

BENITO ARIAS MONTANO Y LA ESTATUA DEL DUQUE DE ALBA

Sylvaine HÄNSEL

El 19 de mayo de 1571 fue inaugurado en Amberes el monumento al Duque de Alba, cuyo programa provenía, según la tradición del teólogo Benito Arias Montano¹. A pesar de ser interrumpido en 1571, esta estatua influye hasta la actualidad en la imagen que tenemos del Duque. Fue transmitido por dos grabados de Philipp Galle, que fueron el modelo para numerosos grabados posteriores². La ocasión para erigir la estatua fue la victoria de las tropas españolas contra Luis de Nassau en Jengum el 21 de julio de 1568, y con ello el desbaratamiento de los planes invasores de Guillermo de Oraniens. La derrota de los insurrectos parecía tan completa que su asunto se daba por perdido en todos los aspectos, toda vez que se había mostrado que los neerlandeses no estaban dispuestos a apoyarles³. Para los vencedores existían razones para celebrar el feliz desenlace con una estatua. Con los cañones conseguidos en la batalla se fundió la figura de grupo, en cierto modo como «Tropaion». William S. Maltby, el biógrafo de Alba, señala otra circunstancia, Alba tuvo que abandonar toda esperanza, Felipe II visitaría los Países Bajos para, mediante su autoridad personal, obligar a los partidos en disputa a ponerse de acuerdo, para dar fuerza impositiva a las reformas y movilizar simpatías para el ejército español. Así sintió la necesidad de dejar una señal que no sólo manifestaba su autoridad, sino también el programa de su política como gobernador general⁴.

La ciudadela de Amberes estaba prevista como lugar de exposición. La construcción de esta ciudadela había comenzado un año antes bajo la dirección de Francesco Paciotto⁵.

¹ Muchas gracias a Inmaculada Téres para la traducción del texto.

H. SCHUBERT, «Arias Montano y el Monumento al Duque de Alba», *Cruz y Raya*, 7, Octubre, 1933, pp. 34-74.

J. BECKER, «Hochmut kommt vor dem Fall. Zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571-1574», *Simiolus*, 5, 1971, pp. 75-115.

L. SMOLDEREN, «La statue du Duc d'Albe à Anvers par Jacques Jonghelinck (1571)», *Academie Royale de Belgique. Mémoires de la Classe Royale de Beaux-Arts*, 2nd. series, 14, 1972.

S. HÄNSEL, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano und die Kunst. Spanische Forschungen der Görresgesellschaft 2. Reihe*, Band 28, Münster, 1989, pp. 53-68.

² Cfr. SMOLDEREN, 1972 (wie Anm. 1), pp. 16-18, figs I, II.

³ Cfr. G. PARKER, *Der Aufstand der Niederlande*, München, 1979, pp. 125-129.

⁴ W. S. MALTBY, *Alba. A biography of Fernando Alvarez de Toledo, Third Duke of Alba, 1507-1582*, Berkeley, Los Angeles, London, 1983, pp. 179 y ss.

⁵ Cfr. «La mapa de Amberes de Joris Hoefnagel». En G. BRAUN y F. HOGENBERG, *Civitates orbis terrarum*, Köln, 1572.



Fig. 1. Philipp Galle, Estatua del Duque de Alba de Jaques Jongelinck, Amberes, Museum Plantin Moretus, Prentenkabinet.



Fig. 2. Jan Wierix, Benito Arias Montano, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier. Cabinet des Estampes.

A través del nombramiento de los cinco bastiones con los nombres del Duque (Baluardo de Fernando, del Duque, de Toledo, de Alba) y de su arquitecto Paciotto, se presentaba ya como una forma de monumento al estratega. Al suroeste, a las afueras de la ciudad, la ciudadela formaba un pentágono de 300 metros en total de longitud lateral. En la plaza central, rodeada por edificios de cuarteles, en la cual también se encontraban el palacio del duque y una capilla, debía ser erigida la estatua. Así se definía un punto final del eje de la calle que empezando en el ayuntamiento y siguiendo por el Laansport, unía la fortaleza con la ciudad.

La altura de la estatua era de aproximadamente cinco metros, de los cuales después de la reconstrucción de Luc Smolderen, 2,20 metros recayeron al zócalo y 2,80 metros a la figura del grupo⁶. El grabado de Philipp Galles nos muestra al Duque sin idealización alguna.

El carácter de retrato es reforzado por el hecho de que el Duque no lleva una armadura arcaica, sino su propia armadura cincelante y la cadena de la Orden del Toisón de Oro y una banda. La espada hacia atrás es, frontalmente, casi imperceptible. Con la izquierda acorazada sostiene enérgicamente el bastón de mando. Su brazo derecho se extiende hacia el expectador con un gesto de invitación y exigencia.

La tranquila firmeza del Duque contrasta con el caótico enredo de los miembros del monstruo detrás de él, que con sus dos cabezas y seis brazos recuerda a hermanos siameses. La comparación con la alegoría de la «Seditio» de una serie de «Virtudes» y «Vicios» que grabó Dirk Volkerstet Coornhert hacia 1574 según Adrian de Weerd y que es simbolizada por una pareja de hermanos siameses con solo dos piernas, pero dos troncos que se golpean, hace suponer que el monstruo sobre el que Alba se mantiene en pie también puede ser identificado como «Seditio»⁷. En contraste con la magnífica armadura de Alba, el monstruo está vestido con una armadura arcaica. Sus cabezas están adornadas con una cinta ciñendo la frente, una gorra y aretes. Con el tronco medio erguido extiende un escrito a Alba, los otros brazos sostienen un hacha, un martillo roto y una antorcha encendida. Además se ve un lucero, una máscara y una bolsa de dinero. Una pierna de la «Seditio», erguida demostrativamente llena de dolor, deja ver una herida abierta. De la bolsa en bandolera se arrastran pequeños basiliscos. El Duque de Alba apoya su pie sobre el escudo.

Las figuras se encuentran sobre un plinto con la inscripción: «IUNGELINGI OPUS EX AERE CAPTIVO». En la parte frontal del zócalo, según las descripciones y los documentos de la piedra azul, hay una inscripción que presenta a Alba como gobernador general de los Países Bajos, lo elogia como vencedor de la insurrección («Seditio»), protector de religión y derecho, instituidor de paz así como fiel servidor del rey⁸. Los

H. WAUWERMANS, *Les citadelles du sud et du Nord d'Anvers*, Bruxelles, 1880.

E. ROOMS, *Politieke, sociale en economische Studie van het Garnizoen van Antwerpen. Bijdrage tot de Militaire Geschiedenis der Nederlanden 1567-1577. Verhandelingen voorgelegd tot het bekomen van de grad van licentiaat inde Letteren van Wijsbegeerte, groep Geschiedenis*, Gent, Riksuniversiteit, 1968-1969.

⁶ SMOLDEREN, 1972, (como nota 1), 28.

⁷ F. W. H. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, o.J., 4, n. 182.

Cfr. también *Catálogo de la Exposición Ketters en Papen onder Filip II*, Utrecht, Rikjmsmuseum Het Catharijneconvent, 1986.

⁸ F. ALVAREZ, *A Toledo Albae Duc. Philippi II. Hisp. Apud belgas praefec. quod extingia seditioe, rebellib. Pulsis religione procurata, iustitia culta provinciae pacem firmit regis optimi ministro fideliss. Positum.*



Fig. 3. Frans Hogenberg, Mapa de Amberes.

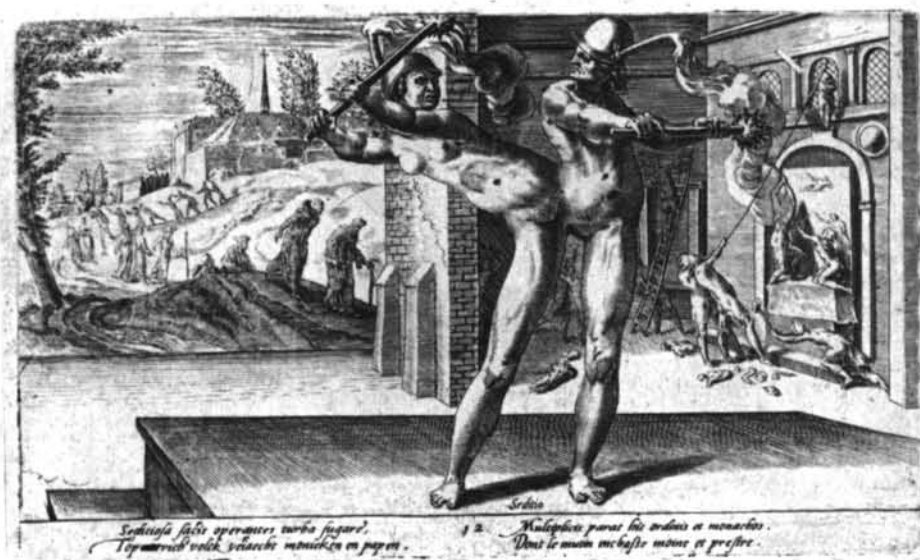


Fig. 4. Dirk Volkertsz Coornhert, Seditio (de una serie de alegorías de vicios y virtudes), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett; Museumsfoto: B. P. Keiser.

laterales del zócalo están adornados con dos relieves. Uno de ellos, bajo la mano que ciñe el bastón de mando, llamado «Pietas» muestra un altar con fuego de sacrificio flanqueado por trofeos y con la inscripción «DEO PATRUM NOSTOR, S». El otro, bajo el brazo desarmado, se ordena dentro de la en alfabeto griego «AAH XIKAKOΣ HQΣ» nombrada escena. En un paisaje compuesto de árboles, un pastor con su rebaño sigue la dirección que le señala la aurora desde las nubes con una rama de olivo.

La realización del grupo había sido encomendada a Jaques Jonghelinck, el escultor más renombrado en su tiempo en los Países Bajos⁹. Formado en Milán con Leone Leoni, conocía seguramente la escultura de bronce de este último «Carlos V como vencedor de la furia» que había inspirado directamente a la estatua de Alba. El cardenal Granvella intervino por él en numerosas ocasiones y puso un taller a su disposición en las estancias de su palacio en Bruselas, en los cuales se crearía el grupo Alba-Seditio. El zócalo fue creado por Willem van den Broeck, Paludanus, a quien antes había sido encargado un revestimiento de chimenea para la ciudadela¹⁰. Como Jonghelinck, había sido formado en Italia. En Amberes pertenecía al círculo del tipógrafo Christophe Plantin, a quien unía una estrecha amistad con Arias Montano¹¹.

Los grabados del asimismo a este grupo perteneciente Philipp Galle, aseguraron rápidamente una extensa divulgación. La colocación de la estatua levantó seguidamente una áspera crítica, tanto entre los neerlandeses como entre los españoles. Para entenderlo, hay que tener presente que desde siglos ningún príncipe ni soberano se había atrevido a dejarse solemnizar en vida con una estatua-retrato colocada en un lugar público. En 1956, Herbert Keutner en su artículo sobre el origen y la forma de la estatua en el Cinquecento presenta «que oposiciones tan fuertes había que superar contra toda manifestación pública de la gloria y pretensiones de poder contemporáneas (...)», desde que Andrea Doria se hizo solemnizar con una estatua en la plaza de Génova que lo muestra vestido de Neptuno¹². Leone Leoni se refería a esta figura creada por el escultor Montorsoli, cuando el primero realizó una estatua idealizada de Carlos V entre 1549 y 1555, y la cual muestra al emperador como vencedor contra el furor, y originariamente en una desnudez extrahistórica y divina¹³. La armadura, que todavía hoy es movable, es nombrada en los documentos a partir de 1551 como tercera parte del grupo¹⁴. El magistral bronce de Leoni fue expuesto en Bruselas un año después de su terminación y después llevado a España. A pesar de que en el plinto se lee que aquí el emperador aparece como

⁹ L. SMOLDEREN y J. JONGHELINCK, «Waradin de la Monaie d'Anvers», *Revue belge de Numismatique et de Sigiliographie*, 115, 1969, pp. 83-247.

L. SMOLDEREN y J. JONGHELINCK, en *Biographie nationale publié par l'Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts*, 38, 1973, pp. 369-388.

¹⁰ J. DUVERGER y J. M. ONGHENA, «Beeldhouwer Willem van den Broeke alias Gulielmus Paludanus (1530 tot 1589 of 1580)», *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 5, 1938, pp. 75-140.

J. DUVERGER y J. M. ONGHENA, «Enkele nieuwe gegevens betreffende Beeldhouwer W. van der Broeke alias Paludanus (1530 tot 1580)», *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 8, 1942, pp. 173-204.

¹¹ HÄNSEL, 1989 (como nota 1), 60.

¹² H. KEUTNER, «Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, Folge, 7, 1956, pp. 139-168, la cita 143 (traducción de la autora).

¹³ A. CLOULAS BROUSSEAU, *Peintres et sculpteurs italiens en Espagne au XVème. siècle*, Dissertation, París, 1974, 158 ff.

¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

vencedor del furor turco, Fernando Checa ha supuesto que la estatua no sólo celebraba al vencedor de la campaña de Túnez, sino también al vencedor sobre los protestantes en la batalla de Mühlberg¹⁵. Pero más interesante que el concreto punto de la situación histórica aparece la circunstancia de que Leoni evitó conscientemente toda posibilidad de identificar al monstruo con un país concreto o un partido vencido. Leoni dio como motivo la modestia y la bondad del emperador, y así se puede leer en una carta que envió el 20 de diciembre de 1550 al cardenal Granvella, a quien se dirigía con la petición de servir de mediador del proyecto de Carlos V¹⁶. En su concepción, Leoni va más allá en tanto que no aleja al emperador de la realidad política a través de un disfraz mitológico, pero alcanza, con la alegoría moralizadora del emperador como héroe de virtudes, una revocación de los deseos de gloria.

Más de quince años después se dio de nuevo la posibilidad de hacer consideraciones sobre el tema de la estatua conmemorativa, y a saber, en ambos casos en honor a estrategias de la victoriosa potencia mundial española, Don Juan de Alba y anteriormente Fernando Alvarez de Toledo, Primer Duque de Alba. Así, con la estatua del Duque se reconoce la primera estatua de la Edad Moderna que, colocada en un lugar público, representa a la persona sin legitimación mitológica o alegórica alguna; de lo contrario, Alba aparece «por primera vez con armadura contemporánea, desguarnecido y personificado con aspecto de general»¹⁷. También la Seditio es relacionable a una situación histórica concreta a través de los atributos. Un proceder iconográfico desacostumbrado que provocó directamente interpretaciones polémicas si se toma todo el esfuerzo de Leoni de mostrar el furor como vicio general, como la solución correspondiente a la convención.

En España, la oposición formada en la Corte contra la política de Alba tomó la estatua como prueba de que el Duque se atribuía honores que sólo le correspondían al rey. La hoja conservada en Simancas con el título «Declaración de la estatua de metal del Duque de Alba y de otras que se han puesto en el castillo de Amberes», sirvió junto con el grabado de Galles para información del rey¹⁸. Esta hoja nombra sólo el significado de los detalles únicos de la figura del grupo, pero no se habla sobre los relieves del zócalo. Desgraciadamente no se encuentra una reacción directa o un juicio del rey. Los informes de este tipo fueron seguramente los responsables de que el sucesor de Alba, Don Luis de Requesens ya en 1574 obtuviera la orden de quebrar la estatua con la mayor discreción

¹⁵ F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, p. 138.

¹⁶ CLOULAS BROUSSEAU, 1974 (como nota 13), p. 173.

¹⁷ KEUTNER, 1956 (como nota 12), pp. 157 y ss (traducción de la autora).

¹⁸ Archivo general de Simancas, estado, legajo 549, fol. 153: El brazo que tiene la petición o requesta en la mano significa la nobleza que presentó la requesta a Madama de Parma./ El brazo del martillo, el rompimiento de las iglesias./ El brazo de la hacha de cortar leña, el rompimiento de las imágenes. El de la maza de armas significa los que tomaron las armas contra S.M./ El brazo de la hacha alumbrada, el fuego que pusieron a los templos y al país./ El brazo de la bolsa, la gran suma de dineros que presentaron por haber la confesión augustana./ Las dos cabezas en un cuerpo significan la herejía; la que tiene el bonetillo es el común, y las de las calabacillas y escudillas de palo, la nobleza./ Las dos máscaras significan que las llevaban los que presentaron la requesta, y, siéndoles quitada, fueron conocidos./ La vicacas con las calabacillas y escudillas de palo a las orejas, significan el nombre Gues, que tomaron./ Los libros y serpientes que salen de las vicacas la mala doctrina y del veneno que sembraron./ Las heridas del brazo y del muslo significan que la herejía va, derrota, mal herida./ El estar el duque del todo armado, si no el brazo derecho significa, la parte armada, cómo venció y echó del país a los malos, y el brazo desarmado y tendido llama a los buenos a paz y concordia.

posible para evitar toda sospecha, esto señala un cambio en el curso político. El grupo fue almacenado en un cobertizo y vuelto a fundir en cañones en 1557¹⁹.

Es difícil valorar cómo fue acogida la estatua en los Países Bajos. En principio llama la atención que no hay cartas o informes que mencionen la obra. Los neerlandeses fieles o leales a España fueron reservados, cuya razón también pudo ser que la ciudadela sólo permanecía abierta a un pequeño círculo de visitantes, además de a los soldados. Por el contrario una propaganda antiespañola se apoderó con ardoroso fervor del tema. La estatua, que debió ser conocida por los dos grabados de Galles, pertenecía al repertorio estándar de la sátira. Ya en 1572, Wilhelm von Oranien dio en su «Germaniam inferiorem libertati vindicatis ad ordines et populum denuntiatio» una descripción tan clara como polémicamente falsificada²⁰. Interpretó el ser de los hermanos gemelos como copia de aquéllos, cuyo ultrajante fin fue producido por Alba, aun cuando hubieran adquirido méritos por los servicios prestados al rey; una alusión directa a la ejecución de los condes Egmont y Horn. Al mismo tiempo ve en la criatura derrocada la personificación de la nobleza y el pueblo. Oranien lanza aquí pues ambas interpretaciones, que desde entonces se encuentran en la mayoría de los informes sobre la estatua. Lo que no pudo prevalecer fue la exposición de Oranien del relieve de la Pietas, en la que denuncia a Alba como descendiente de los paganos Sarracenos, hablando del altar «en el que como en la superstición de los Sarracenos (la cual es propia desde siempre del pueblo del que procede este triunfador) arde una hoguera de sacrificio»²¹.

También las hojas satíricas de 1572 que muestran a un Duque entronizado devorando a un niño y con los pies sobre los cadáveres decapitados de Egmont y Horn se basaban en la estatua. Indicio para ello no es sólo la posición de Alba y el emplazamiento de la cabeza de Egmont, la cual ofrece conformidad con la máscara de la estatua, sino también la acorazada izquierda y la derecha sin coraza así como la cabeza descubierta de Alba. La hoja debió ser muy popular, pues se conoce una variante invertida y una versión siguiente que muestra a Alba abrazando al Papa que cabalga sobre un monstruo con varias cabezas²².

En un boletín no datado se ve la estatua flanqueada por un demonio coronado con una tiara y por la muerte²³. En el lugar de los siameses están la Verdad y la Justicia, así como viudas y huérfanos. Alba parece mantener su mano derecha sin coraza sobre los soldados españoles, que del zócalo abierto roban los corazones de los súbditos neerlandeses. A la derecha se forman tropas neerlandesas bajo la dirección de Wilhelm von Oranien. Aquí se reconoce claramente el contexto en el que la representación de Alba podría ser, demasiado ligeramente, interpretada negativamente. No la arrogancia de Alba, sino la violación de los derechos tradicionales, sobre todo en el campo de la legislación de impuestos por una parte y los excesos de los mercenarios españoles por otra parte, le roban al Duque los corazones de sus súbditos.

¹⁹ L. SMOLDEREN, «La statue du duc d'Albe a-t-elle été mise en pièces par la population anversoise en 1577?», *Jaarboek. Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen*, 1975, pp. 113-136.

²⁰ W. VON ORANIEN, «Germaniam inferiorem libertati vindicatis ad ordines et populum denuntiatio». En P. C. KNUTTTEL, *Catalogus van de pamfletten-verzameling in de Koninklijke Bibliotheek, S'Gravenhage*, 1889, 1, n. 194.

²¹ BECKER, 1971 (como nota 1), p. 96 (traducción de la autora).

²² Los tres grabados están reproducidos en: *Allgemene geschiedenis der Nederlande*, 5, tavola 5. PARKER, 1979 (como nota 3), p. 159, fig. 19.

²³ BECKER, 1971 (como nota 1), p. 105, fig. 13.



Fig. 5. Leone Leoni, Estatua de Carlos I, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 6. Sátira al Duque de Alba y la persecución de los protestantes.

Asimismo hay un boletín no datado que se encuentra en la Herzog August-Bibliothek en Wolfenbüttel²⁴. Este reproduce el grabado de Galles bastante preciso y respetando la iconografía. Sin embargo el texto deja muy claro que la osadía de colocar esta estatua demuestra la tiranía de Alba.

Con la demolición de la estatua de 1574 apareció una moneda satírica que muestra en anverso la figura de Alba en relación con la arrogancia y caída de Icaro, y en el reverso la caída de Lucifer en el averno²⁵. Todavía en 1578 se representa la estatua caracterizada en dos boletines (uno sobre la muerte de Don Juan de Austria²⁶, el otro sobre la llegada del Archiduque Matías)²⁷ el orgullo de Alba que será entendido como la esencia de gobiernos arbitrarios españoles.

Sobre todo el hecho de que la estatua pudiera ser usada tan rápidamente por la propaganda antiespañola para sus fines provocaría, junto con la orden real de destruir la estatua, la rabia de Maximilien Morillon, quien poco después de la demolición la descualificó como «insensatez». El 14 de junio, el secretario Granvellas escribía a su señor: «Je impute plus ceste folie à celui que l'a fait que fut Arias, que an luy (Alba)»²⁸. Para la valoración correcta de esta desfavorable observación hay que considerar que Morillon sentía gran animadversión contra Arias Montano. Al parecer le irritaba que Arias, a pesar de su más bien recatado proceder, ejerciera una influencia no poco importante sobre el rey y Alba²⁹. También veía en la preferencia de Alba por el Antiguo Testamento un indicio de herejía. La crítica de Morillon se deja entender más como crítica al autor del programa que como crítica a la estatua misma.

El polémico escrito de Oranien y los mencionados boletines parecen haber proporcionado fuentes esenciales a los cronistas de los años siguientes para sus conocimientos sobre la estatua³⁰. La mayoría conceden un gran párrafo a su descripción, sobre todo con la fecha de 1574, fecha de la demolición por Requesens. También los autores pro-

²⁴ HARMS, pp. 50 y ss., n. II, 26.

²⁵ BECKER, 1971 (como nota 1), p. 86, fig. 7.

SMOLDEREN, 1972 (como nota 1), p. 26.

²⁶ SMOLDEREN, 1972 (como nota 1), p. 19.

²⁷ SMOLDEREN, 1972 (como nota 1), p. 20.

²⁸ «Morillon an Granvella, 14.6.1574», *Correspondance du Cardinal-granvelle (1565-1586)*, Hsg. Charles Piot, Edmund Pouillet, Brüssel, 1877-1896, p. 5, 138.

²⁹ Cfr. las citas en: SMOLDEREN, 1972 (como nota 1), p. 8, Anm. 15.

³⁰ Cfr. por ejemplo P. CORNEJO, *Sumario de las guerras civiles y causas de la Rebelión de Flandes*, León, 1577, p. 142 (descripción de la estatua), p. 295 (destrucción del castillo).

M. EYZINGER (AITZINGERUS), *De Leone Belgico*, Köln, 1588 (2) [1583 (1)], p. 107 (destrucción del castillo y de la estatua).

E. VAN METEREN, *Eigentliche und vollkommene historische Beschreibung des Niederländischen Kriegs*, Amsterdam, 1627 (primera edición: *Historie der Nederlandschen Oorlogen*, Den Haag, 1593), I, pp. 133 y ss. (erección y descripción de la estatua).

M. d'ISSELT, *Sui temporis historia*, Köln, 1602 (versión latina del texto de van Meteren).

A. DE HERRERA, *Historia general del mundo*, Valladolid, 1606, 2, p. 112 (destrucción de la estatua).

A. CARNERO, *Historia de las guerras civiles que ha avido en los estados de Flandes. Desde el año 1559. Hasta el de 1609*, Brüssel, 1625, p. 67 (reproduce el texto de Herrera).

J. GYSIUS, *Origo et historia Belgicorum tumultum*, Delft, 1641 (edición neerlandesa: Delft, 1626), pp. 273-275.

F. STRADA, *De Bello Belgico*, Antwerpen, 1648-1649 (erste Ausgabe Rom, 1632), p. 418 (Schmückt die Geschichte von Abbruch und Zerstörung des Standbildes in allen Details aus).

A. OSSORIO, *Histoire de Ferdinand Alvarez de Toledé premier duc d'Albe*, París, 1699, pp. 292-285 (erección y descripción de la estatua), pp. 371 y ss. (destrucción de la estatua).



Fig. 7. Sátira al Duque de Alba.

españoles censuran la colocación de la estatua como la usurpación de un honor que sólo hubiera correspondido al rey. Algunos, como por ejemplo Antonio de Herrera, oponen la modestia del rey Felipe, que había rechazado la propuesta de un escultor italiano de adornar todas las puertas de la ciudad con el retrato real³¹.

En 1626 Joannes Gysius cuenta una anécdota según la cual el Duque de Aereshot veía el enredo de miembros del monstruo como una profecía de su próximo refortalecimiento³². La hipótesis expresada en 1583 por Michael Eyzinger (según la cual durante la demolición de la ciudadela, el pueblo de Amberes encontró la estatua y la destruyó con triunfo)³³ fue adornada con muchos detalles por el Jesuita Famien Strada en 1632³⁴. Esta libertad cronista produjo, en los siglos posteriores, confusiones hasta que en 1980 Luc Smolderen demostrara que ya en 1577 la estatua fue refundida en cañones³⁵.

Antonio Ossorio, que en 1699 publicó en París una biografía sobre Alba, es capaz de enjuiciar el asunto más objetivamente gracias a la distancia de más de un siglo que le separa de los hechos históricos. El también adoptó una actitud crítica en cuanto a la estatua, pero la observa dentro de la tradición de las estatuas de la Antigüedad. El formula el problema esencial más claramente que los cronistas anteriores y posteriores a él: que en vano se espere honrar el recuerdo a través de una estatua de la cual el original no es querido³⁶.

Hasta hoy, la valoración negativa de la estatua ha determinado su interpretación. Se ha entendido siempre como la expresión de la desmedida ambición de honores de Alba, que quería ser solemnizado como único vencedor contra los rebeldes neerlandeses. Voces que se remitían a un posible contenido moral que va más allá de la persona de Alba, por ejemplo Herta Schubart³⁷ o William S. Maltby³⁸, no encontraron eco alguno. Pero no parece de ninguna manera plausible que alguien se presente tan prodigiosamente no sólo como vencedor sino también como despreciable opresor de los vencidos. La violación contra cualquier pretensión de la virtud sería demasiado obvia, sin tener en cuenta que el objetivo más evidente de una estatua, provocar simpatías, estaría condenado a fracasar desde el principio.

Por el contrario, si se observa objetivamente, habla mucho a favor de que a la osadía de una nueva forma inconventional, correspondía una concepción de contenido, que rompió de manera sorprendente con juicios heredados y valoraciones de los adversarios políticos. El lugar de la iconografía del poderío y victoria ha sido ocupado por la alegoría de un amor virtuoso a la paz. Para ello hay que retornar a la primera fuente que informa sobre la estatua, el grabado de Philipp Galle, cuya firma denomina claramente lo que la representación muestra pragmáticamente: «La estatua de bronce del Duque de Alba como pacificador, colocada en la ciudadela de Amberes»³⁹.

Desde el siglo XVI se tiene como autor del programa de la estatua al humanista

³¹ HERRERA, 1606 (como nota 28), 2, p. 112.

³² GYSIUS, 1641 (como nota 28), pp. 273-275.

³³ EYZINGER, 1588 (como nota 28), p. 107.

³⁴ STRADA, 1648-1649 (como nota 28), p. 418.

³⁵ SMOLDEREN, 1980 (como nota 19). Aquí una discusión intensiva de las relaciones históricas sobre la estatua.

³⁶ OSSORIO, 1699 (como nota 28), pp. 282 y ss.

³⁷ SCHUBART, 1939 (como nota 1).

³⁸ MALTBY, 1983 (como nota 4), p. 180.

³⁹ «STATUAM AENEAM ALBAE DUCI PACIFICATORIS HABITU ANTVERPIAE IN CASTRO COLLOCATAM».

español Benito Arias Montano, uno de los teólogos más importantes de su tiempo, sobre cuyo papel de intermediario entre la vida espiritual neerlandesa y española, todavía se sabe muy poco⁴⁰. Nacido hacia 1527, Arias entró en la Orden de Santiago después de sus estudios en Sevilla y Alcalá, participó como miembro de la delegación española en el Concilio de Trento, por lo cual recibió el título de «Capellán del rey» por parte de Felipe II. También le encargó en 1568 la dirección teológica y científica de la edición de la Biblia Políglota de Amberes; un proyecto que había sido solicitado al rey por el editor de Amberes Christophe Plantin⁴¹.

Con Plantin y su círculo al que pertenecían, entre otros, el geógrafo Abraham Ortelius⁴², el grabador Philipp Galle⁴³ y el escultor Paludanus, Arias trabó amistades que perdurarían hasta después de su vuelta a España. Lo que caracterizó políticamente a este círculo fue su cercanía con los representantes de la tolerancia política y religiosa en los Países Bajos. Algunos, como Plantin, Ortelius, probablemente Paludanus y mucho más tarde Arias, pertenecían a una asociación conocida con el nombre «Casa del amor»⁴⁴. Parece impensable que la relación de Arias con el círculo de humanistas de Amberes pudiese haber alcanzado un grado tan alto de confianza, si hubiera solemnizado con la estatua de Alba al Duque sólo como vencedor del pueblo neerlandés. La estatua debió haber sido aceptable al círculo de amigos de Montano, es decir, que su argumentación debió haber sido mucho más diferenciada.

El interés de Arias por las artes plásticas fue demostrado en varias ocasiones. Así concibió, por ejemplo, con Plantin y Galle varias y amplias series de grabados. Una de ellas, publicada en 1573, «Divinarum nuptiarum conventa et acta» dan un buen ejemplo de la fisonomía característica de su pensamiento⁴⁵. La portada muestra un cartucho de roleo en cuyos lados están un hombre y una mujer cuyas manos están unidas por la figura luminosa de Dios Padre. Es irreconocible que Albrecht Dürer fuera el padrino, el modelo directo para esta desacostumbrada representación (en el campo de la iconografía cristiana) fue suministrado por un relieve con la «Boda de Adán y Eva» que había sido creado

⁴⁰ ZU BENITO ARIAS MONTANO, cfr. T. GONZALEZ CARVAJAL, «Elogio histórico del Doctor Benito Arias Montano», *Memorias de la Real Academia de la Historia*, 7, 1832.

B. REKERS, *Benito Arias Montano (1527-1598)*, London/Leiden, 1972.

⁴¹ L. VOET, *The Plantin-Press, A Bibliography of the work printed and published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*, Amsterdam, 1980 ss., 1, pp. 280-315, n. 644.

⁴² ZU ORTELIUS, cfr. C. KOEMAN, *Abraham Ortelius, sa vie et son Theatre orbis terrarum*, Lausanne, 1964.

⁴³ ZU GALLE, cfr. J. J. P. VAN DEN BEMDEN, *De Familie Galle*, Antwerpen, 1863.

A. J. J. DELEN, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIII siècle*, París, 1934, pp. 94-100.

The illustrated Bartsch, vol. 56, Ed., Walter Strauss, New York, 1987.

Sobre la colaboración de Galle y Arias Montano, cfr., M. BATAILLON, «Philipp Galle et Arias Montano», *Bibliothèque de humanisme et renaissance*, 2, 1942, pp. 132-160.

HÄNSEL, 1989 (como nota 1), pp. 90-129.

⁴⁴ F. NIPPOLD, «Heinrich Nielaes und das Haus der Liebe», *Zeitschrift für historische Theologie*, 32, 1862, pp. 323-402 y 473-563.

H. DE LA FONTAINE VERWEY, «De geschriften van Hendrik Nielaes», *Het Boek*, 27, 1940-1942, pp. 161-221.

Ibid., *The Family of Love, in Quaerendo*, 6, 1976, pp. 219-271.

J. A. VAN DORSTEN, *The Radical Arts*, London, 1970.

A. HAMILTON, *The Family of Love*, London, 1981.

⁴⁵ B. ARIAS MONTANO, *Divinarum nuptiarum conventa et acta*, Antwerpen, Galle 1573-1574. HÄNSEL, 1989 (como nota 1), pp. 100-115.



Fig. 9. Sátira al advenimiento del archiduque Mathias en los Países Bajos, Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek.

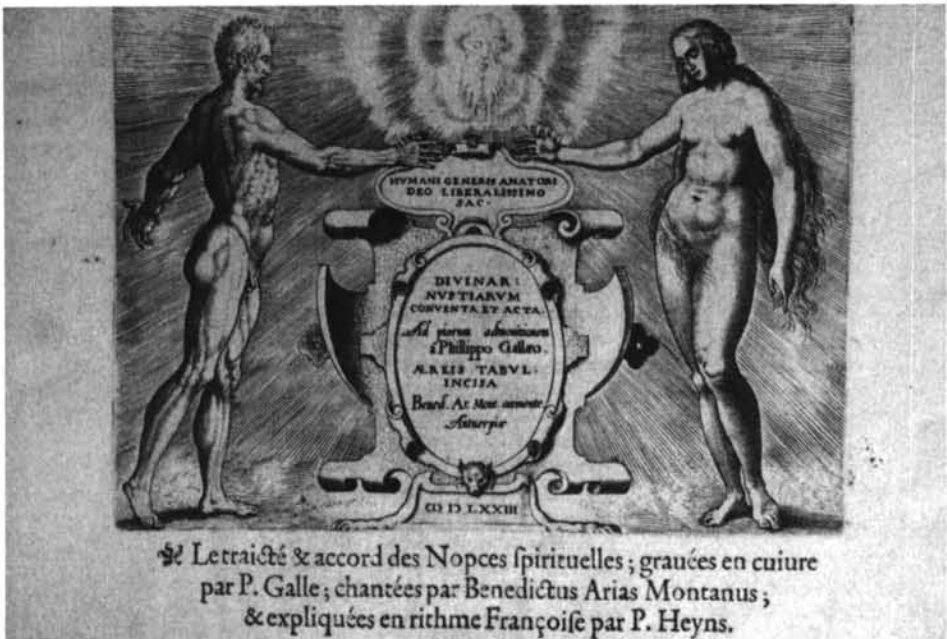


Fig. 10. Philipp Galle, Portada del libro *Divinarum nuptiarum conventa et acta*, de Benito Arias Montano, El Escorial, biblioteca.

por Paludanus para la chimenea de su casa⁴⁶. Esta casa tenía el nombre «El amor», lo que hace suponer que se tratase de una alusión al grupo espiritualista «Casa del amor». Los grabados del «acta» de Montano se remiten también a ello. En ellos se describe la preparación de la prometida, que se separa del mundo y se prepara para su prometido celestial. No es de extrañar que apenas diez años más tarde se cambiase la portada, en una nueva edición no autorizada por Arias Montano, por otra más inocente en el sentido místico cristiano. Aquí se muestra la boda de la «Gens humana» con Cristo⁴⁷.

Arias trabajó, al mismo tiempo que con la concepción del programa de la estatua del Duque de Alba, con la realización de las portadas de la Biblia Políglota⁴⁸. Con la portada y la dedicación a Felipe II buscaba ilustrar sobre todo la significación histórico-política del proyecto. La portada muestra, en un fondo arquitectónico, una alegoría de la «Pietatis concordiae» según Isaías 11. En torno de un pesebre hay una ternera, un león y una oveja que descansa en el lomo de un lobo sumisamente agachado, alegoría de la superación de lo malo a través del sacrificio de la muerte de Cristo. Plantin, que escribió textos cortos de aclaración a la portada, explica la escena como alegoría para la concordia de los pueblos en el esfuerzo de una fe cristiana. Las ramificaciones que aparecen desde una corona sobre los animales, representan las diferentes lenguas de la Biblia. Las metas teológicas y políticas de la portada son claras. Por una parte asegura la igualdad de las transmisiones del texto en las distintas lenguas, lo que en aquel tiempo no era natural, por otra parte el grabado propaga la unión de los pueblos en el esfuerzo por la religión verdadera. Esta idea de unir el status político con el lingüístico se encuentra ya en la Gramática de Antonio Nebrija, que escribe «Siempre la lengua fue compañera del imperio», y así propagaba la cultivación del castellano como testimonio para el reforzamiento del imperio español⁴⁹. Como comparación, Nebrija alude al desarrollo del griego, romano y hebreo. Arias sigue reflexionando en esta idea, haciendo convivir, en una visión escatológica, los grandes Imperios antiguos en una paz paradisíaca. Así, deduciendo, el conocimiento de las lenguas en las que se transmite la Sagrada Escritura contrae el reconocimiento de la religión verdadera, la cual podría dar un nuevo fundamento a la unidad católica. Un pensamiento así podía ser relacionado en los Países Bajos en aquel tiempo con la situación política coyuntural, como llamamiento al fin de las guerras religiosas. Felipe II tomaría al mismo tiempo, como patrón de las lenguas bíblicas, el papel de pacificador.

Los contemporáneos percibieron las implicaciones políticas del grabado, y esto se demuestra con una pintura de 1586 de Hans Vredeman de Vries, una alegoría de la vuelta

⁴⁶ Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

Cfr. H. M. NIEEUWDORP, «"Het aards Paradijs" of "De Liefde" een verloren gewaand schoornsteenrelief van Willem van den Broecke alias Paludanus (1530-1580)», *Bulletin*, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1972, pp. 83-92.

⁴⁷ A. FREITAG y P. GALLE, *Divinarum nuptiarum conventa et acta*, Antwerpen, Galle/Plantin, 1580.

M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, Brüssel, 1978, ff., 3, 1397.

⁴⁸ *Biblia sacra, hebraice, chaldaice, graece & latine, Philippi II. Reg. Cathol. pietate, et studio ad sacrosanctae ecclesiae usum*, Antwerpen, Plantin, 1569-1572.

VOET, 1980 ff. (como nota 41), 1, pp. 280-315, n. 644.

R. GOMEZ VILAFRANCA, «Cooperación a la bibliografía de Arias Montano. Número I. La Biblia Regia», *Revista de los estudios extremeños*, 2, 1928, pp. 285-331.

REKERS, 1972 (como nota 40), pp. 45-69.

HÄNSEL, 1989 (como nota 1), pp. 24-35.

⁴⁹ E. A. DE NEBRIJA, *Gramática castellana*, Salamanca, Juan de Ayala, 1492.



Fig. 11. Willem van de Broeck, El amor, Bruselas, Musée Royale des Beaux-Arts.



Excudebat Christophorus Plantinus, Architypographus
 Regius, Philippo Gallæo.

CIO. IO. LXXX.

Fig. 12. Jan o Hierónymus Wlerix, Portade de la 2.^a edición de *Divinarum nuptiarum conventa et acta*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier.

de Amberes a poderío español⁵⁰. En el primer plano, Alejandro Farnese entrega el escudo de Amberes a Felipe II. El fondo está ocupado por un edificio monumental con una solana lateral. En la pared que da a la plaza principal se presenta en un marco arquitectónico de columnas y frontones, una alegoría de la Concordia. En la parte baja del cuadro descansan los cuatro animales de la profecía de Isaías, el toro y el león a la izquierda y la oveja y el lobo a la derecha; no como copia de la Políglota, pero remitiendo claramente al orden y aplazamiento de este modelo.

La pretensión política se manifiesta, mucho más claramente que en la portada general, en la edición de la Biblia, en el grabado en que se hace una alegoría del rey como mecenas y protector de la religión cristiana. En el centro, en un zócalo, está la «*Pietas Regia*», vestida con una antigua túnica que deja el pecho descubierto, recordando así a representaciones de Diana. Esta iconografía tiene un paralelo con la de Pollaiuolos Grabmal para Sixto VI, donde una Diana semidesnuda con aljaba y arco representa la teología. La «*Pietas Regia*» se apoya con su derecha sobre el escudo de Felipe II y levanta con su mano izquierda la Biblia Políglota abierta. Un ángel suspendido en una nube es coronado por ella. En dos pedestales pequeños a la izquierda y la derecha se reconoce respectivamente una mano, una con una espada, la otra con un cetro en cuya parte superior flotan dos ojos; las inscripciones correspondientes dicen: «*aut gladio*», «*aut verbo*». Respectivamente, un olivo es adornado a la derecha por los utensilios del arte y la artesanía, y a la izquierda una palma es adornada por trofeos de guerra. En el fondo arde una hoguera de sacrificio sobre un altar dedicado a Dios nuestro Padre, parecido al que conocemos en el relieve del zócalo de la estatua de Alba. Los rayos del sol que brilla a la derecha ocupan toda la escena. El epígrafe de la lámina pendiente del borde superior del cuadro, proviene de «*Dos reyes*, 23, 3». Felipe II aparece así como nuevo rey Josué, como renovador y salvador de la Iglesia.

Correspondientemente, Plantin dice al comienzo de la aclaración de esta hoja que Arias Montano ha querido mostrar los empeños de Felipe por la fe católica, y continúa constatando que la feliz mano y los cuidados del rey han sido demostrados en numerosas ocasiones. Felipe nunca ha provocado guerra, pero ha ganado las que han maquinado contra él, una alusión a la guerra hispano-neerlandesa, que hacia 1570 parecía decidida a favor de España. Felipe II expulsó a los ídólatras del país. Pero sobre todo, como trata Plantin detalladamente, el rey fomentó las ciencias y las artes. La intención del grabado no sólo era alabar la persona de Felipe II, sino sobre todo su ejemplo como soberano piadoso y justo. En correspondencia, en el zócalo no se representa su retrato, sino la personificación de su mayor virtud, la «*Pietas Regia*».

Los ejemplos nombrados no sólo constatan que Arias se comprometió en numerosas ocasiones en el campo de la argumentación representativa político-teológica, sino también desarrolló una iconografía para ello, en la que junto con los motivos convencionales utilizaba también invenciones originales. En la composición, sus trabajos están caracterizados por renunciar a elementos artísticamente sutiles que confunden al espectador. Por el contrario, la tendencia a la claridad se hace evidente.

Características parecidas se pueden comprobar en la iconografía de la estatua de Alba.

⁵⁰ Antwerpen, Archivo de la ciudad.

P. HUVENNE y H. VREDEMAN DE VRIES, «Allegorie du retour d'Anvers sous l'autorité du roi d'Espagne», *Catálogo de la exposición Splendeurs d'Espagne et les villes belges 1500-1700*, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1985, pp. 416 y ss., n. B 15.



Fig. 15. Hans Vredeman de Vries, Alegoría de la entrada de Alessandro Farnese en Amberes, Amberes, Archives comunales.



Fig. 16. Antonio Pollaiuolo, Tumba de Sixtus IV (detalle), Roma, Grotte vaticane.

El elemento fundamental de la iconografía se identifica fácilmente como «el triunfo de la virtud sobre el vicio», un tema sobre el que Donatello, Cellini y Miguel Angel habían creado famosas esculturas. También la figura de Alba parece compuesta por decoraciones móviles de la entonces conocida base-antigua. Es quizá la Seditio desarrollada de la figura de un dios fluvial, la figura de Alba recuerda al Apolo Belvedere o a una estatua de emperador. El brazo con el bastón de mando procedía de la estatua de Carlos V de Leone Leoni, mientras que el brazo extendido saludando deriva de la estatua ecuestre de Marco Aurelio. El sentido de este método de collage es que el Duque, a pesar del carácter de retrato, debía ser representado como una figura ideal claramente reconocible. Sobre todo el gesto de Marco Aurelio es ya válido en la «Jeroglífica» de Piero Valeriano, en cierto modo la obra modelo de entonces en el campo del lenguaje simbólico, como claro atributo del portador de paz⁵¹. Así el gesto corresponde exactamente a la leyenda de la estatua que dice representar a Alba en «*pacificatoris habitu*».

El monstruo tumbado, que los cronistas habían interpretado polémicamente como nobleza y pueblo o Egmont y Horn, no fue nombrado claramente por Becker y Smolderen, sino aclarado en la referencia a esta tradición de interpretación. Nosotros por el contrario habíamos identificado al ser de los gemelos a través de la comparación con el grabado de Coornherts, dicho sea de paso, uno de los representantes más importantes como escritor de la idea de tolerancia en los Países Bajos, como el vicio «Seditio», es decir, interpretada como alegoría de la guerra civil autodestructiva. Esta se puede ordenar históricamente, pero no equiparar con personas concretas.

Los relieves del zócalo recurren a la emblemática y al arte impreso, un género que estaba predestinado como pocos otros a representar circunstancias concisas y simplemente. Los elementos aislados procedían del depósito de formas del arte antiguo y cristiano, a lo cual ya se habían encontrado los trofeos y la hoguera de sacrificio en la «*Pietas Regia*».

El relieve de la izquierda toma el tema del «Buen Pastor» como punto de partida y lo combina con una representación alegórica de la aurora que expulsa a los animales nocturnos. Con ello se trata seguidamente de una alusión al nombre «Alba». La figura del Buen Pastor se encuentra utilizada en numerosas ocasiones como la caracterización de un soberano. Además aparece la parábola del Buen y el Mal Pastor, como la cuentan Ezequiel y Juan, concebida directamente a los problemas neerlandeses⁵². En la descripción del profeta, el rebaño está esparcido a merced de los animales salvajes. En los Evangelistas, los ladrones se introducen por el tejado en el establo de las ovejas para robar y matar. Pero el Buen Pastor lleva la salvación. En Ezequiel, él reúne al rebaño y lo conduce a prados verdes, según Juan, las ovejas siguen obedientemente al que reconocen como su pastor legítimo que se hace responsable de ellas con su vida. Arias parte para su interpretación, sobre todo, de la versión de Ezequiel. Como éste había acuñado su parábola al rey David, para Arias estaba muy próximo aplicar la figura al rey Felipe, a quien, gracias a las preocupaciones de su general Alba que había expulsado a la fauna nocturna de la brujería, puede seguir sin trabas el rebaño confiado de su pueblo.

Una prueba de que una representación así fue aceptada por completo en el círculo de los Humanistas de Amberes, fue transmitida por el *Missale Romanum* que, fomentado por Abraham Ortelius, creó Joris Hoefnagel para el Archiduque Fernando de Insbruck. Como adorno marginal para la «misa de la Aurora», Hoefnagel eligió dos cuernos de

⁵¹ P. VALERIANO, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptorum literis*, Basel, Isegrin, 1536, 35 XIX.

⁵² HESEKIEL, 34, Johannes 10, pp. 1-30.

la abundancia con la inscripción «cornu salutis», los cuales vierten sus dones sobre el globo terrestre, del cual se precipita la fauna del mal, y donde prospera la paz. Como lema, Hoefnagel dio a la representación la inscripción griega del relieve de Alba: «AAH XIKAKOΣ HQΣ»⁵³.

La iconografía de la estatua es impensable sin el fondo de una formación general humanística, pero la coloca en el deseo de una inteligibilidad lo más amplia posible. El repertorio de formas utiliza los reconocidos caracteres de la Antigüedad y el Renacimiento, y busca introducir así la novedad del retrato público en un marco reconocido. El lenguaje simbólico de los atributos puede ser remitido a los jeroglíficos, como lo ha presentado Becker aunque no presuponiéndolo, mientras que la emblemática será usada en el sentido de un género conocido. Según quien la observe, la estatua es legible a distintos niveles. Así se pueden entender, por ejemplo, las particularidades del monstruo tanto como herramientas del poder y del engaño así como referencias a hechos históricos recientes en el pasado; pero también se generaliza el significado en aspectos morales de alegoría a la virtud y el vicio, así como lo ofrece la emblemática. La intención de la estatua es comprensible en todos estos niveles, también para alguien que por ejemplo no desee leer las inscripciones.

Pero antes de que intentemos abarcar el mensaje de la estatua más detalladamente, me parece importante hacer la comparación con una talla de madera que también muestra al Duque de Alba⁵⁴. Este aparece con armadura y celada. Con su lanza traspasa a un dragón de tres cabezas, las cuales corresponden a las del Papa Pablo IV, del Gran Elector de Sajonia y de Isabel II. A primera vista esta figura parece corresponder con la estatua de Amberes. Pero si se observa más detalladamente, se aprecian grandes diferencias. La talla de madera reproduce la acción luchadora; Alba aparece en cierta medida como San Jorge, el cual derrota al dragón, símbolo de su contrincante político. Por el contrario, en la estatua de Amberes, el tiempo de lucha ha pasado. El contrincante no es un enemigo personificable, sino un vicio peligroso, que a través de sus atributos puede ser ordenado en un grupo concreto. Está derrotado en el suelo, el Duque ha dejado las armas y se dirige, saludando, a los observadores, con lo que se sienten, como perceptores, una parte misma de la concepción de la estatua.

El mensaje se puede describir tal que el Duque de Alba extiende la mano a los neerlandeses como pacificador. La armadura recuerda todavía a las luchas pasadas, pero el brazo saludando y señalando hacia adelante anuncia el fin de los hechos violentos. Así, la Seditio agitándose en el suelo produce una sensación más reprobable. Sus heridas abiertas atestiguan que sólo ella misma ha sido quien se ha causado daño. Tanto el retrato de Alba como la caracterización del monstruo como partidario de los Gueux separan al grupo de la validez temporal de la alegoría y concretizan la declaración política del ofrecimiento de paz. Los relieves del zócalo transmiten el razonamiento moral-teológico. La inscripción registra los méritos del Duque, y así se dilucida que no se trata de ambición de honores, sino de procurar al rey y al pueblo un regimiento bueno y pacífico. Los trofeos no sirven a la vanidad del estratega, sino que fueron obtenidos en honor a Dios.

⁵³ ALBERTINA, Wien.

Th. A. G. WILLBERG VIGNAU-SCHUUMANN, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, Leiden, 1964, p. 625.

⁵⁴ Colección de los Excmos. Duques de Alba, Madrid.

H. TREVOR-ROPER, *Princes and artists. Patronage and Ideology at four Habsburg Courts 1517-1633*, London, 1976.

Es de señalar que la argumentación de la zona del zócalo es religiosa, mientras que la pretensión de política imperialista, que domina la estatua del victorioso Alejandro Farnese, no tiene ninguna significación. Así la concepción tradicional moral-didáctica es efectiva. Según ésta, así dice Keutner sobre la estatua de Carlos V, el monumento también hace un llamamiento al Duque a la «virtud principesca más ilustre», a saber, la salvaguardia de paz y orden⁵⁵.

La estatua ofrece en cierto modo la grabación del momento de una situación histórica abierta. El gobernador español y la población neerlandesa no aparecen todavía como antagonistas, todavía existe un compromiso en el campo de lo posible. El monumento forma uno de los pocos testimonios de los enfrentamientos hispano-neerlandeses, que no sólo da el punto de vista de uno de los partidos en contingencia sino que intenta hacer de mediador. Al parecer el autor del programa, Arias Montano, introdujo el punto de vista del círculo de Humanistas de Amberes en la concepción de la estatua, teniéndolo más fácil por ser uno de los artistas ejecutores pertenecientes a este grupo.

Pero al mismo tiempo nos llama la atención con la estatua el proceso de la política de Alba. Con ella sabemos que no se trataba de fama personal, ambición de poder ni venganza, sino del ofrecimiento de paz y orden. Así para los contemporáneos esta oferta se oponía de tal manera como una manifiesta violación de las normas, que hacía dudar de su credibilidad. La innovación de una estatua-retrato era imponible si se trataba de un héroe tan brillante como Don Juan de Austria, pero no con una personalidad tan discrepante como el Duque de Alba. La política de Alba en los Países Bajos estaba también marcada por violaciones desconsideradas de las convenciones. Como ejemplo de ello hay que pensar tanto en las reformas administrativas como en la legislación de impuestos, que eran justificadas objetivamente por parte española, y que entraban en colisión con los ya asentados privilegios en el país. Como caso más prominente sea de nombrar el Diezmo que Alba impuso sin el consentimiento del Estado el 31 de julio de 1571, pocas semanas después de la colocación de la estatua.

Así, la mala fama que hoy tiene la estatua es el resultado de la discrepancia que se produjo entre el pacificador Alba, tal como lo veía y deseaba el Humanista Arias Montano, y el estratega que procedía con dura inflexibilidad. Bajo él sufrían todos los neerlandeses, tanto españoles como de Orange. Esta contradicción dejó aparecer la pacífica utopía de la estatua como puro cinismo.

⁵⁵ KEUTNER, 1956 (como nota 12), p. 160.



Fig. 17. Estatua ecuestre de Marco Aurelio, Roma.



Fig. 18. Estatua del duque de Alba luchando contra la Hydra. Madrid, Colección de los duques de Alba.



Fig. 19. Simone Moschino, Alessandro Farnese sobre el río Schelde, Caserta, Palazzo reale.