

GONZÁLEZ-TREVIJANO, P., *La mirada del poder*, Madrid: BOE-CEPC, 2004.

La obra que nos ocupa del hoy Rector de la Universidad Rey Juan Carlos es un trabajo intelectual atípico entre los que en nuestro tiempo producen los constitucionalistas españoles y por ello es inevitable que esta recensión no se amolde a los cánones habituales en las demás recensiones que se vienen publicando en esta sección.

¿En qué género literario de nuestra disciplina puede encuadrarse este libro? La respuesta es fácil, en ninguno. Es verdad que al centrarse en diez grandes personajes de los siglos xi al xx tiene algún punto de conexión con lo que en Historia Política constituye el género de las *biografías*, y, si se quiere, también hay algo en común con los estudios que en Historia del Arte se dedican al *género* pictórico del retrato de los estadistas aludidos, pero ello es más aparente que real. El autor ha escrito para su disfrute y para el del lector un muy particular *divertimiento* intelectual, que, como sucede con los mejores divertimentos de los grandes músicos, lejos de ser una mera obra menor alcanza un gran interés. Con razón escribe en su prólogo Carmen Iglesias que el libro que tenemos en las manos es «una auténtica historia interdisciplinar, rebotante de originalidad, erudición, gusto estético y literario». Compartimos plenamente tal juicio.

La mirada del poder es una obra abordada desde un enfoque abiertamente plural, interdisciplinar. Destaca el acertado enmarque de las diez personalidades políticas estudiadas (Gregorio VII, Gengis-Kan, Alfonso X el Sabio, Felipe IV de Francia, Fernando el Católico, Carlos V, Richelieu, Washington, Bonaparte y Churchill) en la historia de su época con parti-

cular atención a la que damos en llamar historia de las instituciones políticas. El profesor González-Trevijano deja necesariamente su impronta de especialista en Derecho público a la hora de abordar la aportación de cada hombre dotado de poder a que dedica sus páginas. Se complementa el estudio con la actividad y legado de cada estadista pues no en vano estamos en presencia de personajes que dejaron huella de su pisada por el camino de la historia universal y hoy nadie discute que —tras una época en que se ha insistido en que la Historia no la hacían sólo los príncipes con sus bodas y batallas ganadas, sino que era resultado de la evolución de las ideas, del impulso de clases o sectores sociales articulados, del avance de las ciencias y del progreso de las formas de organización de la sociedad— sigue siendo de interés el conocimiento de las aportaciones personales al impulso del *iter histórico* de líderes y élites. En consecuencia el mejor conocimiento de las muchas facetas de estas personalidades destacadísimas en su tiempo tiene un interés objetivo innegable.

Negar el peso de las élites en el curso de la historia es negar una obviedad. Como afirmó Keller «la vida, la fortuna y el destino de muchos son y han sido algo que dependía de la forma de pensar y de actuar del pequeño número de hombres situados en puestos claves»¹. La existencia de una élite política es común a todos los sistemas políticos, sea cual sea el lugar, el tiempo o la cultura preponderante en que se enmarcan. Y ello es evidente desde el momento en que no hay comunidad política sin poder político y el concepto de élite política tiene su encarnadura en el

1 KELLER, S.: *Más allá de la clase dirigente. Elites estratégicas en la sociedad moderna*, Madrid, 1971, p. 13.

pequeño grupo de personas que ostentan el poder. Luego *La mirada del poder* es un título que sintetiza afortunadamente las ideas básicas que sirven de sustrato a la obra.

Ahora bien, si algo caracteriza a este libro es que es trasunto de la subjetividad, del espíritu propio de su autor. A este último se debe el elegir diez personalidades políticas y no otras, con lo que ello conlleva de opciones opinables, como el propio profesor González-Trevijano reconoce en su introducción. A él se debe analizarlas con una metodología propia de la mejor cultura de los grandes universitarios españoles de mediados del siglo xx, Menéndez Pidal, Díez del Corral, Maravall, García Pelayo, D'Ors, Vicens Vives, Truylol..., numerosas veces citados, como tantos historiadores del pensamiento político y autoridades en Teoría del Estado o en Historia del Arte de muy diversos orígenes nacionales en los que el autor busca constantemente apoyo para hilar sus tesis. Estamos ante una obra tan tributaria de las preferencias subjetivas del autor, como construida cuidadosamente desde el estudio de las fuentes y de la literatura científica previa. Cientos de citas a pié de página son prueba tumbativa de ello.

Nota igualmente relevante en el perfil propio de la obra es que su aún joven, aunque a la par maduro, autor es un constitucionalista del que podría decirse que conecta con los viejos profesores de nuestro Derecho Político en su consideración de que no es posible el estudio de los límites jurídicos al poder del Estado y de sus órganos sin empezar por conocer con suficiente profundidad el complejo fenómeno del poder. En su día escribió el Profesor Lucas Verdú que «el poder no es algo

epocal como el Estado, u otras estructuras transitorias, sino algo permanente, ínsito en las comunidades»². De aquí que González Trevijano, se plantee en *La mirada del poder* abordar el estudio de personalidades previas al momento histórico en que de ordinario se sitúa en la Teoría del Estado el origen, al calor del renacimiento, del Estado propiamente dicho y que, así mismo, incluya en su estudio a algún hombre, como Gregorio VII, poderoso en cuanto influye en su tiempo desde su liderazgo espiritual, pero que no es propiamente un estadista; si bien, como sabemos la influencia es para Jouvenel, en buena medida, el meollo de la relación de poder³. Por lo demás, de lo que dejamos anotado ya habrá deducido el lector que estamos ante la obra de un constitucionalista que toma como materia de estudio gobernantes y épocas muy anteriores a las fechas en que emergen las primeras constituciones políticas propiamente dichas.

Los constitucionalistas acostumbramos a aproximarnos al estudio científico de la política desde el ángulo de lo jurídico⁴ y sin duda la gran originalidad de esta obra es que su autor se asoma a su estudio académico con los instrumentos que maneja la historia del arte en general y de la pintura de retratos más en concreto. Según el sugerente título del libro es el poderoso el que desde las obras de arte *mira* a los gobernados de su época y a quienes durante la posteridad se paren al pie de la obra artística. Pero, a la par, es el Profesor González-Trevijano quien mira y remira, quien estudia con rigor a sus diez personajes a través de las obras de arte que han contribuido a inmortalizarlos. De modo que estas obras, cuidadosamente reproducidas gráficamente a color en la obra,

2 LUCAS VERDÚ, P.: *Principios de Ciencia política*, Ed. Tecnos, 3.^a ed. Madrid, 1973. Vol. I, p. 115.

3 JOUVENEL, B. DE: *De la politique pure*, París, 1963, pp. 29-30 y, también, 112-113.

4 Vid. FERNÁNDEZ-CARVAJAL GONZÁLEZ, R.: «El Derecho Político y el lugar de lo jurídico en el conocimiento científico de la política», en *Anuario de Derecho Constitucional y Parlamentario*, Universidad de Murcia, núm. 15, año 2003, pp. 43 y ss.

junto al extenso texto, son algo más que un pretexto del estudioso. Realmente constituyen parte muy significativa de este fino trabajo interdisciplinar, al calor de la culta afición del autor por la Historia del Arte, en cuyos meandros se mueve con desenvoltura.

Un politólogo joven podrá objetarnos de entrada que no afecta al meollo de las relaciones de poder la conexión poder político-obra de arte. Aparentemente le asistirá parte de razón, pero habremos de objetar que como finamente apuntó D. José Ortega «el hombre es el único animal para el que sólo lo superfluo es necesario». Esta es una nota distintiva del hombre ser sociable y racional respecto de los demás animales que pueblan la tierra.

La obra de arte puede satisfacer necesidades estéticas o hedonistas, pero, a la vez, puede considerarse como algo útil por su puesta al servicio de fines sociales o políticos. Y Reyes, Príncipes y Estadistas de todo género, a lo largo de la historia fueron conscientes de esta doble dimensión de la utilidad de las obras de arte. Es más es esta segunda dimensión hay que distinguir dos facetas bien distintas, la del gran coleccionismo de Reyes y otros hombres poderosos, que otorgaba una dimensión incomparable a sus palacios y sedes de gobierno y la de encargos de retratos a los mejores pintores del momento para enaltecer la propia imagen y garantizar su paso a la posteridad.

En efecto, los poderosos de todo género (banqueros, miembros de la nobleza propietarios de grandes fincas, estadistas...) han sólido ser en sus respectivas sociedades los principales coleccionistas. Tanto cuando el coleccionismo era puro o desinteresado (el mero disfrute de la calidad intrínseca a la obra de arte) como cuando era especulativo, es decir, movido

por el ánimo de obtener un lucro llegado el momento de la reventa.

Los primeros grandes coleccionistas han sido los reyes de los reinos con capacidad económica para permitirse tales compras sistemáticas de las mejores obras de arte adquiribles en su tiempo. En España se suele empezar por citar los casos de Carlos V y, sobre todo, de Felipe II, pero la verdad es que ya Isabel la Católica reunió una colección envidiable, cuya parte más significativa de pequeñas tablas se conserva en la sacristía de la Capilla Real de la Catedral de Granada, sin que sea óbice el que básicamente reunió obras que satisfacían su sentido de devoción religiosa. Este último quizás fue un caso de coleccionismo puro, mientras el de su nieto Carlos y el de su bisnieto Felipe tienen el sentido funcional a que hemos hecho referencia.

Como se ha escrito, hay un sentimiento de poder en coleccionar obras valiosas. Los vencedores de las guerras, los grandes caudillos han arramblado con los tesoros de los países vencidos, no solo por su valor intrínseco, sino como símbolo de dominio. El botín sigue a la victoria y es su tentación, sin que ello implique juicio valorativo. Soutl llenó múltiples carromatos con pinturas de Iglesias y Conventos sevillanos, aunque ningún testimonio fiable acredita su particular afición por la pintura⁵.

La relación entre coleccionismo y poder político es ciertamente compleja. Los españoles no podemos olvidar en este sentido la figura de Felipe IV, auténtico y enamorado coleccionista como una reciente exposición del Museo del Prado ha reivindicado, quien adquirió un importante número de valiosas pinturas para decorar su nuevo Palacio del Buen Retiro⁶. Derrotado en la guerra de los treinta años,

5 LAFUENTE FERRARI, E.: «La pintura y el coleccionismo moderno», en AA.VV.: *Colección Banco Urquijo. Pintura, Dibujo, Escultura*, Ed. Fundación Banco Urquijo, Madrid, 1982, p. 14.

6 BROWN, J. y ELLIOT, J. H.: *Un Palacio para el Rey, El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, trad. esp. Ed. Revista de Occidente y Alianza Editorial, Madrid, 1981.

forzado a suscribir la paz de Westfalia, incurso en el imparable declive de la dinastía de nuestros Austrias, buscó el consuelo para tantas contrariedades enviando al gran Pintor de su Corte, Diego Velázquez, en 1644, a Roma y otras ciudades de Italia a adquirir Tintoretos, Riberas y otras telas de grandes pintores italianos, amén de estatuas clásicas para la Colección Real. Según Palomino, Velázquez viajó «enviado por Su Majestad con embajada extraordinaria al Pontífice Inocencio Décimo y para comprar pinturas originales y estatuas antiguas... así de artífices romanos como de griegos». «Aquí (en Venecia) halló ocasión de comprar las pinturas de un techo de historias del Testamento Viejo, de mano de Jacobo Tintoretto» y otros lienzos del mismo pintor y de Veronés.

En la Carta que el Embajador de España ante la República de Venecia, Marqués de la Fuente, envió a Felipe IV el 23 de Abril de 1649 le insinúa las dificultades con que Velázquez va a tropezar en la adquisición de obras destinadas a la decoración del Alcázar y del Palacio del Buen Retiro. Y es que como afirmará Gudiol «Italia, cantera inagotable de arte, convertida en mercado internacional, comenzaba su defensa contra los devastadores efectos del naciente coleccionismo europeo cultivado por magnates y poderosos. El Museo del Prado conserva parte del botín obtenido por Velázquez»⁷. ¿Era una prueba del gusto por la pintura? Quizás sí, pero en mayor medida se trataba particularmente de la asunción por el Rey de lo que él entendía como un deber de representación suntuaria de la Corona española, a través de sus Palacios cuyo interior estaba abierto a la contemplación por cortesanos propios y por los embajadores e ilustres viajeros de cortes extranjeros⁸.

7 GUDIOL, J.: *Velázquez, 1599-1660*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1973, p. 266.

8 Vid. ÚBEDA DE LOS COBOS, A.: *La decoración pictórica del Palacio del Buen Retiro*; BROWN, J.: «Felipe IV como mecenas y colec-

El coleccionismo se ve aderezado por el afán de lucro en un mercado más o menos entreabierto en el tránsito del *ancien régime* al periodo histórico en que la burguesía del siglo XIX, tras las guerras napoleónicas y sus expolios, accede a la posibilidad de coleccionar piezas envidiables.

Enrique La Fuente Ferrari ha descrito como la nueva clase no tenía educación estética y esta fue «la época de la gran almoneda». El Barón Taylor barrió en España las pinturas que habían sido desplazadas y formó sus colecciones. «Él y Luis Felipe de Francia vinieron a rematar la obra de los generales de Bonaparte. No sólo fue Soult, sino también Wellington había tomado su parte de botín»⁹.

Pero si el coleccionismo guarda relación directa con una de las dimensiones clásicas del ejercicio del poder social y político, la elevación a categoría óptima del deber de representación de una dinastía de reyes o banqueros en el entorno social de su época, más nos interesa a la luz del libro de González-Trevijano la dimensión del retrato, pictórico o no, en la exaltación del estadista ante sus coetáneos y la posteridad. La sublimación de la propia imagen y la búsqueda del hombre de traspasar los límites temporales de su propia vida explican, también en este caso, el que se acuda al retrato para dotar de supervivencia la imagen efímera del retratado.

Pero quizá la comprensión de cómo el retrato de Corte es un fenómeno político cuyo significado evoluciona a medida que se supera el feudalismo medieval para dar paso al absolutismo no sea sencilla y por ello haya sido poco estudiada. Lo cierto es que aunque el retrato medieval de los nobles tenía naturalmente una función representativa, no pretendían ser reflejo de

cionista»; AAVV: *El Palacio del Rey, Planeta; Felipe IV y el Buen Retiro*, Ed. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005.

9 LA FUENTE FERRARI, E., *Cit.*, p. 13.

un gran poder político del que el noble no era titular. Si nos fijamos con atención será sencillo percibir que eran retratos en que el personaje estaba elegantemente vestido, pero no rodeado de los símbolos propios de la condición regia o imperial.

Sin embargo, el retrato regio busca transmitir al espectador la dimensión del poder político que ostenta el retratado. Ello se observaba ya bien en los retratos de los emperadores romanos y se reflejaba —a través del ceremonial de Bizancio— en caracteres posteriores que desembocan en el «ceremonial borgoñón». Pero a raíz de Carlos I y de Felipe II estos signos externos de poder van asimilando elementos de los ceremoniales castellanos y aragoneses para decantar lo que podemos denominar el «ceremonial español»¹⁰.

Como es sabido, el retrato, de ordinario, es de cuerpo entero o tres cuartos, y el personaje se mantiene en la misma postura de contraposto visible o escondido; siempre se le da mucha importancia a la rica vestimenta, que refleja la categoría del representado. La expresión del rostro debe ser neutral, como se ha dicho «valedera para cualquier circunstancia», seria y distanciada. Alrededor de la figura aparecen atributos propios de un «retrato de soberano», como una columna, una silla, una mesa o una cortina. Y, en ocasiones, una coraza regia, el cetro o la corona¹¹.

El retrato del soberano asume, entre otras, la función de representar la presencia del poder político, aunque su titular no esté físicamente presente, permite recordar a una estirpe dinástica a la que está ligada la sucesión de la Corona, y facilita la vigencia de los lazos de afecto entre personalidades de diversas casas reales emparentadas. Pero, además, y como ya hemos apuntado, busca que la figura del Rey le sobreviva tras su muerte.

Creo que esta función alcanza en España verdadera importancia durante el Reinado de Carlos I. González-Trevijano dedica a este monarca un capítulo —que, según el autor apunta en su Introducción, bien podría haber dedicado a su hijo Felipe II dados los méritos de éste— muy trabajado y de interesantísima lectura en que la atención dedicada a la personalidad del Emperador es tan intensa como la reservada a las obras pictóricas que inmortalizaron su imagen.

Realmente, Carlos I establece los cánones formales a seguir por la representación pictórica de la dinastía de los Austrias, matizados más tarde por el gusto personal de ese gran amante de la pintura que fue Felipe II. La continuidad y el contraste en el gusto por la representación de la realeza en numerosos retratos quizás nos permite reflexionar sobre los infinitos matices de la que González-Trevijano denomina *La mirada del poder*.

Carlos V, ocupó el primer plano de la escena de su época por razones obvias y sobradamente conocidas, pero también por su preocupación por ser retratado por los mejores pinceles de su tiempo, según Giorgio Vasari y Pietro Aretino, los de Tiziano Vecellio. Es significativo que el primer retrato que de Carlos V nos ha llegado de la mano de Tiziano fue el que pintó para cumplir con el encargo que se le había formulado en 1533 consistente en copiar un retrato de cuerpo entero, del subgénero «de representación» que el año antes había pintado del Emperador el pintor alemán Jacob Seisenegger, para conmemorar su visita a Bassano en 1532. Como se ha escrito, la copia de Tiziano parece idéntica, salvando una pequeña diferencia de dimensiones, pero en realidad rehace la imagen, redefiniendo el fondo, alargando con genial sutileza las proporciones de Carlos V y dulcifi-

10 Vid. DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, 1993.

11 KRUSCHE, M.: *Retratos y retratadores. Alfonso Sánchez Coello y sus competidores Sof-*

nisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys, Ed. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 41-42.

cando los rasgos más pronunciados de su cabeza y de su rostro, con lo cual el Emperador ganó un aspecto mucho más atractivo¹². Tiziano comprende a la perfección que se espera de un retrato de representación de un Rey y de su dinastía. Así Tiziano sabrá a lo largo de su vida revitalizar el modelo caballeresco centroeuropeo, de manera que, como se ha dicho, hará «trascender los rasgos de Carlos V hasta convertirlos en el referente familiar, en una operación que reconcilió la necesaria verosimilitud que el género precisa, y el tono mayestático que se suponía inherente al soberano y su familia»¹³.

Felipe II sigue los modelos dinásticos de su padre, pero acaba por apartar a Tiziano como retratista principal de la Corte. Cuando recibió su retrato con armadura de Tiziano, parece que sin demasiado entusiasmo se limitó a decir «se le parece bien la priesa con que le ha hecho y si ubiero más tiempo, yo se le hiziera tornar a hazer»¹⁴. El hecho es que el Monarca que erigió el Monasterio de El Escorial, sigue fiel a la imagen de magnificencia y distanciamiento que recomendaba en 1549 Francisco de Holanda en el primer tratado sobre el género del retrato que se escribió en el Renacimiento, *Do tirar polo natural*, pero prefiere la forma de seguir tales pautas que caracterizan a la obra de Antonio Moro sobre la de Tiziano.

Se ha constatado que ambos pintores manejan una misma tipología facial de Felipe II, «posiblemente deudora de algún *modellino* o *ricordo* que fuera del agrado del hijo del emperador y que sería utilizado, con muy ligeras variaciones, en buena parte de los retratos de la década, consolidando, además de la imagen de Felipe II,

un modo de proceder en los talleres de los retratistas que permitiría reproducir la efigie del soberano sin que éste tuviera que posar con frecuencia, al tiempo que se aseguraba la conformidad del retratado con el resultado final en lo que al rostro, la parte fundamental de la obra, se refiere. Estos modelos servían además para agilizar las réplicas y copias posteriores, tanto del maestro pintor como de su taller. Realizada la cabeza, tomada esta del natural y normalmente en una sesión corta, completar un retrato de corte añadiendo la vestimenta y atrezzo requeridos era una práctica y enormemente repetida a lo largo del tiempo por los pintores de corte, como (...) Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja, Bartolomé González o Diego Velázquez»¹⁵.

Las necesidades socio-políticas a que habían de atender los retratos de los titulares del poder absoluto, máxime en una Monarquía de influjo tan amplio como la española, conllevaba el que un retrato, por muy alta que fuese su calidad pictórica, resultaba insuficiente. De ordinario el cuadro había de ser objeto de reproducción. La forma de relacionarse el pintor inicialmente con el modelo, el que junto al cuadro original se pintasen réplicas de análogo valor, aunque a veces no firmadas por el maestro, pese a que su mano hubiese intervenido en los aspectos capitales de la obra, la introducción de variaciones en sucesivas versiones son temas bastante estudiados¹⁶, interesantes hoy para quienes practicamos, aunque sea en modalidad modesta, el coleccionismo, pero —en lo que aquí nos concierne— muy relevantes para acabar de comprender la función política del retrato regio durante la Monarquía Absoluta.

12 MATTHEWS, P.G.: «Jacob Seisenegger's Portrait of Charles V, 1530-1532», en *The Burlington Magazine*, CXLIII, 2001, pp. 86 a 90.

13 RUIZ GÓMEZ, L.: «Retratos de corte en la monarquía española (1530-1660)», en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Ed. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, pp. 97-98.

14 CLOULAS, A.: «Documents concernant Tizien conservés aux Archives de Simancas» en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III, 1967, p. 213.

15 RUIZ GÓMEZ, L.: *Cit.*, p. 95.

16 KRUSCHE, M.: *Op. cit.*, pp. 299 a 387.

Pues bien, como indicábamos y es bien sabido, Felipe II optó por dirigir hacia géneros diferentes la producción pictórica de Tiziano y de Moro. Al primero le encomendó la pintura de historia, de gran trascendencia para la Corona española y situada en la cúspide de la jerarquía artística en el Renacimiento; mientras que a Moro se le adjudicó la responsabilidad de redefinir la imagen de los reyes y de sus esposas en una Monarquía que encabezaba los nuevos aires artísticos de la contrarreforma.

Las breves alusiones que preceden al acomodo por parte de Felipe II de las tendencias retratistas que había heredado de su padre nos ponen sobre la pista de que este género pictórico —por algunos especialistas en historia del arte considerado menor, pero que para los politólogos ofrece el mayor interés— tiene a lo largo de la Historia Universal una compleja evolución, inmersa claro está, en la más ancha

evolución de los gustos estéticos y de los valores predominantes en la sociedad en cada momento. La más que interesante obra del profesor González-Trevijano renuncia a estudiar el complejo y dilatado hilo conductor de la evolución del retrato del poder. Pero nos ofrece unos magníficos estudios puntuales y a la par profundos de diez hitos muy significativos que, junto a otros, jalonan la larga senda por la que avanza sin pararse *la mirada del poder*. Su lectura resultará, por sí misma, muy gratificante para todos y además se nos antoja que de especial utilidad para quién desee profundizar en el análisis de las reproducciones artísticas de cuantos han gobernado en unos u otros espacios, en unos u otros períodos de tiempo.

Oscar ALZAGA VILLAAMIL
Catedrático de Derecho Constitucional
UNED