

La representación de Carlos I de Inglaterra a partir de la pintura (siglos XVII-XIX)



The representation of Charles I of England through paintings (XVIIth to XIXth centuries)

Sisto, Sebastián Daniel

Sebastián Daniel Sisto 1

sdsisto@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Argentina

Trabajos y comunicaciones

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 2346-8971

Periodicidad: Semestral

núm. 59, e204, 2024

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 30 Agosto 2023

Aprobación: 25 Noviembre 2023

Publicación: 01 Enero 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/76/764763009/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/23468971e204>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Carlos I fue quizás uno de los monarcas más controvertidos de la historia británica principalmente, aunque no exclusivamente, por la decisión de ir a una Guerra Civil que dividió a sus reinos. Uno de los elementos que ha sido objeto de estudio por parte de los historiadores es la representación de su persona, esto es, la imagen del Rey. El presente trabajo pretende analizar cómo la pintura reflejó la imagen de Carlos I durante el Seiscientos y cómo ésta fue reapropiada en el siglo XIX, cuando Inglaterra atravesaba su más radical transformación en la cual los retratos del monarca adquirieron una nueva significancia.

Palabras clave: Pintura, Carlos I, Representación, van Dyck, siglos XVII-XIX.

Abstract: Charles I may have been one of the most controversial monarchs in British History, partly because of his decision of going to war against the Parliamentary opposition. Besides this, one element which has attracted the attention of scholars has been his representation, that is, the King's image. This article will strive to analyse how did painting reflect the image of Charles during the XVIIth century and how it was repropose in Victorian England when the transformation of society gave new significance to the painting of the Stuart King.

Keywords: Painting, Charles I, Representation, van Dyck, XVIIth-XIXth centuries.

INTRODUCCIÓN

El 24 de marzo de 1603 la Reina Isabel I respiró por última vez, cerrando el ciclo de la monarquía Tudor en Inglaterra al no tener herederos naturales. El siguiente en la línea de sucesión era su primo, Jacobo VI de Escocia que, a partir de esa fecha, se convirtió en Jacobo I de Inglaterra. A su llegada a Londres, el Rey se dirigió al Parlamento y en su discurso afirmó:

NOTAS DE AUTOR

- 1 Agradezco a la Dra. Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria) y al Dr. Víctor Pereyra (UNLP) por sus comentarios y notas al presente artículo pues han sido esenciales para mejorarlo. Todos los errores que aquí se encuentren son de mi autoría.

“First, by my descent lineally out of the loynes of Henry the seuenth, is reunited and confirmed in mee the Vnion of the two Princely Roses of the two Houses of LANCASTER and YORKE [...] But the Vnion of these two princely Houses, is nothing comparable to the Vnion of two ancient and famous Kingdomes, which is the other inward Peace annexed to my Person” (McIlwan, 1965, p. 271)

Estas líneas reflejan el surgimiento de un tópico de los primeros años jacobinos, pero también de un problema ya conocido en el Continente, la monarquía compuesta. La Unión de las Coronas de 1603 enlazó a Escocia con Inglaterra —la cual comprendía Gales e Irlanda— en la persona del rey y, aunque el deseo de Jacobo VI y I fue de unir más sus reinos, la misma se mantuvo hasta 1707 cuando se sanciona la *Union Act* con Escocia y, en 1801, la propia con Irlanda. El nuevo rey tenía una ventaja, poseía dos hijos varones en los cuales descansaba la sucesión, lo que no fue un detalle menor en un reino donde la incertidumbre por la muerte del monarca estuvo presente desde la década de 1450 (Coward y Gaunt, 2017, p. 129).

Los primeros años del nuevo monarca estuvieron marcados, por un lado, por la búsqueda de una unión más profunda con su reino natal la cual suscitó diversas reacciones, algunas a favor y otras en contra, hasta que Westminster dio por concluida la discusión en 1607 sin ninguna unión posible más allá de la dinástica. Por otro, el denominado *GunpowderPlot* (1605), el intento de asesinar al Rey y a los miembros del Parlamento que avivó el sentimiento anticatólico inglés presente desde los días de la Armada. En el frente exterior, Jacobo VI y I heredó la guerra isabelina contra España, la cual tenía un coste muy elevado para Inglaterra y que concluyó a partir del tratado de Londres (1604). La paz fue uno de los elementos cruciales para el nuevo monarca, sobre todo por la imagen que él mismo construyó y proyectó en el ámbito internacional, la de *Rex Pacificus*. Sin embargo, los esfuerzos por ser un mediador en la política continental no fueron siempre exitosos y la imagen de *Rex Pacificus* quedaría teñida por la Guerra de los Treinta Años, la invasión del Sacro Imperio Romano Germánico al Palatinado, hogar de su hija Isabel, y el fracasado viaje de Buckingham y el Príncipe de Gales a España en 1623 conocido como *the Spanish match*. La representación jacobina, como se mencionó, se centró en los tópicos de la paz y la unión con Escocia, aunque la pintura no siempre fue el medio preferido por el monarca, favoreciendo en cambio la escritura (Sharpe, 2010, pp. 58-9). La reina consorte y su hijo, Enrique, Príncipe de Gales sí fueron coleccionistas de pinturas prolíficos y mecenas de diversos artistas. La Reina Ana empleó a varios artistas, como Paul van Somer y Marcus Gheeraerts el Joven, entre otros, que estaban influenciados por las tradiciones continentales o provenían del mismo y que en ocasiones volvieron a utilizar el estilo isabelino de pintura. Parte de las pinturas que la Reina y el Príncipe coleccionaban mostraban, por un lado, los atributos idealizados de ellos, y por otro, la joyería y vestimenta utilizadas, sobre todo en el caso de la reina (Howarth, 1997, pp. 127-9). Las del Príncipe de Gales estuvieron igualmente vinculada al continente, aunque la imagen del último fue una más vinculada a lo militar que a la paz pregonada por su padre, que ensalzaba las virtudes castrenses de Enrique (Howarth, 1997, pp. 131-2). Esta diferencia entre Rey y heredero habría creado dos cortes rivales que compitieron hasta la muerte de Enrique en 1612.

Su hermano menor, Carlos, se convirtió en el heredero y, en 1616, en Príncipe de Gales. Siguiendo el argumento de R. Cust, éste no habría tenido una aparición pública destacada a causa de problemas de salud y de la decisión de su padre de evitar otra rivalidad, por lo que fue alejado de las situaciones públicas a excepción de las oficiales donde acompañó a su padre (2005, p. 3). Carlos recién entraría en la arena política a finales de la década de 1610 al calor de la invasión del Palatinado, las negociaciones entre Inglaterra y España en búsqueda de un matrimonio entre la Infanta y el Príncipe de Gales y sus intervenciones en el Parlamento en los primeros años de la década de 1620. El fracaso del mencionado *SpanishMatch* hizo que, en contra de lo que su padre quería, el hijo impulsara a los Comunes hacia la guerra contra España, aunque Jacobo resistió hasta sus últimos días. Su muerte en marzo de 1625 significó el ascenso de Carlos al trono y un cambio en la política y la Corte inglesa, que debían acostumbrarse a un nuevo y joven monarca (Sharpe, 1987, pp. 226-232). En junio de ese año la nueva esposa y Reina de Inglaterra, Enriqueta María de Francia, arribó a la Isla, lo cual supuso por un lado la relajación de las *recusansylaws* para poder efectivizar el matrimonio y, por otro, la queja del nuevo parlamento que se reunió ese mismo mes con una renovada preocupación por

la presencia de la religión católica (Russell, 1979, p. 204). Al mismo tiempo, el impulso por ir a la guerra contra España, que venía de los años anteriores, se hizo realidad con el nuevo rey y llevaría a tensiones con el Parlamento debido a los recursos que debían asignarse a esta empresa y la sanción por el término de un año de *tonnageand poundage* para Carlos I, que fue un ítem que el monarca resintió, aunque no necesariamente habría tenido la intensión de recortar las finanzas reales (Russell, 1979, pp. 227-8).² En última instancia, las expediciones navales a Cádiz para intentar golpear a la armada española en el Mediterráneo y a la Ile de Rhé resultaron un desastre militar y personal para el Duque de Buckingham, quien dirigió ambas. Las tensiones entre la monarquía y algunos miembros del Parlamento estuvieron presentes durante el resto de la década y llevaron a los intentos de enjuiciar a Buckingham —quien fue asesinado en 1628— a la sanción de la *Bill of Rights* y a la defensa del anglicanismo frente al ascenso del arminianismo (Coward y Gaunt, 2017, pp. 173-7).

En 1629, la sesión parlamentaria no estuvo exenta de conflictos, aunque ya no de las presiones de la guerra continental, de la cual Inglaterra se había retirado aceptando las derrotas de los años anteriores. Sin embargo, el Rey presionó por la definitiva sanción de *tonnageand poundage*, lo cual llevó nuevamente a conflictos con los miembros del Parlamento, quienes también denunciaron el ascenso de canónicos arminianistas como elementos que conspiraban contra la integridad y doctrina de la Iglesia Anglicana (Russell, 1979, p. 404; Coward y Gaunt, 2017, pp. 176). Esta rama del protestantismo fue fuertemente asociada a la Iglesia Católica de Roma, debido, entre otras cuestiones, a la renovada relevancia que se le dio al ceremonial y a los cuestionamientos de la doctrina calvinista, la cual era hegemónica en la Inglaterra carolina. Los embates contra el núcleo dogmático mencionado —la teoría de la predestinación— se hizo presente desde comienzos de la década, cuando estos arminianistas accedieron a los cargos eclesiásticos y publicaron escritos donde descalificaban al calvinismo como puritanismo (Tyacke, 1987, pp. 136-7, 140-1). En la sesión de 1629 de los Comunes esta crítica se materializó no ya en panfletos únicamente, sino en el afamado caso del canónico Richard Montagu, defensor del arminianismo cuyos escritos resonarían durante la década no sólo por las críticas a la predestinación, por ejemplo, sino también por declarar que la Iglesia de Roma era una verdadera iglesia y que el Papa no era el anticristo, generando que un grupo de militantes calvinistas que habrían denunciado estos cambios a la doctrina anglicana como una desviación papista (Tyacke, 1987, pp. 128-130, 149).³ En este clima de oposición, Carlos I disolvió el Parlamento y pasarían once años antes de que se convocase otro, dando inicio al denominado “Reinado Personal”.

Estos primeros años del reinado de Carlos I, entonces, estuvieron atravesados por la Guerra de los Treinta Años y las fracasadas actividades inglesas en ella, por el predominio del válido —el Duque de Buckingham— y por las crecientes tensiones con el Parlamento, aunque no vaticinaban el quiebre de 1640. Sin embargo, el nuevo monarca también entendió que el ejercicio del poder tendría diversas aristas y, aunque la intervención política anterior es una, otra que tuvo un papel destacado en la Inglaterra carolina fue el arte, específicamente, la pintura. Carlos I fue un gran conocedor y coleccionista de arte que entendió la pintura como una herramienta para exponer la imagen de la monarquía que él imaginaba y que, en parte, habría visto en su visita a Madrid en 1623. El episodio conocido como *The Spanish Match* fue el viaje que hizo Carlos, Príncipe de Gales y George Villiers, Duque de Buckingham a Madrid, en busca de una alianza matrimonial con la infanta en los comienzos de la Guerra de los Treinta Años, cuestión que Jacobo VI y I venía considerado desde la década de 1610 (Redworth, 2003, p. 10). Allí, el Príncipe pudo comprobar la arquitectura y arte de los Habsburgo, así como en el protocolo y ceremonial de la Corte hispana (Elliot, 1999, pp. 25-6). En los palacios reales, como el Alcázar y el Buen Retiro, Carlos adquirió gusto y preferencia por el arte que estaba circulando por el continente, especialmente por Veronés y Tiziano, los cuales serían el comienzo de su colección, en parte obtenidos como regalos del Duque de Lerma a su vuelta a Inglaterra (Rebecchini, 2018, p. 51). La figura del primer pintor tuvo especial significancia, siendo un favorito de Carlos I y una de las influencias de van Dyck, el cual llevaría el género del retrato de corte a un nuevo nivel dentro de Inglaterra, distinto a los anteriores (Brown, 1999, p. 35, 40-1). A partir de este viaje, entonces, la vinculación entre la imagen del monarca y el poder del mismo a través del arte quedó grabada en el Príncipe y, por lo tanto, es uno de los vehículos por

los cuales poder comprender no sólo la concepción que él mismo tenía, sino las mutaciones que fue teniendo a lo largo de años y por qué, como dijo R. Ollard, el Rey tuvo éxito en crear una imagen que le sobreviviría por siglos (1979, pp. 19-20). Para poder llevar esto a cabo, se dividirá el análisis en cuatro posibles etapas: la década de 1620; el Reinado Personal (1629-1640), el período posterior a su ejecución (1649) y el siglo XIX.

LA DÉCADA DE 1620

Al asumir el trono en 1625, la imagen de Carlos acentuó las líneas de continuidades con su padre, una de ellas fue conservar a Daniel Mytens como retratista de la corte. El artista se había establecido en Inglaterra en la década de 1610 a partir de los encargos del Conde de Arundel, habiendo pintado a James Hamilton, Conde de Arran y futuro 1^{er} Duque de Hamilton, y al propio Rey Jacobo VI y I. El artista favorecía los cuadros de cuerpo completo, como el que le hizo a Carlos en 1628 que muestra al Rey posando, su mano derecha sobre un bastón y la izquierda en su cintura, por encima de la empuñadura de su espada (Figura 1). Vistiendo botas, espuelas con traje morado y dorado y utilizando su banda (*the lesser George*) de la Orden de la Jarretera cruzada en el pecho, el Rey mira al observador directamente, proyectando así la autoridad regia.

FIGURA 1



Fuente: K. Sharpe (2010, p. 195)⁴

Este cuadro fue realizado por encargo real y el artista lo firmó aclarando “Carolus. Dei. G. /Magnæ. Britaniæ. Franciæ / et. Hiberniæ. Rex. / fidei. Defensor ꝑ c / Ætatis: Suæ. 28. / anno. 1628./ ad vivum. dep. / D. Mytens. p. Regius / 1628”. Más allá de las titulaciones, la leyenda “ad vivum” muestra que el monarca posó en vivo para el artista, probablemente en *The Queen’s House* en Greenwich, con la vista al Támesis en el fondo, lo que podría significar no sólo la cercanía física que el artista tenía con el monarca, sino también que el último aprobó el trabajo. Mytens pintó este retrato —en calidad de *pictor regis*, pintor regio— no para su exhibición pública, sino como regalo para la Condesa de Nassau, hecho que quizás explicase la falta de referencias al gobierno del Rey y a los atributos de su poder. El contexto de esta pintura fue uno turbulento porque, como se ha mencionado, en ese mismo año el Duque de Buckingham es asesinado y el Parlamento sanciona la *Bill of Rights*, y aunque se desconoce si tiene una ligazón directa, sí se podría afirmar que la autoridad proyectada por la pintura tendría por objeto reforzar el poder regio que la política estaba cuestionando. A pesar de esto, y con el Parlamento ya disuelto en 1629, Mytens pinta otro cuadro (figura 2), pero esta vez del matrimonio real donde la Reina figura con vestido de color claro, mirando al observador —y no a su esposo

— y tomando con su mano derecha una corona de laurel que Carlos I le está otorgando. Por su parte, éste último aparece mirando a la Reina, su mano izquierda en la empuñadura de la espada y su collar de la orden de la Jarretera colgando de su cuello.⁵ Este retrato simboliza la centralidad del matrimonio real y la corona de laurel representaría el éxito de una unión que es personal e íntima y pública a la vez (Sharpe, 2010, p. 194). Nuevamente, esta pintura requirió de tiempo sea en un estudio del artista o en una de las residencias reales, mostrando una vez más que Mytens continuaba teniendo el favor regio necesario para pasar varias horas con el Rey. También ha de señalarse que la misma estuvo expuesta en una de las residencias reales, por lo que sus espectadores, que no eran otros que cortesanos, quienes podían entender las alegorías implicadas en ella, como la significancia de la corona de laurel vinculada al dios griego Apolo y a las musas que inspirarían esta unión. En este sentido, la unión del matrimonio real emularía a la unión que se deben los súbditos y reinos del monarca, inspirada y apoyada en la divinidad.

FIGURA 2



Fuente: K. Sharpe (2010, p. 196)⁶

De esta forma, el matrimonio real figura en el centro de la representación carolina mostrando al Rey no sólo como soberano, sino como un esposo dedicado y virtuoso, que es un modelo para sus súbditos (Sharpe, 2013, p. 157). En este sentido, el retrato del siglo XVII estuvo relacionado con el concepto aristotélico de *mimesis*, es decir, la representación entendida no sólo como reflejo fiel de lo físico-natural sino —y quizás más importante— como muestra de lo ideal, lo universal (Peacock, 1994, pp. 207-8). Por lo tanto, la pintura sería el medio por el cual la élite podría expresarse de modo que sea estéticamente aceptable y que represente el ideal al cual desea aspirar, comunicar y difundir.

A finales de la década de 1620, con las tensiones con el Parlamento, el asesinato del duque de Buckingham y la firma de la paz con Madrid, el mensaje que la Corona pretendía difundir era precisamente las virtudes del final de la guerra y del matrimonio entre Carlos I y Enriqueta María. A pesar de la posición que D. Mytens tenía en la corte, sus pinturas no habrían logrado satisfacer completamente al Rey o, por lo menos, al mensaje que quiso comunicar. Quien sí tendría más éxito fue Anthony van Dyck, quien llegó a Inglaterra en 1632 logrando desplazar a Mytens como retratista de la corte durante la década de 1630.

EL REINADO PERSONAL (1629-1640)

Como fue mencionado, en marzo de 1629 Carlos I disolvió el Parlamento una vez más, aunque nadie podría haber predicho que pasarían once años hasta que se convocase otro. En estas circunstancias es que

muchos contemporáneos identificaron estos años como una época dorada o *halcyondays* ya que ni la guerra ni la disputa parlamentaria de la década anterior estaban presentes. Durante estos años, la monarquía basó sus ingresos en una diversidad de cargas impositivas que estrictamente no eran impuestos,⁷ los cuales sólo Westminster otorgaba, y el gobierno local se mostró lo suficientemente eficaz para administrar el territorio (Braddick, 2008, pp. 81-2).

Este cambio en la situación política se reflejó también en la pintura (figura 3) que el propio D. Mytens elaboró para el Rey, como el siguiente cuadro de c. 1630⁸:

FIGURA 3



En este retrato D. Mytens mantiene el formato de cuerpo entero, su mano izquierda apoyada en la empuñadura de la espada, mientras que la mano derecha está posada sobre un bastón y la banda de la Orden de la Jarretera le cruza el pecho. A diferencia de los cuadros anteriores, en este los atributos del poder real —corona y orbe— están presentes sobre la mesa. Esto podría ser indicador no sólo del contexto político, la clausura del Parlamento y la falta de convocatoria de uno nuevo, pero también de una nueva imagen que Carlos I, en este contexto particular, quiso construir. Es posible, además, que la misma estuviese influenciada por las que Tiziano hizo del Rey Felipe II de España, donde el monarca figura en la misma pose y, en uno de ellos, con armadura y su mano derecha sobre el yelmo puesto en una mesa. Como fue mencionado, la influencia de estos pintores en Carlos I se retrotrae a su viaje a España en 1623, cuando estuvo en la Corte

de Felipe IV, donde pudo admirar el empleo del arte como herramienta del poder y, sobre todo, la obra de Tiziano y Veronés.

En el año 1632, arribó a las costas inglesas Anthony van Dyck, alumno de Peter Paul Rubens. El artista ya había estado en la década de 1620 por encargo del Conde de Arundel, pero no se había asentado de manera permanente, como sí lo hizo en su segunda visita, cuando el propio Rey le otorgó vivienda y una pensión (Sharpe, 2010, p. 198). En este artista Carlos I encontró alguien que interpretó su concepción del poder y de la imagen que la monarquía debía tener y que, en parte, habría adquirido en su viaje a Madrid. La entrada de van Dyck a la Corte desplazó a Mytens y su representación de la monarquía. Las diferencias entre ambos son múltiples, sin embargo, destaca la utilización más profusa del simbolismo por parte del primero. Como pudo verse anteriormente, la iconografía que Mytens plasmó en sus retratos es más sencilla, mientras que la de van Dyck será mucho más grandilocuente, con una simbología más amplia. J. Brown afirmó, además, que sus cuadros están más saturados de gracia que articulaban la imagen del monarca y la Corte, al mismo tiempo que la habilidad de van Dyck de representar el mundo material de forma realista, aunque de manera realzada, como se intentará mostrar más adelante (Brown, 1999, p. 41; Shawe-Taylor, 2018, pp. 126-8).

Al arribar en 1632 el Rey encargó al artista una nueva pintura de la Familia Real en la cual figura Carlos I y Enriqueta María, el primero con la mirada en el observador y la segunda en su esposo, y sus dos primeros hijos, Carlos sujetado de la rodilla de su padre, y su hermana la Princesa María en brazos de su madre (figura 4). A la derecha del Rey están sobre una mesa la Corona Imperial y el bastón de mando y, en fondo de la imagen, pueden verse Parliament House y Westminster Hall.

FIGURA 4



Fuente: K. Sharpe (1992, p. 186)⁹

El cuadro de grandes dimensiones estuvo expuesto en Whitehall, donde residía la Corona y la Corte Real en Londres, por lo que el público que podía observarla y para quien estaba, en parte, dedicado era cortesano. Sólo estos podían comprender que este retrato era una combinación de la imagen oficial del soberano, con los atributos del poder, con la del *paterfamilias*. De esta forma, lo informal de lo doméstico se mezcla con los elementos propios de un cuadro oficial resaltando tanto la unión dinástica de los reinos como la matrimonial, enfatizando su rol de esposo y padre no sólo para con Enriqueta María y sus hijos, sino también en relación a sus reinos y súbditos en ellos (Sharpe, 2010, pp. 206-7). El título que van Dyck le puso fue *The Great Peece* (La Gran Paz), lo que no sólo es una clara referencia al logro carolino de firmar la paz con los reinos continentales, sino que podría representar una línea de continuidad con su padre, Jacobo VI y I, quien se identificó como *Rex Pacificus*. Las diferencias entre esta pintura y la elaborada por D. Mytens años antes son estéticas al mismo tiempo que tuvieron un destino diferente, ya que, si bien la primera mostraba la unión matrimonial, probablemente haya sido pensada para una de las residencias reales donde habitaba la Reina, mientras que la segunda fue específicamente diseñada para Whitehall, sitio de la Corte Real.

Al año siguiente, 1633, van Dyck completó otro encargo para el monarca, una pintura igual de grande que la anterior, aunque distinta no sólo por quienes aparecen, no figuran la Reina ni sus hijos, sino también por el mensaje que comunica. La misma se tituló *Charles I with M. de St. Antoine*, (figura 5) en la cual Carlos I figura montando un caballo blanco dirigiéndose al espectador, vistiendo armadura y una banda de la Orden de la Jarretera y, en su mano derecha, el bastón de mando. Como fue advertido, la influencia del viaje a Madrid en 1623 también puede verse en esta pintura, cuyo estilo es similar a la que hizo Rubens en 1603 para el Duque de Lerma, válido de Felipe III. En ella, el ministro figuraba montando un caballo obsequiado por el monarca, en el campo de batalla, por lo que no hay arquitectura en el mismo. La habilidad con el caballo es otro de los temas en común entre las pinturas y en la de van Dyck, el Rey comanda la mirada de Monsieur de St. Antoine, su tutor en esta actividad, quien sostiene el yelmo del monarca mientras lo mira fijamente al tiempo que Carlos I mira al espectador. Además, el Rey cruza un arco, símbolo del triunfo desde tiempos romanos, y, a su derecha, el escudo que recoge la heráldica de los tres reinos que gobierna unidos todos bajo la corona imperial. El contexto de este cuadro no puede ser obviado, ya que ese mismo año Carlos I había sido coronado Rey en Escocia y, aunque se desconoce si hay una vinculación directa entre el hecho y la pintura. Esta pintura ecuestre era un género ya conocido en el Continente, sobre todo a partir del retrato de Carlos V por parte de Tiziano en su *Carlos V en la batalla de Mühlberg* (1548), aunque, si bien existían no estaba tan difundido en Inglaterra (Howarth, 1997, p. 131). Sin embargo, van Dyck logró cristalizar la filosofía del poder de Carlos I, virtuoso y hábil, quien ha logrado la paz en el Archipiélago Británico y asume el papel de un *imperator* con claras alegorías a la Antigüedad.

FIGURA 5



Fuente: K. Sharpe (1992, p. 229)¹⁰

Esta pintura, habría sido expuesta en una de las galerías de St. James's Palace donde el monarca coleccionaba otros retratos ecuestres de los emperadores romanos, reforzando aún más su vinculación con ellos (Sharpe, 2010, p. 199).

Los retratos anteriores son reflejo de la mezcla entre lo doméstico y lo público, el primero, y de lo público, el segundo, pero hay otro retrato que destaca en estos primeros años del Reinado Personal, el titulado *Le Roi à la chasse* (1635) (figura 6). En esta, Carlos I figura elevado en una colina, vistiendo el atuendo de caza en una pose relajada mirando al observador, la mano izquierda en la cintura sosteniendo un guante y la derecha apoyada en un bastón. Detrás suyo, están sus dos acompañantes, los cuales desvían sus miradas del Rey, y su caballo que reclina su cabeza ante su amo. La alegoría, en este caso, estaría resaltando como Carlos I encarna la autoridad regia y domina la naturaleza que le rodea sin esfuerzo, ya que tanto las leyes de la naturaleza como la autoridad regia eran divinas (Howarth, 1997, pp. 132-4; Sharpe, 2010, pp. 202-3).

FIGURA 6



Fuente: K. Sharpe (1992, p. 228)¹¹

En la actualidad este retrato forma parte de la colección del Musée du Louvre, pero no está claro si en el inicio fue expuesto en la corte o alguna residencia del monarca o si fue obsequiado a un noble extranjero o nacional. De todas formas, para el mismo, el Rey debió posar, probablemente en Blackfriars en el estudio del artista, lo que estaría mostrando no sólo la importancia que la pintura adquirió en esos años para la creación y transmisión de una imagen específica —de una ficción política realmente— sino también la fusión de motivos militares, de la Antigüedad Clásica y de la religión en distintos cuadros que fueron específicamente diseñados para la comunicación de ideales y virtudes que Carlos I poseía y entendía debían ser materializadas por el rey, pero que también servían de modelo para los espectadores (Howarth, 1997, pp. 141-4; Falomir Faus, 1998, p. 209).

De manera colectiva, los tres cuadros antedichos son reflejo de estos *halcyon days* que algunos contemporáneos pensaron estaban viviendo. Sin embargo, la imagen carolina no fue —ni será— inmutable, ya que con el estallido de la crisis escocesa de 1637 esa paz se rompió y, como resultaría, no volvería. La decisión de Carlos I y Laud de impulsar la uniformidad religiosa a partir de la introducción de una nueva edición del *Book of Common Prayer* en Escocia desató una resistencia considerable que se cristalizó en 1638 en la firma de la *National Covenant* (Russell, 1990, pp. 112-3; Cust, 2018). La misma fue un movimiento amplio que englobó las quejas no sólo religiosas, sino también económicas y constitucionales de los escoceses,

ejemplificadas en la petición para abolir los Cinco Artículos de Perth, la política de monopolios y los límites al poder regio (Goodare, 2018, p. 45-9).

En este contexto, donde la autoridad monárquica estaba siendo cuestionada y la rama religiosa que Laud y Carlos I impulsaron era rechazada, la representación carolina abandonó la paz y se volcó a la guerra.

FIGURA 7



Fuente: S. Barnes, O. Millar, H. Vey y N. De Poorter (2004, p. 473)¹²

Así lo reflejó van Dyck en su retrato del Rey de 1638 (figura 7), en el cual Carlos I figura de cuerpo completo vistiendo una armadura negra y mirando al observador, su mano derecha sujeta el bastón de mano, mientras la izquierda reposa en la empuñadura de su espada sin su guante, que está tirado en el piso. En una mesa están el yelmo y la corona y, en la esquina inferior derecha se lee la inscripción *Charles, King of Great Britain*. Esta forma particular se repite también en el retrato de Carlos, Príncipe de Gales de ese mismo año, donde el joven heredero viste armadura negra y lleva en su mano una pistola. En ambos casos, quedaría reflejado no sólo la defunción de la *paxcarolina* sino también la intención del monarca de reestablecer el orden mediante la guerra (Sharpe, 2013, pp. 148-9).

En 1640, como resultado de la necesidad de financiar la guerra contra los escoceses, Carlos I convocó al Parlamento tras once años, reunido primero en lo que se conoce como *Short Parliament*, el cual funcionó en abril de ese año, y, en noviembre el *Long Parliament*. Las negociaciones entre la Corona y el Parlamento

atravesarían dos años para el quiebre total y la apertura de las hostilidades de la Guerra Civil. En 1641 Anthony van Dyck murió y se recurrió a otros artistas para que, ya en pleno conflicto bélico, retratasen al Rey y diversos miembros de la Corte y del bando realista. La Guerra Civil duraría hasta 1646, cuando los realistas fueron derrotados, y se volvería a combatir en 1648 nuevamente hasta su derrota. Durante estos años, el Rey entró en negociaciones con el Parlamento para dar solución definitiva al conflicto, al mismo tiempo que el bando vencedor enfrentaba discusiones internas, sobre todo desde el *New Model Army*, acerca de qué hacer con el Rey y si se debía pactar o no con él (Baker, 2018, pp. 159-161; Braddick, 2008, pp. 591-593). Estas discusiones llegaron a poner tales tensiones que el coronel Pride, en diciembre de 1648, realizó una purga de los Comunes (conocida como *Pride's Purge*) en la cual sólo aquellos miembros aliados del ejército fueron permitidos entrar a la Cámara. Para finales de ese año, se acordó enjuiciar a *Charles Stuart* y, el 30 de enero de 1649, el Rey sería ejecutado en Banqueting House, el palacio que construyó Inigo Jones y que decoró Rubens con *The Apotheosis of James I* (Gardiner, 1899, pp. 357-8; 380). A partir de las negociaciones de 1647/8 la imagen de Carlos I cambió, pasando de la guerra a la aceptación del fin, naciendo así la representación de *Charles, the Martyr King*.

EL REY MÁRTIR Y LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

El juicio del Rey ocupó el mes de enero de 1649 y fue en sí mismo un espectáculo que produjo diversas reacciones, particularmente por la legalidad —o ilegalidad— del mismo, pero también, como marcó J. Morrill (2018), porque fueron comisionados ingleses los que firmaron la ejecución de un rey británico. El monarca no reconoció la jurisdicción de la corte que lo enjuició y, finalmente, fue sentenciado a morir, siendo ejecutado el 30 de enero. Inmediatamente posterior, se publicó su *Eikon Basilike*, libro por el cual Carlos I expresó por escrito su pensamiento sobre los eventos de sus últimos años y se dirigió al Príncipe de Gales, ahora Carlos II (Baker, 2018, p. 165).¹³ A partir de este momento, la imagen del rey fue la de un mártir, ejecutado por radicales, afirmando en su manuscrito

“I may (without vanitie) turn the reproch of My fufferings [...] into the honour of a kind of Martyrdome, as to the testimony of My own Conscience: The Troublers of My Kingdoms having nothing else to object against Me, but this, That I preferre Religion, and Laws established, before those alterations they propounded” (Charles I, 1649, p. 223)

Esta imagen del padre marcó no sólo la década de 1650, sino la Restauración también, donde se recurrió frecuentemente a la figura del mártir no sólo para reafirmación del nuevo monarca, sino para ir dejando atrás a los mártires del Protectorado. Las tensiones de la década de 1660, reflejadas en el fracaso de un acuerdo religioso y constitucional de la monarquía y el Parlamento, hicieron que la imagen de Carlos I cobrara relevancia más allá de su “martirio” e hiciera recordar los peligros de los conflictos entre ambas partes (Coward y Gaunt, 2017, pp. 327-8; Sharpe, 2013, p. 163). Los conflictos de la segunda mitad de la década de 1660 no hicieron más que atizar estas tensiones, la Gran Plaga (1665), el Gran Incendio de Londres (1666) y la segunda guerra angloholandesa (1664-7) llevaron a un creciente conflicto entre el Rey y la oposición que ocasionó, en parte, la caída del Conde de Clarendon, Canciller y primer ministro de Carlos II (Coward y Gaunt, 2017, pp. 340-1). La Crisis de la Exclusión (1679-1681) continuó las tensiones de los años anteriores, dividiendo a Westminster en aquellos que apoyaron a la Corona, los *tories* y los opositores, los *whigs*. En esta puja por la exclusión de Jacobo, Duque de York, de la línea de sucesión a raíz de su catolicismo romano, vio la utilización de la imagen de Carlos I como una que recordaba a la autoridad monárquica a la que había que servir indeclinablemente, era un retrato de autoridad regia que quería vincular ese presente con la década de 1640 (Sharpe, 2013, p. 164).

La muerte de Carlos II en 1685 dio paso al ascenso de su hermano, Jacobo VII de Escocia y II de Inglaterra, el primer católico romano en ocupar el trono inglés desde Enrique VIII. Su corto reinado ha sido percibido como un intento de establecer el absolutismo de Luis XIV en sus reinos y la reintroducción del catolicismo

en las Islas Británicas, por lo cual la imagen de un protestante Carlos I no habría favorecido demasiado a su hijo debido a la vinculación que hacía veinte años se venía haciendo entre el Rey Mártir y el anglicanismo. Las políticas jacobinas tuvieron una recepción diversa, siendo —en términos generales— aceptadas en la aun mayoritariamente católica Irlanda, pero ampliamente resistidas en Inglaterra y Escocia, como ha analizado S. Pincus (2009, pp. 179-217). En 1688, la *Glorious Revolution* hizo que Jacobo VII y II no terminase en el cadalso como su padre, sino en el exilio, desde donde la causa jacobina siguió intentando recuperar el trono de las Islas hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando fue derrotada en la Batalla de Culloden en 1746.

Los reinados de Guillermo III (1689-1702) y Ana (1702-1714) vieron distintos usos de la imagen de Carlos I a partir ya del desarrollo pleno de la política partidaria, identificada en los *whigs* y *tories*, y también de los jacobinos en el exilio dirigidos por el propio Jacobo hasta 1701, cuando su hijo, auto titulado, Jacobo III sucedió a su padre. La muerte de Ana en 1714 sin herederos naturales dejó la Corona en manos de los Hanover, descendientes de Jacobo VI y I. Las transformaciones que se sucedieron en el siglo XVIII fueron estructurales, permitiendo el desarrollo del imperio británico y de la Revolución Industrial de finales de siglo. La Doble Revolución y la ejecución de Luis XVI de Francia trajeron nuevamente al monarca inglés y a los sucesos de la década de 1640 a la discusión pública a partir de la construcción de nuevas historias como la obra de David Hume y de nuevas imágenes que pretendían vincular ese pasado con el presente. La *History of England* del filósofo escocés fue particularmente exitosa en revisitar dichos años a través de una combinación del texto y lo visual que apelase a los sentimientos del lector y generase una relectura de la imagen carolina enfocada especialmente en la familia real y el rol de Carlos I como padre y esposo (Murray, 2022, pp. 1045-6; 1052).

EL SIGLO XIX Y LA IMAGEN CAROLINA

La Toma de la Bastilla de 1789 y el surgimiento de la Asamblea Nacional Constituyente desencadenaron toda una serie de eventos que alteró no sólo Francia sino toda Europa, la ejecución de Luis XVI, el ascenso y caída de los jacobinos, Napoleón y su imperio y la restauración borbónica hicieron que el género histórico en el arte cobrase una relevancia importante (Knoppers, 2018, pp. 538-9).

En 1831 Paul Delaroche pintó su *Cromwell and the Corps of Charles I* (figura 8) y lo expuso en el Salón de París, en los comienzos de la Monarquía de Julio de Luis Felipe de Orleans. En la misma Carlos I ha sido ejecutado y puesto en su ataúd, vistiendo todo blanco con sólo su cabeza visible, mientras que Cromwell aparece en uniforme militar sosteniendo la tapa del ataúd con una mano. Siguiendo el argumento de L. Knoppers, esta imagen recordaría no sólo al 30 de enero de 1649, sino también a la muerte de Luis XVI, siendo Cromwell equiparado con Napoleón, ambos representados como conquistadores.

FIGURA 8



Fuente: L. Knoppers (2018, p. 539)¹⁴

Este cuadro, al ser expuesto en público, habría alcanzado una difusión más amplia que las pinturas de van Dyck, por ejemplo, y podía ser interpretado por las personas sin necesidad de descifrar alegorías clásicas, aunque no está claro si la intención es resaltar al ejecutor o al ejecutado (Knoppers, 2018, p. 543).

En la Inglaterra victoriana, la Guerra Civil como tema fue revisitado, sobre todo por ser considerada, en parte, el comienzo de las libertades inglesas y de sentar las bases para el logro mayor, la monarquía constitucional. Las narraciones Thomas B. Macaulay (1906) de la década de 1840 y la monumental obra de S. R. Gardiner *The History of England* (1887;1889; 1890-3) fueron parte de los pilares del edificio victoriano, donde Carlos I y su enfrentamiento con el Parlamento era inevitable debido a las tendencias absolutistas del primero y la victoria del segundo significó un triunfo de las libertades y constitucionalismo. Sin embargo, un aspecto que los victorianos sí destacaron de Carlos I fue precisamente la imagen creada por van Dyck, en la cual se destacó la domesticidad de la familia real y la figura paterna que encarnaba el Rey. En este sentido, abundaron las pinturas y dibujos que, incluso cuando inventasen escenarios de la vida del Rey Mártir, señalaban su carácter de padre y esposo devoto, puesto que, como señaló C. Murray, el objetivo era evidenciar a la familia como el núcleo de la civilización (2022, p. 1053). Un ejemplo de ello fue la pintura de F. Goodall titulada *An episode in the happier days of Charles I* de 1853, en la cual la familia real está paseando por el Támesis donde la princesa le está dando de comer a los cisnes bajo la atenta y paternal mirada de sus padres (figura 9).

FIGURA 9



Fuente: C. Murray (2022, p. 1043)¹⁵

Puede observarse que, mientras la Reina y Princesa visten colores bríos, Carlos I aparece totalmente en negro, inspirado en las pinturas de van Dyck de finales de la década de 1630. Sin embargo, como señala la autora, esta escena es realmente inventada con una familia real que sólo en parte fue inspirada en la imagen del artista flamenco, pero que no es realista. El objetivo de la misma sería resaltar la familia como núcleo y corazón de la sociedad que, como se mencionó, era uno de los elementos de la política victoriana (Murray, 2022, pp. 1043-4). Otro ejemplo que también puede ser destacado fue la pintura de D. Maclise titulada *An interview between Charles I and Oliver Cromwell* de 1836 (figura 10). En ella se retrata una imaginada reunión entre los dos líderes, pero mezclando la domesticidad, ya que Carlos I está rodeado de animales y dos de sus hijos, uno de los cuales lee la Biblia mientras que la otra se posa en su pierna. Por otro lado, Cromwell aparece vistiendo armadura y con colores más oscuros, mientras que lo contrario sucede con el monarca y su progenie, quienes además no eran ya tan niños cuando Carlos I negoció con el ejército a finales de la década de 1640.

FIGURA 10



Fuente: C. Murray (2022, p. 1054)¹⁶

A partir de estos ejemplos, podría verse que hubo una reapropiación de ese pasado Estuardo no sólo para hacerlo más próximo al público decimonónico, sino también para ensalzar la idea de familia victoriana y advertir, con el beneficio del conocimiento del futuro, los problemas que podría haber si el disenso se acentuaba.

CONCLUSIÓN

Es claro que la figura de Carlos I ha suscitado —y continúa causando— debates en la historiografía, al igual que lo hizo con los contemporáneos. Uno de los ámbitos que atrajeron la atención del Rey fue la representación de la monarquía a partir del arte, específicamente de la pintura. La década de 1630 y el nombramiento de Anthony van Dyck como pintor de la Corte llevaron a la creación de toda una serie de retratos que proyectaron una imagen particular del Rey y su familia articulada por la domesticidad, la figura del monarca como cabeza del reino y ambos como encarnación de la virtud. Dichas pinturas fueron destinadas principalmente para la Corte, por lo que sólo sus miembros podrían observarlas y lograr descifrar las alegorías en ellas y, aunque algunas de ellas pueden haber sido modelos para retratos o dibujos contemporáneos, su efectividad en la transmisión del mensaje por fuera de la Corte es objeto de duda. Al mismo tiempo, el contexto de producción es esencial para comprender no sólo el momento en que estas obras fueron creadas, sino también el que quieren transmitir, como pudo verse en el cambio de tono de las mismas tras 1637. Este cambio se profundizó en la Guerra Civil, donde las pinturas habrían disminuido en volumen gracias a las exigencias bélicas, aunque ello no significó que la representación del Rey haya desaparecido. El fracaso de las negociaciones entre las partes y la decisión de enjuiciar a Carlos I y ejecutarle el 30 de enero de 1649 cambió definitivamente su imagen por la del Rey Mártir, consagrada en el *Eikon Basilike*. A partir de ese momento y, particularmente, con la Restauración, la figura de Carlos I se convirtió en símbolo de autoridad y advertencia sobre los peligros de una continuada oposición entre Corona y Parlamento que utilizaron tanto los *whigs* como los *tories* para sus propios fines, aunque con la llegada al trono de Jacobo VII y II su figura no fue tan asociada a la del monarca católico ni a la de los jacobitas del siglo XVIII cuando ya los Estuardo se extinguieron tras la muerte de la Reina Ana.

A pesar de estos avatares, es imposible negar que la imagen regia construida por Carlos I y Anthony van Dyck fue exitosa si se tiene en cuenta que sobrevivió al propio monarca y se convirtió en un ejemplo modelo para los futuros reyes del Archipiélago Británico.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, P. (2018). The regicide. En M. Braddick (Ed.), *The Oxford Handbook of the English Revolution* (pp. 154-167). Oxford: Oxford University Press.
- Barnes, S., Millar, O., Vey, H. y De Poorter, N. (2004). *Van Dyck: A complete catalogue of paintings*. New Haven: Yale University Press.
- Braddick, M. (1996). *The Nerves of State. Taxation and the financing of the English state, 1558-1714*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Braddick, M. (2008). *God's Fury, England's Fire. A new History of the English Civil Wars*. Londres: Allen Lane.
- Brown, J. (1999). Introducción: tres pintores cortesanos. En J. Brown (Dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII* (pp. 33-49). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Charles, I. (1649). *Eikon Basilike. The pourtraicture of his Sacred Majestie in his solitudes and sufferings*.
- Coward, B. y Gaunt, P. (2017). *The Stuart Age. England, 1603-1714* (5th edition). Londres: Routledge.
- Cust, R. (2005). *Charles I, a political life*. Harlow: Pearson Longman.

- Cust, R. (2018). The collapse of royal power in England 1637-1642. En M. Braddick (Ed.), *The Oxford Handbook of the English Revolution* (pp. 60-75). Oxford: Oxford University Press.
- Elliot, J. (1999). La sociedad cortesana en la Europa del siglo XVII: Madrid, Bruselas, Londres. En J. Brown (Dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII* (pp. 15-31). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Falomir Faus, M. (1998). Imágenes de poder y evocaciones de la memoria, usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II. En *Un príncipe del renacimiento: Felipe II, un monarca y su época [exposición]: Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Gardiner, S. R. (1887). *The History of England from the Accession of James I to the Outbreak of Civil War 1603-1642 in ten volumes, Vol. 1*. Londres: Longmans, Green and Company.
- Gardiner, S. R. (1889). *The History of England from the Accession of James I to the Outbreak of Civil War 1603-1642 in ten volumes, Vol. 2* (3ra edición). Londres: Longmans, Green and Company.
- Gardiner, S. R. (1890). *The History of England from the Accession of James I to the Outbreak of Civil War 1603-1642 in ten volumes, Vol. 3-10*. Londres: Longmans, Green and Company.
- Gardiner, S. R. (1899). *The constitutional documents of the Puritan Revolution, 1625-1660*. Oxford: Clarendon Press.
- Goodare, J. (2018). The rise of the covenanters, 1637-1644. En M. Braddick (Ed.), *The Oxford Handbook of the English Revolution* (pp. 43-59). Oxford: Oxford University Press.
- Howarth, D. (1997). *Images of rule. Art and politics in the English Renaissance, 1485-1649*. Londres: Macmillan.
- Knoppers, L. (2018). Cultural legacies: the English Revolution in 19th c. British and French literature and art". En M. Braddick (Ed.), *The Oxford Handbook of the English Revolution* (pp. 535-550). Oxford: Oxford University Press.
- Macaulay, T. B. (1906). *The History of England from the Accession of James the Second in 6 Volumes*. Londres: Longmans, Green and Company.
- McIlwan, C. (1965). *The political works of James I*. Nueva York: Russell y Russell, Inc.
- Morrill, J. (2018). The English Revolution in British and Irish context. En M. Braddick (Ed.), *The Oxford Handbook of the English Revolution* (pp. 555-576). Oxford: Oxford University Press.
- Peacock, J. (1994). The Politics of Portraiture. En K. Sharpe y P. Lake (Eds.), *Culture and Politics in Early Stuart England* (pp. 199-229). Londres: Macmillan.
- Rebecchini, G. (2018). Charles I's visit to Madrid. En P. Rumberg y D. Shawe Taylor (Eds.), *Charles I, King and collector* (pp. 49-53). Londres: Royal Academy of Arts.
- Redworth, G. (2003). *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Russell, C. (1979). *Parliaments and English politics, 1621-1629*. Oxford: Clarendon Press.
- Russell, C. (1990). *The Causes of the English Civil War*. Oxford: Clarendon Press.
- Sharpe, K. (1987). The image of virtue: the court and household of Charles I, 1625-1642. En D. Starkey (Ed.), *The English Court from the War of the Roses to the Civil War*. Essex: Longman.
- Sharpe, K. (1992). *The Personal Rule of Charles I*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Sharpe, K. (2010). *Image Wars. Promoting Kings and Commonwealths in England, 1603-1660*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Sharpe, K. (2013). *Reading Authority and Representing Rule in Early Modern England*. Londres: Bloomsbury.
- Shaw-Taylor, D. (2018). The "Act and power of a face: van Dyck's royal portraits. En P. Rumberg y D. Shawe Taylor (Eds.), *Charles I, King and collector* (pp. 126-148). Londres: Royal Academy of Arts.
- Ollard, R. (1979). *The Image of the King, Charles I and Charles II*. Nueva York: Atheneum.
- Tyacke, N. (1987). *Anti-Calvinists. The rise of English Arminianism c. 1590-1640*. Oxford: Clarendon Press.

NOTAS

- 2 *Tonnage and Poundage* era un impuesto que se recaudaba a partir de las mercancías que ingresaban a Inglaterra y que Westminster asignaba de por vida a cada monarca. Jacobo VI y I había recibido esto de su primer parlamento, aunque su hijo Carlos I sólo lo recibió por el término de un año, debiendo este ser renovado por el Parlamento regularmente.
- 3 A pesar de la creciente oposición de los Comunes a este grupo de canónicos, varios de ellos fueron promovidos dentro de la estructura eclesiástica, incluyendo Montagu al obispado de Chichester en agosto de 1628 (Tyacke, 1987, pp. 161-2).
- 4 Daniel Mytens, *Charles I*. Óleo sobre lienzo, 219.4 x 139.1 cm, 1628. Actualmente ubicado en la *Throne Room* del Palacio de Holyrood House.
- 5 Aquí debe hacerse una aclaración, este cuadro posiblemente haya sido modificado a posteriori ya que, en su versión original, la Reina está mirando al Rey y no al observador, como describió K. Sharpe (2010, p. 194).
- 6 Daniel Mytens, *Charles I and Henrietta Maria*. Óleo sobre lienzo, 95.6 x 175.3 cm, c. 1630-1632. Al momento de la Restauración aparece emplazado en Hampton Court, hoy forma parte del *Royal Collection Trust*.
- 7 El gobierno carolino utilizó las denominadas cargas prerrogativas, aquellos ingresos que emanaban de los derechos feudales del monarca sobre el Reino, como fueron las *forest laws*, *wardship*, *purveyance*, *impositions* y *ship money*, entre otros (Braddick, 1996, pp. 68-90).
- 8 Daniel Mytens, *King Charles I*. Óleo sobre lienzo, 85 in. x 53 in. (2159 mm x 1346 mm), 1631. Actualmente se encuentra en la *National Portrait Gallery*, Londres.
- 9 Anthony van Dyck, *Charles I and Henrietta Maria with their two eldest children, Prince Charles and Princess Mary*. Óleo sobre lienzo, 303.8 x 256.5 cm, 1632. Actualmente se encuentra en *The Queen's Gallery* del Castillo de Windsor.
- 10 Anthony van Dyck, *Charles I (1600-1649) with M. de St Antoine*. Óleo sobre lienzo, 370 x 270 cm, 1633. Actualmente se encuentra en *The Queen's Gallery* del Castillo de Windsor.
- 11 Anthony van Dyck, *Charles I, King of England à la chasse*. Óleo sobre lienzo, altura: 266 cm; ancho: 207 cm; espesor: 0,1 m, c. 1635. Actualmente se encuentra en el *Musée du Louvre*.
- 12 Anthony van Dyck, *Charles I, King of Great Britain*. Óleo sobre lienzo, 219x130 cm, c. 1638. Actualmente en el *State Hermitage Museum*.
- 13 La autoría del libro, aunque se afirma es del propio Rey, ha sido puesta en tela de juicio, reconociendo la posibilidad que otros escritores terminasen la obra o participasen en ella (Sharpe, 1992, p. 179).
- 14 Paul Delaroche, *Cromwell and the corps of Charles I*. Óleo sobre lienzo, 230x300cm, 1831. Actualmente en el Museo Kunsthalle de Alemania.
- 15 Frederick Goodall, *An episode in the happier days of Charles I*. Óleo sobre lienzo, 99.5 x153.5 cm, 1853. Actualmente en el *Bury Art Museum & Sculpture Centre*, Reino Unido.
- 16 Daniel Maclise, *An interview between Charles I and Oliver Cromwell*. Óleo sobre lienzo, 184 x 235 cm, 1836. Actualmente en la *National Gallery of Ireland*.