivo del último de los funerales oficiales celebrados en

islam, estando, tal vez, en la mente de los ideólogos de estos programas. En las exequias salmantinas de Felipe III de 1621 se representa un león rampante que parte con sus garras inferiores una luna que está debajo de él. BPR, ms. X-771B. *Exequias funerales que la Antigua...*, 1621: s.p. Esta imagen se repite en el jeroglífico número XI del altar del Palacio de los Duques de Mandas de Valencia, dentro de las festividades para celebrar el IV centenario de la conquista de esta ciudad (1638). En este caso simboliza el poder de Jaime I, quien derrotó a los ejércitos musulmanes. Ortí, 2005 [1640]. En último lugar, hay que recordar también que este recurso no es nuevo en la iconografía bragantina. Al respecto, cabe citar la carroza de la embajada del marqués de Fontes, conservada en el Museu Nacional dos Coches de Lisboa, y estudiada en el capítulo segundo, donde un dragón, emblema heráldico de los Braganza, despedazaba la media luna, símbolo del Imperio otomano. Véase también: Delaforce, 2001:17-164; Pinho, 1996: 51-57.

⁶²³ Bethencourt, 2000: 63-66.

⁶²⁴ *Relação das Solemnes Exequias...*, o. cit., 1751: 23.

⁶²⁵ *Relação das Solemnes Exequias...*, o. cit., 1751: 23-27.

⁶²⁶ Meireles, 1747. Véase también *Relaçam, ou noticia certa dos Estados da India: referem-se os progressos das armas portuguezas na Asia, como novamente tem tido varias contendidas com o Bonseló, Maratá, e Mogor, e como novamente se emprehende a restauraçao da celebre Praça de Çafim...* (1756), Lisboa: Domingos Rodrigues. 1756.

Portugal en honor al «Rey Fidelísimo» en abril de 1751, cobra un significado renovado. Allí, en las inmediaciones del catafalco, se levantó «huma columna de 25 palmos [sic] de alto» adornada por una filacteria o banda de plata con la inscripción «Non plus ultra», la cual se adornó además «[...] de bandeiras, e trofeos militares em que se figuravão os triunfos que Sua Magestade alcançara de seus inimigos». ⁶²⁷ Como es evidente, esta decoración está inspirada en el emblema del emperador Carlos V, las columnas de Hércules y el lema *Plus ultra*. Se trata de una lectura que parece relacionarse también con la historia de la propia iglesia, habida cuenta de que el monasterio de Santa Cruz alberga las reliquias de los Mártires de Marruecos (1220 ca.). Pero, en este caso, además de ensalzar el imperio marítimo portugués y en el tradicional proyecto imperialista-mesiánico de la corona desde los tiempos de la dinastía Avis —que recordaba, por ejemplo, la decoración de carabelas y heráldica manuelina de la propia iglesia—, el lema «Non [terrae] plus ultra» podría interpretarse en un doble sentido. Por una parte, en sentido literal, «no más allá», que indica que ahí terminaba el mundo conocido, no en el estrecho de Gibraltar, sino en el territorio hallado, conquistado y evangelizado por los portugueses hasta la fecha. O bien, en sentido figurado, es decir, que el rey había alcanzado en vida la máxima perfección, «el no va más» por sus proezas. ⁶²⁸

Sea como fuere, el mensaje imperialista del programa, tanto en términos territoriales como de cruzada evangelizadora, ⁶²⁹ está fuera de toda duda, inspirado en la divisa de Carlos V, o bien en la de Alfonso V el Africano, la cual ha sido mal comprendida hasta fechas recientes; ⁶³⁰ se trata, en verdad, de un rodezno de molino que gira a gran velocidad impulsado por el agua que golpea sus álabes, como metáfora del propio rey, y que lleva el mote «Alá mais» (más allá). Así se puede ver, por ejemplo, ondeando en el jirón o pendón real en algunos de los tapices flamencos de la colegiata de Pastrana (Museo Parroquial de Tapices, Pastrana, Guadalajara), que representan el Cerco de Arcila y Asalto de Arcila, en 1471.

Más allá del cabo de Não (cabo Chaunar), en el sur de la costa atlántica de Marruecos, fijado como límite insuperable hasta los tiempos del infante Enrique el Navegante, y siguiendo la línea de los *padrões* o monolitos de piedra, con la cruz y las armas de Portugal, que jalonaban el itinerario que los navegantes portugueses abrieron en el siglo xv hasta llegar a Calicut, se abrió la ruta marítima a la India que pasaba por el cabo de Buena Esperanza. Esto sentó las bases de lo

⁶²⁷ BA 55-II-22, n. 28. *Noticia cronologica...*, o. cit., 1752: 73.

⁶²⁸ Bouza Álvarez, 2019: 217-220.

⁶²⁹ Rosenthal, 1973: 198-230, esp. 205, 211, 225; Ruiz de Elvira, 1999: 204-205.

⁶³⁰ López Poza, 2019: 47-74, esp. 68. Sobre la aparición de este personaje en las entradas regias portuguesas véase Chiva y otros, 2018, 26-27.

que luego se constituyó como la India portuguesa y, así, como conmemoración de esta empresa

[...] bien pudiera la nación portuguesa esculpir en el [*padrão*] que fijó más cerca, el *Non plus ultra*, discurriendo cuanto había excedido la navegación de los argonautas; y cuanto los términos de las columnas de Hércules; y cuánto hasta el mismo pensamiento humano, [...] después de haber fijado la insignia de nuestra redención [la cruz] no solamente a ojos de toda la morisma de África, India y Persia, mas aun delante de todo aquel paganismo remoto sin alguna noticia de ella.⁶³¹

La monarquía portuguesa abordó de manera original y autónoma los mismos problemas religiosos que afrontaron otros príncipes católicos, si bien ella no tenía un problema interno como el de los «cristianos nuevos de moros».⁶³² No obstante, en la tarea de describir el proceso de formación de la imagen del *mourisco* o *mouro* hemos tenido que ir *más allá*, evitando caer en los lugares comunes de la historiografía peninsular y ampliando la búsqueda, tanto geográfica como cronológicamente; *más allá* de las entradas triunfales y el resto de las fiestas urbanas; *alá mais* de la corte portuguesa y fuera de las fronteras —cuando las circunstancias lo exigían— de la monarquía lusa. Al estudiar la fabricación de esa alteridad «cercana» y, *a priori*, bien conocida por las sociedades ibéricas desde la Baja Edad Media, hemos constatado que no se trata de una realidad histórica estable, sino en continuo cambio.

Atrás quedaban las tomas de las plazas norteafricanas, la expansión por el mar Árabe y las Indias —orientales y occidentales—, pero el espíritu universalista y el ideal imperial seguían intactos en la Baja Edad Moderna,⁶³³ por ser parte de un imaginario colectivo que pretendió subrayar fundamente el rol de la monarquía lusa en guerra contra «los infieles». Es por ello que la acción diplomática —exterior— y acción cultural —interior— de Juan V se centraban en reclamar su papel tradicional en defensa de la verdadera fe y en recuperar la imagen de potencia marítima de la que gozara en el pasado medieval. Portugal mostraba, así, su aspiración imperial, una idea que reivindicó en las entradas de los Habsburgo y que insinuaron, de modo más tímido, las exequias fúnebres, pero que volvió con fuerza tras el acceso al trono de la dinastía bragantina, retomando alegorías que habían triunfado siglos atrás. Llama poderosamente la atención, sin embargo, esta vuelta

⁶³¹ Sousa, 1675: vol. 1, 42.

⁶³² De hecho, el islamismo se caracterizó por su aparente «invisibilidad» en los procesos inquisitoriales, a partir del finales del siglo XVI, dado que la actividad del Santo Oficio se centraba en la represión de los de los criptojudíos, hasta la abolición de los estatus de *crístãos-novos* y *crístãos-velhos* en 1777, véase, por ejemplo, Bethencourt, 2000: 63-66.

⁶³³ Sobre cómo pervivió el ideal de imperialismo mesiánico en la larga duración, véase Franco Llopis y Rega Castro, 2019: 459-489.

al discurso político de un imperialismo mesiánico que entroncaba con el de los Austrias, especialmente cuando habían pasado más de un siglo del fin de algunos de sus reinados y la Unión Ibérica era un hecho ya lejano —también incómodo—. Cabe suponer, sin embargo, que también se inspiraran en el imperialismo manuelino. En el caso de los reyes Habsburgo, tuvieron en cuenta al «enemigo interno» a la hora de plasmar su supremacía como monarquía universal, al tiempo que quisieron reorientar el proyecto imperial portugués para hacerles frente conjuntamente a los peligros de la cristiandad. Lo mismo sucedió con algunos monarcas de la casa de Braganza, quienes vieron en la lucha contra el islam una buena oportunidad para reivindicarse, tanto personal como institucionalmente.

Para nosotros, el reto era ir más allá de la imagen de los musulmanes, en general, y de los turco-otomanos, en particular, como el perfecto enemigo en el espejo y analizar su percepción y representación como fenómeno variable en la larga duración. Esta es, en verdad, una mirada mediatizada que poco tiene que ver con la interacción cultural que los portugueses fueron tejiendo durante el largo proceso de expansión ultramarina, a lo largo de ese geográficamente discontinuo conjunto de territorios que conectaba Europa y Asia. Pese a todo, el milagro de Ourique, la toma de Ceuta o la expansión del Estado da Índia, siguieron ocupando un lugar central en el discurso de las imágenes, al tiempo que se ignoraban otros epifenómenos. No hay duda de que lo «moro» está en la mirada del espectador,⁶³⁴ ni de que su iconografía afloraba en Portugal, de un modo particular en periodos de crisis, pero hemos aceptado resignadamente que la construcción del «espectador implícito» no siempre es posible. Este problema deriva de que el lector o el espectador de la época moderna, al igual que los actuales, «permanecemos indiferentes ante los pueblos lejanos a no ser que estos lleguen a afectarnos de algún modo».⁶³⁵

Durante la Baja Edad Moderna, sin embargo, hubo una serie de elementos nuevos que se añadieron o entrecruzaron en el imaginario de Oriente que fue difundiendo entre los círculos cortesanos lisboetas. Se trata de pequeños cambios, de tono menor, que por acumulación consiguieron otros más generales, relativamente estables y duraderos, que se fueron distanciando del precepto colectivo de que el islam —como valor negativo— era la característica principal de aquellos pueblos lejanos. Su representación en forma de esclavos o cautivos, súbditos, fieros guerreros, etc. nos ayudó en la conformación de un público que, a finales del siglo XVIII, no solo se había liberado ya del «temor al turco», sino que se recreaba en su «presencia» en las fiestas cortesanas, expresando a través de lo cómico y lo carnavalesco su

⁶³⁴ Irigoyen-García, 2017: 29-35.

⁶³⁵ Bicheno, 2005: 89.

fascinación por el «otro». De todas maneras, se encontraba lejos aún del fenómeno que Said definió como «identificación por simpatía»,⁶³⁶ esto es, ver elementos de afinidad entre la sociedad portuguesa y su Oriente, de lo que no hay rastro ni tan siquiera en la música cortesana.

No fue por casualidad que, en la inauguración del Teatro da Ópera do Tejo, en marzo de 1755 —destruido luego por el terremoto del 1 de noviembre del mismo año—, se representase *Alessandro nelle Indie*;⁶³⁷ una elección significativa *per se* dada su lectura imperialista. Pero esta ya es otra historia.

⁶³⁶ Said, 2003: 167.

⁶³⁷ De Brito, 2007: 24-31.

Fuentes

Archivo Histórico Nacional, Madrid

AHN. Inquisición, Leg. 194, exp. 4, *Sentencia del proceso contra Juan de Hinestrosa, morisco, vecino de Daimiel*.

Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla

BCC. Ms. 58-3-12. *Historia de la mui noble Y mas leal Ciudad de Seuilla escrita por el Licenciado Collado*, 1610.

Biblioteca da Ajuda, Lisboa

BA 44-XIII-52, n. 14, *Alvará de El-Rei [Felipe II] sobre os mouriscos que vêm ao reino*, 24 de julio de 1593.

BA 44-XIII-52, n. 15, *Alvará de El-Rei [Felipe II] sobre os mouriscos de Granada que não se passem a viver neste reino*, 24 de junio de 1593, ff. 30-31v.

BA 44-XIII-52, n. 108, *Lei de D. Filipe I sobre os enterramentos e exéquias*.

BA 51-VI-2. *Romance às mudanças que fez El-Rei [Felipe IV] quando morreu D. Filipe II*, 31 de marzo de 1621, ff. 186-189.

BA 51-VII-27, *Carta de D. Filipe III para o Papa [Urbano VIII] sobre não haverem de entrar no reino do Japão religiosos de outras religiões, salvo os Padres da Companhia de Jesus* (1628).

BA 51-IX-10, n. 77, *Relação das cerimónias que se fizeram na cidade [de Lisboa] per ocasião da morte de el-Rei D. Filipe II e aclamação de D. Filipe III*, 31 de marzo de 1621, ff. 78-79.

BA 52-IX-4, n. 69, *Ofício de António de Sousa de Macedo para o Visconde [de Vila Nova da Cerveira, D. Diogo de Lima] Estribeiro-mor, avisando-o de que no dia 25 do corrente de manhã hão-de S.S. M.M. [Alfonso VI y Maria Francisca Isabel de Saboya] sair de Alcântara para Lisboa*.

BA 54-X-6 n. 1, *Relação da jornada a Portugal de D. Filipe II no ano de 1619*.

BA 54-XI-24 n. 31, *Relação da morte de D. Filipe III de Espanha e de algumas coisas notáveis feitas per seu filho, D. Filipe IV, no 1º de Abril de 1621. Enviada por D. Martin Xauregui [Jauregui]*, 21 de abril de 1621.

BA 55-II-22, n. 28, *Notícia cronologica dos Funeraes que as Cidades, e Villas do Reino de Portugal dedicaram à saudosa memoria do seu Fidelissimo Monarca D. Joaõ V* (1752), Madrid: Imprenta de Antonio Perez de Souto.

Biblioteca del Palacio Real, Madrid

Ms. X-771B, *Exequias funerales que la Antigua y Noble Ciudad de Salamanca cabeça de Estremadura hizo en la muerte del Catolico Rey Don Felipe de Austria Tercero.*

Biblioteca Nacional de España, Madrid

BNE. Varios especiales, 52/53. *Feste et archi triumphali, che furono fatti in la intrata de lo inuittissimo cesare Carolo V, re de romani et imperatores empre augusto, et de la serenissima et potentissima signora Isabella imperatrice, sua mogliere, in la nobilissima et fidelissima città di Siuiglia a 3 de marzo, 1526, con bellissimi motti in lingua spagnola, et argutissimi uersi latini, s. l., s. a.*

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa

BNP A.T./L. 317. REIS, J. dos (J. König) (1687): *Copia dos reaes aparatos e obras que se ficeram em Lixboa na occasiam da entrada e dos desporios de Suas Majestades: Imago Ulysseae exultantis in adventu Ser[enissi]mae Portugalliae Regina Mariae Sophiae.*

BNP. Cód. 8522. GÓMEZ, António (1603): *Relação da entrada da Senhora Duquesa [de Braganza] em Villa-Viçosa e festas que se lhe fizerao, Évora.*

BNP. Cód. 8570. *Torneo em Villa-Viçosa per ocasião do casamento de D. Teodósio, Évora, 1603.*

BNP L-1297-5-A. CABRAL, António Lopes (1661?): *Qvarto dia do trivmpho dos animais / escrito por Berardo Companheiro da Bandeirinha, Lisboa: Domingos Carneiro.*

BNP. RES. 327 VASCONCELOS, Simão de: *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil e do que obrarão seus filhos nesta parte do Novo Mundo: tomo primeiro da entrada da Companhia de Jesu nas partes do Brasil e dos fundamentos que nellas lançârão & continuârão seus Religiosos...*, Lisboa: Henrique Valente de Oliveira, 1663.

BNP. RES 1680P. CAMPOS, Manoel (1588): *Relaçam do Solenne recebimento que se fez em Lisboa ás santas reliquias que se levaram á Igreja de S. Roque da Companhia de IESU aos 25 de Ianeiro de 1588, Lisboa: Antonio Ribeiro.*

British Library, Londres

BL. *Ordine pompe, apparati, et cerimonie, delle solenne intrate, di Carlo V Imp[eratore] sempre aug[usto] nella citta di Roma, Siena, et Fiorenza, Florencia, 1536.*

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Río de Janeiro

IHGB. Ms. 670, Gaveta 19. SOARES, Antônio Francisco (1786): *Relação dos Magníficos carros, que se fizerão de arquitetura, perspectiva e fogos. Os quais, se executaram Por Ordem do Illust.mo e Excel.mo Senhor Luís de Vasconcelos, Capitão General de Mar e Terra, e Vice Rei dos Estados do Brazil, nas Festividades dos Desporios Dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal-Nesta Cidade Capital do Rio de Janeiro. Em 2 de Fevereiro de 1786. Feita na Praça mais Lustroza, e publica do passeio desta cidade. Executados, e ideados, pelo O mínimo subdito Antônio Fran.^{co} Soares... Río de Janeiro: [s.n.].*

Museu-Biblioteca da Casa de Bragança/Biblioteca de D. Manuel II, Vila Viçosa

MBCB-BDMII. Ms. XCVIII. *Festas que se fizeram pelo Casamento do Rei D. Afonso VI, 1666 ca.*

Bibliografía

- ABADIE-AICARDI, Aníbal (1987): «Expansión imperial y Pathos espacial: un aspecto de la mentalidad imperial ibérica», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 23, núm. 1, pp. 253-279.
- AKBARI, Suzanne C. (2009): *Idols in the East. European representations of Islam and the Orient, 1100-1450*, Ithaca-Londres: Cornell University Press.
- ALCALÁ, Mercedes (2016): «From Mooresses to Odalisques: Representations of the Mooress in the Discourse of the Expulsion Apologists», en Kevin Ingram y Juan Ignacio Pulido Serrano (eds.): *The Conversos and Moriscos in Late Medieval Spain and Beyond. Displaced Persons*, Leiden: Brill, pp. 197-217.
- ALCALÁ YÁÑEZ DE RIBERA, Jerónimo de (2005): *Alonso, mozo de muchos amos* (ed. orig. 1614), Madrid-Frankfurt y Main-Pamplona: Iberoamericana-Vervuert/Universidad de Navarra.
- ALEJOS MORÁN, Asunción (1982): «Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos», *Cimal. Cuadernos de Cultura Artística*, núm. 16, pp. 50-59.
- ALLO MANERO, M.^a Adelaida (1992): *Exequias de la casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- (1994): «Organización y definición de los programas iconográficos en las exequias reales de la Casa de Austria», en Manuel Núñez Rodríguez (ed.): *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 223-236.
- (2003): «La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria», *De Arte*, núm. 2, pp. 145-164.
- ALLO MANERO, M.^a Adelaida y Juan Francisco ESTEBAN LORENTE (2004): «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, núm. 19, pp. 39-94.
- ALMEIDA, João Teotónio de (1740): *Relaçam das festas, que se fizeraõ em Villa nova de Gaya, em 3 de Maio de 1739*, Coímbra: Francisco de Oliveyra.
- ALONSO ACERO, Beatriz (2006): *Sultanes de Berbería en tierras de cristiandad. Exilio musulmán, conversión y asimilación en la monarquía hispánica (siglos XVI y XVII)*, Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ALVES, Adalberto (2007): *Em busca da Lisboa Árabe*, Lisboa: Correios de Portugal.
- (2013): *Dicionário de Arabismos da Língua Portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

- ALVES, Ana Maria (1983): *As Entradas Régias Portuguesas. Uma Visão de Conjunto*, Lisboa: Horizonte.
- (1985): *Iconologia do poder real no período manuelino. A procura de uma linguagem perdida*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- AMELANG, James S. y Mercedes GARCÍA-ARENAL (2019): «Religious conversion and identities in the Iberian peninsula», en Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 245-260
- ANDRADE, António Galvão de (1678): *Arte da cavallaria de gineta, e estardiota, bom primor de ferrar, e alveitaria*, Lisboa: Joam da Costa.
- ANDRADE, Mário de (1959): *Danças dramáticas do Brasil*, São Paulo: Martins editora.
- ANDRADE, Miguel Leitão de (1629): *Miscellanea do sitio de N. S.^a da Luz do Pedrogão Grande...*, Lisboa: Matheus Pinheiro.
- ANGULO, Diego y Alfonso PÉREZ SÁNCHEZ (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- ARAÚJO, Alberto y Armando MALHEIRO (1996): «Afonso Henriques, o mito fundador e a recorrência mítica: para uma mitanálise do processo histórico português», en [Actas del] *Segundo Congresso histórico de Guimarães. D. Afonso Henriques e a sua época*, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães/Universidade do Minho, vol. 3, pp. 317-404.
- ARAÚJO, Inês Meira (2015): «Um imaginário bélico de baixa idade média: modelos de representação do guerreiro muçulmano na iconografia ibérica», *Hamsa. Journal of Judaic and Islamic Studies*, núm. 2: 30-42.
- ARAÚJO, Renata de (1990): *Lisboa, a cidade e o espectáculo na época dos Descobrimentos*, Lisboa: Livros Horizonte.
- ARBURY, Andrew S. (1992): *Spanish Catafalques of Sixteenth and Seventeenth Centuries*, tesis doctoral, Rutgers University.
- ARCE, Francisco de (1619): *Fiestas reales de Lisboa, desde que el rey Nuestro Señor entro, hasta que salió*, Lisboa: Jorge Rodríguez.
- ARELLANO, Ignacio (2008): «América en las fiestas jesuitas. Celebraciones de san Ignacio y san Francisco Javier», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 56, núm. 1, pp. 53-86.
- ARES MONTES, José (1990): «Los cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal», *Revista de Filología Románica*, núm. 7, pp. 11-36.
- ARIZZOLI, Louise (2012): «James Hazen and the Allegory of the Four Continents: A research Collection for an Amateur Art Historian», *Journal of the History of Collections*, vol. 15, núm. 2, pp. 277-286.
- AUBIN, Jean (2000): «À propos de la relation de Martín Fernández de Figueroa», en *La Latin et l'astrolabe*, París: Publications du Centre Culturel Calouste Gulbenkian, vol. 2, pp. 493-505.
- AZCÁRATE LUXAN Isabel, Victoria DURA OJEA y María Pilar FERNANDEZ AGUDO (1994): *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- ÁVILA, Affonso (1967): *Resíduos seiscentistas em Minas; textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco* [ed. facsímil], Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros.
- BAILEY, Gauvin (1999): *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto: University of Toronto Press.
- BALLESTEROS RODRÍGUEZ, Mateo (2010): *La identidad española en la Edad Moderna (1566-1665). Discursos, símbolos y mitos*, Madrid: Tecnos.
- BANCHMANN-MEDICK, Doris (2017): «Alterity. A Category of Practice and Analysis. Preliminary Remarks», *On Culture. The Open Journal for the Study of Culture*, núm. 4, pp. 1-12.
- BARBOSA, Pedro Gomes (2009): «... e todos os dessa cidade façades solene priçisom... Festas Sagradas e Festas Profanas na Lisboa Medieval uma breve panorâmica», en Teresa Leonor Vale, Maria João Ferreira y Sílvia Ferreira (eds.): *Lisboa e a festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa: Casa Municipal, Fundação das Casa de Fronteira e Alorna, pp. 23-29.
- BARETTI, Giuseppe (1839): *Lettere familiari di Giuseppe Baretti à suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo*, Milán: Società tipografica de' Classici italiani.
- BARKAI, Ron (1984): *Cristianos y musulmanes en la España Medieval. El enemigo en el espejo*, Madrid: Ediciones Rialp.
- BARLETTA, Vincent (2013): *Death in Babylon. Alexander the Great and the Iberian Empire in the Muslim Orient*, Chicago: University of Chicago Press.
- BARTRA, Roger y Pilar PEDRAZA (2004): *El Salvaje Europeo*, Valencia: Fundación Bancaja.
- BARRIOS AGUILERA, Manuel y Valeriano SÁNCHEZ RAMOS (2001): *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras. De la rebelión morisca a las «Actas de Ugijar»*, Granada: Universidad de Granada.
- BARROS, Maria Filomena Lopes de (1993): *A comuna muçulmana de Lisboa nos séculos XIV e XV*, tesis de maestría, Universidade do Porto.
- (2004): *Tempos e espaços de mouros, a minoria mulçumana no Reino Português (séculos XII a XV)*, tesis doctoral, Universidade de Évora.
- (2008): «Las élites mudéjares del reino portugués», en Ana Echevarría (ed.): *Biografías mudéjares o la experiencia de ser minoría: biografías islámicas en la España Cristiana*, Madrid: CSIC, pp. 101-132.
- (2015): «Muslims in the Portuguese Kingdom: Between Permanence and Diaspora», en José Alberto R. Silva, Maria Filomena Lopes de Barros y Lúcia Liba Mucznik (eds.): *In the Iberian Peninsula and Beyond. A History of Jews and Muslims (15th-17th Centuries)*, Cambridge: Cambridge Scholars, vol. 1, pp. 64-85.
- (2016): «Judeus, cristãos e muçulmanos no Portugal medieval», *Praça Velha. Revista cultural de Cidade da Guarda*, núm. 36, pp. 37-54.
- BARROS, Maria Filomena y José Alberto TAVIM (2013): «Cristãos(ãs)-Novos(as), Mouriscos(as), Judeus e Mouros. Diálogos em trânsito no Portugal Moderno (séculos XVI-XVII)», *Journal of Sefardic Studies*, núm. 1, pp. 1-45.

- BENATTI, Marica (2007): *Simulacri Imperiali Portoghesi. La «Entrada Real» di Lisbona del 1619 e la Monarchia Duale*, tesis doctoral, Università di Bologna.
- BENEDETTI, Felice (1599): *L'Imprese della M. C. Di D: Filippo d'Austria II Re di Sagna. Rappresentate nel Tumulo per la sua morte Eretto dalla fedelissima città dell'Aquila*, Aquila: Lepido.
- BENITO RUANO, Eloy (1988): *De la alteridad en la Historia. Discurso leído el día 22 de mayo de 1988 en la recepción pública de D. Eloy Benito Ruano y contestación por el Excmo. Sr. D. Antonio Rumeu de armas*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- BERARDINELLI, Cleonice (1973): *Estudos camonianos*, Río de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- BERENDSEN, Olga (1961): *The Italian Sixteenth and Seventeenth century catafalques*, tesis doctoral, New York University.
- BERNABÉ PONS, Luis F. (1997-1998): «Una crónica de la expulsión de moriscos valencianos. Los cuadros de la Fundación Bancaja», *Sharq al-Andalus*, núm. 14-15, pp. 535-538.
- (2009): *Los moriscos: conflictos, expulsión y diáspora*, Madrid: Catarata.
- BERNARD, Carmen y Serge GRUZINSKI (1988): *De l'idolâtrie, une archéologie des sciences religieuses*, París: Seuil.
- BERRENDERO, José Antonio Guillén (2012): «Con muito perigo das suas vidas. La teoría nobiliaria y la imagen del servidor en el imperio portugués en tiempos de los Felipes», *Historia Social*, núm. 72, pp. 3-21.
- BETHENCOURT, FRANCISCO (2014): *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century*, Princeton: Princeton University Press.
- (2000): «Rejeições e polémicas», en Carlos Moreira Azevedo (ed.): *História religiosa de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, pp. 49-93.
- y Kirti CHAUDHURI (1998): *História da Expansão portuguesa*, Lisboa: Circulo de Leitores.
- y Diogo Ramada CURTO (eds.) (2007): *Portuguese Oceanic Expansion, 1400-1800*, Nueva York: Cambridge University Press.
- BETRÁN MOYA, José Luis (2009): «Unus non sufficit orbis: La literatura misional jesuita del Nuevo Mundo», *Historia Social*, núm. 65, pp. 167-185.
- BEUSTERIEN, John (2020): *Transoceanic Animals as Spectacle in Early Modern Spain*, Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- BICHENO, Hugh (2005): *La batalla de Lepanto*, Barcelona: Ariel.
- BLACKMORE, Josiah (2009): *Moorish: Portuguese Expansion and the Writing of Africa*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BLANKS, David (1999): «Western Views of Islam in the Pre Modern Period: a Brief History of Past Approaches», en David R. Blanks y Michael Frassetto (eds.): *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, Nueva York: St. Martin's Press, pp. 11-54.
- BLANKS, David y Michael FRASSETTO (1999): *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, Nueva York: St. Martin's Press.

- BLUTEAU, Rafael (1712): *Vocabulario Portuguez e latino* (vol. 4: Letras F-J), Coímbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu.
- (1716): *Vocabulario Portuguez e latino* (vol. 5: Letras K-N), Lisboa: Oficina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade.
- BLYTH, Robert J. (ed.) (2012): *Royal River: Power, Pageantry and the Thames*, Londres: Scala Books/National Maritime Museum, Greenwich.
- BONET CORREA, Antonio (1990): *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid: Akal.
- (1998): «Las exequias de Felipe II», en *Felipe II y su época. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial: Estudios Superiores del Escorial, vol. 1, pp. 310-321.
- BORRALHO, Manuel (1667): *Poetica discripcion de los festivos applausos, con que la nobleza, y pueblo lisbonense celebró el felice casamiento de los... Monarchas D. Alfonso VI. y la... Princesa D. Maria Francisca Isabel de Saboya*, Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2003): «Motivos y lugares maravillosos en las cuatro bodas de Felipe II», en Ignacio Arellano (ed.): *Loca Ficta: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, Navarra: Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana, pp. 69-90.
- BOUCHARD, Ahmed (1983): «Spécificité du Problème Morisque au Portugal: une Colonie Étrangère refusant l'Assimilation et souffrant d'un Sentiment de Déracinement et de Nostalgie», en *Les Morisques et leur temps*, París: CNRS, pp. 217-233.
- (2004): *Os pseudo-mouriscos de Portugal no séc. XVI. Estudo de uma especificidade a partir das fontes inquisitoriais*, Lisboa: Hugin Editores.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (1989): «Retórica da imagem real. Portugal e a memória figurada de Filipe II», *Penélope. Fazer e desfazer história*, núm. 4, pp. 20-58.
- (1994a): «La majestad de Felipe II. Construcción del mito real», en José Martínez Millán (dir.): *La corte de Felipe II*, Madrid: Alianza, pp. 37-72.
- (1994b): «Lisboa Sozinha, Quase Viúva. A Cidade e a Mudança da Corte no Portugal dos Filipes», *Penélope. Fazer e desfazer a história*, núm. 13, pp. 71-94.
- (1998): *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid: Akal.
- (1999): *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- (2000): *Portugal no tempo dos Filipes: política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa: Edições Cosmos.
- (2004): «Los contextos materiales de la producción cultural», en Antonio Feros y Juan Gelabert (eds.): *España en tiempos del Quijote*, Madrid: Taurus, pp. 309-344.
- (2008): «Por no usarse: sobre uso, circulación y mercado de imágenes políticas en la Alta Edad Moderna», en Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (coords.): *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 41-64.
- (2019): «Cultures and communication across the Iberian World (fifteenth-seventeenth

- centuries)», en Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 211-244.
- BOXER, Charles Ralph (1965): *Portuguese society in the tropics: the municipal councils of Goa, Macao, Bahia, and Luanda, 1510-1800*, Madison: University of Wisconsin Press.
- (1969): *The Portuguese Seaborne Empire, 1415-1825*, Londres: Hutchinson.
- BRAGA, Isabel M. R. Mendes Drumond (1994): «Ou mouriscos perante a Inquisição de Évora», *Eborensia*, núm. 13-15, pp. 45-76.
- (1996): *Península Ibérica: Um Espaço, Dos Reinos (Interrelações na Época de Carlos V*, tesis doctoral, Universidade Nova de Lisboa.
- (1997): «As relações Mouros-Cristãos nas Crónicas marroquinas de Gomes Eanes de Zurara», *Eborensia*, núm. 19/20, pp. 171-180.
- (1999a): *Mouriscos e cristãos no Portugal Quinhentista*, Lisboa: Hugin.
- (1999b): «A vivência de uma religiosidade diferente: os mouriscos portugueses entre a cruz e o crescente», en *Religiosidade popular*, Lisboa: Centro de História da Cultura, pp. 111-132.
- (2002) «Os Mouriscos em Portugal nos Séculos XVI e XVII», en Guilhermina Mota (ed.): *Minorias étnicas e religiosas em Portugal. História e actualidade* [Actas do Curso de Inverno, 2002], Coímbra: Universidade de Coímbra, 2003, pp. 139-153.
- BRANCALASSO, Julio Antonio (1609): *Laberinto de la Corte con los diez predicamentos de cortesanos...*, Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.
- BRANDÃO, Tomás Pinto (1729): *Descrição da ponte em Belem, na entrada da Serenissima Princeza dos Brasis D. Maria Anna Victoria feyta por hum poeta anonymo*, Lisboa Ocidental: Oficina da Musica.
- BRAUDE, Benjamin (1997): «The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods», *The William and Mary Quarterly*, vol. 54, núm. 1, pp. 103-142.
- BRITO, Bernardo de (1602): *Primeyra parte da Chronica de Cister*, Lisboa: Pedro Crasbeck.
- BRITO, Manuel Carlos de (2007): *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge University Press (ed. orig. 1989).
- BROGGIO, Paolo (2004): *Evangelizzare il mondo. Le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e America (secoli XVI-XVII)*, Roma: Carocci.
- BROCKEY, Liam M. (2005): «Jesuit Pastoral Theater on a Urban Stage: Lisbon, 1588-1593», *Journal of Early Modern History*, vol. 9, núm. 1, pp. 1-50.
- BRUMMET, Palmira (2015): *Mapping the Ottoman. Sovereignty, Territory, and Identity in the Early Modern Mediterranean*, Cambridge: Cambridge: University Press.
- BUESCU, Ana Isabel (1991): «Um mito das origens da nacionalidade: o milagre de Ourique», en Francisco Bethencourt y Diogo Ramada Curto (dirs.): *A Memória da Nação*, Lisboa: Sá da Costa, pp. 49-70.
- (1993): «Vínculos da memória: Ourique e a fundação do reino», en Yvette Kace Centeno (coord.): *Portugal Mitos revisitados*, Lisboa: Salamandra, pp. 9-50.

- (2010): «Festas régias e comunicação política no Portugal moderno (1521-1572)», *Comunicação & Cultura*, núm. 10, pp. 35-55.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de (1989): *La imagen de los musulmanes y del Norte de África en la España de los siglos XVI y XVII: los caracteres de una hostilidad*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2002): «La visión de los musulmanes en el Siglo de Oro: las bases de una hostilidad», *Torre de los Lujanes*, núm. 47, pp. 61-72.
- (2006): «El orientalismo español de la Edad Moderna: la fijación de los mitos descriptivos», en José A. González Alcantud (ed.): *El Orientalismo desde el sur*, Barcelona: Anthropos editorial y Junta de Andalucía, pp. 37-56.
- (2007): «Cristianos y musulmanes ante el espejo en la Edad Moderna. Los caracteres de hostilidad y de admiración», *Quaderns dela Mediterrànea*, núm. 8, pp. 151-156.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de y otros (2012): *The Invention of Glory: Afonso V and the Pastrana Tapestries*, Madrid: El Viso.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de y Dalila Rodrigues YVAN MAES DE WIT (2010): *Las hazañas de un rey: tapices flamencos del siglo XV en la Colegiata de Pastrana*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- BURKE, Peter (2000): *Formas de Historia cultural*, Madrid: Alianza Editorial.
- (2005a): *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Madrid: Crítica.
- (2005b): «Performing History: The Importance of Occasion», *Rethinking History*, vol. 9, núm. 1, pp. 35-52.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín (2008): «Glorias Reales. Guerra y política en el reinado de Felipe II», en María José Redondo Cantera y Vitor Serrão: *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa: Centro de História de Universidade de Lisboa, pp. 627-666.
- (2009). «Hechos de armas. La guerra en el siglo XVI español», en Wifredo Rincón: *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: CSIC, pp. 87-98.
- CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás (1999): *Santiago Matamoros. Historia e imagen*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga.
- CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita (2012): «Las naves de Lepanto. Las Glorias de Jerónimo Corte Real», *Quintana*, núm. 11, pp. 125-138.
- CALAHORRA, Pedro (1977): *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CALDERIA, Arlindo y Antonio FEROS (2019): «Black Africans in the Iberian peninsula (1400-1820)», en Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 261-280.
- CÁMARA, Alicia (1998a): «La fiesta de corte y el arte efímero de la monarquía entre Felipe II y Felipe III», en Luis A. Ribot y Ernest Belenguer (eds.): *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Lisboa: Sociedad Estatal Lisboa'98, pp. 67-90.
- (1998b): *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid: Nerea.

- CAMÕES, Luís de (1572): *Os Lusíadas*, Lisboa: Antonio Gonçalves.
- (1580): *Los Lusíadas*, trad. Benito Caldera, Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- CAMÕES, José (2009): «A Festa do Teatro na Lisboa do Século XVI: Gil Vicente e os outros», en Teresa Leonor Vale, Maria João Ferreira y Sílvia Ferreira (eds.): *Lisboa e a festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa: Casa Municipal, Fundação das Casa de Fronteira e Alorna, pp. 185-198.
- CAMÓN AZNAR, José (1963): «Algunas precisiones sobre Velázquez», *Goya*, núm. 53, pp. 282-297.
- CAMPANELLA, Tommaso (1982): *La monarquía hispánica* (ed. orig. 1630), Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- CANOVA-GREEN, Marie Claude (2013): «Lepanto Revisited: Water-fights and the Turkish threat in Early Modern Europe (1571-1656)», en Margarete Shewring (ed.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance*, Farnham: Ashgate, pp. 177-198.
- CAPRIOTTI, Giuseppe (2014): *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV y XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio*, Roma: Gangemi Editore.
- (2016): «Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo», en Borja Franco Llopis y otros (eds.): *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (siglos XIV-XVIII)*, Valencia: Universitat de València, pp. 357-373.
- CAPRIOTTI, Giuseppe y Borja FRANCO LLOPIS (2017): «Changing the Enemy, visualizing the Other: The State of Art in Italian and Spanish Historiography», *Il Capitale culturale*, vol. ext. 6, pp. 7-23.
- CARANDE HERRERO, Rocío (1990): *Mal-Lara y Lepanto*, Sevilla: Caja San Fernando.
- CARDAILLAC, Louis (1983): «Visions simplificatrice des groupes marginaux par le groupe dominant dans l'Espagne des XVIIe et XVIIIe siècles», en Agustín Romero Redondo (ed.): *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI-XVII siècles)*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 11-22.
- CÁRDENAS GUTIÉRREZ, Salvador (2002): «La "Rueda de la fortuna": un emblema del Estado moderno», en Herón Pérez y Bárbara Skinfill (eds.): *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pp. 285-302.
- CARDIM, Fernão (2014): *Tratados da terra e gente do Brasil (1583-1601)*, Bahía: P55 Edição/Governo do Estado da Bahia.
- CARDIM, Pedro Almeida (2001): «Entradas solenes: rituais comunitários e festas políticas, Portugal e Brasil, séculos XVI e XVII», en István Jancsó e Iris Kantor (eds.): *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*, São Paulo: Imprensa Oficial, Universidade de São Paulo, vol. 1, pp. 97-126.
- (2008): «¿Una Restauração visual? Cambio dinástico y uso de las imágenes en el Portugal del siglo XVII», en Joan Lluís Palos y Diana Carrió Invernizzi (eds.): *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 185-206.
- (2010): «La aspiración imperial de la monarquía portuguesa (siglos XVI y XVII)», en

- Gaetano Sabatini (org.): *Comprendere le monarchie iberiche: risorse materiali e rappresentazione del potere*, Roma: Viella, pp. 37-72.
- (2014): *Portugal unido y separado. Felipe II, la unión de territorios y el debate sobre la condición política del Reino de Portugal*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2017): *Portugal y la monarquía hispánica (ca. 1550-ca. 1715)*, Madrid: Marcial Pons.
- CARITA, Hélder (1999): *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da época moderna (1495-1521)*, Lisboa: Livros Horizonte.
- CARMELO, Luís (1999): «O milagre de Ourique ou um mito nacional de sobrevivência», *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*, s.n., disponible en línea en <www.bocc.ubi.it.>.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2003): «La escenificación del triunfo del cristiano en la comedia», en Marlène Albert-Llorca y José A. González Alcantud (eds.): *Moros y cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo Occidental*, Granada: Diputación de Granada, pp. 25-44.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas (1991): «Profetizar e conquistar em Portugal dos fins do século xv a meados do século xvi. Introdução a um projecto», *Revista de História*, núm. 11, pp. 65-94.
- CASTANHOSO, Miguel de (1988): *História das cousas que o mui esforçado capitão Dom Cristóvão da Gama fêz nos reinos do Preste João com quatrocentos Portugueses que consigo levou* (ed. orig. 1564), Lisboa: Publicações Europa-América.
- CASTELLO, J. Aderaldo (1974): *O movimento academicista no Brasil, 1641-1820/22*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, vol. 3, t. 1 (III parte; «Festejos públicos comemorativos»).
- CASTELLO-BRANCO, Anselmo Caetano (1987): *Ennoea ou aplicação do entendimento sobre a pedra filosofal*, (ed. orig. 1732-1733), Lisboa: Calouste Gulbekian.
- CASTELLETTI, Claudio (2019): «Captivi barbari come Stützfiguren dall'Antichità alla metà del '500. Metafore político-visive e schemata gestuali», en Sabina Frommel y Pawel Migasiewicz (eds.): *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*, Roma: Campisano Editore, pp. 11-38.
- CASTRO, João de (1942): *Paraphrase et concordancia de algvas propheçias de Bandarra, çapateiro de Trancoso, por Dom Ioam de Castro* (ed. orig. 1603), Oporto: Lopes da Silva.
- CASTRO, João Baptista de (1762): *Mappa de Portugal antigo e moderno* (ed. orig. 1738), Lisboa: Francisco Luiz Ameno.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2007): «O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura d'Os Lusíadas», en *Páginas de um Honesto Estudo Camoniano*, Coímbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 175-190.
- CATLOS, Brian (2019): *Reinos de fe: una nueva historia de la España musulmana*, Madrid: Pasado & Presente.
- CHACHIA, Housseem Eddine (2015): «La instalación de los moriscos en el Magreb: entre el relato oficial y el relato morisco», en *Actas del II Congreso Internacional de Descendientes Andalusíes Moriscos*, Murcia: Ayuntamiento de Ojós, pp. 125-142.

- CHAMORRO, Alfredo (2012): «Un éxito efímero: la visita de Felipe III a Barcelona en 1599», en Carlos Mata Indurain (ed.): *Scripta manent. Actas del Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 82-103.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel (ed.) (1971): *Santiago en España, Europa y América*, Madrid: Editorial Nacional.
- CHAVES, Luís (1945): *Folclore religioso*, Oporto: Portucalense Editora.
- CHECA CREMADES, Fernando (1987): *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus.
- (1988): «(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 1, pp. 55-80.
- (1992): *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid: Nerea.
- CHIVA, Juan, Pablo GONZÁLEZ TORNEL, Víctor MÍNGUEZ e Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA (2018): *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, Castellón: Universitat Jaume I.
- CINTRA, Luís F. Lindley (1989): «A Lenda de Afonso: Rei de Portugal (origens e evolução)», *Revista do ICALP*, núm. 16-17, pp. 64-78.
- CISNEROS COARASA, Javier (1986): *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza, vol. I, (1440-1496)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- COLOMBO, Emmanuele (2010): «Gesuitomania. Studi recenti sulle Missioni Gesuitiche (1540-1773)», en Michela Catto, Guido Mongini y Silvia Mostaccio (eds.): *Evangelizzazione e globalizzazione. Le missioni nell'età moderna tra storia e storiografia*, Roma: Società editrice Dante Alighieri, pp. 31-59.
- COLONGE, Chantal (1968-1970): «Reflets littéraires de la question morisque entre la guerre des Alpujarras et l'expulsion (1751-1610)», *Boletín de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, núm. 33, pp. 137-243.
- CONNERTON, Paul (1989): *How Societies Remember*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Constituiçãoens Synodaes do Bispado de Lamego* (1683), Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes.
- COOPER, Richard (2015): «The Theme of War in French Renaissance Entries», en J. R. Mulryne y otros (eds.): *Ceremonial Entries in Early Modern Europe. The iconography of Power*, Aldershot: Ashgate, pp. 15-36.
- CORDEIRO, Jacinto (1621): *Comedia de la entrada del Rey en Portugal*, Lisboa: Jorge Rodríguez.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela (1996): «La mujer y la música en la sociedad árabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval», *Música Oral del Sur*, núm. 2, pp. 193-206.
- CORBALÁN VÉLEZ, Ana (2003): «Aproximación a la imagen del musulmán en la España medieval», *Lemir*, núm. 7, disponible en línea en <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/AnaCorbalan.htm>>.
- COSTA, António Rodrigues da (1694): *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior... Conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas, & applausos*,

- com que foi celebrada sua felix vinda, & as augustas vodas de Suas Majestades, Lisboa: Miguel Manescal.
- COSTA, João Paulo Oliveira y otros (2014): *História da expansão e do império português*, Lisboa: A Esfera dos Livros.
- COUTINHO, Maria João Pereira y Sílvia FERREIRA (2014): «As festas de beatificação da São Francisco Xavier na Igreja de São Roque de Lisboa: Magnificência, erudição e arte ao serviço da Fé», en José Eduardo Franco y Luís Machado de Abreu (coords.): *Para a História das Ordens e congregações religiosas em Portugal, na Europa no Mundo*, Prior Velo: Paulinas, vol. 1, pp. 855-871.
- (2018): «Lisbon's Processions and Fetivities Reinvented by the Society of Jesus at the Time of the Habsburgs», en José Eduardo Franco y otros (eds.): *Portuguese and International Religious Orders and Congregations. A Contemporary Approach*, Lisboa: Theya Editores, pp. 1-35.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira (2001): «Veneza, África, Babel: leituras republicanas, tradições coloniais e imagens do carnaval carioca», en Istvan Jacsó e Iris Kantor (coords.): *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*, São Paulo: EDUSP/HUCITEC, vol. 1, pp. 55-72.
- CUOZZO, Mariassunta y Alessandro GUIDI (2013): *Archeologia delle identità e delle differenze*, Roma: Carocci.
- CURATOLA, Giovanni (2006): «L'immagine del musulmano. Il caro nemico», en *Storia per parole e per immagini*, Udine: Forum, pp. 115-130.
- CURTO, Diogo Ramada (1991): «Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)», en Francisco Bethencourt y Diogo Ramada Curto (eds.): *A memória da nação. Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia*, Lisboa: Livraria Sa da Costa Editora, pp. 201-266
- (1994): *A cultura política em Portugal (1578-1642). Comportamentos, ritos e negócios*, tesis doctoral, Universidade Nova de Lisboa.
- (1998): «A literatura e o imperio: entre o espírito cavaleiroso, as trocas da corte e o humanismo cívico», en Francisco Bethencourt y Kirti Chaudhuri (eds.): *História da Expansão Portuguesa*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. I, pp. 434-454.
- CURTO, Pedro Mota (2008): *História dos portugueses na Etiópia (1490-1640)*, Oporto: Campo das Letras.
- DANIELE, Elisa Antonietta (2018): *I ritratti del mondo: personificazioni dell'ecumene in età moderna*, tesis doctoral, Università Ca' Foscari University.
- DE BELLEBAT (1709): *Relation du voyage de Monseigneur André de Mello de Castro à la Cour de Rome, en qualité de envoyé extraordinaire du Roi de Portugal Dom Jean V auprès de Sa Sainteté Clément XI. Relação da viagem do exmo sor André de Mello de Castro á Corte de Roma...*, París: Anisson.
- DE CARIA, Francesco (2013): «L'immagine del Turco nei Sacri Monti Piemontesi», *Studi sull'oriente cristiano*, vol. 17, núm. 2, pp. 125-134.
- DESWARTE, Sylvie (1992): *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*, Lisboa: Difel.

- DELAFORCE, Angela (2001) *Art and patronage in eighteenth-century Portugal*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DELLE DONNE, Fulvio (2015): *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo Monarchico*, Roma: Istituto Storico per il Medio Evo.
- DEL PRIORE, Mary (1994): *Festas e utopias no Brasil colonial*, São Paulo: Editora brasiliense.
- DIAS, Miguel (1967): «Entremezes e Representações na Procissão do Corpo de Depus no reinado de D. Manel», *Colóquio*, núm. 43, pp. 65-67.
- DIAS, Pedro (coord.) (1986): *História da Arte em Portugal* (vol. 5: O Manuelino), Lisboa: Alfa.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José María (ed.) (1993): *Santiago e América* [Catálogo de exposición], Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude, Arcebispado de Santiago.
- DIMMOCK, Matthew (2008): «'A human Head to the Neck of a Horse': Hybridity, Monstruosity and Early Christian Conceptions of Muhammad and Islam», en Matthew Dimmock y Andrew Hadfield (eds.): *The religions of the Book. Christian Perceptions, 1400-1600*, Nueva York: Palgrave, pp. 66-88.
- Distinto raguaglio del sontuoso treno di carrozze con cui andò all'udienza di sua santità... l'illustrissimo, ed eccellentissimo signore don Rodrigo Annes de Saa, Almeida, e Meneses* (1716), Roma: Gio. Francesco Chracas.
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael (2000): «Fiesta y ceremonial borgoñón en la corte de Carlos V», en María José Redondo Cantera y Miguel Ángel Zalama (coords.): *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid: Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, pp. 13-44.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y Bernard VINCENT (1997): *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y otros (1991): *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- DOPICO BLACK, Georgina (2003): «Espectros de la nación. La serie pictórica de *La expulsión de los moriscos del reino de Valencia*», en Eduardo Subirats (coord.): *Américo Castro y la revisión de la memoria*, Madrid: Ediciones Libertarias, pp. 175-199.
- DRUCE, George C. (1919): «The Elephant in Medieval Legend and Art», *Journal of the Royal Archeological Institute*, núm. 76, pp. 11-73.
- DUARTE, José da Cunha (2016): *Corpo de Deus: Festa do Triunfo Eucarístico*, Penafiel: Casa da Cultura António Bentes-Museo do Traje.
- DURSTELER, Eric (1998): «Identity and coexistence in the Eastern Mediterranean, ca. 1600», *New Perspectives on Turkey*, núm. 18, pp. 113-130.
- ELHERS, Benjamin (2006): *Between Christians and Moriscos: Juan de Ribera and Religión Reforma in Valencia. 1548-1614*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- EARLE, Thomas (2014): «The Two Adamastores: Diversity and Complexity in Camões's *Lusiads*», en Brendan Dooley (ed.): *Renaissance Now: The Value of the Renaissance Past in Contemporary Culture*, Oxford: Peter Lang, pp. 103-118.

- EL ALAOU, Youssef (2009): «L'expulsion des Morisques de Valence (1609). L'heure fatale à travers les tableaux de la collection Bancaja (1612-1613)», en Jean-Claude Arnould (ed.): *L'Instant fatal, Actes de colloques et journées d'étude*, disponible en línea en <<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?l-expulsion-des-morisques-de.html>>.
- ELLIOTT, John (2015): «Iberian Empires», en Hamish Scott (ed.): *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750* (vol. II: Cultures and Power), Oxford: Oxford University Press, pp. 200-211.
- (2017): *Imperios del mundo atlántico: España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*, Madrid: Taurus.
- EPALZA FERRER, Mikel de (1969): «Moriscos y andalusíes en Túnez durante el siglo XVII», *Al-Andalus*, vol. 34, núm. 2, pp. 247-327.
- (1992): *Los moriscos antes y después de su expulsión*, Madrid: MAPFRE.
- EPALZA FERRER, Mikel de y Luis F. BERNABÉ PONS (1988-1989): «Els moriscos valencians a l'exili després de l'expulsió de 1609», *Afers*, vol. 4, núm. 7, pp. 207-214.
- EPALZA FERRER, Mikel de y Ramon PETIT (1974): *Recueil d'études sur les Morisques Andalous en Tunisie*, Madrid: Dirección General de Relaciones culturales.
- Epanáfora Festiva ou relação sumaria das festas com que na cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, se celebrou o feliz nascimento do sereníssimo príncipe da Beira, nosso senhor* (1763), Lisboa: Miguel Rodrigues.
- ESCRIVÀ LLORCA, Ferran (2018): «The Procession of the Relics of São Roque (Lisbon, 1588): A Royal Entry?», en Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.): *Hearing the City in Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols, pp. 229-239.
- (2019): «Música y espacios acuáticos en celebraciones y festividades habsbúrguicas en la Edad Moderna», en Inmaculada Rodríguez Moya (ed.): *El Rey Festivo. Palacios, Jardines, Mares y Ríos como escenarios circenses (siglos XVI-XIX)*, Valencia: Universitat de València, pp. 81-94.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo (1630): *Segunda parte de la Historia y grandeza de la gran ciudad de Sevilla*, Sevilla: Oficina de Ivan de Cabrera.
- ESTOW, Clara (1995): *Pedro the Cruel of Castile, 1350-1369*, Leiden: Brill.
- Exequias feitas em Roma á magestade fidelíssima do senhor Rey Dom João V, per ordem do... Rey Dom Joze I seu... successor* (1751), Roma: Angelo Rotili y Felippe Bacchelli.
- FARIA, Miguel F. (2012): «A Estátua Equestre in Absentia Principis e o Rei Escondido», en *Do Terreiro do paço à Praça do Comércio: história de um espaço urbano*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 157-228.
- FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel F. y Rafael PÉREZ GARCÍA (2009): *En los márgenes de la ciudad de Dios. Moriscos en Sevilla*, Valencia: Universitat de València.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2005): «Santiago Matamoros en la historiografía hispanomedieval: origen y desarrollo de un mito», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, núm. 15, pp. 139-174.
- (2013): «Imágenes del turco en la Castilla del siglo XV», en José Manuel Nieto Soria y

- Óscar Villaroel González (eds.): *Pacto y consenso en la política peninsular: siglos XI al XV*, Madrid: Sílex, pp. 459-495.
- FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura (2014): «La representación de las naciones en las entradas reales de Lisboa (1581-1619). Propaganda política e intereses comerciales», en Bernardo J. García García y Óscar Recio Morales (eds.): *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes de sociabilidad*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 413-449.
- (2015): «Negotiating terms: King Philip I of Portugal and the ceremonial entry of 1581 into Lisbon», en Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González (eds.): *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Farnham: Ashgate, pp. 87-114.
- FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura y Fernando CHECA CREMADES (eds.) (2015): *Festival culture in the world of the Spanish Habsburgs*, Farnham: Ashgate.
- FEROS, Antonio (2002): *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid: Marcial Pons.
- FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota (2007): «Un programa iconográfico para la entrada de Isabel de Valois en Toledo», en *Recebimento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad... doña Isabel*, A Coruña: Sielae & Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 37-46.
- FERREIRA, Francisco Leitão (1709): *Idea poetica, epithalamica, panegyrica, que servio no Arco Triunfal, que a Nação Italiana mandou levantar na occasião em que as Magestades dos Serenissimos Reys de Portugal Dom João V & D. Marianna de Austria foram á Cathedral de Lisboa no dia de Sabbado 22. de Dezembro de 1708*, Lisboa: Valentim da Costa Deslandes.
- FERRER MALDONADO, Lorenzo (1626): *Imagen del mundo, sobre la esfera, cosmografía y geografía, teórica de planetas y arte de navegar*, Alcalá de Henares: Juan García y Antonio Duplastre.
- FERRER VALLS, Teresa (1993): *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- (2000): «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», en *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Valladolid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 43-52.
- FORMICA, Marina (2012): *Lo Specchio Turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*, Roma: Donzelli Editore.
- FOUTO, Catarina y Julian WEISS (2016): «Reimagining Imperialism in Faria e Sousa's *Lusíadas comentadas*», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 93, núm. 7-8, pp. 1243-1270.
- FRACCHIA, Carmen (2019): *Black But Human: Slavery and Visual Arts in Hapsburg Spain, 1480-1700*, Oxford: Oxford University Press.
- FRANCO LLOPIS, Borja (2016): «Algunas reflexiones sobre la alteridad religiosa en el arte moderno de la Corona de Aragón a través del retablo turolense de San Jorge de Jerónimo Martínez y el valenciano de San Vicente Ferrer de Miguel del Prado», *Sharq al Andalus*, núm. 21, pp. 21-52.

- (2017): «Images of Islam in the Ephemeral Spanish Art: a first approach», *Il Capitale Culturale*, vol. ext. 6, pp. 87-116.
- (2020): «La expulsión de los moriscos en el arte efímero ibérico: propaganda visual de un suceso que marcó el reinado de Felipe III», en Bernard Vincent (ed.): *Comprender la expulsión de los moriscos*, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 559-588.
- (2020) «Nuevas fuentes sobre la rueda de la fortuna y su aparición en el arte efímero hispánico: del buen gobierno al conflicto interreligioso frente al islam», *Laborhistórico*, vol. 6, núm. 2, pp. 226-249.
- «África victa y Asia Capta. Imágenes del otro en los catafalcos de una monarquía en expansión (1558-1622)», en Luis Arciniega y Amadeo Serra (eds.): *Germanías (1519-1522) y otras revueltas en Europa: arte del Renacimiento en tiempos convulsos*, en imprenta.
- FRANCO LLOPIS, Borja y Francisco Javier MORENO DÍAZ DEL CAMPO (2019): *Pintando al converso: la imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Madrid: Cátedra.
- FRANCO LLOPIS, Borja y Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA (2019): «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain», en Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries: Another Image*, Leiden: Brill, pp. 235-265.
- FRANCO LLOPIS, Borja e Iván REGA CASTRO (2019): «Del imperialismo mesiánico de los primeros Austrias al de Juan V de Portugal: discursos iconográficos comparados de alteridad (moriscos y turcos)», en Francisco Javier Moreno Díaz del Campo y Ana Isabel López-Salazar (ed.): *La monarquía hispánica y las minorías. Élités y negociación política en la España de los Austrias*, Madrid: Sílex, pp. 459-489.
- (2020): «La Caída de los Titanes: propaganda antislámica y trasunto mitológico en las fiestas públicas de la corte portuguesa», *Boletín de Arte*, 41, pp. 117-128.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp (1904): «Inventario da Guarda-roupa de D. Manuel», *Arquivo Historico Portuguez*, vol. II, pp. 381-415.
- FRICK, Carole (2002): *Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes, and fine Clothing*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- FUCHS, Barbara (2001): *Mimesis and Empire. The New World, Islam, and European Identities*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007): «The Spanish race», en Margaret Greer y otros (eds.): *Rereading the Black Legend. The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 88-98.
- Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Rè di Portogallo Don Pietro Secondo l'anno MDCCVIJ (1707)*, Roma: ex typographia Georgii Plachi Caelaturam Prositentis, & Characterum Fusoriam in Platea Ecclesiae Sancti Marci.
- GALIÑANES GALLÉN, Marta (2009): «Atrocidades, maldades, enemigos sangrientos y zahúrdas de Plutón: estrategias retóricas para la representación de la alteridad», en Patrick Be-

- grand (coord.): *Representaciones de la alteridad ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, París: Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 103-112.
- GALLAGHER, Aileen (2003): *Prince Henry the Navigator: Pioneer of Modern Exploration*, Nueva York: The Rosen Publishing Group.
- GÁLLEGO, Julián (1985): «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Goya*, núm. 187-188, pp. 120-125.
- GALLEGO BURÍN, Antonio y Alfonso GAMIR SANDOVAL (1996): *Los moriscos del Reino de Granada, según el sínodo de Guadix de 1554*, Granada: Universidad de Granada.
- GALVÃO, Antonio (1987): *Tratado dos descobrimentos* (ed. orig. 1563), Oporto: Livraria Civilização.
- GAN GIMÉNEZ, Pedro (1991): «La jornada de Felipe III a Portugal (1619)», *Chronica Nova*, núm. 19, pp. 407-431.
- GARCÍA, Maria Graça y João David ZINK (eds.) (2002): *Fogo de artifício: festa e celebração, 1709-1880: coleção de estampas da Biblioteca Nacional: mostra iconográfica*, Lisboa: Biblioteca Nacional Portugal.
- GARCÍA-ARENAL, Mercedes (1985): «Los moros en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Al-Qantara*, núm. 6, pp. 133-151.
- (2016): «*Mi padre moro, yo moro*: The Inheritance of Belief in Early Modern Iberia», Mercedes García Arenal (ed.): *After conversion: Iberia and the Emergence of Modernity*, Leiden: Brill, pp. 304-335.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio (2012): «Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI», en Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón (eds.): *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 231-259.
- (2018): «Zoology and Politics: the Emblematic Use of Animals as a Model for Princely Education in the 17th Century», en Margarita Carretero González y José Marchena Domínguez (eds.): *Cultural Representations of Other-than-Human Nature*, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 205-232.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime (2006): *El Fasto Público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2010): «Memoria funeral de los Austrias. El discurso histórico y las noticias políticas en las exequias sevillanas de los siglos XVI y XVII», en Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban (eds.): *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 673-703.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012): «El león y el trono: presencia de una asociación simbólica en la iconografía medieval hispánica», en *Actas del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte. Art i memoria*, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 1463-1480.
- GARCÍA MARTÍN, Pedro (2004): *La péñola y el acero. La idea de Cruzada en la España del Siglo de Oro*, Sevilla: S&C ediciones.

- GARCÍA PEDRAZA, Amalia (2002): *Actitudes ante la muerte en la Granada del siglo xvi. Los moriscos que quisieron salvarse*, Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA-SANJUAN, Alejandro (2018): «Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain», *Journal of Medieval Iberian Studies*, vol. 10, núm. 1, pp. 127-145.
- (2019): «Denying the Islamic conquest of Iberia: A historiographical fraud», *Journal of Medieval Iberian Studies*, vol. 11, núm. 3, pp. 306-322.
- Gazeta de Lisboa*, Lisboa: Oficina Pascoal da Sylva, 1715-1833.
- GERLI, Michael E. (2017): «The expulsion of the Moriscos: seven monumental paintings from the kingdom of Valencia», en Javier Muñoz-Basols y otros (eds.): *The Routledge Companion to Iberian Studies*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 184-200.
- GIL PUJOL, Xavier (2012): «Integrar un mundo. Dinámicas de agregación y cohesión en la monarquía de España», en Óscar Mazín y otros (eds.): *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas (siglos xvi a xviii)*, México D. F.: Colegio de México/Red Columnaria, pp. 69-108.
- GIL SAURA, Yolanda (2018): «La tapicería de la expulsión de los moriscos. Un proyecto frustrado de Rodrigo Calderón», *Locus Amoenus*, núm. 16, pp. 133-153.
- GLASER, Edward (1976): *Portuguese Studies*, París: FCG.
- GÓIS, Damião de (1909-1912): *Chronica de El-Rei D. Manuel* (ed. orig. 1566-1567), Lisboa: Bibliotheca de Clássicos Portuguezes.
- (2014): *Crónica do felicissimo Rei D. Manuel* (ed. orig. 1566-1567), Lisboa: Edições Vercial.
- GOMES, Rita Maria Fernandes da Costa (1994): *A Corte dos Reis Portugueses no final da Idade Média*, tesis doctoral, Univesidad Nova de Lisboa.
- GOMES, Maria Eugénia Reis (1985): *Contribuição para o estudo da festa no antigo regime*, Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa/Instituto Português de Ensino a Distância.
- GÓMEZ DE CASTRO, Alvar (1561): *Recebimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo a la Magestad de la Reyna... doña Ysabel*, Toledo: Juan de Ayala.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro (1990): «Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas», en Pierre Cordoba y Jean-Pierre Étienvre (coords.): *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada-Madrid: Casa de Velázquez-Universidad de Granada, pp. 51-62.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (2001): *La música medieval en España*, Kassel: Reichenberger.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. (1993): *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada: Universidad de Granada.
- (ed.) (1996): *Pensar la Alpujarra*, Granada: Diputación de Granada.
- (2002): *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona: Antrhopos.
- GONZÁLEZ CRUZ, David (2002): *Guerra de religión entre príncipes católicos*, Madrid: Ministerio de Defensa.

- GONZÁLEZ GARCÍA, José Luis (2007): «Pinturas tejidas: la guerra como arte y el arte de la guerra en torno a la Empresa de Túnez (1535)», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 174, pp. 24-47.
- (2015): «Minerva en el telar. Iconografía cruzada y tapicerías ricas de Troya a Lepanto», en *Antemurales de la Fe: conflictividad confesional en la monarquía de los Habsburgo*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Ministerio de Defensa, pp. 74-75;
- GOUVEIA, António Camoens (2000): «La fiesta y el poder. El rey, la corte y los cronistas del Portugal del siglo XVI», en Alfredo J. Morales (ed.): *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 175-208.
- GREER, Margaret R., Walter MIGNOLO y Maureen QUILLIGAN (2007): «Introduction», en Margaret R. Greer, Walter Mignolo y Maureen Quilligan (eds.): *Rereading the Black Legend. The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-13.
- GRUZINSKI, Serge (2010): *Las cuatro partes del mundo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GUEDES, Natália Correia (coord.) (1972): *Retábulo de Santa Auta. Estudo de Investigação*, Lisboa: Centro de Estudos de Arte e Museologia/Instituto de Alta Cultura/Min. de Educação Nacional de Portugal.
- GUERREIRO, Afonso (1581): [*Relação*] *das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa: Francisco Correa.
- GUEVARA, Felipe de (1788): *Comentarios de la pintura* (1560 ca.), Madrid: Gerónimo Ortega.
- GUTHMÜLLER, Bodo (1997): *Mito, poesía, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni Editore.
- GUZMÁN, Juan de (1612): *Relacion de las honras que se hizieron en la Ciudad de Cordova, a la muerte del la Serenissima Reyna Señora nuestra, dona Margarita de Avstria que Dios Aya*, Córdoba: Viuda de Andrés Barrera.
- HALBWACHS, Maurice (1950): *La memoria colectiva*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (1995): «Memoria colectiva y memoria histórica», *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 69, pp. 209-219.
- HALLET, Jessica e Inés CRISTÓVÃO (2018): «Pinturas tecidas: a arte da tapeçaria e a construção do poder», en Jessica Hallet y Nuno Senos (coords.): *De todas as partes do Mundo. O património do 5º duque de Bragança D. Teodósio I*, Lisboa: CHAM, pp. 155-174.
- HALIKOWKI-SMITH, Stefan (2006): «The Friendship of Kings was in the Ambassadors»: Portuguese Diplomatic Embassies in Asia and Africa during the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Portuguese Studies*, vol. 22, núm. 1, pp. 102-134.
- HANDELMAN, Don (1990): *Models and Mirrors. Towards an anthropology of public events*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HANSEN, João Adolfo (1997): «Vieira: tempo, alegoria e história», *Brotéria*, núm. 145, pp. 541-556.

- HENG, Geraldine (2019): *The invention of the race in the European Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HERMANN, Jacqueline (1998): *No Reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII*, São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- HERNANDO, Agustín (2009): «Retórica iconográfica e imaginación geográfica: los frontispicios de los atlas como proclamaciones ideológicas», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, núm. 51, pp. 353-369.
- HERRERO CARRETERO, Concha (2000): «Serie de tapices de Las Esferas», en *Carlos V La Náutica y La Navegación*, Barcelona: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 258-259.
- HORN, Hendrik J. (1989): *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis*, Doornspijk: Davaco.
- HOROWITZ, Cline y Louise Arizzoli (eds.) (2020): *Bodies and Maps. Early Modern Personifications of the Continents*, Leiden: Brill.
- Il trionfi, feste, et livre fatte dalli Signori conservatori & popolo romano per... l'entrata dell'Illustrissimo Signor Marcantonio Colonna (1571)*, Venecia: s.e.
- Il triumphale apparato per la entrata de la cesarea maesta in Napoli: co[n] tutte le particolarita [et] archi triumphali [et] statue antiche cosa bellissima (1535?)*, s.l: Paolo Danza.
- IRIGOYEN-GARCÍA, Javier (2017): «Moors Dressed as Moors». Clothing, Social Distinction, and Ethnicity in Early Modern Iberia, Toronto: University of Toronto Press.
- (2019) (ed. cast.), Barcelona: Edicions Bellaterra.
- IRISH, Maya Soifer (2009): «Beyond Convivencia: Critical Reflections on the Historiography of Interfaith Relations in Christian Spain», *Journal of Medieval Iberian Studies*, vol. 1, núm. 1, pp. 29-35.
- JARDIN, Jean Pierre (1991): «Les représentations du Maure dans la littérature chrétienne du XIII^{ème} siècle», en Augustin Redondo (dir.): *Les représentations de l'Autre dans l'espace Iberique et Ibero-Americain (perspective synchronique)*, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 23-32.
- JÓDAR MENA, Manuel (2002): «El gusto por lo morisco como símbolo de identidad del poder. El caso del Condestable Iranzo en el reino de Jaén», *Revista de Antropología Experimental*, núm. 12, pp. 335-348.
- JONES, Nicholas R. (2019): *Staging Habla de Negros. Radical Performances of the African Diaspora in Early Modern Spain*, Filadelfia: Pennsylvania State University Press.
- JONGE, Krista de (1992): «A arte da festa em Portugal e nos Países Baixos meridionais, no Século XVI e no início do Século XVII», en Rafael Moreira (com.): *Portugal e Flandres. Visões da Europa (1550-1680)*, Lisboa: Crédito Predial Português, pp. 81-96.
- JORDAN, Jenny (2004): *Imagined Lepanto: Turks, Mapbooks, Intrigue and Spectacular in the Sixteenth Century Construction of 1571*, tesis doctoral, University of California, Los Ángeles.
- JORDÁN, María V. (2003): «The Empire of the Future and the Chosen People: Father António Vieira and the Prophetic Tradition in the Hispanic World», *Luso-Brazilian Review*, vol. 40, núm. 1, pp. 45-57

- JORDAN-GSCHWEND, Annemarie (2005): «Images of Empire: Slaves in the Lisbon Court of Chatherine of Austria», en Thomas Foster Earle y Kate J. P. Lowe (eds.): *Black Africans in Renaissance Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 429-472.
- (2010a): *The story of Süleyman: celebrity elephants and other exótica in Renaissance Portugal*, Zurich: A Pachyderm Production.
- (2010b): «Cosa veramente di gran estupore. Entrada Real y Fiestas nupciales de Juana de Austria en Lisboa en 1552», en Krista de Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban (eds.): *El Legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 179-240.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal.
- KNELLWOLF, Christa (2002): «The Exotic Frontier of the Imperial Imagination», *Eighteenth Century Life*, núm. 3, pp. 10-30.
- KNOBLE, Adam (2016): *Mythology and Diplomacy in the Age of Exploration*, Leiden: Brill.
- KOSELLECK, Reinhart (2004): *Futures past: on the semantics of historical time*, Nueva York: Columbia University Press.
- KRUS, Luís y José MATOSO (2011): *A construção do passado medieval. Textos inéditos e publicados*, Lisboa: IEM.
- KUBLER, George (1972): *Portuguese Plain Architecture between Spices and Diamonds*, Middletown: Wesleyan University Press.
- (1988) (ed. port.), Lisboa: Vega.
- KURAN-BURÇOĞLU, Nedret y Susan GILSON MILLER (eds.) (2005): *Representations of the 'Other/s' in the Mediterranean World and their impact on the Region*, Estambul: The Isis Press.
- LABRADOR ARROYO, Félix (2006): *La casa real portuguesa de Felipe II y Felipe III: la articulación del reino a través de la integración de las élites de poder (1580-1621)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- LAURENCÍN, Francisco Rafael de Uhagón, Marqués de, y otros (1896): *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, núm. 232.
- LAVANHA, Juan Bautista (1622): *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N. S. al Reino de Portugal i relación del solene recebimiento que en el se hizo*, Madrid: Thomas Iunti.
- LEA, Henry Charles (1990): *Los moriscos españoles. Su conversión y expulsión*, Alicante: Universidad de Alicante.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2003): «Los bautismos de los musulmanes granadinos en 1500», en *De mudéjares a moriscos: una conversión forzada*, Teruel: Centro de Estudios Mudéjares y Moriscos, vol. 1, pp. 481-542.
- LAMARCA, Rafael (1999): «La representación del no creyente en los emblemas de las decoraciones festivas barrocas», en Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.): *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, pp. 187-200.

- LE CORBEILLER, Clare (1961): «Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 19, núm. 8, pp. 209-223.
- LEE, Christina H. (1961): *The anxiety of samenes in Early Modern Spain*, Manchester: Manchester University Press.
- LEVIN, Paul T. (2007): *From «Saracen Scourge» to «Terrible Turk»: Medieval, Renaissance, and Enlightenment images of the «other» in the narrative construction of «Europe»*, tesis doctoral, University of Southern California.
- LIMA, Luís Filipe Silvério (2010): *O Império dos sonhos: narrativas proféticas, sebastianismo e messianismo brigantino*, São Paulo: Alameda.
- LIMA, Luís Filipe Silvério y Ana Paula Torres MEGIANI (2016): «An Introduction to the Messianisms and Millenarianisms of Early-Modern Iberian America, Spain, and Portugal», en Luís Filipe Silvério Lima y Ana Paula Torres Megiani (eds.): *Visions, prophecies and divinations: early modern messianism and millenarianism in Iberian America, Spain and Portugal*, Leiden: Brill, pp. 1-40.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (1979): *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- LOPES, Paulo Esmeraldo Catarino (2019): *Portugal e a Europa nos séculos xv e xvi. Olhares, relações, identidade(s)*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais/Centro de Humanidades, pp. 9-14, disponible en línea en <<https://iem.fcsh.unl.pt/ebooks/estudos21/95/>>.
- LOPES DON, Patricia (2000): *The politics of Spectacle: Royal Festivals at the Spanish Habsburg Court. 1528-1649*, tesis doctoral, University of California.
- LÓPEZ, Roberto J. (1992): «Gremios y cofradías en las fiestas públicas del noroeste peninsular durante la Edad Moderna», en *Gremios, hermandades y cofradías: una aproximación científica al asociacionismo profesional y religioso en la historia de Andalucía* [Actas de los VII Encuentros de Historia y Arqueología, San Fernando, diciembre, 1991], San Fernando: Fundación Municipal de Cultura, vol. 2, p. 9-19.
- (1999): «Ceremonia y poder en el Antiguo Régimen. Algunas reflexiones sobre fuentes y perspectivas de análisis», en Agustín González Enciso y Jesús M.^a Usunáriz Garayoa (dirs.): *Imagen del rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Pamplona: Eunsa, pp. 19-61.
- (2002): «Las entradas públicas de los arzobispos compostelanos en la Edad Moderna», en Miguel Romani Martínez y M.^a Ángeles Novoa (eds.): *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 193-210.
- LÓPEZ DE HOYOS, Juan (1572): *Real aparato y sumptuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nuevamente después de celebradas sus felicítacissimas bodas*, Madrid: Juan Gracián.
- LÓPEZ MILLÁN, Miguel Ángel (2011): «Lisboa en el periodo filipino. Las aspiraciones a la capitalidad», *Ab initio*, vol. 2, núm. 3, pp. 59-71.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2009): «Estereotipos del “otro” en representaciones icónicas descritas en *Relaciones festivas*», en Patrick Bégard (coord.): *Representaciones de la alteridad, ideológi-*

- ca, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII, París: Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 425-442.
- (2011): «*Nec spe nec metu* y otras empresas o divisas de Felipe II», en Rafael Zafra y Javier Azanza (eds.): *Emblemática Trascendente*, Pamplona: Sociedad Española de Emblemática/Universidad de Navarra, pp. 435-456.
- (2013): «Empresas o divisas del rey Felipe III de España», en Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes (eds.): *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid: Turpin Editores y Sociedad Española de Emblemática, pp. 323-332.
- (2019): «La divisa o empresa de Alfonso V el Africano, rey de Portugal: nueva lectura e interpretación», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, núm. 8, pp. 47-74, disponible en línea en <<https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=122>>.
- LÓPEZ TORRIJOS, ROSA (1985): *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra.
- LOTICHIUS, JOHANN PETER, MATTHAEUS MERIAN y otros (1707): *Theatri Europaei Fünffter Theil/ Das ist: Außführliche Beschreibung Aller Denckwürdigen Geschichten/ Die sich in Europa... vom Jahr 1643. biß ins 1647. Jahr/ allerseits begeben und verlauffen...*, Frankfurt: M. Merian.
- MACEDO, ANTÓNIO DE SOUSA DE (1662): *Relacion de las fiestas que se hizieron en Lisboa, con la nueva del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña) con el Serenissimo Rey de la Gran Bretaña Carlos Segundo deste nombre: y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglaterra*, Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira.
- MACEIRAS LAFUENTE, ANDREA (2017): *Empresas o divisas históricas: un catálogo basado en fuentes de 1511 a 1629*, A Coruña: SIELAE/The Society for Emblem Studies.
- MACHADO, DIOGO BARBOSA (1767): *Genethliagos dos Sereníssimos Reis, Rainhas e Príncipes de Portugal* [s.l.]: [s.n], t. V, p. 181.
- MACHADO, INÁCIO BARBOSA (1759): *Historia critico-chronologica da instituiçam da festa, processam, e officio do Corpo Santissimo de Christo...*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.
- MACHADO, SIMÃO FERREIRA (1734): *Triunfo Eucharistico, exemplar da christandade Lusitana em publica exaltação da fé na solemne trasladação do divinissimo Sacramento da Igreja da Senhora do Rosario, para hum novo Templo da Senhora do Pilar em Villa Rica, Corte da Capitania das Minas aos 24. de Mayo de 1733*, Lisboa: Officina da Musica.
- MAGALHAES, LEANDRO HENRIQUE (2010): *Trovas de Bandarra. Leituras, releituras e interpretações*, Oporto: Edições Ecopy.
- MAL LARA, JUAN (1570): *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla, a... Rey D. Philipe...*, Sevilla: Alonso Escrivano.
- MAQUIAVELO, NICOLÓ (1989): *El Príncipe* (ed. orig. 1532), Barcelona: Planeta.
- MARCILLA, FRANCISCO JOSÉ DÍAZ (2019): «A imagem dos europeus nas crónicas portuguesas do século XV», en Paulo Esmeraldo Catarino Lopes (ed.): *Portugal e a Europa nos séculos XV e XVI*.

- Olhares, relações, identidade(s)*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais/Centro de Humanidades, pp. 153-174, disponible en línea en <<https://iem.fch.unl.pt/ebooks/estudos21/95/>>.
- MARCOCCI, Giuseppe (2019): «Iberian Explorations: The Construction of Global Empires (1450-1650)», en Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 383-396.
- MARDSEN, Charles A. (1975): «Entrées et Fêtes espagnoles au xv^e Siècle», en Jacques Jacquot (ed.): *Fêtes de la Renaissance*, París: CNRS, pp. 389-411.
- MARÍAS, Fernando y Felipe PEREDA (2000): «Carlos V. Las armas y las letras. Una introducción», en *Carlos V. Las armas y las letras*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Carlos V y Felipe II, pp. 19-41.
- MARTÍNEZ, Juan (1599): *Relacion, de las exequias, que la muy insigne ciudad de Caragoça à celebrado, por el Rey Don Philipe nuestro señor I deste nombre, dilatada con varias cosas de antigüedad y curiosidad*, Zaragoza: Lorenzo Robles.
- MARTÍN MARCOS, David (2020): «Beyond policy: shaping the image of John V of Portugal in Rome», en Pilar Díez del Corral (coord.): *Politics and the arts in Lisbon and Rome: The Roman dream of John V of Portugal*, Oxford: Oxford University Studies in the Enlightenment/The Voltaire Foundation, pp. 17-41.
- MARTÍNEZ-GONGORO, Mar (2010): «El vestido morisco como signo de la diferencia en la *Expulsión de los moros de España*, de Gaspar Aguilar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 34, núm. 3, pp. 497-515.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2009): «Cultura festiva y poder en la monarquía hispánica y su mundo: convergencias historiográficas y perspectivas de análisis», *Studia Historica. Historia Moderna*, núm. 31, pp. 127-152.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan (1967): «La indumentaria de los moriscos, según Pérez de Hita y los documentos de La Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, núm. 3, pp. 55-124.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel (2009): «Víspera de la Batalla. El Hervidero Manuscrito Portugués Ante la Invasión de Marruecos», *Românica. Revista de Cultura*, núm. 18, pp. 195-217.
- MARTINS, Oliveira Joaquim Pedro (1891): *Camões os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Oporto: Ernesto Chardron.
- MAS, Albert (1967): *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or*, París: Centre de Recherches Hispaniques, 2 vols.
- MASSIP BONET, Francesc (2000): «De ritu social a espectacle del poder: l'Entrada triomfal d'Alfons el Magnànim a Nàpols (1443), entre la tradició catalana i la innovació humanística», en *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, Nápoles: Paparo, vol. 2, pp. 1859-1892.
- (2003): *La monarquía en escena*, Madrid: Comunidad de Madrid.
- MC GRATH, Elizabeth (2000): «Humanism, Allegorical Invention, and the Personification of the Continents», en Hans Vlieghe y otros (eds.): *Concept, Design and Execution in Flemish Painting (1550-1700)*, Turnhout: Brepols, pp. 43-71.

- MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto (2009): *Espejo de sombras: sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid: Marcial Pons.
- MEGIANI, Ana Paula Torres (2001): «A escrita da festa: os planfetos das jornadas filipinas a Lisboa», en István Jancsó e Iris Kantor (eds.): *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*, São Paulo: Imprensa Oficial, Universidade de São Paulo, vol. 2, pp. 639-656.
- (2004): *O rei Ausente. Festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal (1581 e 1619)*, São Paulo: Alameda.
- (2008): «Entre arcos triunfais e fotos de artifício: práticas efêmeras e o diálogo dos poderes nas visitas régias dos Filipes a Lisboa (1581-1619)», en Júnia Ferreira Furtado (ed.): *Sons, Formas, Cores e Movimentos na Modernidades Atlântica: Europa, Américas e África*, Lisboa: Annablume, pp. 137-160.
- MEIRELES, Manuel António de (1747): *Relação da conquista das praças de Alorna, Bicholim, Avaro, Morly, Satarem, Tiracol, e Rary pelo... Senhor D. Pedro Miguel de Almeida, e Portugal, Marquez de Castello-Novo... Parte primeira*, Lisboa: Manuel Coelho Amado.
- MELGOSA OTER, Óscar Raul (2007): «Protagonistas en las exequias de los Austrias: los predicadores del sermón fúnebre», *Obradoiro de Historia Moderna*, núm. 16, pp. 253-282.
- MELINKOFF, Ruth (1993): *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley: University of California Press.
- MELLO Jr., Donato (1990-1992): «Antônio Francisco Soares, artista dos desenhos e carros alegóricos das festividades promovidas pelo vice-rei Luís de Vasconcelos, no Rio de Janeiro em 1786», *Revista Barroco*, núm. 15, pp. 353-364.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): «Romancero nuevo y maurofilia», en *España en su historia*, Madrid: Minotauro, pp. 253-279.
- MERBACK, Mitchell B. (2014): «Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's Santa Croce in Gerusalemme of 1504», *Art Bulletin*, vol. 96, núm. 3, pp. 288-318.
- MEYER, Birgit: «Picturing the Invisible. Visual Culture and the Study of Religion», *Method and Theory in the Study of Religion*, núm. 27, pp. 333-360.
- MIMOSO, João Sardinha (1620): *Relacion de la Real Tragicomedia con que los Padres de la Compañía de Jesus en su Colegio de S. Anton de Lisboa recibieron a la Magestad Catolica de Filipe II de Portugal...*, Lisboa: Jorge Rodriguez.
- MÍNGUEZ, Víctor (2004): «*Leo fortis, rex fortis*. El león y la monarquía hispánica», en Víctor Mínguez y Manuel Chuest (eds.): *El Imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Iberoamérica*, Madrid: CSIC, pp. 57-94.
- (2007): «Juan de Caramuel y su "Declaración mystica de las armas de España" (Bruselas, 1636)», *Archivo Español de Arte*, vol. 80, núm. 320, pp. 395-410.
- (2012): «Ríos y mares festivos. Naumaquias y espectáculos acuáticos en las cortes mediterráneas», en Rosario Camacho, Eduardo Asenjo Rubio y Belén Calderón Roca (eds.): *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 163-184.

- (2017): *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*, Castellón: Universitat Jaume I.
- MITCHELL, Bonner (1986): *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Florencia: Leo S. Olschki.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1991): «La historiografía bajomedieval ante la revolución trastámara: propaganda política y moralismo», en Vicente Ángel Álvarez y otros (eds.): *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 333-347.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2011): «Contra turcos. Alfonso d'Aragona e la retorica visiva della crociata», en G. Abbamonte (ed.): *La battaglia nel Rinascimento meridionale: moduli narrativi tra parole e immagini*, Roma: Viella, pp. 97-110.
- (2015): «De la historia al mito. La construcción de la memoria escrita y visual de la entrada triunfal de Alfonso V de Aragón en Nápoles (1443)», *Codex Aquilarensis*, núm. 31, pp. 201-232.
- MONTCHER, Fabien (2017): «Politics, Scholarship, and the Iberian Routes of the Republic of Letters: The late Renaissance Itinerary of Vicente Nogueira (1586-1654)», *Erudition and the Republic of Letters*, núm. 2, pp. 182-225.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2012): *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el islam*, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail.
- (2014): «Alegorías del enemigo: la demonización del islam en el arte de la “España” medieval y sus pervivencias en la Edad Moderna», en María Tausiet (coord.): *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, Madrid: CSIC, pp. 57-72.
- MONTEIRO, Pedro (2016): «O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda. Contributos para o estudo do livro de cavalarias quinhentista português», *Guarecer. Revista Electrónica de Estudos Medievais*, núm. 1, pp. 63-92.
- MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel (1997): «Santiago, San Millán y San Raimundo Milites Christi», en *Santiago Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio* [Catálogo de exposición], Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, pp. 485-500.
- (2004): «A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la monarquía en la Edad Moderna», en *Santiago y la monarquía de España (1504-1788)* [Catálogo de exposición], Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 53-70.
- MONTES, Paulino (1931): *As belas artes nas festas publicas em Portugal*, Lisboa: Antonio Maria Pereira.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel (2013): «La iconografía de los Cuatro Continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica», en Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes (eds): *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid: Sociedad Española de Emblemática, pp. 399-410.

- MORENO CUADRO, Fernando (1985): «Exaltación imperial de Felipe III en las decoraciones efímeras portuguesas de 1619», *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, núm. 10, pp. 32-40.
- MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J. (2005): «El espejo del rey. Felipe III, los apologistas y la expulsión de los moriscos», en Porfirio Sanz Camañes (coord.): *La monarquía hispánica en tiempos del Quijote*, Madrid: Sílex, pp. 245-246.
- MORENO SILVA, Désirée (2003): «La infortunada recepción de un emblema en el siglo XVIII», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 83, pp. 55-75.
- NAGEL, Alexander y Christopher WOOD (2017): *Renacimiento anacronista*, Madrid: Akal.
- NATIVIDADE, José da (1752): *Fasto de Hymeneo, ou História panegyrica dos desposorios dos fidelísimos reys*, Lisboa: Manoel Soares.
- NIRENBERG, David (1996): *Communities of violence: Persecution of Minorities in the Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press.
- (2007): «Race and the Middle Ages. The Case of Spain and Its Jews», en Margaret Gree y otros (eds.): *Rereading the Black Legend. The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 71-87.
- (2009): «Was there race before modernity? The example of “Jewish” blood in late medieval Spain», en Miriam Eliav-Feldon y otros (eds.): *The Origins of Racism in the West*, Cambridge (UK): Cambridge University Press, pp. 232-264.
- OLEZA, Joan (1990): «Las transformaciones del fasto medieval», en Luis Quirante (ed.): *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert, pp. 47-64.
- OLIVARES TORRES, Enrique (2016): *L'Ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*, tesis doctoral, Universitat de València.
- OLLÉ, Manuel (2013): «Portugueses y castellanos en Asia Oriental», en Pedro Cardim, Leonor Freire Costa y Mafalda Soares da Cunha (eds.): *Portugal na Monarquia Hispânica, Dinâmicas de integração e conflito*, Lisboa: Ed. CHAM, CIDEHUS, GHES y Red Columnaria, pp. 254-275.
- Ordenações Manuelinas* (1984) (ed. orig. 1512), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ORSO, Steven N. (1989): *Art and Death at the Spanish Habsburg Court*, Columbia: University of Missouri Press.
- ORTÍ, Marc Antoni (1640): *Siglo Quarto de la conquista de Valencia*, Valencia: Juan Bautista Marçal.
- ORTÍ Y MAYOR, José Vicente (1740): *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el dia 9 de Octubre de 1738. La quinta centuria de su christiana conquista*, Valencia: Antonio Bordazar.
- OSORIO, Alejandra B. (2020): «Ceremonial y proyección del poder monárquico en el imperio de los Austrias españoles en tiempo de Felipe III», en Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo (eds.): *Apariencia y razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, Aranjuez: Doce Calles, pp. 369-394.

- PACHECO, Francisco Pinto (1670): *Tratado da cavalaria da gineta, com a doutrina dos melhores autores. Dedicado ao Serenissimo Principe de Portugal Dom Pedro Nosso Senhor*, Lisboa: Oficina de Joam da Costa.
- PAIVA, José Pedro (2001): «Etiqueta e cerimônias públicas na esfera de Igreja (séculos XVII-XVIII)», en István Jancsó e Iris Kantor (eds.): *Festa. Cultura e sociabilidade na América portuguesa*, São Paulo: Imprensa Oficial, Universidade de São Paulo, vol. 1, pp. 75-96.
- PARADIN, Claude (1557): *Devises Heroïques*, Lion: Jean de Tournes y Guillaume Gazeau.
- PARKER, Geoffrey (2001a): *El éxito nunca es definitivo: imperialismo, guerra y fe en la Europa Moderna*, Madrid: Taurus.
- (2001b): «David o Goliath: Felipe II y su mundo en la década de 1580», en Geoffrey Parker y Richard L. Kagan (ed.): *España, Europa y el mundo atlántico. Homenaje a John H. Elliott*, Madrid: Marcial Pons Historia-Junta de Castilla y León, pp. 321-346.
- PASCUAL MOLINA, Jesús F. (2017): «Un estilo español: los tapices de la colección real en los actos cortesanos, entre el siglo XVI y el XXI», en Miguel Ángel Zalama y otros (coords.): *El legado de las obras de arte. Tapices, pinturas... Sus viajes a través de la Historia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 29-40.
- PASTOUREAU, Michel (2006): «La coronación del león. Cómo el bestiario medieval se asignó un rey», en *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires: Katz, pp. 51-68.
- PATTON, Pamela A. (2016a): «An Ethiopian-Headed Serpent in the *Cantigas de Santa María*: Sin, Sex, and Color in Late Medieval Castile», *Gesta*, vol. 55, núm. 2, pp. 213-238.
- (ed.) (2016b): *Envisioning Others. Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Leiden: Brill.
- (2017): «The other in the Middle Ages. Difference, identity, and iconography», en Colum Hourihane (ed.): *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, Nueva York: Tylor and Francis, pp. 492-503.
- PAIVA, José Pedro: «As festas de corte em Portugal no período Filipino (1580-1640)», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, núm. 2, pp. 11-38.
- PAULICELLI, Eugenia (2006): «Geografía del vestire tra Vecchio e Nuovo mondo nel libro di costume di Cesare Vecellio», en Eugenia Paulicelli (ed.): *Moda e Moderno: dal Medioevo al Rinascimento*, Milán: Meltemi Editore, pp. 129-155.
- PAULINO MONTERO, Elena (2017): «Architecture And Artistic Practices In Fourteenth Century Castile: The Visual Memory Of Alfonso XI And Pedro I Under The First Trastamarran Kings», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 45, núm. 2, pp. 133-163.
- PEDRAZA, Pilar (1982): *Barroco efímero en Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- PERCEVAL, José M. (1992): «Animalitos del Señor: aproximación a una teoría de las animalizaciones propias y del otro, sea enemigo o siervo, en la España imperial (1550-1650)», *Áreas*, núm. 14, pp. 173-184.
- (2015): *El humor y sus límites. ¿De qué se ha reído la humanidad?*, Madrid: Cátedra.

- (2017): «Attraction and repulsion of the other: Muslim descendants in the Iberian Peninsula», en *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Leiden: Brill, vol. 9, pp. 17-25.
- PEREIRA, Carlos Henriques (2010): *Naissance et renaissance de l'équitation portugaise. Du xve au xviii siècle d'après l'étude des textes fondateurs*, París: L'Harmattan.
- PEREIRA, J. Castel-Branco (1988): *Viaturas de aparato em Portugal. Coches, Berlindas, Carruagens*, Lisboa: Bertrand.
- (ed.) (2000): *Arte efémera em Portugal* [Catálogo de exposición], Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.
- PERES, Damião (ed.) (1968): *História da Igreja em Portugal*, Lisboa: Livraria Civilização.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena y Annemarie JORDAN-GSCHWEND (2007): «Renaissance Menageries, Exotic Animals, and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe», en Karl Enekel y Mark S. Smith (eds.): *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, Leiden: Brill, pp. 427-455.
- PINELLI, Antonio (2006): «Fatti, parole, immagini. Resoconti scritti a rappresentazioni visive del triomfo napoletano di Alfonso d'Aragona», en Giancarlo Alisio y otros (eds.): *Arte e política tra Napoli e Firenze*, Modena: Franco Cosimo Panini, pp. 33-75.
- PINHO, Elsa Garrett (1996): «Da Embaixada Extraordinária do Marquês de Fontes ao Papa Clemente XI», en Silvana Bessone (ed.): *Embaixada do Marquês de Fontes ao Papa Clemente XI*, Lisboa: Museu Nacional dos Coches; Instituto Português de Museus, pp. 51-57.
- PIRS, Natália Albino (2016): «A imagem do outro na Crónica da Tomada de Ceuta pelo Rei D. João I de Gomes Eanes de Zurara», *Medievalista*, núm. 20, disponible en línea en <<https://doi.org/10.4000/medievalista.1213>>.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1985): «Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570», *Norba-arte*, núm. 6, pp. 65-83.
- (1987): «La jornada de Filipe III a Portugal em 1619 y la arquitectura efímera», en Pedro Dias (ed.): *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época das descobrimentos*, Coimbra: Minerva, pp. 123-146.
- (1991): «La entrada triunfal y la ciudad en los siglos XVI y XVII», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII*, núm. 4, pp. 121-134.
- (1998): *Los viajes de Felipe II y la arquitectura efímera. Felipe II y las artes*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (1999): *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, Madrid: Encuentro.
- (2018): «Hablar con su Magestad de Su Magestad», en Juan Chiva, Pablo González Torne, Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya: *La fiesta barroca. Portugal hispánico y el imperio oceánico*, Castellón: Universitat Jaume I.
- PO-CHIA HSIA, Ronnier y Federico PALOMO (2019): «Religious identities in the Iberian worlds (1500-1700)», en Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 77-106.

- PORFIRIO, José Luís (1991): *Pintura portuguesa*, Lisboa: Quetzal Editores.
- PORRAS GIL, Concepción (2008): «Conquistas y defender. Imágenes del poder y de la guerra», en María José Redondo Cantera y Vitor Serrao (eds.): *O Largo Tempo do Renascimento. Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa: Centro de História de Universidade de Lisboa, pp. 153-192.
- POUTRIN, Isabelle (2008): «La conversion des musulmans de Valence (1521-1525) et la doctrine de l'Église sur les baptêmes forcés», *Revue historique*, núm. 648, pp. 819-855.
- (2015): «Éradication ou conversion forcée? Les expulsions ibériques en débat au XVII^e siècle», en Isabelle Poutrin y Alain Tallon (dirs.): *Les expulsions de minorités religieuses dans l'Europe des XIII^e-XVII^e siècles*, Paris: Editions Bière, pp. 45-67.
- PRÖGLER, Joseph A. (1997): «The utility of Islamic Imagery in the West. An American Case Study», *Al-Tawhid. A Journal of Islamic Thought*, vol. 15, núm. 4, pp. 1-29.
- PUYS, Remy de (1515): *La tryumphante et solempnelle entree faicte sur le nouuel et ioyeux aduenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince monsieur Charles prince des Hespaignes archiduc daustrice duc de Bourgongne conte de Flandres [...] En sa ville de Bruges*, París: Gilles de Gourmont.
- QUADROS, António (2001): *Poesia e filosofia do mito sebastianista: O sebastianismo em Portugal e no Brasil*, Lisboa: Guimarães editores.
- Quadros y otras cosas que tienen [sic] su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636 (2007). Documentación, transcripción y estudio de Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid: Fundación Universitaria Española/Seminario de Arte e Iconografía Marqués de Lozoya.
- QUINA, João (coord.) (2005): *Museu Nacional de Arte Antiga*, Coleção Museus do Mundo, Lisboa: Planeta de Agostini.
- QUINT, David (1994): *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton: Princeton U. P.
- RAMOS SOSA, Rafael (1988): *Fiestas reales sevillanas en el imperio (1500-1550)*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- RAPPO, Hitomi Omata (2017): *Des Indes lointaines aux scènes des collèges: les reflets des martyrs de la mission asiatique en Europe (XVI^e - XVIII^e siècle)*, París: Cerf.
- REDONET, Luis (1956): «Honras a Felipe II», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. 139, pp. 39-106 y 203-291.
- REGA CASTRO, Iván (2017): «Vanquished Moors and Turkish prisoners. The images of Islam and the official royal propaganda at the time of John V of Portugal in the early 18th century», *Il Capitale Culturale*, vol. ext. 6, pp. 223-242.
- (2018): «The “new Lepanto”? John V of Portugal and the battle of Matapan (1717)», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 24, núm. 1, pp. 1-14, disponible en línea en <<https://doi.org/10.1080/14701847.2018.1438139>>.
- (2020): «Tejiendo la memoria del otro: los cartones de la Toma de Orán, de 1732, y la imaginería (anti)musulmana en el contexto de las campañas hispanas en Argelia», *Eikón Imago*, núm. 15, pp. 255-280.

- (2020): «El otro como animal: alegorías, emblemas e imágenes del islam en las entradas reales de la corte portuguesa (siglos XVI-XVIII)», en [Actas del] *XI Congreso de la Sociedad Española de Emblemática: El Sol de Occidente. Sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad*, Santiago de Compostela: Andavira-Universidade de Santiago de Compostela, pp. 90-107..
- REGINALDO, Lucilene (2009): «África em Portugal devoções, irmandades e escravidão no Reino de Portugal, século XVIII», *História*, vol. 28, núm. 1, pp. 289-319.
- REIS, António dos (1728): *Joanni V. Epigrammatum libri quinque authore P. Antonio dos Reys Lusitano Congregationis Oratorii Ulyssiponensis, Regio Historico-Latino Portugalliae, & Regis Academiae Socio...*, Lisboa: Joseph Antonio da Sylva.
- Relaçam das festas, que se fizeraõ em Villa nova de Gaya, em 3 de Maio de 1739 / exposta por D. João Theotonio de Almeyda* (1740), Coímbra: Francisco de Oliveyra.
- Relaçam geral das Festas que fez a Religiao da Companhia de Jesus na Provincia de Portugal, Canonizaçõ dos Gloriosos Sancto Ignacio de Loyola seu fundador, & S. Francisco Xauier da mesma Companhia, Apostolo da India Oriental no anno de 1622* (1623), Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- Relaçam, ou noticia certa dos Estados da India: referem-se os progressos das armas portuguezas na Asia, como novamente tem tido varias contendas com o Bonsuló, Maratá, e Mogor, e como novamente se emprehende a restauraçõ da celebre Praça de Çafim...* (1756), Lisboa: Domingos Rodrigues.
- Relaçõ das Exéquias del Rey Dom Filippe nosso senhor, primeiro deste nome dos Reys de Portugal. Com alguns sermones que neste Reyno se fizeram* (1600), Lisboa: Impresso por Pedro Crasbeeck.
- Relaçõ das festas que a Residencia de Amgolla fez na beatificaçõ do beato padre Francisco Xavier da Companhia de Jesus* (1994) (ed. orig. 1620), transcripçõ y notas a cargo de Adriano Parreira, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Relaçõ das Solemnes Exequias, Dedicadas em 25, 26 de Settembro do anno de 1750 pelos Padres da Congregaçam de S. Filippe Neri de Lisboa...* (1751), Lisboa: Ignacio Rodrigues.
- Relaçõ das solemnes exequias dedicadas pelos Padres da Congregaçõ da Missõ, em 25 e 26 de Outubro de 1750, à saudosa memoria do Fidelissimo Rey de Portugal D. João V seu augusto fundador* (1750), Lisboa: Ignacio Rodrigues.
- RESENDE, Garcia de (1973): *Crónica de D. João II e Miscelânea* (ed. orig. 1470), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- REYNOLDS, Dwight F. (2009): «Music in Medieval Iberia: Contact, Influence and Hybridization», *Medieval Encounters*, núm. 15, pp. 236-255.
- RIBA GARCÍA, Carlos (1930): «El viaje de Felipe II a Portugal (1580-83)», en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, Madrid: Viuda e hijos de Jaime Ratés, vol. 2, pp. 178-213.
- RIBAS, Rogério de Oliveira (2001): «Festa e inquisição: os mouriscos na cristandade portuguesa dos quinhentos», en István Jancsó e Iris Kantor (eds.): *Festa. Cultura e so-*

- ciabilidade na América portuguesa*, São Paulo: Universidade de São Paulo, vol. 1, pp. 199-212.
- (2004): *Filhos de Mafoma: Mouriscos, Cripto-Islamismo e Inquisição no Portugal Quinhentista*, tesis doctoral, Universidade de Lisboa.
- RIBEIRO, João Pedro (1821): *Extracto de huma memoria sobre a tolerancia dos judíos e mouros em Portugal*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- RICCI, Giovanni (2011): *Apello al Turco. I confini infranti del Rinascimento*, Roma: Viella.
- RIJO, Delminda (2018): «Os escravos na Lisboa joanina», *CEM, Cultura, Espaço & Memória*, núm. 3, disponible en línea en <<https://ojs.letras.up.pt/ojs/index.php/CITCEM/article/view/4828/4510>>.
- RÍO, Alberto del (1988): *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento*, Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- RÍO BARREDO, María José (2000): *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la monarquía católica*, Madrid: Marcial Pons.
- RÍOS SALAMA, Martín F. (2011): *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Madrid: Marcial Pons.
- RIPA, Cesare (2007): *Iconología* (ed. orig. 1593), Madrid: Akal.
- RIVERO MACHINA, Antonio (2013): «La jornada de Felipe III de España por Portugal: repertorio literario y mensaje político», *Límite*, núm. 7, pp. 63-82.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (2008): «Una monarquía de casas reales y cortes virreinales», en José Martínez Millán (dir.): *La monarquía de Felipe III: los reinos*, Madrid: Fundación MAPFRE, vol. 4, pp. 31-60.
- ROCCA, Sandra Vasco y Gabriele BORGHINI (eds.) (1995): *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma: Àrgos Edizioni.
- RODINSON, Maxime (1980): *La fascinación del islam*, Madrid: Ediciones Júcar.
- RODRÍGUEZ MEDIANO, Fernando (2019): «Iberia, North Africa, and the Mediterranean», en Fernando Bouza Álvarez, Pedro Cardim y Antonio Feros (eds.): *The Iberian World 1450-1820*, Londres-Nueva York: Routledge, pp. 106-125.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2008): «Lusitania liberata. La guerra libresca y simbólica entre España y Portugal, 1639-1668», en Rafael Mahiques García y V. Francesc Zuriaga Senent (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia. Ed. Generalitat Valenciana, vol. 1, pp. 1377-1392.
- (2012): «Ritual y representación de la muerte del rey en la monarquía hispánica», *Potestas*, núm. 5, pp. 155-191.
- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa (2008): «Courtliness and its *Trujamanes*: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian-Grenadine Frontier», *Medieval Encounters*, núm. 14, pp. 219-266.
- RODRÍGUEZ SALGADO, María José (2004): *Felipe II, el paladín de la cristiandad y la paz con el turco*, Valladolid: Colección Síntesis-Universidad de Valladolid.
- ROSENTHAL, Earl (1973): «The invention of the Columnar Device of Emperor Charles at the

- Court of Burgundy in Flanders in 1516», *Journal the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 26, pp. 198-230.
- ROSENTHAL, Margaret y Ann R. JONES (2008): *Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni. The Clothing of the Renaissance World*, Nueva York: Thames & Hudson.
- ROWE, Erin (2011): *Saint and Nation. Santiago, Teresa of Avila, and Plural Identities in Early Modern Spain*, State College: Pennsylvania State University Press.
- RUBIÉS, Joan P. (2005): «The Concept of Cultural Dialogue and the Jesuit Method of Accommodation: Between Idolatry and Civilization», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, núm. 74, pp. 237-80.
- (2017): «Were Early Modern Europeans Racist?», en Amos Morris Reich y Dirk Rupnow (eds.): *Ideas of Race in the History of the Humanities. Palgrave Critical Studies of Antisemitism and Racism*, Nueva York: Palgrave Macmillan, Cham, pp. 33-87.
- RUIZ, Teófilo R. (2012): *A King Travels: Festive Traditions in Late Medieval and Early Modern Spain*, Princeton: Princeton University Press.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1999): *Silva de temas clásicos y humanísticos*, Murcia: Universidad de Murcia.
- RUIZ GARCÍA, Elisa (2003): «Aspectos representativos en el ceremonial de unas exequias reales (a. 1504-1616)», *En la España medieval*, núm. 26, pp. 263-294.
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos y Maria Judith FELICIANO (2017): «Al-Andalus and Castile: Art and identity in the Iberian Peninsula», en Alina Payne (ed.): *Blackwell Companion to Renaissance and Baroque Architecture*, Oxford: Blackwell.
- SÁ, Francisco de Matos de (1620): *Entrada y triumpho que la ciudad de Lisboa hizo a la C. R. M. Del rey D. Phelipe Tercero de las Españas y Segundo de Portugal*, Lisboa: Jorge Rodríguez.
- SAADAN SAADAN, Mohamed (2006): *Entre la opinión pública y el cetro: la imagen del morisco antes de la expulsión*, Granada: Universidad de Granada y Universidad de Alcalá de Henares.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1642): *Idea de un principe politico christiano: rapresentada [sic] en cien empresas, dedicada al principe de las Españas nuestro señor*, Milán [s.n.].
- SABBATINI, Illaria (2010): «*Finis corporis initium animae*. La qualità morale del nemico nella rappresentazione del corpo tra epica crociata e odepórica di pellegrinaggio», *Micrologus*, núm. 20, pp. 1-18.
- (2015): «The Physiognomy of the Enemy: The Image of Saracens in Travel Literature», *Coldnoon: Travel Poetics, International Journal of Travel Writing*, vol. 4, núm. 2, pp. 136-159.
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra (2014): *Marginalia in Cartography. Exhibition Catalogue at the Chzaen Museum of Art Madison*, Wisconsin-Madison: Chzaen Museum of Art.
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra y Juan PIMENTEL (2017): *Cartografías de lo desconocido: mapas de la BNE*, Madrid: Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional.
- SAID, Edward (2003): *Orientalismo*, (ed. orig. 1978), Madrid: De Bolsillo.
- SALDANHA, Nuno (2005): «Pierre-Antoine Quillard (c. 1703-1733)», *Cultura*, núm. 21, pp. 77-99.

- SÁNCHEZ CANO, David (2013a): «Early Modern Madrid Festival Book Publication Projects: Between Evidence and Reconstruction», en Marie Claude Canova-Green y Jean Andrews (ed.): *Writing Royal Entries in Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols, pp. 93-112.
- (2013b): «Naumachie at the Buen Retiro in Madrid», en Margaret Shewring y Linda Briggs (eds.): *Waterborne Pageants and Festivities in the Renaissance*, Farnham: Ashgate, pp. 313-28.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2011): «Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento», *EHumanista*, núm. 17, pp. 230-253.
- SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (1999): «La guerra dentro de la guerra: los bandos moriscos en el alzamiento de las Alpujarras», en *Actas del VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 507-520.
- SANDBICHLER, Veronika (2015): «Elements of Power in Court Festivals of Habsburg Emperors in the Sixteenth Century», en James Ronald Mulryne, Anna-Maria Testaverde y Maria Ines Aliverti (eds.): *Ceremonial entries in Early Modern Europe: The iconography of power*, Surrey: Ashgate Publishing, pp. 167-187.
- SAN MARTÍN, Gregorio (1624): *El Trivmpho mas famoso que hizo Lisboa a la entrada del Rey Don Phelippe Tercero de España y Segundo de Portugal*, Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- SANTANA SIMÕES, Catarina (2014): «The Symbolic Importance of the “Exotic” in the Portuguese Court in the Late Middle Ages», *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, núm. esp. noviembre, pp. 517-525.
- SANTOS, Reynaldo dos (1958): *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (2003): «Un viaje conflictivo: relaciones de sucesos para la jornada del rey N. S. Don Felipe III deste nombre, al Reyno de Portugal (1619)», *Península: revista de estudos ibéricos*, núm. 0, pp. 289-320.
- SAUNDERS, A. C. de Cusance Morant (1982): *História social dos escravos e libertos negros em Portugal (1441-1555)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SCHMALE, Wolfgang, Marion ROMBERG y Josef KÖSTLBAUER (eds.) (2016): *The Language of Continent Allegories in Baroque Central Europe*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- SCHWOEBEL, Robert (1967): *The Shadow of the Crescent: The Renaissance image of the Turk (1453-1517)*, Nueva York: St. Martin's Press.
- SCORZA, Rick (2012): «Messina to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks», en Elizabeth Mc Grath y Jean Michel Massing (eds.): *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, Londres-Turín: The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, pp. 121-163.
- SEBASTIÁN, Santiago (1995): *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid: Cátedra.
- Sermon funebre, que en las sumptuosas exequias, que hizo el Real Convento de las Señoras de la Encarnacion de Madrid el dia 22 de Enero de este año 1751 por el... Rey de Portugal... D. Juan el Quinto (1751)*, Madrid: Manuel Fernandez.
- SERRÃO, Vitor (2009): «A entrada de Filipe II em Lisboa em Junho em 1581 e o seu programa

- iconográfico à luz dos conceitos de aurea aetatis e de ubilicus mundi», en Teresa Leonor Vale, Maria João Ferreira y Sílvia Ferreira (eds.): *Lisboa e a festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa: Casa Municipal-Fundação das Casa de Fronteira e Alorna, pp. 201-222.
- SHORE, Paul (2015a): «Contact, Confrontation, Accommodation: Jesuits and Islam, 1540-1770», *Al-Qantara*, vol. 36, núm. 2, pp. 429-441.
- (2015b): «The Muslim Body in the Baroque Jesuit Imagination», *Al-Qantara*, vol. 36, núm. 2, pp. 531-561.
- SILVA, Francisco Ribeiro da (1987): «A viagem de Filipe III a Portugal: Itinerários e Problemática», *Revista de Ciências Históricas*, núm. 2, pp. 223-260.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da (2006): *D. João V*, Lisboa: Circulo de Leitores.
- SILVA, Maria João Espírito Santo Bustorff, José MECO y José de Paula MACHADO (2002): *Festa barroca a azul e branco: os azulejos do claustro e do consistório da Ordem Terceira de São Francisco, São Salvador da Bahia*, Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.
- SILVA, Matias Pereira da (ed.) (1746): *A Fenix Renascida ou Obras Poeticas dos melhores Engenhos portuguzes* [sic], Lisboa: Miguel Rodrigues.
- SMITH, Robert Chester (1955): «Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, vol. 21, núm. 2-1, pp. 5-38.
- SMITH, Roland Bishop (1969): *The First Age of the Portuguese embassies, navigations and peregrinations to the ancient kingdoms of Cambay and Bengal, 1500-1521*, Bethesda: Decatur Press.
- SOARES, Ernesto (1954): *Dicionário de Iconografia Portuguesa. Suplemento*, Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- SORCE, Francesco (2007-2008): «Il drago come immagine del nemico Turco nella rappresentazione di età moderna», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, núm. 62-63, pp. 173-198.
- (2018): «Conflictual Allegories. The image of the Turk as the Enemy in the Italian Renaissance Art», en Michele Bernardini y Alessandro Taddei (eds.): *Proceeding of the 15th International Congress of Turkish Art*, Ankara, pp. 553-567.
- SOTO CABA, Victoria (1991): *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid: UNED.
- SOSA, Antonio de (1612): *Topographia e historia general de Argel*, Valladolid: Diego Fernandez de Cordova y Ouiedo.
- SOTO DE ROJAS, Pedro (1981): *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos, con los fragmentos de Adonis* (ed. orig. 1652), Madrid: Cátedra.
- SOUSA, António Caetano de (1746): *Provas da historia genealogica da casa real portugueza*, Lisboa: Regia officina Sylviana e da Academia Real, t. 5.
- SOUSA, Manuel de Faria (1639): *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España. Comentadas*, Madrid: Juan Sánchez.
- (1675): *Asia portuguesa*, Lisboa: Henrique Valente de Oliveira Impressor del Rey N. S.

- SOUSA, Armindo de (2005): *A morte de D. João I. Um tema de propaganda dinástica*, Oporto: Fio da Palavra.
- SOUZA, Marina de Mello (2006): *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- SOYKUT, Mustafa (2001): *Image of the Turk in Italy. A history of the Other in Early Modern Europe: 1453-1683*, Berlín: Klaus Schwarz Verlag.
- SOYER, François (2013): *A Perseguição aos Judeus e Muçulmanos de Portugal. D. Manuel I e o Fim da Tolerância Religiosa (1496-1497)*, Lisboa: Edições 70.
- STAGNO, Laura (2019): «Turks in Genoese Art, 16th-18th Centuries: Toles and Images», en Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera (eds.): *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another image*, Leiden: Brill, pp. 296-330.
- STELLA, Alessandro (2011): *Ser esclavo y negro en Andalucía Occidental (siglos XVII y XVIII)*, Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, disponible en línea en <<http://www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.do?id=1204>>.
- STOICHITA, Victor I. (2014): *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et "Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes*, París: Musée du Louvre.
- (2016) (ed. cast.), Madrid: Cátedra.
- STRICKLAND, Debra Higgs (2003): *Saracens, Demons and Jews. Making monsters in Medieval Art*, Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- (2014): «Meanings of Muhammad in Later Medieval Art», en Christiane Gruber y Avioam Shalem (eds.): *The image of the Prophet between ideal and ideology. A scholarly investigation*, Berlín-Boston: Walter de Gruyter GmbH, pp. 147-164.
- STRONG, Roy (1998): *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid: Alianza Editorial.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1615): *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid: Luis Sanchez.
- TAYLOR, René (2006): *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Madrid: Siruela.
- TEDIM, José Manuel (1995): «Nicolau de Trias e as Exéquias Funebres de Filipe II no Mosteiro dos Jerónimos», en *Actas del VII Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte*, Badajoz: Gabinete de Iniciativas Transfronterizas-Junta de Extremadura, pp. 267-270.
- (2000): «Aparatos fúnebres, ecos saudosos nas Exéquias de D. Pedro II e D. João V», en João Castel-Branco Pereira (ed.): *Arte efémera em Portugal*, Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, pp. 237-279.
- TEIXEIRA, Joaquim de Sousa (2010): «Festa e identidade», *Comunicação & Cultura*, núm. 10, pp. 17-34.
- THIRY, Steven (2018): «Rites of Reversion: Ceremonial Memory and Community in the Funeral Services for Philip II in the Netherlands (1598)», *Renaissance Quarterly*, núm. 71, pp. 1391-1492.

- THOMAZ, Luís Filipe F. R. y Jorge Santos ALVES (1991): «Da cruzada ao quinto imperio», en Francisco Bethencourt y Diogo Ramada Curto (orgs.): *A Memória da Nação*, Lisboa: Sá da Costa, pp. 81-164.
- TIESZEN, Charles L. (2013): *Christian Identity amid Islam in Medieval Spain*, Leiden: Brill.
- TINHORÃO, José Ramos (1997): *Os Negros em Portugal. Uma presença silenciosa*, Lisboa: Editorial Caminho.
- (2000): *As festas no Brasil colonial*, São Paulo: Editora 34.
- TOJAL, Pedro Azevedo de (1716): *Carlos Reduzido. Inglaterra Ilustrada. Poema heroico oferecido à soberana majestade del Rei N.S. D. João V...*, Lisboa: António Pedro Galram.
- TOLAN, John V. (1999): «Muslims as Pagan Idolaters in Chronicles of the First Crusade», en David R. Blanks y Michael Frassetto: *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, Nueva York: St. Martin's Press, pp. 97-118.
- TORGAL, Luís Reis (1981): *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*, Coímbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- TUNG, Mason (2006): *Impresa index. To the Collections of Paradin, Giovio, Simeoni, Pittoni, Ruscelli, Contile, Camilli, Capaccio, Bargagli, and Typotius*, Nueva York: AMS Press.
- TURNER, Victor W. (1989): *El proceso ritual*, Madrid: Taurus.
- TYERMAN, Christopher (2007): *Las guerras de Dios. Una nueva historia de las cruzadas*, Barcelona: Crítica.
- VAGAD, Gauberto Fabricio de (1499): *Coronica de Aragón*, Zaragoza: Paulo Hurus.
- VALE, Teresa Leonor M. (2009): «Do efémero ao perene: As celebrações da morte no panteão régio de Santa Maria de Bélem e o modelo dominante na tumulária maneirista portuguesa», en Teresa Leonor Vale, Maria João Ferreira y Sílvia Ferreira (eds.): *Lisboa e a festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa: Casa Municipal, Fundação das Casa de Fronteira e Alorna, pp. 31-53.
- VALENSI, Lucette (1994): *Fábulas da memória: a gloriosa batalha dos três reis*, Oporto: Edições Asa.
- VALCKENSTEIN, Nicolau Lanckman de (1992): *Leonor de Portugal, imperatriz da Alemanha: Diário de viagem do embaixador Nicolau Lanckmen de Valckenstein*, trad. Aires A. Nascimento, Lisboa: Cosmos.
- VÁLGOMA y DÍAZ-VARELA, Dalmiro de la (1963): «Honras fúnebres regias en tiempo de Felipe II», en *El Escorial (1563-1963)*, Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 359-398.
- VALLADARES, Rafael (2001): *Castilla y Portugal en Asia (1580-1680). Declive imperial y adaptación*, Lovaina: Leuven University Press.
- VAN DIJCK, Teun A. (2003): *Racismo y discurso de las élites*, Barcelona: Gedisa.
- VAN HERWAARDEN, Jan (2012): «The Emperor Charles V as Santiago Matamoros», *Peregrinations. Journal of Medieval Art & Architecture*, vol. 3, núm. 3, pp. 83-106.
- VARELA, Javier (1990): *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid: Turner.
- FLOR, Susana Varela (2015): «Que las riquezas del mundo parecían estar allí cifradas: Cathe-

- rine of Braganza's Wedding Festivities in the Context of the Portuguese Restoration (1661-1662)», *Archivo Español de Arte*, vol. 88, núm. 350, pp. 141-156
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2016): «La cuestión de la capitalidad en la obra de Luís Mendes de Vasconcelos: *Do Sítio de Lisboa* (1608)», *Límite*, vol. 10, núm. 2, pp. 109-122.
- VEGA CARPIO, Lope de (1625): *Virtud, pobreza y mujer*, Madrid: Viuda de Alonso Martí.
- VELÁZQUEZ, Isidro (1583): *La entrada que en el reino de Portugal hizo la SCRMA de Don Philipe invictissimo Rey de las Españas, segundo de este nombre, primero de Portugal, assi como su Real presencia*, Lisboa: Manuel de Lyra.
- VENTURA, Margarida Garcez (2011): «Portugal e Castela na reconquista cristã e na partilha do mundo: legitimidades, debates, cedências (1249-1494)», *Signum*, vol. 12, núm. 1, pp. 126-146.
- VIEIRA, António (1718): *Livro antiprimeiro: Prologomenos a toda a Historia do Futuro em que se declara o fim e se provam os fundamentos della...*, Lisboa: António Pedroso Galrão.
- (1982): *Història do Futuro* (ed. orig. 1718), introducción y notas a cargo de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VILLALMANZO CAMENO, Jesús (1997): *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*, Valencia: Fundación Bancaja.
- VINCENT, Bernard (1983): «Qué aspectos tenían los moriscos», *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía: Andalucía Moderna*, Córdoba: Monte Piedad, vol. 2, pp. 335-340.
- (2006): *El río morisco*, Valencia: Universitat de València.
- VITERBO, Sousa (1920): *Artes e artistas em Portugal. Contribuições para a historia das artes e industrias portuguesas*, Lisboa: Ferin.
- VITKUS, Daniel J. (1999): «Early Modern Orientalism: Representations of Islam in Sixteenth and Seventeenth Century Europe», en David R. Blanks y Michael Frassetto (eds.): *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other*, Nueva York: St. Martin's Press, pp. 207-230.
- VITRUVIO POLLION, Marco (1582): *De Architectura*, Alcalá de Henares: Juan Gracián.
- VLACHOU, Foteni (2019): *The Disappointed Writer: Selected Essays*, Lisboa: Edições Do Saguão.
- VOIGT, Lisa (2011): «Imperial Celebrations, Local Triumphs: The Rhetoric of Festival Accounts in the Portuguese Empire», *Hispanic Review*, vol. 79, núm. 1, pp. 17-41.
- WATANAVE-O'KELLEY, Helen (2002): «Early Modern European Festivals-Politics and Performance, Event and Record», en J. Ronnie Mulryne y Elizabeth Golding (eds.): *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, Aldershot: Ashgate, pp. 15-25.
- WILLIAMS, Haydn (2014): *Turquerie: An Eighteenth-Century European Fantasy*, Nueva York: Thames & Hudson.
- XAVIER, Ângela Barreto (2008): *A Invenção de Goa. Poder Imperial e Conversões Culturais nos séculos XVI e XVII*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- (2012): «Looking through the Vizão Feita por Xpo a el Rey Dom Affonso Henriques

- (1659). Franciscans in India and the legitimization of the Braganza monarchy», *Culture & History Digital Journal*, núm. 5, s/p, disponible en línea en <<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2016.012>>.
- XAVIER, Ângela Barreto y Pedro Almeida CARDIM (1996): *Festas que se fizeram pelo casamento do rei Dom Afonso VI*, Lisboa: Quetzal.
- XV *Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa. Os descobrimentos Portugueses na Europa do Renascimento* [Catálogo da exposición] (1983), Lisboa: Jerónimos.
- ZALAMA, Miguel A. (2015): «The Ceremonial Decoration of the Alcázar in Madrid: The Use of Tapestries and Paintings in Habsburg Festivities», en Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González (eds.): *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, Farnham: Ashgate, pp. 41-66.
- ZURITA, Jerónimo (1610): *Anales de la Corona de Aragón* (ed. orig 1562), Zaragoza: Colegio de S. Vicente Ferrer por Lorenzo de Robles, a costa de los Administradores del General.

Este libro es el primer estudio sobre el proceso de formación de la imagen del *mourisco* o *mouro* en el arte efímero portugués, ofreciendo una visión de conjunto y de larga duración que abarca toda la Edad Moderna. Es, sobre todo, una historia de las representaciones de lo musulmán en la metrópolis: Lisboa, habida cuenta de que nuestro objeto de estudio son en su mayoría productos lisboetas creados por y para la corte. Así pues, aquí se reúnen numerosos materiales dispersos, junto a otra documentación hasta ahora inédita o poco estudiada, que ponen el foco sobre la creación de un imaginario colectivo (anti) islámico, el cual pretendió subrayar el rol tradicional de la monarquía lusa en guerra permanente contra «los enemigos de la fe» desde la Edad Media.

Los autores han realizado un estudio sistemático de las fiestas públicas, tal y como se entendían en la época moderna, abordando no solo las arquitecturas efímeras y las decoraciones desplegadas para celebrar diferentes acontecimientos de la casa real, sino también los juegos de cañas, los fuegos artificiales, las representaciones teatrales o cualquier otro espectáculo político, a fin de entender qué papel jugó dicha defensa de la cristiandad en la propaganda regiopolítica.

Todo ello ha permitido observar una serie de cambios que se añadieron o entrecruzaron en la imaginería tradicional que, sobre Oriente, fue difundándose entre los círculos cortesanos lisboetas. Si durante la Unión Ibérica, los reyes Habsburgo dieron un gran protagonismo al «enemigo interno» a la hora de plasmar su supremacía como monarquía universal, al tiempo que intentaban reorientar el proyecto imperial portugués, tras la restauración de los Braganza, en cambio, los monarcas lusos vieron en la lucha contra el islam una buena oportunidad para reivindicarse, tanto personal como institucionalmente.

No es, por tanto, un libro que se centra únicamente en la creación de una iconografía política o religiosa, sino que también se adentra en el complejo proceso de construcción de identidades en un territorio clave en la expansión ibérica oriental y atlántica como fue la corona portuguesa.