

Arte y propaganda en el conflicto hispano-neerlandés: la satanización del duque de Alba en el grabado de los Países Bajos de la época de Felipe II y sus años sucesivos

Araya Reinoso, Ricardo Alberto

Carrizo, Walter José

(Universidad Nacional de San Juan, UNSJ)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET)

La guerra de los Ochenta Años (1568-1648), más comúnmente conocida en España como “Guerra de Flandes”, fue considerada, de acuerdo con la mirada de la población neerlandesa afectada, como uno de los episodios más nefastos en la historia de la región. El accionar de las fuerzas españolas durante el conflicto –que implicó persecuciones a disidentes políticos y religiosos, ominosos asedios, ataques a la población civil en las etapas de guerra abierta, etc.– y, en particular, las operaciones de las tropas dirigidas por el tercer duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), causaron una impresión muy negativa entre los flamencos del periodo, lo que propició que los españoles fueran asociados con el más nocivo tipo de malignidad de aquel entonces: nos referimos al que tenía su origen en el ámbito de lo diabólico.

Tal vinculación se impuso a través de diferentes medios, destacándose, entre ellos, los surgidos de la imprenta. En efecto, libros, folletos –panfletos–, hojas volanderas, carteles y cualesquiera otros formatos salidos de las prensas fueron estimados como adecuados para ejercer la propaganda y ganar la opinión. Ahora bien, al cumplimiento de esta meta no solo estuvieron dedicados los textos, pues las imágenes desarrollaron un papel igual de importante. Ello se debió al hecho de que la imprenta –que permitió que el conocimiento acopiado en forma escrita se transformara rápidamente en información accesible a las mayorías– las incorporó a sus productos con relativa facilidad, gracias a la veloz adaptación de las técnicas de grabado a los sistemas de impresión. Ciertamente, la reproducción múltiple de imágenes, merced a la aplicación de dichas técnicas, rompió definitivamente con la tradición de los siglos anteriores en cuanto a cuáles debían ser sus nichos de circulación, lo que impulsó la accesibilidad de las representaciones gráficas y, junto con ello, el surgimiento de un fenómeno de densificación iconográfica de gran alcance (Prieto, 18).

A esta suerte de “democratización” de las imágenes contribuyeron enormemente los pliegos y folletos sueltos, elementos que se volvieron determinantes a la hora de garantizar el acceso de las clases desposeídas al mundo de las estampas impresas, pues el consumo de libros ilustrados se hallaba reducido a un pequeño número de personas, tanto por la necesidad de contar con cierto nivel de alfabetización previo como por su costo. Ello llevó a que el panfleto se convirtiera en el principal vehículo de transmisión de imágenes, ya que su bajo precio le garantizaba una circulación mucho mayor. A la vez, se erigía como el híbrido perfecto entre imagen y texto, pues, aunque su contenido gráfico estaba diseñado para ser lo suficientemente aleccionador por sí solo, la lectura de su mensaje escrito –la cual era habitualmente realizada en voz alta– contribuía a fijar la idea transmitida por la composición exhibida (Lyons, 2012, 101).

Todo esto forma parte del contexto en el que se desarrolla la satanización visual de lo español en la cultura impresa neerlandesa. Este fenómeno se manifestó, esencialmente, a través de la inclusión, en la representación gráfica de ciertas personalidades políticas de aquellos años, de una serie de elementos iconográficos de origen medieval y de índole diabólica o asociados al mundo de lo infernal. Entre tales personalidades destaca el duque de Alba, tanto por su recurrencia como por el peculiar encono puesto a la hora de figurarlo, razones que nos llevaron a posicionar sobre él nuestra mirada. Justamente, este trabajo busca analizar su representación, en clave diabólica, en tres grabados de la época. Nuestro objetivo

inmediato consiste en desglosar los elementos simbólicos contenidos en cada uno de ellos, identificando, además, su trasfondo y a los actores individuales y colectivos concretos que aparecen en las imágenes. Todo esto tiene por propósito final explicar el papel específico que la demonización de este importante personaje cumplió en un discurso visual concreto: aquel gestado por los neerlandeses con el objeto de ser empleado, a modo de arma, en el conflicto que mantenían con el poder español, lucha que se tradujo, en el plano cultural, en un enfrentamiento entre comunidades lectoras adversarias en busca de afirmar su identidad (Lyons, 119).

El principio epistemológico motor que sustenta esta investigación expresa que las imágenes constituyen hechos culturales, es decir, convenciones en las que confluyen diversos condicionamientos sociales, políticos e ideológicos que giran en torno a su funcionalidad (García Mahiques, 279) y que configuran un discurso visual de significaciones compartidas por una audiencia que entiende las imágenes y las apropia como parte de su “inteligencia visual” (Jordanova, 51). En consecuencia, estas persuaden, convencen, inquietan a los espectadores y, de esta manera, logran un resultado similar al de las palabras (Boucheron, p. 19). Asimismo, consideramos, siguiendo a Roger Chartier, que las imágenes, en tanto representaciones de una realidad, también hacen “presente una ausencia pero construyendo su propia presencia como imagen y a quien la mira como sujeto mirando” (78), lo que las lleva a traslucir las relaciones de los individuos con su mundo social, vínculos mediante los cuales se percibe, construye y representa la realidad, y que contribuyen a facilitar la traducción de las identidades en maneras propias de ser en el mundo (Chartier, 83-84).

1. Acerca de la unión de los discursos diabólico e hispanófono y sobre el papel del grabado y la imprenta en su difusión

Es preciso, previo a iniciar el análisis de la satanización gráfica del duque de Alba, poner sobre el tapete algunas cuestiones atinentes al basamento conceptual sobre el que se gestó la propaganda visual antiespañola en los Países Bajos: la Leyenda Negra. Este discurso, cuyo objetivo residía en instalar la certeza de que la dominación española solo podía ocasionar un sufrimiento generalizado al pueblo dominado –sea cual fuere este–, no se expresó únicamente a través de las letras, sino que también apeló a las artes pictóricas para difundir su mensaje, generando una serie de configuraciones figurativas comunes que han sido bien analizadas por Melquíades Prieto (2020).

En el periodo en el que la Leyenda Negra se consolidó como un discurso más o menos homogéneo –es decir, durante el gobierno del rey Felipe II, sobre cuya imagen, según Ricardo García Cárcel (2017), la historiografía ha tendido un velo oscuro y misterioso–, los neerlandeses echaron mano a una serie de recursos gráficos impactantes, a efectos de construir representaciones peyorativas de algunos de los principales actores políticos españoles en la zona de conflicto. Entre todos ellos, el más atacado fue el duque de Alba, a través del cual se buscaba criticar, por derivación, a la misma monarquía hispánica (Prieto, 329). Evidentemente, la imagen del gobernador fue muy manipulada, con el fin de no dejar dudas acerca de cuán feroz e injusto era el trato que les dispensaba a los neerlandeses, y los principales aditamentos iconográficos utilizados para conseguirlo fueron de origen diabólico. Esta elección, teniendo en cuenta el contexto, parece evidente, ya que, en el siglo XVI, lo diabólico campaba a sus anchas, gracias al impulso recibido en la Baja Edad Media por la irrupción del fenómeno de lo demoníaco en el ámbito de lo cotidiano. Dicho fenómeno condujo a la reconfiguración de lo diabólico como un discurso bien articulado que buscaba advertir, ya sea por intermedio de palabras y/o imágenes, acerca de las continuas asechanzas del Demonio y de sus múltiples esbirros, como, por citar un ejemplo, las brujas, en torno a las cuales se desarrolló una prédica que, en la práctica, llevó a una brutal caza de sospechosas en

el último cuarto quinientista, hecho que confirma que, en este contexto, se experimentaba un gran temor al Maligno (Muchembled, 69).

Ahora bien, en el último tercio del siglo XVI, tal temor se tradujo en un lenguaje visual compartido, aprendido (Büttner, 101), compuesto por alegorías y simbolismos, y cuya principal función consistió en instalar la sensación de que continuamente se llevaban a cabo actos maléficos, lo que tuvo un notable éxito entre la población iletrada, no consiguiendo, por el contrario, convencer a la mirada humanista, pues, para esta, sus elementos solo remitían al campo de las supersticiones (Prieto, 331). Este código fue estimulado, además de por lo demoníaco, por el auge de las creencias vinculadas a la brujería, a los aquelarres y a otras situaciones vinculadas a lo infernal, todas las cuales adquirieron, en los albores de la Modernidad, una vitalidad nunca antes contemplada.

La guerra de Flandes coincidió, precisamente, con este contexto de profunda inserción de lo diabólico en la vida privada, proceso que culminó por alcanzar también a la vida pública, más específicamente, al plano de lo político. Una muestra fidedigna de ello fueron los usos que la facción antiespañola de los Países Bajos le otorgó a todo lo atinente al Demonio. Precisamente, esta unió el sentimiento hispanófono con lo diabólico bajo la forma de una propaganda que legitimaba la lucha que llevaba a cabo contra Felipe II. Al respecto, cabe aclarar que el concepto de propaganda puede ser utilizado sin inconvenientes para referirnos a las publicaciones realizadas durante la guerra de Flandes por parte de los secesionistas neerlandeses, ya que estas se desplegaban en el marco de toda una “organización en torno a la publicación y circulación de la información” (Lyons, 93). En otras palabras, existió una manipulación de aquello que fue publicado, teniendo en cuenta el desarrollo de los hechos y las estrategias políticas planteadas. Esto inició un modo de enfrentamiento que se hizo muy popular en la Modernidad, situándose las imprentas en el meollo de la cuestión. Las prensas, asimismo, no solo contribuyeron a la difusión de propaganda textual, pues, como expresamos con anterioridad, los libros, merced a la incorporación de las técnicas de grabado, se convirtieron en vehículos de imágenes, las cuales, inclusive, comenzaron a circular de una manera aún más rápida y económica bajo la forma de panfletos, gracias al bajo coste de su impresión y a la velocidad con la que podía volcarse el material al mercado, lo que llevó a una suerte de democratización de las representaciones gráficas (Prieto, 17-19).

Los neerlandeses, aprovechando esta nueva facilidad para propagar imágenes, consiguieron difundir un gran número de efigies condenatorias, sobre todo del duque de Alba, quien aparece representado en composiciones en las que es situado junto a diferentes entidades demoníacas y otros elementos contextuales de naturaleza diabólica. Estos “estímulos visuales” (Muchembled, 44) tuvieron una gran repercusión en los Países Bajos, región en la que complementaban las diatribas antiespañolas puramente textuales que cundían por doquier¹ y que producían un impacto significativo en la opinión pública, probablemente a causa de su alta tasa de alfabetización, ya que allí “había más gente que sabía leer que en el resto de Europa” (Lyons, 98), lo que quizás se debía, al igual que en Inglaterra y Francia –dos países que iban a la zaga de Flandes en cuanto a la publicación de escritos antiespañoles²–, a la promoción de la lectura llevada a cabo por el protestantismo (Cortijo Ocaña, 2010, 40).

¹El militar, político, diplomático y escritor español Carlos Coloma (1566-1637) así nos lo manifiesta en el prólogo de *Las Guerras de los Estados Bajos* (1622), su obra más importante, en donde deja constancia, además, de que el material neerlandés revolucionario era exportado a otros países del Occidente europeo: “los escritores más herejes de Holanda [...] no afectan otra cosa que hacernos odiosos a todas las naciones del mundo para disculpar su rebelión a entrambas majestades” (233 y 234).

²Inglaterra, por ejemplo, fue otro ámbito especialmente prolífico en cuanto a la producción de invectivas antihispánicas y anticatólicas. Allí, por citar solo un caso, publicó sus escritos Jaime Salgado, sacerdote católico español convertido al protestantismo. A lo largo de su obra, desarrollada en la segunda mitad del siglo XVII y

A propósito, el papel que desempeñaron los impresores de los Países Bajos, en el incipiente mundillo impresor europeo, amerita ser tenido especialmente en cuenta, pues ellos usufructuaron políticamente el importante lugar que alcanzaron sus empresas dedicadas a la comercialización de libros, al hacer circular propaganda antiespañola. Si bien la realeza intentó controlar la producción de textos impresos, a través de la generación de un monopolio legal conformado por unos cuantos editores favorecidos, no consiguió evitar la lluvia de panfletos antiespañoles que circulaba, sobre todo, en tiempos de crisis política (Lyons, 90). Incluso los impresores favorecidos por la corona podían plegarse a los esfuerzos propagandísticos rebeldes. Este fue el caso de Cristóbal Plantino –Christoffel Plantijn– (ca. 1520-1589), impresor de Amberes que contó con el privilegio de producir libros destinados a la Península Ibérica, concesión que, sin embargo, no le impidió lanzar obras consideradas heréticas e, inclusive, material que incitaba abiertamente a la rebelión, como escritos de índole calvinista. De esta manera, contribuyó al aumento del caudal de propaganda antiespañola en los Países Bajos, el cual se nutría, en buena medida, de panfletos radicales provenientes de tierras alemanas. Esta forma de operar, sin embargo, quizás se debió más a causales atinentes a la mera supervivencia económica que a razones de índole política y/o religiosa. En efecto, el clima bélico que azotaba los negocios de la región pudo haber obligado a Plantino a convertirse en un verdadero estratega para mantener su negocio en pie, llevándolo, inclusive, a publicar para Felipe II y Guillermo de Orange en simultáneo (Prieto, 90-92).

2. El duque como “comeniños” y presagio del apocalipsis

Como ya señalamos, la propaganda antiespañola se concentró en representantes políticos y religiosos específicos del poder de los Habsburgo. Algunos de ellos fueron instituciones, como la Inquisición. Si bien los procesos inquisitoriales no contaban generalmente con mayores obstáculos allí en donde se instalaba el Tribunal del Santo Oficio, estos no habían logrado prevalecer en Flandes, en donde se producían, en forma constante, imágenes en las que se satirizaba y demonizaba a la institución y a sus figuras más importantes, como Antonio Perrenot de Granvela, mejor conocido como el Cardenal Granvela, quien fue acusado por los neerlandeses de ser el responsable de instaurar la maquinaria inquisitorial en los Países Bajos. Un claro ejemplo de tales imágenes es un grabado atribuido a un tal Jan Luykens y cuya fecha de elaboración puede situarse en algún momento posterior a la década de 1560. En este se representa un auto de fe, llevado a cabo en Valladolid, de manera particularmente cruenta, pues en él puede verse una numerosa cantidad de hombres y mujeres condenados siendo torturados, decapitados, desmembrados y quemados vivos por orden de la Inquisición, todo lo cual constituía una exageración de sus actuaciones (Prieto, 233).

Si de actores individuales se trata, a quien más se buscó desprestigiar fue al duque de Alba, quien encarnaba, desde la perspectiva de los rebeldes, al peor de los males. Tal forma de concebirlo surgió a raíz de los sucesos acontecidos en su etapa como gobernador de Flandes (1567-1573), durante la cual se desarrolló una política encaminada a infundir temor entre los enemigos de la monarquía española, mediante una calculada estrategia de ataque a ciudades y poblados sospechosos de sostener a los rebeldes. Por consiguiente, todos apuntaron hacia él como el responsable de múltiples crímenes, siendo, al respecto, elocuentes las siguientes palabras de Guillermo de Orange –Willem van Oranje-Nassau, Guillaume de Nassau– (1533-1584), una de las principales voces antiespañolas, quien se refería a “le

en el marco de un reverdecimiento del sentimiento antiespañol en el país, representa a España como una región repleta de hombres orgullosos, hipócritas, petulantes, crueles y tiránicos, características que, pese a que no hacen hincapié específicamente en lo demoniaco, sí nos demuestran la gran acogida que, en el periodo, recibían, en territorio inglés, las apreciaciones negativas sobre todo lo que fuera hispánico. Para mayor información sobre la producción antiespañola de Salgado, véase Cortijo Ocaña (2020, 165-186).

carnage que faisoit le Duc d'Alve des paovres habitants desdicts païs” –“la carnicería que el Duque de Alba hizo de los pobres habitantes de dichos países”– (106, trad. prop.).

La construcción de esta visión ominosa del duque no solo fue llevada a cabo a través de las palabras. Justamente, las imágenes y, en particular, los grabados cumplieron un rol fundamental a la hora de denostarlo. En ellos le son arrogados atributos valorativos eminentemente negativos. Por ejemplo, Daniel Horst, quien analiza la imagen de Alba en la producción gráfica de la época, destaca su asociación al vicio del orgullo, conclusión a la que arriba a través de la comparación establecida entre elementos identificativos de la vanagloria, que proceden de ciertos materiales textuales, y motivos iconográficos identificados en una serie de imágenes del duque (131-137). Sin embargo, los elementos gráficos que resultan más efectistas, con respecto a la construcción de una perspectiva despectiva de Alba, aluden al plano específico de lo diabólico/demoníaco. Los siguientes ejemplos así lo constatan.

En un grabado anónimo realizado hacia 1572 y titulado *Alba mata a los inocentes habitantes del país* –*Alva Killing the Innocent Inhabitants of the Netherlands*, en inglés; *Alva vermoordt de onschuldge inwoners van het land*, en neerlandés; *Alva's opdracht in de Nederlanden en de gevolgen van zijn tirannie*, denominación con la que aparece en la serie a la que pertenece–, parte del conjunto de cuatro láminas publicado en el mismo año bajo el nombre de “La misión de Alba en los Países Bajos y los efectos de su tiranía” –“*Alva's opdracht in de Nederlanden en de gevolgen van zijn tirannie*”–, puede apreciarse al duque sentado en un trono y devorando a un niño pequeño. Además, se encuentra rodeado de dos figuras de aspecto monstruoso: una de ellas es tricéfala y la otra, que es alada, muestra un rosario en el cuello e insufla aire, con un fuelle, en el oído de Alba, quien sujeta, con su mano izquierda, unas bolsas de dinero. Por otra parte, detrás suyo se observa a un campesino y a un burgués protestando, y, a sus pies, yacen los cuerpos decapitados de los condes de Egmont y Horne, quienes fueron condenados por delitos de lesa majestad, rebelión y conspiración en junio de 1568 (Prieto, 391).



Alba mata a los inocentes habitantes del país [*Alva Killing the Innocent Inhabitants of the Netherlands*, en inglés; *Alva vermoordt de onschuldge inwoners van het land*, en neerlandés]. Grabado. 2022 [1572].

Rijksmuseum, FMH 521-4; Atlas von Stolk 412-4, Ámsterdam

Lo primero a destacar en esta imagen es el contexto en el que se ve envuelta la representación del duque, ya que, al estar encima de los cuerpos de los mártires de la rebelión, es abiertamente señalado como el culpable directo de sus muertes. En segundo lugar, cabe advertir que su acción expoliadora, sobre los Países Bajos, aparece figurada bajo la forma de las bolsas de dinero que sujeta, lo cual es incluso explicado en la leyenda que acompaña la escena:

Hy uempt gewelt den ryckdom van
 hef lant ende heeft veel outhdich
 bloet laten augen ende branden
 Hy heeft ock egmont ende horn dat leuen
 Genomen ende den heelen edeldom ouder bracht
 dat wort van borger en boeren beclaecht.
 [Él agarra con fuerza la riqueza
 del país y ha condenado a muchas
 personas inocentes a la horca y al fuego.
 Ha tomado, también, la vida de Egmont y Horne
 y oprimido a toda la aristocracia
 de eso se quejan burgueses y campesinos.] (Prieto, 355, trad. de I. Schulze)

No obstante, el grabado contiene una variedad de símbolos que relacionan el accionar del duque con lo diabólico y, en particular, con lo demoníaco, es decir, con “el *no ser* que se manifiesta como agresión pura: lo trastocado” (Castelli, 65). Primeramente, conviene hablar de la acción principal que lleva a cabo el personaje: un acto de canibalismo e infanticidio, posiblemente concebido para aparecer, ante los ojos de sus espectadores, como un evidente signo de servidumbre al demonio.

Resulta menester recordar que, desde el siglo XIV, el consumo de carne humana era percibido como uno de los tantos pasos de una serie de acciones que tenían por fin confirmar la unión con el Diablo. Lo mismo vale para el asesinato ritual de infantes. Precisamente, Bartolomeo Spina (1475-1546), en su *Tractatus de Stringibus et Lamiis* (1523), escribe que el lazo con el Demonio se sostiene a través del estrangulamiento o asfixia de un infante cada mes o cada dos semanas, tipo de sacrificio que el autor vincula, además, con la brujería (*apud* García Arranz 2019b, 414). Por tal motivo, y aunque bien podría interpretarse como un ejemplo temprano de la influencia del motivo de raíz grecolatina de Saturno devorando a sus hijos³, la imagen del duque “comeniños” cobra sentido como una representación de rituales satánicos, los cuales eran bien conocidos en toda la región.

Efectivamente, en la coyuntura quinientista se pensaba que las sectas satánicas habían crecido en Europa occidental hasta el punto de conseguir expandirse por una amplia zona, que abarcaba desde los Países Bajos hasta los Alpes, llegando, inclusive, hasta Italia. Esto propició el desarrollo de grandes cazas de brujas, como la que tuvo lugar durante el proceso de Arras de 1460, en el que se sentenció por herejía y brujería a un grupo de personas acusadas de asesinar e ingerir niños, entre un cúmulo de otras labores siniestras –como

³La descripción del episodio mítico nos es brindada por Ovidio en *Fastos*, obra terminada hacia el 9, pero publicada unos años después: “Reddita Saturno sors haec erat. optime regum,/ A nato sceptris excutiere tuis./ Ille suam metuens, ut quaeque erat edita, prolem/ Deuorat, immersam uisceribusque tenet” (1841, 161, IV, vv. 197-200) –“A Saturno le habían dado este oráculo: ‘Sumo rey, tu hijo te arrancará el cetro’. Él, temeroso de su descendencia, la iba devorando conforme iba saliendo, y la llevaba engullida en sus entrañas”– (2001, 137, IV, vv. 197-200). Tal imagen dio por fruto a obras de una significativa crudeza, como *Saturno devorando a un hijo* (1636-1638), de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), pintura que, a su vez, funciona como antecedente de otra mucho mejor conocida: *Saturno* (1820-1823), la más famosa de las “Pinturas Negras”, de Francisco de Goya (1746-1828).

practicar la sodomía con entidades demoníacas– (Muchembled, 56). Ahora bien, las historias en torno a estas acusaciones podían encontrarse en las actas en las que se denunciaba a los sospechosos. *A posteriori*, dichas historias fueron apropiadas por eruditos y artistas, quienes se encargaron de difundirlas entre las élites urbanas y la corte ducal borgoñona (Muchembled, 57). Por tal motivo, es factible suponer que la imagen del duque devorando a un niño se haya inspirado en los relatos que circulaban acerca de las prácticas llevadas a cabo por los sectarios, hipótesis que se ve reforzada cuando se considera que uno de los objetivos de los ataques panfletarios, hacia su persona, consistía en presentarlo como un servidor del Diablo.

A propósito de la figura del pequeño demonio con el fuelle, cabe decir que su participación llama especialmente la atención, por el uso que hace de la herramienta. De acuerdo con Jesús María González de Zárate, este elemento iconográfico posee varios sentidos semánticos: a veces, aparece utilizado como expresión de los elementos “aire” y “fuego”, remitiendo a la idea del amor, tanto humano como celestial, pero también puede simbolizar el avivamiento de las intenciones malignas (41). Justamente, entre los artistas de los siglos XV y XVI, se extendió el motivo del demonio que insufla aire en el oído de una persona, algo que advierte José Julio García Arranz, cuando escribe que se convirtió en una “imagen muy habitual en el norte europeo, alusiva a la sugestión diabólica” (2019b, 442). Por ejemplo, en el grabado intitulado *El sueño del doctor –The Dream of the Doctor–* (ca. 1498), de Alberto Durero (1471-1528), el fuelle que allí se observa, que es operado por el Diablo, alude al enardecimiento de los vicios y las pasiones bajas (González de Zárate, 61). Este motivo fue recuperado por los grabadores neerlandeses, tal como lo atestigua *Alba mata a los inocentes habitantes del país*, pero también fue captado por los libros de emblemas, como *Emblemes nouveaux* (1617), de André Friederici, en cuyos emblemas XVI y XLI es posible observar la figura de un demonio manipulando el artefacto (González de Zárate, 52-53)⁴.

Sin embargo, el elemento compositivo que, sin lugar a dudas, más sobresale, entre todos los ubicados al fondo de la figura de Alba, es la entidad dragontina con tres cabezas humanas, la cual remite a la idea de la hidra. Sobre cada testa aparecen leyendas con el nombre de los actores políticos individuales a los que se buscaba representar con ellas: de izquierda a derecha, los cardenales de Lorena –Loreyne–, de Guisa –Guyse– y Granvela –Granvelle. La primera cabeza parece morder al campesino situado a su izquierda y la última mordisquea claramente uno de los brazos del infante que devora el duque. Ahora bien, el hecho de que se haya reunido a todas estas personalidades políticas y religiosas en el cuerpo de una hidra no es circunstancial: el objetivo, al igual que con el personaje principal del grabado, es demonizarlas.

La hidra es una monstruosidad proveniente de la mitología griega, siendo más precisamente identificada allí bajo la denominación de “Hidra de Lerna”. Hija de otras dos entidades monstruosas, Tifón y Equidna, y criada por Hera, este ser serpentino o dragontino, sumamente destructivo, venenífero y de múltiples cabezas –cuyo número varía entre cinco y cien, siendo, a veces, figuradas como humanas– fue liquidado por Heracles, con la ayuda de su sobrino Yolao, en uno de sus tantos trabajos (Grimal, 243-244, 266). En la Edad Media, el monstruo mitológico fue suplantado, en parte, por un animal acuático, el cual, designado con

⁴Sebastián de Covarrubias (1539-1613), en sus *Emblemas morales* (1610), también relaciona al fuelle con lo diabólico. Efectivamente, en uno de sus emblemas, observamos la imagen de un fuelle que, en posición vertical y sin nada ni nadie que lo opere, aviva un fuego en un paisaje abierto y sobre el que se yergue la siguiente inscripción latina: “Halitus ieus prunas ardere” –“Su aliento enciende los carbones”– (Centvria III, Emblema 42, f. 242r). Bajo la imagen, yace un conjunto de versos y, en el reverso del folio, una explicación en prosa de su significado que es contundente con respecto al simbolismo diabólico del instrumento: «Entre otras malas calidades del demonio, es una, que con solo el aliento de su boca abrasa los coraçones, y encendiéndolos en ira y furor, los consume de la manera que los fuelles de la fragua soplando, encienden los carbones della» (Centvria III, Emblema 42, f. 242v).

el mismo nombre o algún otro similar⁵, fue posicionado como enemigo del cocodrilo (Pastoureau, 195) y, en consecuencia, recibió apreciaciones positivas por parte de los autores de bestiarios, al constituir el réptil un símbolo del Demonio (García Arranz 2021a, 174). Empero, la figura de la hidra clásica volvió a adquirir relevancia en la Edad Moderna, pero bajo contornos siniestros (García Arranz 2021a, 174 y 175). Esto fue motivado por la semejanza del monstruo a la bestia de múltiples cabezas que aparece mencionada, en varias ocasiones, en el Apocalipsis⁶. De allí que sea factible considerar que el objetivo que impulsó el empleo de este estereotipo monstruoso, a la hora de representar a tres personajes intrínsecamente ligados al dominio español, no haya sido sino establecer una filiación entre ellos y lo diabólico.

De igual tono a *Alba mata a los inocentes habitantes del país es Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia, la economía del país se está deteriorando – Terwijl Alva vrijt met de hoer van Babylon raakt de economie van het land in verval–* (ca. 1572). En este último grabado podemos contemplar, a primera vista, al duque nuevamente sentado en una suerte de trono, pero esta vez abrazando y besando a una figura femenina ricamente ataviada –señal de envejecimiento⁷– y con la que se muestra en una postura que brinda la idea de que ambos están danzando. La fémina puede identificarse con el personaje bíblico de la ramera de Babilonia. A ello nos lleva no solo el título de la stampa, sino también numerosos atributos iconográficos vinculados al personaje, entre los que cabe destacar a la bestia de siete cabezas y diez cuernos que asoma tras la pareja y de la que solo alcanzan a observarse las testas y el trasero. Tal falta de completud, sin embargo, no diluye su atractivo, derivado de un semblante monstruoso que contrasta con la conservación de las formas antropomórficas del resto de las figuras de la composición.

⁵El nombre más común de esta criatura es *hydrus* y, bajo dicha denominación, podemos encontrarla, por ejemplo, en el folio 49r del bestiario que se conserva en la Universidad de Cambridge y que es identificado con la signatura Ii.4.26.

⁶Los siguientes versículos son elocuentes con respecto al parecido del ser bíblico con la hidra grecorromana: “otra señal fue vista en el cielo, y he aquí un dragón grande rojo, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas” (*Nácar-Colunga*, Ap 12,3); “vi subir del mar una bestia que tenía diez cuernos y siete cabezas, y sobre sus cuernos diez diademas, y sobre sus cabezas un nombre de blasfemia” (Ap 13,1), y, por último, “vi una mujer sentada sobre una bestia roja escarlata, henchida de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos” (Ap 17,3).

⁷Castelli expresa que, en obras de artistas como Lucas van Leyden (1494-1533), Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530) y algunos otros más, las mujeres que ocupan un rol diabólico llevan vestimentas muy ricas, las cuales, ante la ausencia de gestualidad seductora, no significan “la feminidad, sino el símbolo de la vanidad” (67).



Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia, la economía del país se está deteriorando [Terwijl Alva vrijt met de hoer van Babylon raakt de economie van het land in verval]. Grabado. Ca. 1572. Rijksmuseum, FMH 521-3; Atlas van Stolk 412

En el libro bíblico, la monstruosidad es fuertemente vinculada a la ramera⁸ y ello aparece captado en las representaciones gráficas más tempranas de la meretriz, provenientes de Apocalipsis iluminados carolingios y otonianos, como el de Bamberg (ca. 1020). En estas, ambas figuras son exhibidas juntas y el portento muestra un aspecto que condice con el modelo de una criatura marina, para ser más precisos, con el del dios grecolatino Tritón. Ello explica el hecho de que, por lo general, exhiba dos patas y cola de pez, además de seis pequeñas cabezas con cuernos que acompañan a una principal y de mayor tamaño (García Arranz, 2011, 161; 2021b, 18). Con el correr de los siglos, la apariencia de la bestia parece haber trocado en una de tipo dragoniforme, como la observada en *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...*, pero la figura de la meretriz montada sobre su lomo apenas exhibió cambios, tal como lo demuestra un grabado anterior al que ahora estudiamos y que probablemente influyó sobre él: *La prostituta de Babilonia –The Babylonian Whore–* (ca. 1496-1498), parte de la colección Apocalipsis –*Die heimlich offenbarung iohannis*, en alemán; *Apocalipsis cum figuris*, en latín–, de Dürero.

En cuanto a la caracterización figurativa de la meretriz de *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...*, es importante hacer hincapié sobre dos elementos específicos de evidente significación simbólica. El primero se encuentra sobre su cabeza: nos referimos a la tiara papal. Esta apunta, directamente, a la testa de la Iglesia de Roma, a la cual

⁸Así se desprende del pasaje que citamos a continuación: “vi una mujer sentada sobre una bestia bermeja, llena de nombres de blasfemia, la cual tenía siete cabezas y diez cuernos” (Ap 17,3).

el discurso protestante llegó a considerar como la encarnación del mismo Diablo⁹. Resulta menester aclarar que no es la primera vez que, en los Países Bajos, se representa al personaje apocalíptico con signos distintivos de la condición papal. Por ejemplo, dos años antes de la posible fecha de composición del grabado, hallamos a una ramera de Babilonia, ataviada a la manera de los papas y montada sobre una boca del Infierno, en el grabado *Una alegoría de la tiranía española –Allegory of the Spanish Tyranny–* (1570), de Joris Hoefnagel (1542-1600), un artista local. El objetivo de esta peculiar forma de representar a la meretriz es siempre el mismo: advertir que los sucesores de Pedro –junto a sus defensores en el plano terrenal, como la monarquía española– se desviaron de la correcta observancia de los preceptos cristianos, hasta el punto de entregarse, de manera voluntaria, a los brazos tentadores del Demonio.

El otro atributo del componente femenino del grabado, del que cabe hablar, es la copa que sostiene en su mano derecha, objeto que también es sujetado por el duque con su mano izquierda y por su base. Con respecto a su significado, Enrico Castelli apunta lo siguiente:

La mujer-demonio tiene a menudo en la mano una especie de cáliz, cerrado [...] símbolo del recipiente vacío, que no contiene nada, y que es al mismo tiempo cáliz de todos los males. Es el ofrecimiento de la nada hecha por una nada, esto es, por una vestimenta, una pura vestimenta, por medio de una pura sonrisa (67)

En términos más precisos, la copa de la meretriz parece estar vinculada a la tentación idolátrica, lo cual derivaría, según García Arranz, de un tópico de raíz bíblica que liga la prostitución con la adoración de falsas imágenes (2011, 160; 2021b, 17). Ahora bien, en la época de las confrontaciones religiosas derivadas de la Reforma protestante, la copa de la ramera –quien, como vimos, simbolizó en la época la autoridad papal–, fue interpretada, en las áreas reformadas del norte de Europa, como el recipiente de la falsa religión: el cristianismo romano. Así lo hace, por citar solo un ejemplo, el clérigo y polemista inglés John Bale (1495-1563), en sus comentarios al libro del Apocalipsis (Emmerson, 205). Este es, asimismo, el sentido que parece conferirle el anónimo autor de *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...*, el cual, a su vez, hace del duque un adorador del camino errado al que conduce la falsa religión romana, al mostrarlo aferrando la copa al mismo tiempo en que lo hace la prostituta.

El componente sexual de la composición tampoco debe ser pasado por alto. La posición de baile entrelazada que el duque y la atractiva meretriz¹⁰ mantienen –factible de ser interpretada

⁹La figura del Papa fue objeto predilecto de demonización en diversos medios propagandísticos favorables a los reformistas. Quizás el más evidente de todos ellos es el grabado *Ego sum Papa*, en donde Alejandro VI aparece representado siguiendo el patrón figurativo característico de los demonios: velludo, cornudo, con fauces con colmillos, garras afiladas, etc. Para mayor información acerca de la figuración demoníaca y/o monstruosa del papado en la época de la Reforma protestante, véase Roso Díaz (2001, 347-367).

¹⁰Aunque llama la atención que una entidad diabólica de la magnitud de la ramera de Babilonia aparezca figurada sin rasgos monstruosos, hay razones que así lo explican. La primera de ellas reside en la intención de generar una imagen que representara la tentación pecaminosa, para lo cual el semblante de una fémina esbelta constituía un recurso más que predilecto. Esto, a su vez, entronca con la tradición representacional del personaje en la Edad Media, pues en esta no se lo observa con rasgos portentosos. Hay otros motivos de índole coyuntural. Uno es, probablemente, la posible influencia de la concepción humanista de las entidades diabólicas/demoníacas. Efectivamente, el humanismo concibió, a comienzos de la Edad Moderna, un concepto de entidad diabólica que, aunque en su representación no dejaba totalmente de lado la caracterización monstruosa, sí tendía a exhibirla en forma disminuida, tal como podemos observar en la pintura titulada *La caída de los ángeles rebeldes –Val van de opstandige engelen*, en neerlandés; *La chute des anges rebelles*, en francés– (1554), del artista flamenco Frans Floris de Vriendt (ca. 1519-1570). En ella, los diversos elementos zoomórficos de los ángeles caídos/demonios, como las cabezas de bestias con incipientes cuernos, alas, colas y otros detalles, contrastan con torsos, brazos y piernas conservadoramente humanos, es decir, sin ningún tipo de alteración teriomorfa (García Arranz 2019a, 83-84).

como la antesala del acto carnal— y sus bocas tan cercanas insinúan el sostenimiento de relaciones sexuales entre ambos, presunción que se halla cargada de significados que es necesario atender. En primer lugar, la idea de fornicar es parte de una metáfora que relaciona la búsqueda de placer sexual con la tentación de adorar una falsa fe. Por tal razón, las escenas de seducción son capaces de ser interpretadas como exhibiciones de personas débiles cayendo ante las tentaciones del pecado, algo que redundo, por supuesto, en beneficio del Diablo.

Hacia el siglo XVI se pensaba que las prácticas sexuales transgresoras, como la fornicación, el sexo homosexual, el bestialismo, la sodomía o el incesto, conducían a la herejía o la brujería (Muchembled, 78). Por tal razón, una de las formas más habituales de cargar con tintes diabólicos a un actor político importante era atribuirle la práctica de uno o varios de estos actos. Por ejemplo, en la *Apología –Apologie–* (1580), de Guillermo de Orange, Felipe II es designado como “un roi incestueux, parricide et meurdrier de sa femme” –“un rey incestuoso, parricida y asesino de su esposa”– (74, trad. prop.). Estos calificativos bebían de rumores que circulaban acerca de posibles actos escabrosos cometidos por el rey y de apreciaciones personales acerca de ciertos aspectos de su vida privada. Por ejemplo, el primero de los tres epítetos surgió a raíz de que Guillermo de Orange consideraba desagradable el matrimonio de Felipe II con Ana de Austria, por tratarse de su sobrina. Anteriormente, el príncipe neerlandés ya había bastardeado la imagen del rey por la muerte de su hijo Carlos, al acusarlo de filicida¹¹, y también por el fallecimiento de su esposa, la reina Isabel de Valois, a quien también menciona en su *Apología*¹².

Cabe dedicar también unas palabras a las figuras humanas que se ubican en torno a los danzantes y a la bestia apocalíptica: a la izquierda, un marino con los brazos cruzados –señal de encontrarse en situación de paro–; a la derecha, un comerciante, y, por último, un mercader ambulante o buhonero, quien yace acostado a los pies del duque y de la ramera. La función de estos elementos compositivos consiste en representar el derrumbe económico en el que se hallaban los Países Bajos a causa del dominio de Alba, algo que enuncia el título del grabado y que también aparece explicitado en las leyendas que se ubican tanto por encima como por debajo de la composición. Efectivamente, en las palabras que hallamos arriba podemos leer lo que sigue:

Die scepen verualler die sciplieden conden
Nief behelpen die copman en vercopt geen
Waer babels hoers is vrolick met ducdalba
[Los barcos no pueden ser reparados y los marineros están indefensos.
El comerciante no puede vender su mercancía.
La ramera de Babilonia se divierte con el duque de Alba.] (Prieto, 355, trad. de I. Schulze)

¹¹Las circunstancias del deceso de don Carlos, que aún se encuentran cubiertas de un velo de misterio, han suscitado un gran número de hipótesis, las cuales se encuentran recogidas en numerosas publicaciones. A propósito, el trabajo de Manuel Lobos y Fernando Bruquetas *Don Carlos: Príncipe de las Españas* (2016) es de consulta obligada a la hora de comprender las tesis construidas en torno a su fallecimiento. Conjuntamente, García Cárcel interpreta a aquellas que involucran a Felipe II en la muerte de su hijo como una arista tardía de la Leyenda Negra, ya que se desarrollaron en una época posterior a la filipina; sin embargo, las palabras de Guillermo de Orange demuestran no solo que fueron bien conocidas en los tiempos del Rey Prudente, sino que, además, fueron utilizadas de manera sagaz por sus detractores (251-261).

¹²Los neerlandeses no fueron los únicos que atacaron al monarca señalándolo como el culpable de haber cometido crímenes de connotaciones diabólicas. En la Península Ibérica llegó incluso a ser calificado como la encarnación del mismo Anticristo. Tal es lo que sucede en el texto anónimo aragonés que lleva por título *Pasquín del Infierno* (1592), pues en este el Rey Prudente es comparado directamente con la figura apocalíptica (Gascón Pérez, 56). Al respecto, cabe decir que no resultaría extraño que tal asociación provenga de escritos políticos producidos en los Países Bajos y en el marco de las revueltas antiespañolas.

Por su parte, en las que se ubican por debajo se hace referencia al buhonero:

Den cramer sit armelyck neder by can
syn ware nyet vercopen doer dncdalbas
ontlynen schatten en ronen

[El vendedor ambulante es condenado a la pobreza

no puede vender su mercancía

a causa de las ejecuciones, los impuestos y los robos de Alba.] (Prieto, 355, trad. de I. Schulze)

3. El duque coronado por un demonio

El tercer y último grabado escogido es *Tiranía de Alba* –*Afbeeldinghe van de ellendighen staet der Nederlanden, onder de wreede tijrannije van den hertoghe van Alba*, en neerlandés; *Delineatio deplorati status belgy sub immensa tirannide Albani ducis Fernandi a Toledo*, en latín– (1622), el cual se estima que fue realizado por Willem Jacobsz (1580-1638), en base a un dibujo de Adriaen Pietersz. van de Venne (1589-1622), y que fue publicado por Jan Pietersz van de Venne.



Willem Jacobsz. Delf. *Tiranía de Alba* [*Afbeeldinghe van de ellendighen staet der Nederlanden, onder de wreede tijrannije van den hertoghe van Alba*, en neerlandés; *Delineatio deplorati status belgy sub immensa tirannide Albani ducis Fernandi a Toledo*]. Grabado. 1622. Rijksmuseum, Hollstein Dutch 97-a/FMH 514, Ámsterdam

La composición que lo gobierna no es novedosa ni la última de su tipo, pues atestigüamos cinco impresiones más y, al menos, veintidós pinturas basadas en la misma entre 1569 y 1650 (Sawyer, 181), todo lo cual nos habla de su más que notable éxito, resultado, muy probablemente, de su clara impronta polémica, que proviene de la escena que presenta. En la misma, se nos muestra a una gran cantidad de personajes masculinos y femeninos contemplando de frente al duque de Alba, quien se encuentra en el lateral izquierdo de la composición y sentado en un trono –al igual que en los dos grabados anteriormente analizados–, tras el cual, además, se sitúan nobles y una entidad demoníaca que se yergue por encima de su cabeza. Entre los espectadores del duque destacan, en primer lugar, diecisiete figuras femeninas ubicadas en la zona central inferior del grabado –algunas

apenas esbozadas. Estas se hallan encadenadas y postradas a los pies de Alba, simbolizando la subyugación de las provincias de los Países Bajos por parte de la monarquía hispánica. Tal situación de sumisión también aparece representada en los nobles y burgueses dispuestos a la derecha de las mujeres, varios de los cuales se cubren la boca, con uno o dos dedos, en señal harpocrática de silencio, signo que, dada la connotación del grabado, parece adquirir un nuevo significado, convirtiéndose en un gesto que expresa sometimiento¹³. Por último, tanto en el extremo superior derecho como en el izquierdo, hallamos dos pequeñas escenas secundarias en las que se contemplan actos de tortura y ejecuciones, muy similares a las de los grabados en los que se representa el saqueo que sufrió la población amberina, como *La Furia española en Amberes en 1576 –De Spaanse furie te Antwerpen in 1576–* (1577), de Frans Hogenberg (ca. 1535-1590).

El duque de *Tiranía de Alba* sujeta, al parecer, una ordenanza de Felipe II con las directivas para el gobierno en la región. A su izquierda, aparece otro actor político comúnmente asociado a él: el cardenal Granvela, quien insufla con un fuelle en su oído, algo que ya pudimos observar en la lámina *Alba mata a los inocentes habitantes del país*, en la que un demonio manipula el instrumento. A propósito, *Tiranía de Alba* cuenta igualmente con una entidad demoníaca entre sus elementos compositivos. Esta se sitúa detrás del trono, por sobre el hombro derecho de Alba, y consiste en una figura humana de características femeninas que nos es presentada desnuda, con pechos colgantes, un par de cuernos y alas membranosas, rasgos estos dos últimos que no constituyen sino signos evidentes de su identidad demoníaca, pero que también pueden interpretarse, al ser las únicas características teriomorfias del ser, como un indicador del estilo de representación demoníaca del Renacimiento del norte, ya que este tendió, en forma progresiva, a dejar de lado el recurso de la animalización al momento de plasmar entidades diabólicas.

Pero veamos en detalle cada una de estas características. Los senos flácidos son un elemento iconográfico presente en múltiples imágenes de demonios, sobre todo de los siglos XV y XVI, y no se ajustan a un patrón concreto, pudiendo convivir con cualidades eminentemente masculinas¹⁴. Sin embargo, en el caso particular de *Tiranía de Alba*, las mamas caídas se conjugan con el aspecto arrugado y decrepito del resto de la figura para constituir el semblante de una mujer anciana, una estampa particularmente asociada al mal ya desde el Medioevo, pues, en aquel tiempo, a diferencia de la vejez masculina –que era vinculada a la sapiencia y al resguardo de la tradición, y cuya representación predilecta era el monje–, la femenina, en palabras de Jacques Le Goff y Nicolas Truong

tiene [...] una mala reputación. Un término que se encuentra con frecuencia en los textos, y en particular en las historias edificantes llamadas *exempla*, ilustra esta reprobación: *vetula*, a saber, la «viejecilla», que sirve siempre para designar un personaje maléfico. (88)

Ahora bien, en este punto, resulta pertinente preguntarnos lo siguiente: ¿cuál podría haber sido el motivo que llevó al autor del dibujo plasmado en el grabado a otorgar rasgos femeninos y ancianos al demonio de la escena? En primer lugar, cabe considerar la imagen de

¹³Presente en la *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano (1477-1558), tal gesto estaba particularmente asociado al dios egipcio Harpócrates y era representado en sus templos, con el fin de indicar el *silentium* sagrado que debía mantenerse dentro de ellos (Labraña y Barrientos, 127-128). No obstante, en *Tiranía de Alba* parece conllevar, como expresamos, un sentido diferente. Lo escrito en la obra de Pierio Valeriano, y lo que también hallamos en los *Emblemas –Emblemata–* (1531) de Alciato (42), habría servido como fuente de inspiración para los grabadores que buscaban poner en imágenes el silencio de aquellos que no simpatizaban con el gobierno del duque.

¹⁴Para más información acerca de tal elemento, véase García Arranz, 2019a, 336-341.

la bruja como una posible influencia, ya que alcanzó una gran popularidad en la época, a causa de las constantes cacerías de sospechosas de practicar la brujería, en la región, y de la imaginería surgida en torno a las mismas. Empero, teniendo en cuenta el empleo de lo diabólico como arma política, la feminización del ser infernal podría haber constituido un guiño al rol que cumplió el ámbito de lo femenino en la dominación hispánica de la zona. Recordemos que Margarita de Parma, media hermana de Felipe II, gobernó los Países Bajos en el periodo inmediatamente anterior al del duque de Alba (1558-1567) y su mandato se caracterizó por revueltas y cruentas represiones, como la acontecida con motivo de la furia iconoclasta, agitada por predicadores calvinistas, que tuvo lugar en 1566 y que ocasionó una feroz represión por parte de las fuerzas del poder monárquico español.

Con respecto al par de cuernos, es importante advertir que llevaba centurias como un recurso de uso común a la hora de retratar entidades infernales. En efecto, García Arranz fecha en el siglo XI el momento en el que ellos, símbolos de fortaleza, poder y fecundidad – pero también, y derivado de esto último, de lascivia–, se hicieron frecuentes en la representación de seres diabólicos (2019a, 370). Aunque en los demonios predominan los de tipo caprino –que remiten a la estampa del sátiro–, los hay espiralados, como el del unicornio, y similares a los de los bovinos. En cuanto a las alas membranosas, similares a las de los quirópteros, cabe señalar que, a comienzos del XIII, empezaron a reemplazar, en el nivel pictórico, a las extremidades plumíferas, alusivas tanto a la primigenia condición angélica de este tipo de seres como a su naturaleza aérea (García Arranz, 2019a, 364-366).

El demonio del grabado también cuenta con dos atributos ajenos a su complejidad y cuyo análisis, debido a la importancia de su significación política y religiosa, no debe ser pasado por alto: nos referimos a las dos coronas que sostiene en sus manos. En la izquierda, y sobre la cabeza del duque, sujeta una que es de tipo imperial, en referencia a las pretensiones de Felipe II y a su deseo de dominar los Países Bajos. De su otra mano cuelga una tiara papal, suspendida, en este caso, sobre la testa de una representación del cardenal Granvela, quien simboliza a la Iglesia de Roma y a su interés por hacer valer el culto romano por sobre el protestante. De esta manera, y del mismo modo que en *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...*, nos es brindado el mensaje de que la monarquía española y el papado se encuentran sostenidos por el Demonio. Esto trae aparejadas significaciones más precisas que es necesario comentar. Ciertamente, el acto de coronación del duque, por parte de la entidad infernal, postula simbólicamente la ilegitimidad de su potestad de gobierno sobre la región y, por extensión, critica el sometimiento de los Países Bajos por parte de la realeza española, cuya base de poder no descansaría en Dios, sino en el mismo Demonio. Lo mismo equivale para la figura de Granvela, la cual, al ser también coronada por el acólito diabólico, envía un mensaje acerca de cuán perverso era el papado, en línea con lo postulado por las iglesias reformadas (Muchembled, 71).

4. Consideraciones finales

Para comenzar con este último apartado, cabe preguntarnos, en primera instancia, qué fin perseguía la demonización del duque, más allá de atacar directamente a su figura y modo de gobierno en los Países Bajos. Probablemente, la respuesta reside en cuestionar la política de la monarquía hispánica en la región, pero evitando, al mismo tiempo, apuntar en forma abierta al rey. Lo dicho deriva de que en los tres grabados examinados que denuncian las consecuencias del dominio español –como también en aquellos a los que apelamos con fines ilustrativos– no se ve envuelta la figura del monarca. Esto quizás se debe a que varios de los cabecillas nobiliarios de las revueltas, quienes fungían muchas veces como promotores y auspiciantes de la propaganda antiespañola, caminaban, en realidad, sobre una delgada línea que separaba a la lealtad del apoyo a movimientos revolucionarios motivados por prédicas religiosas. Un ejemplo de estos personajes es el mismo Guillermo de Orange, quien, durante

los primeros años de conflictividad, se mantuvo alejado de los principales escenarios de conflicto, reconociéndose, en cambio, como parte de la nobleza al servicio del rey de España desde tiempos de Carlos V. Así lo constata el hecho de que, en su *Apología*, no desconoce su lugar junto a Felipe II, quien es, después de todo, su legítimo señor (56), apuntando sus críticas, en cambio, contra el duque de Alba y los consejeros reales (Cortijo Ocaña, 2010, 40). Es posible, en consecuencia, que la ausencia de caricaturización del monarca, en la propaganda gráfica rebelde, parta del reconocimiento de que él no era sino el señor natural del territorio. Por ello, y para socavar al gobierno español, atacar al duque, su cara visible en Flandes, se convirtió en un recurso fundamental.

En cuanto a la explicación de la razón de haber apelado a la satanización como medio de deslegitimación, cabe volver a insistir en que, por aquellos años, el Diablo y sus secuaces estaban en boca de todos, por lo que no debe resultar extraña su participación en el plano sociocultural de un contexto mediado por la conflictividad política constante, como lo es el de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII, el cual, además, se hallaba surcado por una gran tensión religiosa, promovida por ramas de una misma fe que se acusaban unas a otras de estar en connivencia con el Maligno. En concreto, el gran potencial descalificador con que contaba lo diabólico, en esta coyuntura, lo transformó en el principal recurso al que podía echarse mano cuando se buscaba desacreditar a una autoridad individual o colectiva. En efecto, convertirla en un heraldo del Infierno y/o mostrarla en complicidad con el Diablo o los demonios garantizaba la elaboración, por parte del espectador, de un juicio moral, cuyo resultado final era el convencimiento de que la figura de poder en cuestión –en este caso en particular, el duque de Alba–, junto a la estructura que le había otorgado el mismo –la monarquía hispánica–, no gozaban de ningún tipo de legitimidad, pues toda potestad de gobierno solo podía proceder de la divinidad.

Todo esto permite comprender la radicalidad de lo representado en *Tiranía de Alba*. Aquí, la imagen del demonio coronando al duque no cumple únicamente la función de señalar la fuente de la brutalidad del gobernador –rasgo que se hace patente en las escenas de tortura que se yerguen tanto a la izquierda como a la derecha de la composición–, puesto que también pretende, justamente, convencer a quien la contempla de la falsedad de origen del poder que administraba con mano de hierro los Países Bajos. Todo esto configura una escena que, en su conjunto, bien podría comprenderse como un tema patriótico de gran importancia en el periodo de la República Neerlandesa (Sawyer, 181), insertándose en un discurso visual antiespañol que pretendía contribuir, por un lado, a la justificación de la resistencia a los Austrias¹⁵ y, por el otro, a la gestación y consolidación de una incipiente singularidad nacional neerlandesa (Rodríguez Pérez, 23).

Por su parte, en los grabados *Alba mata a los inocentes habitantes del país* y *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...* se observa la influencia de creencias comunes vinculadas a prácticas atribuidas a adoradores del Diablo –en el caso del primero– y el influjo de la iconografía e imaginario vinculados al Apocalipsis –en el caso del segundo. Resulta curioso constatar que en ambos, así como en *Tiranía de Alba*, la representación del duque ha sido cuidadosamente mantenida dentro de los parámetros que guiaban el trazado de una figuración humana normal en la época. Por consiguiente, no se

¹⁵Descalificar al adversario español, a la vez que se lo convertía en un objeto generador de temor, por intermedio de la propaganda impresa, ya sea gráfica y/o textual, constituía un factor decisivo aun en lo que respecta al esfuerzo militar. Antonio Cortijo Ocaña así lo manifiesta: “las guerras, a medida que avanza el siglo XVI, son cada vez más cruentas, provocando más muertes y necesitando de ejércitos cada vez más numerosos. En aras a lograr mayor índice de reclutamiento y, en especial, de mantener una moral elevada en la lucha contra el enemigo, de nuevo la imprenta puede tener el papel de fomentar primero el miedo cerval contra dicho enemigo, segundo de demonizarle para así deshumanizarle a los ojos de la población y la milicia, y con ello justificar la lucha armada” (2010, 41).

atisban rasgos teriomorfos ni ninguna otra señal de monstrificación en la imagen de Alba. Esto contrasta con la situación que atraviesan otros personajes de los grabados analizados, quienes sí presentan características portentosas, como los cardenales de Lorena, Guisa y Granvela, aunados en una especie de hidra en *Alba mata a los inocentes habitantes del país*, y la bestia de siete cabezas que aparece en *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...*

La razón que explica que el duque no haya sido monstrificado es, quizás, de raíz pragmática: al estar los grabados destinados a ser contemplados por un público amplio, era imperioso que el semblante de Alba fuera fácilmente identificable, más aún por la ausencia de aditamentos externos a su corporeidad que permitieran distinguirlo con relativa facilidad, como, por citar un ejemplo, la tiara papal, elemento representativo de aquel que conduce a la Iglesia romana y que puede contemplarse en imágenes del periodo en las que el líder religioso aparece claramente deformado, como el grabado *Yo soy el papa –Ego sum Papa–* (ca. 1500), de Eduard Fuchs. Esto probablemente empujó a que la satanización del duque fuera llevada a cabo a partir de la atribución de acciones de connotaciones diabólicas, como el canibalismo, y/o la asociación con entidades vinculadas a este ámbito, como la ramera de Babilonia, la bestia de siete cabezas o los demonios.

En definitiva, en la terna de grabados examinados, la satanización de Alba se presenta como el principal recurso al que echaron mano sus autores para denunciar su accionar gubernativo y, a la vez, atacar, en el proceso, a la monarquía hispánica, responsable final del obrar de su agente en la región, y a la Iglesia romana, a la que se le achacaba utilizar a aquella como ejecutora de su anhelo de uniformizar los Países Bajos bajo un mismo credo. Tal satanización apeló a elementos iconográficos de clara impronta bajomedieval –perceptibles, por ejemplo, en buena parte del diseño del demonio que revolotea sobre la cabeza del duque en *Tiranía de Alba–*, pero también a otros de más antigua data, ligados al libro del Apocalipsis –nos referimos a la imagen de la prostituta babilónica y de la bestia de siete cabezas de *Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia...* Incluso se observa la utilización de motivos gráficos, como el del canibalismo, vinculados, en el periodo, con el mundo de las sectas diabólicas, pero también con el terreno del salvajismo incivilizado¹⁶.

A modo de cierre, podemos decir que Alba, otros agentes importantes de la monarquía española y la Iglesia católica fueron acechados, en tierras flamencas, por, en primer lugar, una arquitectura visual surgida de un contexto caracterizado por la intolerancia religiosa y, en segundo, una reconceptualización de los males metafísicos, que los convirtió en entidades corpóreas cotidianas. Los episodios que prosiguieron a la guerra, asimismo, marcaron aún más la presencia del Diablo en la cultura, impronta que se conservaría, a nivel visual, hasta la llegada de la Ilustración.

¹⁶Efectivamente, el canibalismo también se encuentra plasmado en imágenes que recreaban experiencias de exploradores europeos con tribus exóticas de tierras americanas. Ejemplo de ello son los grabados que podemos encontrar en el volumen tres de la serie *América* (1590), de Theodor de Bry (ca. 1528-1598), el cual ilustra el relato del viajero alemán Hans Staden (ca. 1515-ca. 1576) por Brasil.

Obras citadas**Fuentes visuales**

- Alba mata a los inocentes habitantes del país* [*Alva Killing the Innocent Inhabitants of the Netherlands*, en inglés; *Alva vermoordt de onschuldige inwoners van het land*, en neerlandés]. Grabado. 1572. Rijksmuseum, FMH 521-4/Atlas von Stolk 412-4, Ámsterdam. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-79.012>
- Durero, Alberto. *La prostituta de Babilonia* [*The Babylonian Whore*]. Grabado. Ca. 1496-1498. National Gallery of Art, 1943.3.3566, Londres. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.6684.html>
- *El sueño del doctor* [*The Dream of the Doctor*]. Grabado. Ca. 1498. The Metropolitan Museum of Art (Met), 19.73.87, Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336221>
- Floris de Vriendt, Frans. *La caída de los ángeles rebeldes* [*Val van de opstandige engelen*, en neerlandés; *La chute des anges rebelles*, en francés]. 1554. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Amberes. <https://kmska.be/nl/meesterwerk/val-van-de-opstandige-engelen>
- Goya, Francisco de. *Saturno*. Pintura. 1820-1823. Museo del Prado, P000763, Madrid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>
- Hoefnagel, Joris. *Allegory of the Spanish Tyranny*. Grabado. 1570. Met, Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/767128>
- Hogenberg, Frans. *De Spaanse furie te Antwerpen in 1576*. Grabado. 1577. Rijksmuseum, FMH 721-A/New Hollstein Dutch B249, Ámsterdam. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-76.862>
- Mientras Alba está haciendo el amor con la ramera de Babilonia, la economía del país se está deteriorando* [*Terwijl Alva vrijt met de hoer van Babylon raakt de economie van het land in verval*]. Grabado. Ca. 1572. Rijksmuseum, FMH 521-3/Atlas van Stolk 412-3, Ámsterdam. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-79.011>
- Rubens, Pedro Pablo. *Saturno devorando a un hijo*. Pintura. 1636-1638. Museo del Prado, P001678, Madrid. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno-devorando-a-un-hijo/d022fed3-6069-4786-b59f-4399a2d74e50>
- Willem Jacobsz. Delff. *Tiranía de Alba* [*Afbeeldinghe van de ellendighen staet der Nederlanden, onder de wreede tijrannijs van den hertoghe van Alba*, en neerlandés; *Delineatio deplorati status belgy sub immensa tyrannide Albani ducis Fernandi a Toledo*, en latín]. Grabado. 1622. Rijksmuseum, Hollstein Dutch 97-a/FMH 514, Ámsterdam. <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-BI-6930B>

Fuentes textuales

- Alciato. *Emblemas*. Ed. & coment. Santiago Sebastián; pról. Aurora Egido; trad. actualizada de los emblemas Pilar Pedraza. Madrid: Akal, 1985.
- Coloma de Saa, Don Carlos. *Las Guerras de los Estados Bajos (Desde el año de 1588 hasta el de 1599)*. Est. & ed. Antonio Cortijo Ocaña. Madrid: Ministerio de Defensa, 2010.
- Bestiary*. S. XIII. Cambridge University Library, MS Ii.4.26, Londres. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-II-00004-00026/1>
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: por Luís Sánchez, 1610.
- Guillaume de Nassau. Albert Lacroix intr. *Apologie de Guillaume de Nassau, prince d'Orange, contre l'edit de proscription publie en 1580 par Philippe II, roi d'Espagne, avec les documents à l'appui. Justification du Taciturne de 1568*. Bruselas-Leipzig: Émile Flatau, 1858.

- Ovidii Nasonis, P. *Fastorum libri sex*. Ed. R. Merkel. Berlín: G. Reimer, 1841.
- Ovidio. *Fastos*. Intr., trad. & notas Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Gredos, 2001.
- Sagrada Biblia*. Trads. Eloíno Nácar Fuster & Alberto Colunga. Pról. Gaetano Cicognani. 11^a ed. Madrid: La Editorial Católica, 1956.

Estudios

- Beteta Martín, Yolanda. “Entre conjuros y pactos diabólicos. La proyección simbólica de las mujeres en el discurso demonológico”. En Eliseo Serrano Martín coord. *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna. I Encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.)-Universidad de Zaragoza, 2013. 873-886.
<https://digital.csic.es/handle/10261/79849>
- Boucheron, Patrick. *Conjurar el miedo: ensayo sobre la fuerza política de las imágenes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Büttner, Nils. *Hieronymus Bosch. Visiones y Pesadillas*. Madrid: Alianza, 2016.
- Castelli, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Siruela, 2007.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Madrid: Gedisa, 1999.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “James Salgado: Anti-Spanish Sentiment and the Popish Plot”. En Yolanda Rodríguez Pérez ed. *Literary Hispanophobia and Hispanophilia in Britain and the Low Countries (1550-1850)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. 165-186.
<https://doi.org/10.1515/9789048541935-009>
- Emmerson, Rirchard Kenneth. *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*. Seattle: University of Washington Press, 1981.
- García Arranz, José Julio. “The Whore of Babylon: Tradition and Iconography of an Apocalyptic Motif in the Service of Modern Religious Polemics”. En John T. Cull & Peter M. Daly eds. *In nocte consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 2011. 153-179.
- “El Diablo y los demonios”. En Rafael García Mahiques dir., coord. & ed. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 5. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*. Madrid: Encuentro, 2019a. 24-382.
- “El Diablo entre los seres humanos”. En Rafael García Mahiques dir., coord. & ed. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 5. Los Demonios I. El Diablo y la acción maléfica*. Madrid: Encuentro, 2019b. 385-497.
- “Demonios con aspecto animal: el bestiario del Diablo”. En Rafael García Mahiques dir., coord. & ed. *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 6. Los Demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*. Madrid: Encuentro, 2021a. 27-306.
- “La Prostituta de Babilonia. El empleo de un emblema apocalíptico al servicio de la polémica religiosa durante la Edad Moderna”. En *Actas de las XI Jornadas de Historia de Almedrejo y Tierra de Barros. Arte en Almedrejo y Tierra de Barros en los siglos XVI y XVII*. Almedrejo: Asociación Histórica de Almedrejo, 2021b. 11-28.
- García Cárcel, Ricardo. *El demonio del Sur. La Leyenda Negra de Felipe II*. Madrid: Cátedra, 2017.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como historia cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.
- Gascón Pérez, Jesús. “Crítico al rey, crítico el mal gobierno. Escritos aragoneses contra Felipe II en los siglos XVI y XVII”. En Alain Hugon & Alexandra Merle eds. *Soulèvements, révoltes, révolutions dans l’empire des Habsbourg d’Espagne, XVIe-XVIIe siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2016. 49-65.

- González de Zárate, Jesús María. “Alberto Durero: *El sueño del doctor*. El fuelle como cuerpo de emblema”. *NORBA, Revista de Arte* 34 (2014): 39-61.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Horst, Daniel. “The Duke of Alba: The Ideal Enemy”. *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos* 1 (2014): 130-154. <https://doi.org/10.14603/II2014>
- Jordanova, Ludmilla. *Look at the Past: Visual and Material evidence in historical practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Le Goff, Jacques & Truong, Nicolas. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- Lyons, Martyn. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Madrid: Calderón, 2012.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Parker, Geoffrey. *Felipe II. La biografía definitiva*. Barcelona: Planeta, 2012.
- Pastoureau, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. París: Seuil, 2011.
- Prieto, Melquíades. *Guerra de papel. Origen iconográfico de la Leyenda Negra*. Madrid: Modus operandi, 2020.
- Rodríguez Pérez, Yolanda. “Excepcionalidad y resistencia antihispánica en los Países Bajos: estrategias de legitimación de la revuelta en panfletos y literatura neerlandesa (1568-1609)”. *Estudis. Revista de Historia Moderna* 46 (2020): 9-34. <https://roderic.uv.es/handle/10550/76465>
- Roso Díaz, José. “*Ego sum Papa*: iconología del Papado y tiempo apocalíptico en la propaganda de la Reforma protestante alemana”. *Estudios humanísticos. Filología* 23 (2001): 347-368. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/9608>
- Sawyer, Andrew. “The Tyranny of Alba: the creation and development of a Dutch patriotic image”. *De Zeventiende Eeuw* 19: 2 (2003): 181-211. https://www.dbnl.org/tekst/zev001200301_01/zev001200301_01_0015.php#387
- Labraña, Marcela & Barrientos, Javiera. “La figura de aquel sabio/ Que a callar muestra con el dedo al labio. El gesto harpocrático en un emblema de Alciato”. *Estudios filológicos* 58 (2016): 123-140. <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132016000200006>