

# AUTHENTICATION IN ART

AiA Art News-service

MUSEO NACIONAL  
DEL **PRADO**



# *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*

1573 - 1575. Óleo sobre lienzo, 335 x 274 cm.

La pintura conmemora dos hechos acaecidos en 1571: la derrota de la armada turca en Lepanto el 7 de octubre, y el nacimiento el 5 de diciembre del infante Fernando, heredero al trono, cuya asociación y consideración como dones celestiales fue recurrente en el círculo próximo al monarca, como refleja una carta remitida el 21 de diciembre de 1571 por Luis de Requesens, gobernador de Milán, a Sancho de Padilla: *Bendito sea Dios [...], que buenas dos nuevas han sido en breve tiempo, la del nacimiento y de la victoria pasada*. El lienzo se erige así en un exvoto por el que Felipe agradece al cielo los dones recibidos. En la parte superior un ángel en escorzo ofrece al recién nacido, sostenido por su padre, una palma y una filacteria con la inscripción *MAIORA TIBI* (Mayores triunfos te esperan). Al fondo se vislumbra la batalla de Lepanto y a la izquierda aparece un turco maniatado junto a despojos de la victoria. La pintura está desvirtuada por una ampliación realizada en 1625 por Vicente Carducho para hacer coincidir su tamaño con *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* (P410). La iniciativa de la composición partió de la corte. Jusepe Martínez aludió al envío a Tiziano de un diseño de Alonso Sánchez Coello y un retrato del rey *en acto de mirar hacia arriba algo terciado*. A falta del dibujo y del retrato, resulta difícil discernir cuánto de Sánchez Coello y cuánto de Tiziano hay en la pintura. Es evidente que Tiziano aprovechó la cabeza de Felipe, a quien no veía desde 1551 y presenta un aspecto acorde a sus cuarenta y cuatro años. Felipe aparece de perfil, tipología inusual cuya elección debió de corresponder al monarca e iría implícita a su concepción del cuadro como exvoto. Este carácter votivo explica tanto el todo como las partes: la actitud oferente del monarca, que Panofsky asociaba con imágenes medievales del *Ad te levavi*, el bufete cubierto de terciopelo a modo de altar, y el turco maniatado con los despojos de la guerra, que constituyen la ofrenda a la divinidad. La impronta hispana es evidente al compararlo con los tradicionales cuadros venecianos, donde el dux aparece arrodillado ante la Virgen acompañado por santos y figuras alegóricas. Resulta tentador pensar que estas diferencias traducen una distinta

percepción del poder. Felipe, como monarca absoluto, se erige en un único agente de la providencia divina; en Venecia, por el contrario, el dux, *príncipe electo* de una república, posee protagonismo sólo como encarnación del Estado, lo que explica la aparición de figuras alegóricas de Venecia y de santos protectores. Se localizan elementos de la composición y su trasfondo ideológico en la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid en 1570 con ocasión de su matrimonio con Felipe II, en cuya materialización participó Sánchez Coello. Juan López de Hoyos concibió entonces un programa iconográfico donde la temática epitalámica compartía protagonismo con la exaltación de Felipe II como campeón del catolicismo. En el de la calle Mayor, una grisalla de Sánchez Coello mostraba la *Defensa de la Fe Católica por su Majestad*, mientras otra del mismo autor celebraba el *Felice matrimonio*, y en ella *por lo alto venía un ángel con grandísima claridad y resplandor y traía entrambas manos un rótulo* que recuerda al de Tiziano. Con estos precedentes debe considerarse la intervención de López de Hoyos en la *invención* remitida a Tiziano. Felipe II asoció visualmente su reinado con este cuadro y lo emparejó con el de *Carlos V en Mühlberg*, símbolo del paterno. Se citan juntos por primera vez en el Alcázar de Madrid a la muerte de Felipe II, y así siguieron en sus destinos sucesivos hasta su ingreso en el Museo del Prado en 1839 (Texto extractado de Falomir, M. en: *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, Museo Nacional del Prado, 2010, p. 192).