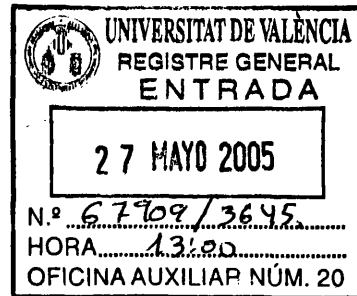


B10.T 6324



IMÁGENES FEMENINAS
EN EL ARTE
DE CORTE ESPAÑOL
DEL SIGLO XVI

por

Jorge Sebastián Lozano

Tesis doctoral

Departamento de Historia del Arte

Universitat de València

Mayo 2005

UMI Number: U607534

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607534

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

b 17256367
i 19908027

CB 000 1904103

ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción	2
1.1 El arte y las mujeres en la corte de los Austrias.	5
1.2 La duda metodológica y las otras historias.....	23
Capítulo 2. El ideal de la reina cristiana.....	54
2.1 Ausencia y presencia femeninas en el retrato de corte.....	55
2.1.1 La creación de un modelo: Carlos V y Tiziano.....	56
2.1.2 La evolución posterior del ideal femenino.....	76
2.2 Reinas propietarias y prudentes matronas: la decoración palaciega.	95
2.2.1 Las mujeres en las series icónicas.	96
2.2.2 Programas decorativos y modelos de conducta.	104
2.3 Perspectivas de género en las decoraciones efímeras.	120
Capítulo 3. Convenciones patriarcales, voces femeninas	148
3.1 Panorámica y contextos del coleccionismo femenino.	149
3.2 Cultura material y cultura visual en la Corte.....	168
3.3 Los orígenes de las galerías de retratos.	209
3.4 Personalizando la imagen femenina.	221
3.5 Género y clase entre los artistas de la Corte.....	247
Capítulo 4. Lo público y lo privado.....	270
4.1 El retrato de corte, entre la intimidad afectiva y el documento político.	273
4.2 Ámbitos femeninos: las clausuras reales.	283
4.3 Categorías de género en el espacio cortesano.	300
4.3.1 Orígenes de la doble casa en las etiquetas de Corte.....	303
4.3.2 Soluciones generales en planta a la doble casa.	308
4.3.2.1 El Alcázar de Madrid.....	310
4.3.2.2 El Real Sitio de El Pardo.	319
4.3.3 La división en altura.....	323
4.3.4 Las etiquetas y el uso del espacio.....	330
Capítulo 5. Conclusiones	346
Apéndice de ilustraciones.....	382

AGRADECIMIENTOS

Amor, amor, un hàbit m'he tallat
de vostre drap, vestint-me l'esperit.
En lo vestir ample molt l'he sentit
e fort estret quan sobre mi és posat (...)
Ausiàs March, Canto LXXVII

Los versos de Ausiàs evocan en algún aspecto lo que ha sido la elaboración de esta tesis. No por la temática amorosa que, alguien osaría pensar, tiene su lugar “lógico” en una investigación sobre las mujeres. Tampoco por la referencia a la vestimenta renacentista, una cuestión, como se verá, muy presente en las páginas que siguen.

Más bien me recuerdan a la sensación inicial de estar adentrándome en una experiencia nueva, llena de oportunidades e interrogantes, cuando, allá por el último curso de la carrera, presenté junto con un compañero de clase un trabajo sobre la representación de las reinas en el arte español de la Edad Moderna. En su amplitud y variedad, ofrecía grandes posibilidades para ensanchar horizontes, para leer sobre temas desconocidos para mí, para intentar pensar en nuevas formas de abordar obras y fuentes ya trilladas.

Igualmente me recuerda a cuando, dos años más tarde, ya con una beca predoctoral, una formación de posgrado más avanzada, las primeras publicaciones, y tras dar no pocos palos de ciego, dudé seriamente de si podría terminar la tesis alguna vez. Quizás era la misma opresión que sentía el poeta al imaginarse atrapado por el amor, pero desde luego no afloraba en mí con su armoniosa facilidad, ni con resultados igualmente sugerentes.

Durante los años siguientes, muchas personas permitieron que la ilusión inicial no quedase sin frutos. En primer lugar, mi familia, que me brindó el apoyo y el cariño de siempre, pese a ausencias vergonzantes y repetidas excusas, frecuentemente sinceras, del tenor “es que tengo que acabar la tesis”.

En segundo lugar, mi directora, Carmen Gracia, que ha ejercido su trabajo de forma inimitable –como suele suceder con ella–, combinando la energía y la paciencia en dosis al parecer inacabables, apuntando interrogantes y nuevas direcciones, propiciando un apoyo institucional y profesional

vital para la investigación, y sobre todo manteniendo una confianza de la que difícilmente me encuentro merecedor por méritos propios.

En tercer lugar, mis antiguos compañeros en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, de los que he aprendido muchas cosas sobre la profesión universitaria, y en los que sólo he encontrado aprecio y ánimo. Del mismo modo, la Fundación Mainel me ha proporcionado un segundo aprendizaje, en el que confianza, trabajo y buen humor han sido la tónica durante muchos años.

Desde luego, muchos profesores, investigadores y colegas de profesión me han ayudado con su consejo, opiniones, críticas y orientación. Anne-marie Jordan ha proporcionado modelos de trabajo, sugerencias, bibliografía y ánimo con una generosidad sencillamente sorprendente. J. F. Yvars, desde la lejanía cronológica y temática, ha ejercido un magisterio intelectual de valor inestimable. Aun a riesgo de ser incompleto, tampoco debiera omitir los nombres de Luis Arciniega, Joaquín Bérchez, Fernando Bouza, Jonathan Brown, Marcus Burke, Jesús Carrillo, Joseph Connors, Roger Chartier, Theresa Earenfight, Margarita Estella, Miguel Falomir, Teresa Ferrer, Sheila ffollott, David Freedberg, Ana García Sanz, Donald Gilbert, Patrick Lenaghan, Fernando Marías, Isabel Mateo, Paul Mathews, Martha McCrory, Gridley McKim-Smith, Isabel Morant, Keith Moxey, Rosemarie Mulcahy, Ignacio Olábarri, María José Redondo, Wilfredo Rincón, Rosa Ríos, David Rosand, Karl Rudolf, José Luis Sancho, Rafael Valladares, y Lilian Zirpolo. Mucho de lo bueno que pueda tener esta investigación proviene realmente de su generosidad; sobre lo menos bueno me reservo derechos exclusivos.

Finalmente, sin el apoyo de amigos como Antonio Merlos, José Muñoz, José Manuel Mora, Vicent Zuriaga, Vicente Félix, y otros muchos que se enfadarán –y con motivo– por no ver su nombre aquí, todo esto habría sido imposible.

El Ministerio de Educación y Cultura dotó con una beca predoctoral de 4 años la realización de esta tesis, e igualmente costeó el fuerte gasto añadido que supuso trasladarla durante un año a la Universidad de Columbia en Nueva York. Becas y ayudas de menor cuantía fueron también concedidas por la Universitat de València y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Por otro lado, bibliotecarios y otros profesionales de la información satisficieron con eficiencia y paciencia las demandas de este investigador, en las siguientes instituciones, citando sólo las más frecuentadas: Universitat de València, Museo de Bellas Artes de Valencia, Centro de Estudios Históricos del CSIC en Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, Archivo General de Simancas, Archivo General de Palacio en Ma-

drid, Museo del Prado, Columbia University, y el Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities (Los Ángeles).

Tantas deudas no pueden saldarse con un simple agradecimiento de conjunto, como el que de todas formas, y con total sinceridad, hago desde aquí. Seguramente la mejor forma de devolver parte de toda esta ayuda sea someter esta investigación al juicio de quienes sabrán valorarla en su justa medida, y fomentar que otros vengan después para continuarla, completarla, corregirla y aportar nuevas contribuciones.

Y no será en balde; al fin y al cabo, al propio Ausiàs le habría gustado saber que, precisamente por los años que principian nuestra investigación, un noble de la corte imperial iniciaba así una de sus rimas:

Amor, amor, un hábito vestí
el cual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí (...)
Garcilaso de la Vega, Soneto XXVII

Mirate en el espejo de tus mayores

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Hace poco más de una década, McKim-Smith señalaba con intuición brillante en qué podría consistir el trabajo del investigador en historia del arte.

Descubrimientos. Qué hacer con ellos.

Un historiador del arte no es un científico que toma una muestra y la analiza. Es el creador de un contexto en el que los resultados analíticos puedan ser ubicados. Que el contexto crea significado es tan cierto para una sección transversal como para un documento histórico, y el papel del historiador del arte es contemplar los resultados del laboratorio desde una diversidad de perspectivas. Como creador de significado el historiador debe actuar como humanista y especular. Debe experimentar con los datos, situándolos en ámbitos conceptuales diferentes y examinándolos desde diferentes puntos de vista. Lejos de ser rigurosamente objetivo y desapasionado, el humanista manejará el material para evaluarlo desde diversos ángulos y ensayará nuevas perspectivas para averiguar qué nuevos modelos pueden establecerse. Finalmente, dará al material científico una forma narrativa, y esta narrativa será la proveedora de significado (McKim-Smith et Newman 1993, 20).

Quizá el comienzo de la cita precedente induzca a pensar que pretendemos ofrecer descubrimientos acerca del tema enunciado en el bien ambiguo título de esta tesis. Por si acaso, conviene deshacer el equívoco cuanto antes. Nunca nos planteamos esta investigación con la voluntad de descubrir nuevas obras, o desvelar documentos inéditos –aunque haya alguno de estos, de relevancia rotundamente escasa–. Sí que había una clara intención de formular una síntesis: de reunir información desde ámbitos separados y probar a disponerla de acuerdo con una perspectiva determinada, con la esperanza de que el conjunto resultante iluminase de alguna manera nuestro conocimiento sobre las personas y la cultura de un determinado ámbito social e histórico. De rebote, dicho esfuerzo podría igualmente ayudarnos a entender un poco mejor nuestra propia forma de construir dicho conocimiento, y en el fondo a nosotros mismos.¹

En ese sentido, el programa expuesto por McKim-Smith es muy clarificador. Crear –o más bien recrear– un contexto, emplear una diversidad de perspectivas –aunque esto conlleve una renuncia a la objetividad o el distanciamiento “científicos”–, experimentar nuevos modelos de interpretación, y finalmente transmitir significados –los resultados de la investigación– mediante narrativas rigurosas a la vez que persuasivas: todo ello resulta un conjunto de retos apasionantes para el investigador en humanidades, y han estado muy presentes en nuestro trabajo. Que el contexto crea significado podría parecer una afirmación algo arriesgada, si la tomáramos en el sentido de que el contexto añade un significado nuevo y totalmente ajeno al hecho artístico –o histórico, o cultural– original. Como el conjunto de la cita –o del brillante estudio de las técnicas de Velázquez del que procede– hace evidente, recuperar, recrear, crear el “contexto”, en su inacabable complejidad y riqueza, nos permite avanzar y mejorar en

¹ Que todo eso corresponda o no con lo que suele denominarse y practicarse hoy en día como “historia del arte” es otra cuestión bien diferente, y nada sencilla por cierto. Véanse algunas reflexiones al respecto –empezando por las referidas al propio texto de McKim-Smith– en el epígrafe 1.2.

nuestro conocimiento del objeto histórico o artístico estudiado. Y en ese proceso, el historiador –también el del arte– desempeña un papel de protagonista: pues su carácter, gustos e intereses personales ejercen una influencia no sólo inevitable sino también positiva. De ahí que sea muy conveniente una cierta especularidad –permítasenos el neologismo– del proceso de investigación: es decir, mirar al pasado para conocerlo, pero también para ver la imagen que de nosotros mismos nos devuelve. Y esto, tanto en cuanto investigadores –con nuestras filias y fobias, certezas e inseguridades, demostraciones y presunciones, intuiciones y cegueras– como en cuanto personas –lo cual incluye todo lo anterior, y a la vez nos constituye como comunidad, como iguales, con esas otras personas del pasado–.

En cierta forma, esta tesis responde a tales ideas sobre la investigación histórica. De ahí que hayamos adoptado un esquema de desarrollo en el que se aborda el tema –las representaciones femeninas en el arte de corte de la España del siglo XVI– mediante sucesivos “cortes” o perspectivas en el corpus de información recopilada: primero, qué imagen ideal ofrecía la propia institución de la monarquía hispánica para las reinas y las mujeres de sangre real; segundo, de qué formas algunas de esas mujeres adoptaron el modelo que se les proponía, modificándolo en parte según sus circunstancias y su voluntad personal; tercero, en qué medida lo público y lo privado se imbricaban en su vida, como fundamentos simultáneos de su posición de privilegio y de las limitaciones que les eran impuestas. La especularidad a la que hacíamos referencia hace un momento está especialmente presente en los dos últimos “cortes” que, al someter a crítica el modelo propuesto –y aceptado– de feminidad regia, también implican someter a examen nuestras propias categorías de comprensión de tales fenómenos.

Para introducir todo ello nos parece oportuno presentar a continuación unas consideraciones sobre el tema u objeto de la investigación, así como sobre el marco historiográfico y metodológico en que se ha desarrollado.

1.1 El arte y las mujeres en la corte de los Austrias.

Este epígrafe pretende proporcionar las principales coordenadas temáticas para enmarcar nuestra investigación. Aunque el propio desarrollo de nuestro estudio nos ha llevado hacia campos y preguntas que ni lejanamente estaban dentro del planteamiento inicial, lo cierto es que los tres elementos citados en el título pocas líneas más arriba se han mantenido inamovibles como líneas de referencia o límites para nuestro trabajo; constituyen lo que tradicionalmente se denomina objeto de una investigación.

Quizá el más unívoco de ellos sea el último. En efecto, la corte ha vuelto a ocupar en las últimas dos décadas un lugar central en la atención de los investigadores en historia. Varias escuelas historiográficas habían dirigido la atención, a lo largo del siglo XX, hacia sujetos tradicionalmente ignorados por las disciplinas históricas. Las mujeres eran también uno de esos colectivos “sin historia”, sin una historia, a los que historiadores sociales, económetras, de la larga duración, feministas, de las mentalidades, sucesivas oleadas de “nuevos historiadores” y otros muchos investigadores fueron dando voz durante el siglo pasado. De alguna forma, esta necesaria y enorme ampliación de “lo histórico” llevó a un relativo oscurecimiento u olvido del mundo cortesano, que tanta atención había recibido por parte de la historiografía política tradicional.²

Ese olvido empezó a superarse a partir de los años 70, en parte por simple reacción al nuevo patrón de lo histórico, pero sobre todo por la difusión

² Remitimos aquí a la documentada presentación de cierto devenir historiográfico, a lo largo del siglo XX, presentada en Olábarri Gortázar 1993.

de nuevas e inteligentes formas de concebir el estudio de la sociedad cortesana. Al respecto, parece obligado citar la influencia de los estudios de Norbert Elias, cuyos estudios sobre la sociedad cortesana o el proceso civilizatorio a través de las reglas de comportamiento social adquirieron enorme difusión.³ Algo similar cabe reseñar de los aportes de antropólogos como Clifford Geertz, cuyos ensayos sobre aspectos simbólicos del poder reactivaron el estudio de las teorías y la práctica del poder monárquico, también mediante la reevaluación de trabajos más clásicos como los de Kantorowicz.⁴

Este renovado interés por la corte se separaba de los estudios tradicionales sobre la misma en una concepción un análisis más profundo de los presupuestos ideológicos sobre los que se asentaban las teorías justificativas del poder político y social, así como una mayor atención al lenguaje en cuanto herramienta de construcción –y constricción– de identidades personales o sociales. La nueva mirada sobre la cultura cortesana ya no se dejaría deslumbrar tanto por la ostentación del poder o su efectiva persuasión, y se centraría más bien precisamente en esos recursos persuasivos, y en las estructuras de poder que legitimaban a través de su glorificación.⁵

En lo referente a España, la corte de los Austrias se ha beneficiado mucho de los nuevos aires historiográficos. Utilizada su historia por el franquismo, como legitimación de su modelo de una España imperial de esencias

³ Vid. Chartier 1998, esp. p. 62, para un sumario y análisis de los tres principios establecidos por Elias para la sociabilidad en la corte de la Edad Moderna: la distinción en la proximidad, la realidad en la apariencia, y la superioridad en la sumisión.

⁴ Ver Sáez Arance 1999 para una muy completa introducción a la renovación de los estudios sobre las cortes modernas, con abundante bibliografía. Es útil también para señalar las insuficiencias de los trabajos de N. Elias, y su no siempre fácil aplicación fuera del ámbito cortesano de la Francia setecentista. Hernando Sánchez 1998 proporciona también las principales referencias bibliográficas, así como una innovadora mirada sobre las relaciones entre la corte madrileña y la de las otras capitales de la monarquía hispánica.

⁵ Posiblemente sea Peter Burke el epítome de estos nuevos modos de hacer historia de la corte, en los que la interdisciplinariedad y la cuidadosa atención al lenguaje constituyen los rasgos más innovadores.

católicas y aspiraciones universalistas, quizá haya sido necesario dejar un cierto tiempo para reaproximarse a ella sin excesivos aprioris políticos, ideológicos o historiográficos. Desde la década de los 90 constituye uno de los ámbitos más activos de la historiografía española, actividad refrendada después con el apoyo de instancias políticas e institucionales.⁶ José Martínez Millán –y el grupo de investigadores que ha formado a su alrededor– es quizá el más conocido representante de esta nueva aproximación a la corte de los Austrias, que es practicada no obstante por un gran número de historiadores.

La clásica división de la monarquía habsbúrgica española entre “Austrias mayores” y “Austrias menores” refleja en su interior todas las inseguridades del trabajo historiográfico, en lo que tiene de parcelador y organizador del saber. Las viejas etiquetas mantienen su vigencia, avalada por la mera necesidad de que haya algunas, por la sencilla división cronológica de las dos centurias de presencia de la dinastía en España, y por una mucho menos clara cesura entre Renacimiento y Barroco. A la vez, no puede negarse que se siguen introduciendo importantes matices a las clasificaciones tradicionales,⁷ o se proponen nuevas fórmulas cronológicas, menos redondas quizá pero más ajustadas a la realidad del periodo. En ese sentido,

⁶ Al respecto, es necesario resaltar la ingente actividad auspiciada por diversas sociedades estatales dedicadas a la conmemoración y difusión de monarcas como Carlos V y Felipe II. Tal tipo de actuaciones habrían resultado inconcebibles en las décadas de los 70 o los 80: por circunstancias sociales y políticas, pero también por falta de una red científica y de investigación que las hiciese factibles. La creciente tendencia a la espectacularización de la cultura –mediante su más ubicua especie, las exposiciones temporales– es el tercer pilar fundamental de estos nuevos y llamativos modelos de política cultural. Más allá de la calidad variable de la investigación producida o difundida al calor de tantos congresos, exposiciones y publicaciones como hemos visto en estos últimos años, la valoración del conjunto nos parece indudablemente positiva, en cuanto que ha ofrecido una mayor visibilidad social a investigaciones y partes de nuestro patrimonio que parecían restringidas al reducido ámbito de los especialistas.

⁷ Por ejemplo, negando la fuerte visión crítica de tanta historiografía sobre la “decadencia”, no ya en el reinado de Felipe IV, sino en los de Felipe III –rehabilitado en parte por estudios como los de Antonio Feros– o de Carlos II –objeto de atención de muy recientes investigaciones y exposiciones–.

este estudio se enmarca más bien en ese “largo siglo XVI” propuesto por Braudel y retomado por Marías en uno de sus textos más conocidos.⁸

Nuestro trabajo abarca el arco que va desde Isabel de Portugal (casada con Carlos V en 1526) hasta Margarita de Austria (fallecida en 1611): fundamentalmente, porque nos ha resultado imposible marcar una solución de continuidad dentro de la cultura cortesana española de esas décadas, y también por la sostenida presencia de relevantes mujeres de sangre real en la corte española durante ese tiempo.⁹ En el epígrafe dedicado a las categorías de género en los espacios palaciegos nos hemos visto obligados a incorporar también información de todo el siglo XVII, que hemos juzgado especialmente ilustrativa para nuestro propósito. Sin embargo, esas esporádicas salidas de nuestro marco temporal no suponen una introducción de rasgos diferenciadores, sino que en ellas se advierte una clara continuidad con las normas y la praxis cortesana asentada a lo largo del XVI.

El ámbito geográfico o espacial de nuestro estudio es el de la corte de la monarquía hispánica, punto que requiere alguna clarificación. Tal como venimos explicando en estas páginas, la corte se concibe últimamente no sólo como espacio para el ejercicio del poder o para su legitimación, sino también como “fábrica” ideológica y simbólica, como lugar de conformación de identidades –de clase, de género, de “facción”, de nación...–. En

⁸ “Nuestro arte no presenta cesura alguna con el nuevo cambio de centuria; más bien, al contrario, nos encontraremos con sus consecuencias naturales, en plural, que no significan total uniformidad pero sí un partir de algo común y todavía no puesto en entredicho y menos negado en su validez basilar. (...) Hasta por lo menos la entrada en el teatro histórico de los artífices nacidos hacia 1600, acaecida en torno a 1630, no existió una auténtica novedad en el marco artístico hispano.” (Marías 1989b, 37-38)

⁹ Como mencionaremos más adelante (cf. epígrafe 3.1), tras la muerte de Isabel la Católica se produce una ausencia de un referente cortesano femenino indiscutido, que precisamente contribuye a la sublimación de la difunta reina; entre la muerte de Margarita de Austria (1611) y la mayoría de edad de Isabel de Borbón (hacia 1620) también se da un periodo de falta de referentes femeninos claros, pese al muy relevante papel desempeñado, desde Flandes, por la infanta Isabel Clara Eugenia.

ese sentido, la corte está allí donde está el rey, y no se identifica tanto con un sitio o unos edificios concretos como con el aparato dinástico-político-administrativo que rodea al monarca absoluto. Evidentemente, todo ese aparato se ubica en ciudades y construcciones muy concretas, pero eso viene sólo como consecuencia de la presencia del rey.

Esto explica la falta de una sede estable para la corte hispánica durante buena parte de nuestro periodo –y su asentamiento en Madrid en 1561 no fue visto por nadie como un proceso irreversible–. Al tratar las entradas de reinas veremos que las más relevantes se produjeron en Toledo en 1560, y en Madrid en 1570, momentos en los que cada una de las dos urbes era, respectivamente, la capital de la monarquía. Sin embargo, la Corte (entendida esta como el propio rey, su Consejo, los miembros más relevantes de su Casa, y la propia familia del rey) no estaba circunscrita a una ciudad concreta, sino que extendía su influencia –mediante clientelas, parentescos, o por mera superioridad administrativa– a otras ciudades, en algunas de cuyas entradas regias detectamos decisivas intervenciones del entorno regio más próximo. Por supuesto, muchas otras ciudades –en la Península, en Italia, Flandes, América...– festejaban o lloraban a reyes y reinas, y lo hacían con intención de hacerse notar ante la corte real, pero no formaban parte de la cultura cortesana directamente, y por eso las dejamos aquí de lado, o las citamos sólo de forma muy ocasional.

En cuanto a los edificios, aquí se analizan las residencias regias más relevantes para nuestra propia reflexión sobre la división de los espacios palaciales por categorías de género, o para el establecimiento de espacios femeninos alternativos. Nos referiremos, por tanto, al Alcázar de Madrid, el palacete de El Pardo, y las Descalzas Reales. Quedan aparte espacios cortesanos fundamentales como El Escorial, Aranjuez, o el alcázar de Toledo, en los que esos discursos de género están presentes también. La se-

lección se ha hecho, como ya hemos dicho, por criterios de relevancia, y también con el fin de no extendernos demasiado.

Cortesano es el arte de Tiziano para la familia real –no sólo los retratos– pues estaba más cercano a ella de lo que lo estuviera cualquier pintor español del momento, aunque el cadorino no pisara jamás la Península Ibérica. Cortesanas e “hispanicas” son algunas empresas artísticas emprendidas o favorecidas por María de Hungría desde Flandes, pero con destino a una monarquía que gobernaba desde sus palacios castellanos un imperio mundial. Cortesanos son tantos objetos exóticos de ultramar que intercambiaban las mujeres Habsburgo en Lisboa, Praga, Bruselas o Madrid.

Se trata, en fin, de que entendemos la corte no como un mero entorno construido o urbano, sino como un grupo social. Más aún, en el caso concreto de las mujeres aquí estudiadas, cabe hablar de un cierto internacionalismo, motivado desde luego por sus orígenes familiares, su cultura, sus posibilidades de clientelismo o de adquisición, pero fundamentalmente por su condición de moneda de cambio matrimonial y dinástica. En efecto, todas las reinas aquí estudiadas son extranjeras, y todas las princesas nacidas en España mantienen después una doble identidad que combina sus orígenes personales con sus nuevos compromisos dinásticos en Viena, Lisboa o Bruselas.¹⁰ Es por ello que su estudio puede abordarse a partir de sus actuaciones en diversas cortes europeas, tal como ejemplifican admirablemente los trabajos de Annemarie Jordan sobre las infantas hermanas Juana de Portugal y María de Austria.

¹⁰ A efectos terminológicos, queremos aclarar desde aquí que esta investigación se centra en las mujeres de la familia real española, pertenecientes a ellas bien por nacimiento, bien por matrimonio. A ellas aludiremos con expresiones como “mujeres regias”, “mujeres de sangre real”, “mujeres Habsburgo”, etc. Hemos procurado utilizar el adjetivo “real” para aludir a lo vinculado con la realidad, lo opuesto a los ideales imaginarios, etc.; y el adjetivo “regio / regia” para aludir a personas o cosas vinculadas con la realeza. El objetivo era, por supuesto, no inducir a error, pero no cabe excluir que en algunos casos la confusión se produzca, por deficiencias en nuestra expresión.

En esta tesis hemos preferido centrarnos en la corte de la monarquía hispánica, en un sentido estricto. Por ejemplo, las importantísimas empresas arquitectónicas de María de Hungría en Binche, Turnhout o Bruselas apenas aparecen aquí, en cuanto que pertenecen esencialmente al ámbito flamenco. Influyen mucho más en España sus colecciones –que en buena parte trajo consigo– que sus palacios; las prácticas, más que los objetos o espacios concretos. Si bien es innegable que el restringido grupo social aquí estudiado se caracterizaba por un fuerte internacionalismo, también es cierto que su prolongada interacción con el medio cortesano castellano e hispánico –así como las propias tradiciones o posibilidades de este– generó unas particularidades locales y nacionales, que lo diferencian de la corte bruselesa, vienesa o lisboeta –por no hablar de la parisina o las cortes italianas–. Tales peculiaridades hispánicas han sido nuestro objeto de interés, dentro del ámbito femenino y cortesano que define nuestra investigación.

Hemos citado ya alguna característica muy particular de las mujeres objeto de este estudio, lo cual nos sitúa ante el segundo polo temático del mismo. Atendiendo a su propia condición femenina, aplicarles las categorías generales de comprensión del género en la sociedad renacentista es tan necesario como complejo. Es decir, si de un lado constatamos hasta qué punto esa sociedad sostuvo ideas y prácticas patriarcales, basadas en la nada tácita presunción de la inferioridad femenina respecto al varón, de otro lado las mujeres aquí estudiadas difícilmente podrían ser objeto directo de esos mismos discursos misóginos, por su alta posición. Los textos sobre las mujeres, obra de humanistas laicos y moralistas religiosos, derivaron durante el siglo XVI desde el tradicional vituperio de los defectos femeninos hacia un gran interés por la educación de la mujer –para ayudarle a superar esos mismos defectos innatos que se le seguían presu-

poniendo—. ¹¹ El hecho de que algunos fueran obra de autores con estrechas vinculaciones con mujeres de la familia regia, o de que se dedicasen explícitamente a alguna de tales mujeres, no debería hacernos creer que tales textos reflejaban o prescribían de forma fidedigna o efectiva su vida real. ¹²

De igual modo, el hecho de que el libro capital para la cultura de corte renacentista, *El cortesano* de Castiglione, contenga una encendida alabanza a Isabel la Católica, incluya abundantes reflexiones sobre la condición femenina o la relación entre los sexos, o que en cierta manera pueda considerarse un eslabón más en la *querelle des femmes* de orígenes bajomedievales, no implica que el influyente humanista abogase efectivamente por la igualdad entre los sexos. ¹³ Si bien algunos de sus personajes señalan abiertamente la conveniencia de tal igualdad, a la vez esta es implícitamente cuestionada, pues en las propias discusiones participan muchos más varones que mujeres, y estas siempre en un papel secundario, propo-

¹¹ Ver Vigil 1986, 44. El libro de Vigil es un muy detallado repaso a los textos sobre las mujeres escritos por moralistas en la España renacentista y barroca. Morant Deusa 2002 parte de otras fuentes –no sólo españolas– y tendencias de la investigación más actualizadas, concretamente en lo referido a la relación entre los sexos, el matrimonio y la familia.

¹² Luis Vives escribió su *Instrucción de la mujer cristiana* para Catalina de Aragón; de igual forma, Erasmo dedicó su *De vidua christiana* a María de Hungría, proponiéndola como modelo de viudez. Ver Morant Deusa 2002, 206 para algunas precauciones sobre el realismo de los textos de humanistas como Vives.

¹³ Todo el Discurso III está dedicado a la mujer de la corte, y su desarrollo es un debate entre misóginos y defensores de la mujer, a la manera de los textos tradicionales de la *querelle*.

Castiglione es el referente inexcusable para los textos sobre comportamiento cortesano; en los manuales sobre matrimonio y familia (dirigidos a la mujer pero que informaban el pensamiento general) las estructuras patriarcales de poder eran todavía más explícitas, sin el barniz de refinamiento y sentimentalismo propio de la literatura cortesana. Así se expresaba fray Juan de la Cerda (1599, 244v): “assi la buena muger quanto para sus puertas adentro ha de ser presta y ligera, tanto para fuera dellas se ha de tener por coxa y torpe. Y pues no las doto Dios, ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerças las que son menester para la guerra y el campo: midanse con lo que son, y contentense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa, y anden en ella: pues las hizo Dios para ella sola”.

Por supuesto, estas ideas impregnaban también la biografía y la historia, como bien demuestra Prudencio de Sandoval, cronista de Carlos V: “Hase de perder por fuerza la mujer que se pone en más que su natural alcanza, que es, dejando la rueca, tomar las armas” (Sandoval 1604, I 387). Para la inabarcable variedad de tales prejuicios misóginos, remitimos a Vigil 1986.

niendo los temas de discusión o los juegos de ingenio, pero sin intervenir en ellos. Al respecto, el estudio clásico de J. Kelly-Gadol –centrado en la Italia renacentista– señaló claramente el papel decorativo de la mujer de corte para Castiglione, y la creciente comprensión de la mujer aristócrata como un objeto estético: decorosa, casta y dependiente del varón (Kelly-Gadol 1977, 151, 161).

Frente a estas evidencias, también resulta claro que una esposa, madre, hija o hermana del rey no era una mujer de la corte como todas las demás; y que minusvalorarlas explícitamente era poner en entredicho la propia estructura del poder monárquico, en el cual eran piezas fundamentales.¹⁴ No sólo por su función reproductiva, absolutamente esencial para el sostenimiento del sistema, sino por su ocasional condición de detentadoras del poder, como regentes o gobernadoras en nombre de un rey ausente, menor de edad, o incapaz. El poder de las mujeres de sangre real fue una realidad indiscutida en la Europa moderna: a la vez, fue visto con desconfianza, limitado mediante todo tipo de cortapisas, y sometido a crítica feroz cuando no cumplía las expectativas puestas en él. Lamentablemente, los estudios históricos al respecto no han sido siempre capaces de superar esos prejuicios, incorporándolos muchas veces de forma acrítica.¹⁵

El carácter informal del poder femenino se estructuró mediante las múltiples formas de influencia personal de mujeres sobre varones reinantes.¹⁶

¹⁴ Estas ideas fueron propuestas como hilo conductor para la exposición *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica*, tal como indica la propia comisaria, Carmen Iglesias (1998, 16). No obstante, en el catálogo las cuestiones visuales sólo se tocan de forma muy colateral –dado que se trataba de una exposición histórica, no histórico-artística–, y el recurso a las mujeres como elemento estructurador de los discursos tampoco conduce a planteamientos de fondo sobre la condición femenina regia. El citado texto de la comisaria señala correctamente algunos elementos importantes para el tema, pero después no son abordados por los demás ensayos.

¹⁵ “Yet however common, it has always been difficult to accept women’s power as normal. Historiography has either ignored, dramatised or sentimentalized it” (Stafford 1995, 487).

¹⁶ Algunas ideas muy útiles al respecto en Davis 1992, 212-220, que señala agudamente los riesgos de la “influencia” en un régimen monárquico. Por su parte, Dixon (1992, 220) desenmascara la idea implícita de que el único papel para las mujeres era precisamente el de “influencia” sobre los

El sistema permitía un margen de acción para estas mujeres, a la vez que dejaba intacto el carácter “naturalmente” masculino del poder monárquico. Un matrimonio regio era ciertamente una oportunidad política para una mujer, pero sobre todo era un negocio entre hombres. El proverbio *Bella gerant illi; tu, felix Austria, nube* quería decir, entre otras cosas, que tanto la guerra como el matrimonio eran recursos para el varón Habsburgo (pues una mujer quedaba excluida de entrada, al no ser la guerra una opción para ella), y que tomar una esposa también era la continuación de la política por otros medios.

Por otro lado, la teoría y la práctica política de la época aplicaban importantes matices dentro de ese colectivo que nosotros tendemos a agrupar de forma indiferenciada. Las distinciones entre reinas propietarias, reinas consortes y reinas regentes estaban extraordinariamente presentes para los contemporáneos, como reflejan las fuentes literarias –tanto las panegíricas como las críticas– y visuales (cf. epígrafe 2.2.1; Stafford 1995, 488). La misma maternidad regia admitía matices y categorías: el panteón de El Escorial se reservó a reyes y a “las reinas de quienes hubiesen quedado los sucesores”, en palabras de Felipe IV.¹⁷

Maternidad, matrimonio, filiación, fraternidad: tales eran las principales formas de acción política femenina, y los fundamentos para la intervención de las mujeres en el gobierno de la monarquía. A partir de ellas ejercían el patronazgo, el clientelismo y todas las formas de acción política típicas de las cortes modernas (Davis 1992, 219). Simultáneamente, aquellas formas de acción política eran signos de sumisión hacia el varón de la familia, que era el “natural” detentador de ese poder. También en los ca-

varones, y señala que el sistema inevitablemente se volvía en contra de cualquier mujer que pretendiese consolidar o hacer público su ejercicio del poder por sus propios méritos –y no por referencia o suplencia a un varón–.

¹⁷ (apud Kamen 1986, 83). El comentario corrobora una vez más qué era lo realmente importante en una reina, aunque el propio Felipe IV hizo una excepción con Isabel de Borbón.

esos en que una mujer alcanzaba el ejercicio directo, formal, del poder político –la regencia o la gobernación–, la referencia al varón era inexcusable, y el elemento justificador de esa posición privilegiada. En tales casos, su perfil político debía mantenerse especialmente atento a no parecer definitivo ni autónomo, sino contingente y sometido al orden patriarcal, y en cualquier caso respaldado por un comportamiento y una moralidad irreprochables, exigencias mucho más estrictas de las aplicadas a los varones.¹⁸

Como veremos más adelante, el complejo territorio constituido por aspectos tan estrechamente unidos como la familia y la sexualidad no era el único campo de acción política para las mujeres. La religiosidad oficial y la caridad institucionalizada formaban un segundo cauce a través del cual algunas mujeres alcanzaban una fuerte presencia en la vida pública y ejercían un poder informal (Hufton 2000, 7). La preponderancia de estos elementos en la vida de tantas mujeres regias –de mucha mayor relevancia que en las de sus parientes masculinos– respondía a una ideología que vinculaba feminidad con maternidad, con protección de los desvalidos.

De todas formas, aunque nos limitásemos sólo al ámbito de lo familiar, hay que tener en cuenta que las distinciones entre lo público y lo privado no se correspondían del todo con la concepción actual de tales nociones.¹⁹ Esta cuestión subyace de forma más o menos explícita en buena parte de lo relacionado con la actuación femenina en las cortes de la Edad Moder-

¹⁸ “A woman’s ability to govern in her own right was always contingent upon there being no legitimate adult male heir available. ... Acceptable models of female power (...) focused on the unofficial nature of that power. Women who ascended the throne because of the absence of a suitable (and preferred) male heir (...) had to appropriate acceptable models of behaviour to justify their rule.” (Tomas 2000, 72)

¹⁹ Morant Deusa y Bolufer Peruga (1998, 20-21) señalan la variabilidad histórica del significado de las mismas, y recuerda acertadamente cómo el propio uso del término “privado” (en el sentido de “valido”) “ilustra la escasa distinción entre lo privado y público, entre casa del príncipe y gobierno de la monarquía, entre familia y Estado, propia de las sociedades del Antiguo Régimen.”

na –y en la propia comprensión actual del tema–, y por ello nos ha parecido oportuno dedicar el cuarto capítulo a explorar sus diferentes matices.

Tanto si se basaba en vínculos íntimos como si transitaba por ámbitos públicos, existía un cierto grado de poder femenino en la corte de la monarquía hispánica. Por una u otra vía, la acción política de las mujeres regias, aunque siempre sometida y frágil, limitada y adjetivada, era innegable. Por otra parte, nunca se dio una igualdad de pleno, ni en este ni en otros ámbitos. Dar por inevitable esa desigualdad –o el propio paradigma público/privado– no sólo es política e intelectualmente discriminatorio, sino también científicamente negligente (Saxonhouse 1992, 6). Nos corresponde a nosotros revelar esa asimetría, y averiguar hasta qué punto era interiorizada, aceptada o rechazada por las propias mujeres –y los hombres– de la época.²⁰

De igual forma, tampoco debiéramos presuponer que lo aquí estudiado sea realmente representativo de la condición de las mujeres en la España de la Edad Moderna. Que mujeres en lo más alto de la pirámide social disfrutaran de oportunidades y privilegios extraordinarios, también en lo referente al ejercicio del poder, no debiera inducirnos a tomarlas como coartada para suponer una bonanza general en las condiciones de la vida femenina en aquella época. Es evidente que este grupo de mujeres es una parte de la condición femenina –vivida y pensada– en el siglo XVI, pero lo es de forma muy peculiar y limitada. Sus condicionamientos de clase,

²⁰ Chartier (1998, 100) señala lúcidamente al respecto una tarea para los historiadores, y una precaución para la búsqueda de la acción de las mujeres en los discursos de dominación: “Un objeto mayor de la historia de las mujeres debe ser, pues, el estudio de los dispositivos, desplegados sobre registros múltiples, que garantizan (o mejor, deben garantizar) que las mujeres acepten las representaciones dominantes de la diferencia entre los sexos: por ejemplo, la división de las tareas y espacios, la inferioridad jurídica, la inculcación escolar de los roles sociales, la exclusión de la esfera pública, etc. (...)”

Las fisuras que agrietan la dominación masculina no adoptan todas las formas de rupturas espectaculares ni se manifiestan siempre por la irrupción de un discurso de rebelión. Pueden nacer a menudo en el interior del consentimiento mismo, reutilizando el lenguaje de la dominación para sostener una insumisión.”

educación, situación política y fortuna económica pesan tanto o más que su feminidad, y las hacen absolutamente excepcionales, en el conjunto de su sociedad. Por otro lado, también una reina o princesa podía tener una vida realmente trágica, despersonalizada y puesta al servicio de los intereses de su familia.

Los dos objetos de estudio hasta aquí presentados –la corte y las mujeres de la familia regia– son abordados en esta tesis en su relación con el ámbito de la cultura visual y material, de las artes plásticas o, en fin, y a falta de mejor término, de la disciplina que denominamos historia del arte. El arte, en efecto, y el complejo mundo de representaciones simbólicas dentro del cual se inserta, tiene un papel central en nuestra investigación.²¹

Ese mundo de la representación incorpora muchos otros elementos, desde luego. El propio concepto de representación desempeña un papel central en aportaciones recientes del ámbito de la historia cultural, especialmente en trabajos de Roger Chartier y Fernando Bouza. El primero recoge a su vez los desarrollos teóricos de Louis Marin, en los que advierte las ventajas de la representación como herramienta conceptual, mucho más efectiva que las “mentalidades” tan del gusto de la historiografía francesa de los años 80. En Marin, la representación incluye los discursos de percepción y clasificación de la realidad; las prácticas y los signos que hacen reconocible una identidad social; y las formas por las cuales unas instituciones encarnan a una comunidad, un poder o una identidad (Chartier 1998, 37). Por su parte, Bouza detecta en diversos soportes (literatura, pintura, ritual cortesano, etc.) un carácter bifaz de la representación durante la Edad Moderna: se da en la ausencia de la persona o cosa representada, pero también en la exhibición presencial que hace de ella misma. Representación es tanto “la contemplación directa de la monarquía de un príncipe

²¹ Dos aproximaciones al conjunto de la representación femenina a través de las artes en la España moderna, en Mena Marqués 1990 y Martínez-Burgos García 1996.

rodeado por el orden riguroso de la etiqueta y el ceremonial de su corte” como la imagen que reduplica el poder en ausencia del rey, pues “allí donde no está él, de la misma forma que llega su recuerdo, llega su poder; quien quiera ser recordado debe ser imaginado”, es decir, puesto en imágenes.²²

La representación fue, por tanto, una herramienta retórica que transmitía unas mismas ideas mediante palabras, imágenes y rituales. Que se utilizaran estas herramientas intelectuales no quiere decir que no incorporasen luchas de poder o ejercicios de la violencia. Chartier vincula repetidamente la representación de la naturaleza femenina con una violencia simbólica, por la cual se transforma el terreno para enfrentamientos antes fundados en la violencia bruta, sin que desaparezcan sus objetivos ni sus resultados (1998, 37, 100). Es decir, una violencia simbólica o una desigualdad visual no es menos real que la violencia física o la desigualdad legal, ni la representación es menos real que las prácticas. La realidad abarca tanto lo pensado como lo escrito como lo visualizado como lo hecho. Lo representado refleja lo real en la misma medida que lo construye.

Esto no conlleva una indiferenciación total entre los diferentes lenguajes de la representación. De hecho, cada uno de ellos –el textual, el pictórico, el ritual...– tiene una lógica y unas tradiciones propias: no es tan sólo un soporte inerte para la transmisión de significado (Chartier 1998, 42). Por ejemplo, y como veremos más adelante, tanto los biógrafos de Isabel la Católica como los de la emperatriz Isabel reseñaron su marcada predilección por el lujo en indumentaria y joyas. Lo que sabemos de ellas a través de fuentes documentales –sus inventarios– corrobora esa impresión. En cambio, los retratos pintados de una y de otra son fundamentalmente dife-

²² (Bouza Álvarez 1998c, 68, 63). Una recepción de estas ideas en el ámbito de la historia del arte, señalando la comunidad de intereses entre el retrato de corte y otras estrategias de representación como la literatura encomiástica o el protocolo, en Portús 2000c, 19.

rentes, reflejando los de la emperatriz ese lujo imponente, mientras que la reina suele mostrarse con un aspecto sobrio e íntimo. Las razones para esa diferencia no vamos a hallarlas en una concepción radicalmente diferente de la posición política y social de ambas mujeres. Más bien son de tipo artístico y formal: las posibilidades técnicas, el soporte, los usos de los retratos, así como la tradición y la creatividad de los distintos retratistas, son marcadamente diferentes en ambos casos, aunque apenas transcurrieran 50 años entre ambos.²³

Lo recién dicho no debiera llevarse al extremo opuesto: postular una total independencia del lenguaje visual respecto al ejercicio efectivo del poder, las prácticas sociales, los discursos teóricos, o los rituales de corte. Por seguir con el ejemplo, el sepulcro de los Reyes Católicos en Granada rompe con la tradición, asentada por Isabel, de representar a ambos en términos de absoluta igualdad. Aquí es Fernando –armado y con espada– el rey, e Isabel –tan sólo con la corona– la consorte. En cambio, el bastante posterior retrato de ambos en la portada de la Universidad de Salamanca recupera la imagen propugnada en vida de Isabel, una total paridad entre los dos regios consortes (Yarza Luaces 1993a, 76). Es decir, el contexto social y político (quién encarga la imagen, para quién, en qué entorno se sitúa) influía, y mucho, en la cuidadosa selección de unos signos de status u otros.

²³ El por otra parte valioso estudio de Lunenfeld (1981, 158) comprueba el contraste entre el sobrio aspecto de Isabel la Católica en sus retratos, y su bien conocido gusto por el lujo. Sin embargo, lo atribuye a una voluntad política de no ostentar su posición política, por el riesgo que esto podría conllevar. La explicación no es convincente, pues en otros casos (ver el texto principal, a continuación) la reina sí fue retratada con profusión de tales complementos. La cuestión aquí es saber qué uso, qué posibilidades y qué expectativas giraban en torno a los retratos pintados. Como explicamos en el apartado 2.1.2, la evolución del retrato de corte durante la primera mitad del siglo XVI fue tal, que no tiene ningún sentido comparar retratos de Sittow y de Tiziano (por ejemplo), pues la concepción de ambos (retratos de reinas en pintura, al fin y al cabo) es totalmente diferente, en términos artísticos.

El conocimiento de todos estos matices es necesario para trabajar adecuadamente con los distintos lenguajes de la representación. Como ya habrá quedado claro, esta es algo mucho más amplio que el “arte”, pero sería absurdo negar que los estudios más sostenidos dedicados a la representación provienen de la historia del arte. Dentro de esta disciplina, el mundo de las cortes modernas se ha estudiado tradicionalmente a través del retrato de estado, un fenómeno ciertamente fundamental dentro del desarrollo artístico occidental, aunque no comparable con la atención y los recursos volcados en la imagen religiosa, por ejemplo.

No es casualidad que la primera monografía histórico-artística dedicada a las mismas mujeres aquí estudiadas llevase por título *Portraits d’Infantes*.²⁴ Todavía hoy el retrato de aparato ocupa un lugar fundamental en la investigación sobre la cultura visual de la corte.²⁵ La fusión de la majestad real y la persona física del rey, de representación y realidad –en la línea del concepto de representación de Bouza, antes citado– se realizó de forma efectiva en la retratística de corte de Tiziano y Moro: “It had the potential to turn a symbolic characterisation of His Majesty into a fact of life: Philip of Habsburg. (...) The whole point was to render His Majesty immediately and irresistably recognisable, not to engage in a reasoned justification of the monarch’s position.” (Woodall 1995, 83-84)

El estudio de los retratos de corte, no obstante, también presenta importantes dificultades y riesgos, por la nada fácil atribución de muchas obras llegadas a nosotros sin apenas documentación. Agrava lo dicho la mecánica de estos retratos en la corte, copiados una y otra vez, por parte de un mismo artista u otros, retocados y completados por aprendices, rara vez

²⁴ Se trata de Roblot-Delondre 1913. De simple curiosidad puede calificarse Jaén 1917, por otra parte no circunscrito a nuestro periodo y grupo social.

²⁵ Balances recientes y completos sobre el tema pueden hallarse en Falomir Faus 1998; Portús 2000c; Civil 2000.

firmados o datados. Las atribuciones estilísticas son en muchos casos el único apoyo para argumentos de tipo histórico, y por ello son necesarias, aunque las opiniones contrapuestas de los especialistas predominen con mucho sobre las concordantes.²⁶ A los efectos de nuestra investigación, nos hemos limitado a reseñar la bibliografía existente y las opiniones de mayor peso, optando por no valorar las atribuciones estilísticas, pues hacerlo con rigor requeriría el estudio directo de una auténtica mirada de retratos, con el apoyo de análisis microscópicos, radiográficos, etc. Somos conscientes de que, en algunos casos, la autoría de un retrato cortesano es un dato muy relevante, pero también de que en la mayoría de casos asistimos al desarrollo de una tradición, en la que la individualidad del artista jugaba un papel mucho menos importante que en la actualidad.

Por otro lado, las estrategias de la representación en el arte y la cultura visual del periodo se plasmaron en muchas otras cosas aparte de los retratos. Las decoraciones efímeras con ocasión de entradas, exequias o representaciones teatrales; los conjuntos decorativos de los palacios reales; el lenguaje corporal, a través de la propia figura; el uso de los espacios cortesanos... Tales registros han sido o están siendo incorporados en estudios actuales, tanto histórico-artísticos como de otras disciplinas. A la vez, prácticas artísticas y estéticas como el coleccionismo, el propio ejercicio de la creatividad plástica, o la crítica de arte, reciben creciente atención por parte de los investigadores, con un marcado interés por su ubicación en su contexto social concreto. El coleccionismo es sin duda el objeto predominante de estudio entre estas prácticas vinculadas no sólo a las obras de arte, sino al hecho artístico en su conjunto.

²⁶ Puede citarse como ejemplo de lo dicho el monumental estudio de Maria Kusche (2003), recopilando sus investigaciones de los últimos quince años. Si bien constituye una referencia ineludible, pueden plantearse ciertas reservas a la forma como combina impecables estudios documentales con atribuciones estilísticas mucho más subjetivas. Sin embargo, las hipótesis que plantea no pueden ignorarse sin más, su amplitud de documentación gráfica y de archivo es excepcional, y constituye un enorme paso adelante en el conocimiento de retrato de corte español del XVI.

Alrededor de los tres polos expuestos hasta aquí —corte, mujeres, arte— gira, por tanto esta investigación. Se habrá hecho ya evidente que lo principal de nuestro trabajo es de naturaleza interpretativa y no documental. Como ya se ha dicho, hemos pretendido elaborar una síntesis de lo más significativo, de acuerdo con nuestro juicio particular —en cuanto a la relevancia de lo estudiado— y desde las evidencias conocidas o disponibles —en cuanto a la información de base—. ²⁷ En ningún momento se ha pretendido la exhaustividad o el análisis completo y definitivo —si tales cosas existieran—, sino intentar responder a algunas preguntas que nos parecían dignas de atención.

Hacen falta más estudios sobre este grupo de mujeres, y sobre cada una de ellas, así como sobre su entorno cortesano. La documentación no es escasa, más bien al contrario. La extraordinaria biografía de Isabel de Valois por González de Amezúa es ejemplo de adónde se puede llegar con un conocimiento exhaustivo de las fuentes de archivo y de las publicaciones existentes. Un personaje como la princesa Juana de Portugal demanda hace mucho un esfuerzo similar para dedicarle una biografía en solitario. En el campo artístico, la documentación conservada acerca de sus casas, sirvientes, encargos, etc. ha sido sólo en parte analizada, o ni siquiera es conocida.

Esta investigación ha optado por la selección, por el caso particular, como forma de iluminar el conjunto, y de aventurar hipótesis que puedan permi-

²⁷ De acuerdo con lo dicho, y aunque en bastantes casos se ha consultado documentación original de archivos, en ningún caso se ha pretendido resumir —ni siquiera sumariamente— la documentación existente de todas las mujeres aquí estudiadas; sería una tarea ímproba.

En cuanto a las fuentes literarias de época, se han utilizado preferentemente las fuentes menos conocidas y utilizadas por la investigación, con la confianza de que las más comunes ya han sido suficientemente “peinadas” por la literatura científica, que constituyó la primera parte de nuestros estudios. Evidentemente, esto no ha sido obstáculo para abordar nuevas lecturas de textos tan conocidos y publicados como las relaciones de López de Hoyos.

tir avanzar en su conocimiento. Queda a juicio de los actuales especialistas, y de las futuras investigaciones, sopesar la validez de tales hipótesis.

1.2 La duda metodológica y las otras historias.

Tras presentar el objeto de nuestra investigación, nos parece igualmente necesario enmarcarla desde su ámbito de producción. Es decir, analizar el marco metodológico e historiográfico en el cual se inserta, y al cual esperamos que contribuya de alguna forma positiva.

Hacerlo nos parece especialmente importante, pues pensamos que, de alguna manera, nuestro tema apenas existía como cuestión intelectual y artística para la época de la que estamos tratando. En otras palabras, la cuestión de la representación visual o artística de las mujeres regias era totalmente periférica, comparada con la centralidad que tenía el tema de la imagen del rey. Eso no quiere decir que nuestro objeto no existiese realmente, sino que somos nosotros los que ponemos luz sobre él. Volviendo a la cita de McKim-Smith que abría el epígrafe previo, los historiadores sometemos nuestro material a diversas perspectivas, sin pretender una objetividad e impasibilidad totales en la elección de las mismas, pero también sin imponerle significados que le sean totalmente ajenos.

En este epígrafe ubicamos nuestra investigación dentro de los debates actuales sobre las relaciones entre historia e historia del arte, y especialmente dentro del impacto que el feminismo y los estudios de género han supuesto para estas dos disciplinas. El objetivo es clarificar nuestro uso de ambas especialidades, y situarnos en un territorio mixto, interesado por las mismas cuestiones o ideas a través de diferentes tipos de fuentes y de métodos.

Con la misma intención de clarificar la relación entre historia del arte e historia social, en 1985 un coloquio planteó la pregunta “Arte o sociedad: ¿tenemos que escoger?” a un distinguido grupo de investigadores en ambas disciplinas.²⁸ Sólo uno de ellos, Stephen Greenblatt, abogó parcialmente por una respuesta negativa, al ser incapaz de recortar nítidamente las prácticas artísticas dentro del conjunto de las prácticas sociales. Para él, eso no implicaba que el teatro de Shakespeare fuese igual a otros espectáculos públicos como unas ejecuciones o las atracciones de feria; sin embargo, tales prácticas se retroalimentaban entre sí, mediante una circulación, una permeabilidad constante (Greenblatt 1985, 23, 16).

En términos similares se expresa el conocido *dictum* de una relevante historiadora del arte feminista, Griselda Pollock: “Art is constitutive of ideology, it does not merely illustrate it” (apud Gouma-Peterson et Mathews 1987, 355). El arte es parte del sistema social, contribuye a conformarlo, no sólo a reflejarlo. Por ello, intentar estudiarlo aisladamente de la sociedad en que es producido no tiene sentido. No se trata de yuxtaponer arte y sociedad, o arte y cultura, porque son todo lo mismo.

No obstante, tales posturas distan mucho de ser las únicas. Otros postulan una heteronomía radical entre ambas realidades, para reclamar un mayor rigor en el análisis conjunto de ambas. Así, T. Crow recuerda que ninguno de los dos conceptos estudiados goza de un significado estable y mayoritariamente aceptado. Esta situación no está exenta de riesgos, pues conduce a que se utilicen de forma acrítica, suponiendo tácitamente que todos comparten las concepciones de cada autor sobre los mismos, seguramente sin que él mismo se haya parado a cuestionárselas (Crow 1985, 3). Sin embargo, pretender que cada investigación venga precedida por una de-

²⁸ Alpers 1985 y los artículos de la misma publicación citados a continuación. Desde luego, S. Greenblatt no es un historiador del arte ni un historiador social, pero su obra ha tenido una importante repercusión sobre las dos disciplinas.

claración de la propia teoría general sobre la sociedad y el arte no resulta muy práctico: entre otros motivos, porque tales teorías generales están bastante desacreditadas. En el prólogo a la edición española de su magistral estudio sobre la importancia de las artes como fuente histórica, Haskell recuerda esto mismo acerca de Marx y Freud –como pilares de la interpretación moderna de la sociedad y la historia–, y aboga pragmáticamente por un uso de las ideas, más que de las teorías exhaustivas (Haskell 1994, XI). En ese sentido, lo deseable sería más bien exponer el propio modelo, las propias ideas, también las tácitas, sin que sea necesario plantear una hipótesis social total como primer capítulo de todo estudio; definir los conceptos principales usados en la investigación, y proseguir sin justificar cada uno de sus detalles.

Un ejemplo de lo mismo lo proporcionaba Michael Baxandall al recordar que arte y sociedad son conceptos no comparables, no homólogos entre sí, y por ello un análisis conjunto se inclinará preferentemente por uno, reflejando el otro de forma instrumental y desequilibrada. Siendo esto inevitable, lo correcto será explicar claramente en cuál de ellos nos estamos centrando, aunque incorporemos elementos del otro en nuestro análisis.²⁹ Una similar llamada a escoger entre arte y sociedad la formulaba N. Z. Davis en el mismo coloquio (Davis 1985, 24). Para ella, arte y sociedad formaban parte de un mismo universo conceptual, y la diferencia entre la historia social o cultural y la historia del arte radicaría en cómo se relacionaban ambos elementos. El historiador del arte y el historiador comienzan y concluyen en ámbitos diferentes, aunque sus teorías y sus obje-

²⁹ Baxandall 1985, 43: “Art and society are unhomologous systematic constructions put upon interpenetrating subject matters. (...) I could not give an account of Sieneese society except by respecting and following the pattern the societal structure offered. (...) But no more can I give an account of Lorenzetti’s picture except by following the prompting of the picture’s structure, as I apprehend it. If I respect the structure of one, my address to the other is desultory, astructural, anecdotal, extracting out-of-system this or that fragment. What the art historian can deploy are materials plucked out of the materials of social history, not society. And, so far as the student of society is concerned, vice versa” (Baxandall 1985, 42).

tos de estudio puedan ser los mismos. Por ello, será necesario dejar sentado de qué preguntas parte y adónde se dirige una investigación concreta.

Planteamientos análogos encontramos en el ámbito español. En su magistral estudio sobre la política cultural en el reinado de Felipe II, Bouza reclama netamente diferenciar la historia del arte de la historia del uso político del arte. “No es posible, ni tampoco razonable, reducir el mecenazgo artístico y cultural de Felipe II a una forma de política” (Bouza Álvarez 1998c, 23). En otras palabras, las empresas artísticas eran inseparables de las políticas, pero son ámbitos diferentes.

Desde la historia del arte son escasos los intentos por aproximarse a una historia social, o a unos estudios de cultura visual que no tomen las imágenes como meras ilustraciones de lo que ya sabemos por otras fuentes, sino que nos descubran elementos nuevos sobre la propia sociedad, y no sólo sobre sus tradiciones artísticas o visuales. Hacerlo implica no limitarse a los límites disciplinares tradicionales en la historia del arte, y abarcar también otros muchos ámbitos de la visualidad renacentista.³⁰

La rápida objeción que se puede poner a tales ampliaciones es que corren el riesgo de dejar aparte un elemento central de la empresa histórico-artística: el juicio de valor estético, la valoración de la calidad artística. Este camino podría llevar a los estudios de cultura visual más cerca de la

³⁰ “Si son las imágenes las que, con su inmediatez y su interés visual, nos trasladan al pasado de la manera más elocuente, es en ellas donde mejor pueden mostrarse los diferentes maridajes de letras y armas en la cultura del Renacimiento: en las imágenes de la guerra, crónicas visuales que no renunciaron, sin embargo, al poder de la palabra; en los propios objetos bélicos, considerados tanto como imágenes en sí mismas como soporte de textos y nuevas imágenes, hasta configurar objetos plurales del más complejo y atractivo interés visual; en la literatura científica del hecho militar, en la que texto e imagen interactúan hasta alcanzar el más sofisticado nivel de explicitación técnica; en la literatura de entretenimiento, en la novela de caballerías, de la que tantas veces se ha olvidado este componente gráfico de la historia material del libro y su lectura, también visual, y que daría cuerpo y no sólo voz a los habitantes del imaginario; en la arquitectura anticuaría y letrada del triunfo militar, en la que la victoria de un nuevo César se transformaba en punto de partida para la investigación arqueológica de un pasado imperial romano; en la imagen de la oración y del descanso eterno del soldado, ‘letras divinas’ quizá más que meramente humanas, nutridas en el arsenal de las metáforas bélicas”... (Marías et Pereda 2000a, 24).

historia social o cultural que de la historia del arte, con la cual comparten sin embargo muchos rasgos. Haskell apunta, en su ya citado estudio, unos pocos elementos para un planteamiento correcto y abierto del tema. De un lado, defiende la centralidad del juicio de valor artístico como un rasgo propio de la historia del arte: “la frontera entre arte y arqueología [o los estudios de cultura visual o material, podríamos añadir] no está siempre clara, pero resulta factible sobre todo mediante el valor que concede el arte a la idea de calidad” (Haskell 1994, 6). Ese juicio, en cambio, no es imprescindible para el historiador. Por ello, ambas disciplinas comparten el objeto material de su estudio, pero el objeto formal, el punto de vista, es necesariamente diferente. Ni es posible una historia únicamente visual—debido a la ambigüedad y complejidad de las imágenes— ni las artes reflejan necesaria y miméticamente unas creencias, concepciones del mundo o datos factuales, ni siquiera un nebuloso pero pervasivo *zeitgeist*. “El historiador interpreta mejor eso que decidimos llamar arte si lo estudia conjuntamente con otro testimonio disponible, pero el arte tiene un ‘lenguaje’ propio que sólo pueden entender quienes se esfuerzan por desentrañar sus cambiantes propósitos, convenciones, estilos y técnicas. La cooperación fructífera entre historiador e historiador del arte sólo puede basarse en un pleno reconocimiento de las necesarias diferencias entre sus enfoques y no, como se da a entender con tanta frecuencia, en la pretensión de que esos enfoques son básicamente el mismo” (Haskell 1994, 6).

Quizá el núcleo de la aportación de Haskell sea el reconocimiento de que el uso documental, histórico, de las artes visuales es un problema todavía abierto, y que quizá nunca se cerrará, nunca recibirá una solución satisfactoria (Haskell 1994, XII). Tales llamadas a la moderación y a la modestia son muy necesarias, en nuestra opinión, como volveremos a ver en este mismo epígrafe. Esto no implica dejar de lado el debate, o presuponer que no existe. Desde nuestro propio punto de vista, lo fundamental es elaborar

un discurso coherente, y respetuoso con la realidad del objeto estudiado. Los marcos disciplinares ayudan para la formación de los métodos de estudio, y facilitan el rigor en la evaluación de las ideas o los datos sometidos a análisis, pero atenernos a ellos no debería ser la obligación prioritaria. Anteponer el enfoque disciplinar al objeto de estudio puede permitirnos imponerle un rigor y una sistematicidad tranquilizadores, pero que quizá nunca estuvieron en el propio objeto.

En este sentido, el presente estudio se sitúa en un inestable terreno intermedio, que se origina en los estudios de historia del arte, después se interesa inesperadamente por la cultura visual y material, y termina derivando cada vez más hacia la historia social. No ofrecemos una investigación de historia del arte a la manera clásica, pues no hay aquí una primacía absoluta del valor artístico o de las bellas artes. Tampoco hacemos sólo historia social, en cuanto intentamos comprender algunas cuestiones principales sobre el valor estético de determinadas obras artísticas o prácticas sociales; sobre cómo esas obras artísticas influyen sobre su sociedad – incluyendo a las mujeres que la conforman–, y no sólo el camino inverso.³¹

Esta breve discusión sobre el valor de las artes para la historia nos brinda una introducción a los debates historiográficos y metodológicos motivados por el impacto del feminismo sobre las ciencias sociales. Es decir, no se trata sólo de un debate útil para historiadores del arte e historiadores con intereses “culturales”, sino que comparte algunos de los debates que tienen lugar dentro del feminismo, y entre este y el conjunto de la disciplina histórica. La historia de las mujeres ha pasado por similares crisis de

³¹ Una formulación modélica de esta cuestión es la dada por Johnson y Matthews Grieco, al plantear su voluntad de estudiar dos aspectos sobre el género en la Italia de la Edad Moderna: “both how it affects the images, objects, and buildings produced in early modern Italy, and how, in turn, gender as a social, political, and psychological category is affected by the visual culture of a particular time and place” (Johnson et Matthews Grieco 1997, 1).

identidad en su relación con la historia social, en una dialéctica que tampoco parece que vaya a solucionarse alguna vez de forma totalmente satisfactoria.

Acabamos de usar como supuestos sinónimos feminismo –y como derivación, historia feminista– e historia de las mujeres. Distan mucho de serlo. Las mujeres como objeto de la investigación histórica no son de ninguna forma una novedad contemporánea. Desde los comienzos de la cultura europea ha habido relatos históricos que, de una forma u otra, incluían a la mujer en su interior. También es cierto que, en el seno de una cultura profundamente patriarcal como es la propia de Europa, tales relatos reflejaban y acentuaban la desigualdad existente entre varones y mujeres, constituyéndolas como un Otro siempre secundario, siempre imperfecto, pero a la vez necesario. Cuestionarse por qué se producía esa desigualdad, por qué estaba tan asimilada, qué otras posibilidades cabían, no eran tareas interesantes o posibles para la historia –entre otros motivos, como veremos, porque esta era mayoritariamente elaborada por varones–.

Esta historia de la mujer –en singular, despersonalizada y esencializada–, una historia puramente descriptiva, inconsciente de sí misma, acrítica acerca de sus propios principios, se sigue produciendo hoy en día.³² Frente a ella, la historia feminista se plantea de forma abiertamente combativa, explícitamente implicada en la denuncia de desigualdades pasadas y presentes, y públicamente dirigida a la consecución de determinados objetivos políticos y culturales. Durante su ebullición de los años 70 y 80 del siglo pasado, podían apreciarse dos tendencias en su seno: el feminismo marxista, que atribuía la opresión femenina al capitalismo y a la estructura de clases, y el feminismo radical, que la imputaba al patriarcado y a las estructuras de género.

Un progresivo ahondamiento en estos últimos temas condujo a la creciente importancia de los conceptos de sexo y género entre los profesionales de la historia. La década de los 90 vio el asentamiento de tres conceptos como la nueva base de toda historia social: clase, género y raza. El hecho de que el género pasase tan rápidamente a ocupar una posición central en la disciplina es un indiscutible éxito de la historia feminista, aun cuando esto haya conllevado ciertos problemas, como veremos enseguida. Incorporada, al menos en el terreno de las intenciones, a la concepción predominante de historia social, la historia feminista ha sufrido fuertes crisis internas. Esto ha supuesto una interrogación por la metodología y los conceptos subyacentes a la propia investigación feminista, que se ha hecho más consciente de sí misma, y se ha visto en parte asimilada a —o suplantada por— unos nuevos “estudios de género” en los que caben otras muchas cosas, aparte de la denuncia de la opresión femenina que había dado sentido y unidad a la historia feminista.³³

En efecto, la historia de las mujeres meramente descriptiva alimentaba con demasiada frecuencia un complejo de victimismo e inferioridad femeninas. Las mujeres habrían estado oprimidas por los varones, y por tanto apenas habrían tenido espacios de intervención en la historia. Por lamentable que esto hubiese sido, lo único que cabía hacer era narrarlo y procurar que en la actualidad no se repitiese la misma desigualdad. La equiparación entre mujeres y varones sólo podría producirse de ahora en adelante, y por tanto, las mujeres sólo “entrarían” en la historia cuando

³² Pérez Sánchez (1990b) es un buen ejemplo de esta historia que, con perfecto dominio de las fuentes, reproduce sus fundamentos ideológicos sin detenerse a examinarlos críticamente.

³³ Tomamos de Capel Martínez (1997, 12-13) esta clasificación historiográfica. Adoptamos en líneas generales su división entre historia de la mujer (descriptiva, acrítica, que ella denomina “de las mujeres”, lo cual induce a cierta confusión con tendencias históricas diferentes), historia feminista (política, comprometida) e historia del género (autocrítica, culturalista, abierta a otras visiones de la sexualidad; aunque aquí la traducimos al castellano, Capel prefiere llamarla “Gender History” por la inexactitud que supone la traducción de “gender” por “género”). Conviene advertir que estas etiquetas no designan lo mismo para todos los investigadores, ni siquiera los aquí citados.

esta se ocupase del siglo XX y la posterioridad. “Mientras tanto, en la espera del día lejano de la justicia o la libertad para las mujeres, la única Historia que se podía escribir de ellas era muy poca Historia, era una triste historia” (Morant Deusa 1996, 19).

El proyecto de historia feminista centró inicialmente su atención en romper con esta visión. Para ello, se hizo necesario romper con los criterios de qué constituye lo histórico. Buscar el lugar de las mujeres en la historia implicaba nuevas categorías de interrogación, nuevos ámbitos en los que aplicar la investigación. Ámbitos como lo privado, lo doméstico, el poder informal; personajes como las “mujeres fuertes” sobre las que ya en su época se proyectaron ideales de poder femenino de origen mitológico, histórico o bíblico; categorías como el linaje, la sexualidad, las creencias populares, o el propio lenguaje empleado para mostrar y ocultar simultáneamente la desigualdad entre los sexos. La empresa de encontrar en la historia mujeres que pudiesen rivalizar en pie de igualdad con los varones a los que tradicionalmente se había otorgado el protagonismo parecía condenada al fracaso. Por tanto, se imponía buscarlas en otros sitios, de otras formas. El objetivo era encontrar mujeres poderosas y rebeldes, que denunciaron la opresión a las que se les sometía, y que maniobraron con más o menos éxito para posicionarse social y culturalmente.

Esto se hizo, abriendo toda una serie de nuevos campos, métodos y contenidos para la historia. A la vez, se tomó una postura combativa, política, subjetiva, que recibió fuertes críticas por parte de la disciplina histórica tradicional. Hoy en día la subjetividad parece una condición inevitable de toda escritura, también la histórica, y casi nadie recuerda aquellas críticas. Sin embargo, esa historia feminista, que cumplió con una importante función, incurrió también en dos errores: dividir a las mujeres del pasado en una masa de sufridoras pasivas –tal como ya vio la historia descriptiva– y una élite de rebeldes –las cuales centrarían la atención de las historiadoras

feministas-; y presuponer la identificación entre las mujeres del pasado y las actuales.³⁴ Esta segunda idea se revelaba como especialmente contra-productiva para el feminismo, en cuanto presupondría la existencia de una esencia común femenina, una feminidad moldeable pero inevitable que iba más allá de lo biológico.

Esto provocó una rápida transición desde concepciones esencialistas de feminidad hacia otras basadas en la experiencia femenina; de una supuesta feminidad “interior” se pasó a una feminidad provocada social y culturalmente, fundamentada en unos condicionamientos y aspiraciones comunes, no por una condición psíquica o intelectual innata. Investigadoras provenientes de la historia social protagonizaron este interés por la experiencia, que permitía mantener una cierta efectividad política actual, al ser posible vincular esa experiencia femenina del pasado y la del presente.

Simultáneamente, otros desarrollos historiográficos, mayoritariamente del ámbito norteamericano, habían trasladado su interés hacia los análisis de la representación y el lenguaje. Este tipo de investigación permitía des-enmascarar, deconstruir, los discursos de la desigualdad entre los sexos, y las discontinuidades en la realidad social que los textos o las imágenes organizaban más que reflejaban (Morant Deusa 1996, 27). Tales estudios

³⁴ Así lo explica lúcidamente P. Sánchez León acerca de la historia del género, en términos sin embargo totalmente aplicables a la historia feminista: “La historia del género produce en suma una antropología completamente sesgada de la mujer en la historia, cuya clasificación oscila entre la resistencia pasiva y la activa transgresión a unas normas instituidas que producen y reproducen la desigualdad en función del género. El resultado es, por una parte, una historia profundamente elitista, pues al dar primordial relevancia al marco de constricciones (...) sólo puede corresponder a una minoría la capacidad de utilizar las oportunidades disponibles para ofrecer eficazmente resistencia o promover la transgresión de normas. Y es por otra un tipo de enfoque epistemológico que, por preservar la naturaleza ontológica del sujeto, trastoca completamente la lógica de la causalidad” (Sánchez León 2003, 205-206). Sobre este segundo peligro, el de aplicar irreflexivamente nuestras prioridades y concepciones al pasado, concluye: “Pues en todo periodo histórico ha existido un sujeto denominado ‘mujer’, y ello ha generado particularmente en este más que en otros casos el espejismo de considerar a cualquier ser humano biológicamente femenino del pasado como un sujeto social esencialmente análogo entre sí por encima de tiempos y espacios. Una apuesta de análisis que tome distancia de esta convención sería la mejor contribución que la historiadora de las mujeres podría hacer al feminismo y, con ello, también al ímpetu de conocimiento que da sentido al mundo académico” (Sánchez León 2003, 213).

solían derivar hacia concepciones relativistas sobre la condición femenina, atentas al matiz individual, a la diferencia, y que ganaban en finura interpretativa tanto como perdían en efectividad política, al disolver el frente de “las mujeres” en una miríada de subjetividades tan sólo unidas, en el mejor de los casos, por la biología.

Ambas posturas mantuvieron un debate a lo largo de la década de los 90. De un lado, la historia de la experiencia femenina, la historia de los hechos, social, declaradamente “política”, la historia de las mujeres; del otro, la historia de la representación, la historia de los discursos, cultural, relativista, la historia del género (Sánchez León 2003, 193ss.). Aparte de que esta confrontación replica un debate anterior y mucho mayor entre la historia social e historia cultural (como señala (Morant Deusa 1996, 30), una vez más nos encontramos ante una discusión no cerrada. Joan Scott, paradigma del modelo americano de historia del género, ha expuesto lúcidamente “the tensions within feminist history, between the political imperative to essentialize ‘women’ and the relativizing effects of history”, considerándolas como una riqueza y un equilibrio necesario dentro del movimiento feminista (Scott 1996, 9, 5).

En la actualidad, el objeto primordial de interés para el feminismo es la diferencia. No se trata ya de la historia de “la” mujer (por supuesto), ni de las mujeres, sino de mujeres afroamericanas, lesbianas, tercermundistas, judías, poscomunistas... Cada uno de estos grupos –u otros del pasado– se cohesionan internamente a la vez que se particulariza y subdivide. La tarea de los historiadores, del género o de las mujeres, puede ser la historicización de esas diferencias, ya que “sexual difference and differences of sexuality cannot be understood apart from their histories” (Scott 1996, 11).

La figura de Joan Scott y algunas alusiones a los estudios de género – frente a la historia de las mujeres, de inspiración feminista– nos llevan lógicamente a un concepto central que de momento no hemos explicitado: el género. Como es sabido, desde los años 70 del siglo pasado la diada sexo / género ha jugado un papel principal en todo lo relacionado con el feminismo y la sexualidad en la sociedad occidental. Aunque la distinción entre el sexo –biológico, limitado apenas a la diferencia corporal entre los órganos reproductores del varón y de la mujer– y el género –cultural, construido de muchas formas posibles, reglamentado y constreñido socialmente– ya estaba implícita en los escritos de Simone de Beauvoir, su impacto en las ciencias sociales y las humanidades se retrasó dos décadas. En historia, un momento clave lo proporcionó la publicación, en 1986, de un artículo de la citada J. Scott en la *American Historical Review*. En él hacía balance de las investigaciones históricas ya realizadas en torno a esa distinción, y proponía una teorización de conjunto para sistematizar las aportaciones realizadas.

Scott aventuró una definición dúplice de género: “Gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power” (Scott 1986, 167). Las relaciones sociales de la primera parte se pueden representar mediante cuatro campos: símbolos culturales (Eva, María, mitos varios), conceptos normativos (doctrinas, leyes), instituciones sociales (familia, política, trabajo, educación) e identidad subjetiva (accesible mediante el psicoanálisis y otras vías). Tal como ella misma explica, en realidad este esquema podría usarse para cualquier realidad social, no sólo el género; lo específico de este es que siempre establece

relaciones de poder. El género es la herramienta básica de legitimación, de ordenación social.³⁵

Es significativo que, al explicar su propia definición de género, Scott apenas se refiera a la mención a los sexos que la definición incluye, aunque sólo fuera como diferencias percibidas, no reales en sí mismas. Su interés por lo social y el poder le lleva a dar por supuesto el fundamento sexual de la propia distinción. No es de extrañar, dado que Scott –y el conjunto de la distinción entre sexo y género– toma como punto de partida la disociación entre el sexo biológico y el género psicológico o social, y centra su atención en el segundo.

La construcción del género, de las diferencias sexuales, deviene así el objeto primario de estudio. Al suscribir un constructivismo total, deja de interesar la pregunta sobre el porqué de las diferencias sexuales, y cuenta más bien explicar cómo se ha construido “la mejor fundada de las ilusiones colectivas”, la que ha permitido poner siempre al varón como ideal y a la mujer como error, la que ha determinado a toda mujer por su sexo, pero no ha impuesto la misma constricción a los varones.³⁶

La repercusión de esta concepción del género como herramienta y estímulo para la investigación histórica ha sido clamorosa. Sus ventajas, respecto al concepto y la praxis de “historia de las mujeres”, se aprecian rápidamente. Los estudios de género no se limitan a las mujeres, sino que incluyen a los varones, a la vez que dan carta de naturaleza a experiencias minoritarias o alternativas de la sexualidad. Se interesan por la relación

³⁵ Por si esta última afirmación resulta un poco abrupta, es útil recordar las también abruptas palabras de Bodin, en sus *Seis Libros de la República*: “así que dejaremos el discurso moral a los filósofos y teólogos, y nos dedicaremos a lo relativo a la vida política, y hablaremos del poder del marido sobre la mujer, que es la fuente y origen de toda sociedad humana” (apud Wiesner 2000, 243). Un inteligente comentario sobre la sujeción femenina –y su opuesto, el *topos* de la mujer irracional y dominadora– en Davis 1990, 63-64.

³⁶ Para un detallado comentario sobre el artículo de Scott, ver (Morant Deusa 1996, 14-20).

entre los géneros, no por su condición en sí, como entidad aislada. Finalmente, una formulación como “estudios de género” es más neutra, menos estridente, más académica; en resumen, más digerible por parte de la disciplina general histórica, que la abiertamente política de “historia de las mujeres”.

Estas ventajas pueden verse también como inconvenientes. El “género” aparta a las mujeres y su opresión del punto central de atención, y sirve así como camuflaje para un orden patriarcal, pasado o presente. Por otro lado, la traducción directa del anglosajón “gender” al “género” de varias lenguas románicas implica algunas incorrecciones lingüísticas, como diversos autores han señalado. Finalmente, su uso general ha sido superficial y poco riguroso, en parte al haber sido incorporado dentro del estándar del lenguaje políticamente correcto. Como consecuencia, se lo ha igualado con las distinciones preexistentes entre sexo masculino y femenino como polos opuestos y excluyentes, justamente lo contrario de lo que se pretendía al introducir el término, que quería enfatizar el carácter contingente, construido y multiforme del género.³⁷

Cabe decir que, en lo referente al uso del concepto “género” en historia, Scott se adelantó a la mayoría de tales críticas. (De hecho, colabora en el volumen citado en la nota previa, y suscribe todo lo escrito en 1986, sin un solo cambio sustancial.) Ya entonces se daba una utilización cómoda y frívola del “género” como mero equivalente a todo lo relacionado con las mujeres, sin que eso conllevara la voluntad o el rigor analítico para cambiar los paradigmas históricos existentes (Scott 1986, 157). No se le puede acusar de que ignore o neutralice las desiguales relaciones de poder, cuando estas son el segundo elemento de su definición de género. Acerca del acrítico mantenimiento de las distinciones entre varón y mujer, repli-

³⁷ Véase el volumen Tubert 2003 para una variedad de perspectivas críticas sobre el tema.

caría que su definición se refería a *las diferencias*, en plural; además, ya el texto original (Scott 1986, 164-165) señaló el peligro esencialista en las concepciones binarias, oposicionales, del género.

No faltan, por otra parte, quienes proponen la combinación del género con una categoría historiográfica anterior, la de patriarcado.³⁸ De esta forma se enfatizarían las asimetrías de poder implícitas en las relaciones de género, marcando claramente la opresión masculina. Así, el patriarcado sería ahora una instancia previa, la factoría ideológica y social del género. Particularmente lúcida nos parece la definición de Molina:

El patriarcado se definirá aquí, y desde el género, como el *poder de asignar espacios* no sólo en su aspecto práctico colocando a las mujeres en lugares de sumisión, sino en su aspecto simbólico, es decir, nombrando y valorando esos espacios de las mujeres como 'lo femenino'. Y más allá de su dimensión genérica, el patriarcado consistiría en este *poder de 'nombrar', de establecer la diferencia entre él y lo que no es él, de establecerse como diferencia y como referencia, como sujeto y como dueño del lenguaje*. [...] El género es así una construcción del patriarcado que *produce* lo femenino (desde el poder de nombrar y de asignar espacios) y que, por otra parte, en la medida en que así es descubierto, permite –o ha permitido– a las mujeres reales reconocer el carácter fundamentalmente artificial e ideológico de la construcción genérica. (Molina 2003, 124-125); cursivas en el original.

³⁸ Vid. Sánchez León 2003, 175ss, para una valoración historiográfica de este concepto, muy en boga durante los años 70 y 80. Señala que su relativo desprestigio se debió a su uso indiscriminado como explicación última de todas las desigualdades de género, sin ahondar en las especificidades de cada momento o lugar.

Lo que tenemos, después de todas estas idas y venidas historiográficas, es un conjunto de conceptos con un lastre de connotaciones que los enriquecen y a la vez dificultan su uso ágil y unívoco. Una vez más, no pretendemos aquí solventar esos problemas, pero era necesario alertar acerca de ellos. A los efectos de esta investigación, utilizaremos indistintamente los términos “sexo” y “género” –con sus respectivos derivados–. Si, desde posiciones teóricas, nos parece que lo más riguroso es señalar claramente las asimetrías y diferencias sexuales incorporadas en las prácticas artísticas y sociales, consideraciones prácticas y la propia gran difusión del “género” nos han llevado a seguirlo utilizando. Tratándose de una cuestión de índole más bien terminológica, quizá lo más prudente sea esperar a que se asiente una convención estable al respecto.

La historia del arte no ha sido ajena a todos estos vaivenes historiográficos. Con sus propios ritmos y prioridades, ha reflejado las discusiones sobre mujeres y género que se producían en las demás disciplinas históricas, aportando también algunas contribuciones originales y particulares. El primer efecto del feminismo sobre la investigación en historia del arte fue una proliferación de estudios, durante la década de los 70, con el objetivo declarado de descubrir a las grandes artistas del pasado.

Muchos de ellos eran ecos –o voces simultáneas– de aquel polémico ensayo de Linda Nochlin, publicado en enero de 1971, que suele señalarse como el punto de partida del feminismo en historia del arte: “Why have there been no great women artists?”. Durante esa década, sucesivas monografías, exposiciones y revistas especializadas se propusieron sacar a la luz a esas mujeres artistas que, inexistentes en el canon histórico-artístico aceptado por todos, debían sin embargo haber existido en la historia occidental. Tales investigaciones contribuyeron efectivamente a redescubrir figuras arrinconadas por la historia, pese a haber gozado de fama y presti-

gio en su propia época.³⁹ Entre ellas ocupó un lugar preferente Sofonisba Anguissola, que también lo tiene en nuestra propia investigación (cf. epígrafe 3.5). Simultáneamente, algunas artistas feministas desarrollaban unos proyectos creativos –individuales o colectivos, según los casos– que pretendían servir como llamada de atención sobre la represión de la creatividad artística femenina, y dar voz a una sensibilidad específicamente femenina, que se expresaría preferentemente mediante determinadas formas y temáticas.

Durante la propia década de los 70 empezó a esbozarse, sin embargo, un segundo enfoque, que criticaba al precedente y abogaba por un replanteamiento de las cuestiones fundamentales de la propia disciplina histórico-artística. Las críticas eran a veces de tipo instrumental o documental: tras siglos de olvido, es extraordinariamente difícil evidenciar o estudiar las obras de las mujeres artistas del pasado. Por ese camino, difícilmente se llegarán a encontrar figuras femeninas que puedan equilibrar la balanza del canon masculino (Mayayo 2003, 46-47).

Sin embargo, las críticas más importantes se dirigían a cuestiones de fondo. Su paradigma es la exposición *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, comisariada en 1981 por Griselda Pollock y Rozsika Parker. Para estas dos investigadoras y la línea historiográfica que les sigue, para obtener una historia del arte más equitativa no es suficiente “añadir algunas mujeres al canon y agitarlo bien”. No basta con la recuperación histórica de esas mujeres: además, se deben desarticular y deconstruir las propias bases teóricas y metodológicas de la disciplina, que han alentado durante siglos la exclusión femenina, al construir a las mujeres artistas como el Otro, pasivo y deficiente, que refuerza y permite el mito del artista genial

³⁹ Una primera compilación de tales publicaciones puede encontrarse en Broude et Garrard 1982a. Para más detalles sobre esta historiografía centrada en la búsqueda de grandes mujeres artistas, vid. Gouma-Peterson et Mathews 1987, 327; Mayayo 2003, 46-52.

y masculino. Este proyecto no se agota en la crítica, sino que procura la búsqueda activa de un lugar para las mujeres en la historia del arte, sin relegarlas fácilmente a un victimismo desesperanzado. Así lo sintetiza Patricia Mayayo:

En efecto, la historia de las mujeres artistas no es simplemente [...] la crónica de una lucha heroica contra la exclusión: las mujeres no han creado sus obras desde un *afuera* de la historia, es decir, desde un espacio situado fuera de la cultura, un espacio de reclusión y de silencio, sino que se han visto abocadas a trabajar dentro de esa misma cultura pero ocupando una posición distinta a la de los artistas varones. La labor de una historiadora del arte feminista consiste, precisamente, según Pollock, en evaluar en qué reside esa diferencia (siempre teniendo en cuenta que se trata de una diferencia históricamente constituida y no biológicamente determinada [...]), en estudiar las condiciones históricas concretas en las que se ha enmarcado la creatividad femenina y en dilucidar cómo las mujeres artistas han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista. (Mayayo 2003, 52)

Vemos aquí una réplica del esfuerzo de las historiadoras feministas por encontrar los lugares propios de las mujeres en la historia, en vez de encajonarlas dentro de las categorías históricas creadas por y para los varones (Gouma-Peterson et Mathews 1987, 327). Este carácter comprometido de la investigación feminista también era suscrito por historiadoras del arte, que se ponían como misión, aunque fuese de forma temporal, corregir los desequilibrios incorporados dentro de la propia disciplina, de sus propios

materiales de trabajo. La neutralidad no cabía; lo prioritario era denunciar la discriminación femenina.⁴⁰

El núcleo de la crítica radicaba, sin embargo, en el esencialismo subyacente a la defensa y búsqueda del “arte de las mujeres”. La noción de una sensibilidad innata y específicamente femenina resultó inaceptable para esa segunda generación de historiadoras del arte feministas. Para ellas, más interesadas en descubrir las diferencias y los mecanismos sociales de construcción del género, postular un “eterno femenino”, que afloraría en las creaciones artísticas tanto si la artista quiere como si no, es reforzar los mitos y las asimetrías que han permitido la secular opresión femenina. Mucho más interesadas en el género que en el sexo, ven a la mujer “as an unfixed category, constantly in process, examined through her representations and ideological constructions within a male system” (Gouma-Peterson et Mathews 1987, 346). Su objetivo no sería ya reevaluar una feminidad previa, sea biológica, sea social, sino analizar los procesos de diferenciación sexual, reconocer la inestabilidad de las posiciones de género, y demostrar la inutilidad de recuperar esa feminidad previa de entre las capas de la opresión patriarcal. Mientras que la primera generación, al buscar la sensibilidad femenina, se basaría en “the understanding of the female as somehow existent, fixed, and thus excavatable, at least within a

⁴⁰ Broude et Garrard 1992b, prefacio, p. X. También se reconoce, implícitamente, que en un futuro podrá llegar el momento en que tal compromiso no sea necesario, una vez que se haya equilibrado la balanza. En efecto, el carácter comprometido de esa investigación feminista conlleva ciertos riesgos que ya hemos señalado (ver nota 34). Como ejemplo concreto, puede citarse el estudio de M. Garrard sobre Sofonisba Anguissola, al ver en sus retratos familiares un “genuine subversive potential”. “In place of male heroism and the celebration of religion and state, they advance an art focused upon secluded family life, kinship networks, private history –the quotidian, but not necessarily the insignificant– while implicitly questioning the patriarchalism from which they depart. Her subversive challenge was not recognized in her lifetime. [...] Although her private discourse was not valued by Anguissola’s contemporaries, it is fortunately recognizable to the twentieth-century student of women’s history, and in that sense joins the metahistorical discourse of feminism” (Garrard 1994, 615-616). Este extracto ilustra el interés de hallar los ámbitos de acción femenina, pero también el riesgo de querer encontrar en las mujeres del pasado valores del presente: en este caso, un protofeminismo metahistórico y subversivo, reconocible únicamente en imágenes, que casa muy poco con lo que sabemos sobre una aristócrata del siglo XVI.

moment in history, synchronically”, la segunda generación propodría “the alternative investigation of the unstable process of gender construction” (Gouma-Peterson et Mathews 1987, 348).

Se reconoce una vez más aquí el eco de los debates entre historiadoras feministas e historiadoras del género que describíamos páginas más arriba.⁴¹ De hecho, es sintomático que dos importantes balances historiográficos del feminismo en historia del arte, publicados en 1987 y 1992, propongan la “experiencia femenina” como un posible terreno de acuerdo entre esencialistas de la feminidad y constructivistas del género.⁴² Lo mismo había sucedido en el ámbito de la historia (cf. pág. 32), donde las defensoras del constructivismo del género como Scott replicaban que una experiencia esencializada es tan peligrosa como una esencia a secas (Morant Deusa 1996, 31).

Volviendo a los debates específicos de la historia del arte, feministas de la primera y de la segunda generación proporcionaron abundantes ejemplos acerca de cómo la disciplina había excluido a las mujeres de su discurso sobre la creatividad artística –asignándola de forma preferente a los varones– y a la vez las había situado como meros objetos pasivos para la contemplación y el consumo masculino. En efecto, en el arte como en todos los demás ámbitos, la cultura occidental ha relegado a la mujer al ámbito

⁴¹ Broude et Garrard (1992b, 16) ofrece una sucinta descripción del dilema esencialista para las artistas feministas: “to claim that there is an intrinsic feminine is to invoke biological determinism, yet the only available way out of that bind, declaring the category ‘woman’ to be a mere social construction, requires denying the reality and the power of that ‘woman’s feeling’ named by [Georgia] O’Keeffe.”

⁴² Gouma-Peterson et Mathews 1987, 348: “Although sexuality may not exist except as a construction, women do have in common shared experiences, and the constructs of gender themselves result from repeated experiences.” Una vez negada cualquier feminidad innata, en las experiencias podrían coincidir las feministas de la primera generación y las de la segunda. “The level at which constructions are encoded is the level of common, shared experiences. One reveals the continuities between, the other exposes the discontinuities and disjunctions within.”

Broude et Garrard 1992b, 5: “The task is now to engage the patriarchal discourses that produced these definitions, and to redefine ‘woman’ out of women’s experience, reintegrating the parts of the social *and* natural whole that is a human of either sex” (cursivas en el original).

de lo doméstico y la familia, haciendo de su sexo y su sexualidad el rasgo central de su existencia, a pesar de que resultaba innegable su capacidad para intervenir activamente en todos los demás ámbitos de la vida humana.⁴³

Por ejemplo, desde Aristóteles arranca una tradición que identifica la producción –también la artística– y la reproducción humana. En esta concepción, el varón desempeña un papel activo, mientras que la mujer es meramente pasiva y receptiva; él pone la forma, la causa eficiente y la causa final, mientras que ella sólo aporta la materia. La traslación al arte de estos prejuicios avaló, por ejemplo, el tópico –ya mencionado por Plinio– de la capacidad de las mujeres en el arte del retrato, pero su incapacidad en otros géneros artísticos más creativos.⁴⁴ O también la asociación del *colore* con lo femenino, y del *disegno*, superior en la tradición artística académica, con lo masculino. No se trata sólo de la tradición clásica; también los artistas de las vanguardias históricas tomaron a la mujer como objeto pasivo y eroticizado de su rupturismo artístico, identificando libertad artística con libertad concreta de algunos varones para expresar sus fantasías sexuales –basadas en la subyugación femenina– en el arte.

El último ejemplo nos introduce en un terreno en el que la crítica feminista se ha mostrado especialmente ilustrativa. El desnudo femenino ha ejercido un papel central en la historia del arte occidental, en una ambigua tensión entre la mujer ideal y la mujer fatal, pero en ambos casos sometida al poder visual del varón. El presupuesto implícito en todas esas imágenes es un espectador masculino, para cuyo placer se muestra la imagen. Erótico suele equivaler a erótico para varones.

⁴³ Los ejemplos de este párrafo están tomados de las dos recopilaciones de estudios feministas en historia del arte, editadas por Norma Broude y Mary Garrard: Broude et Garrard 1982a; Broude et Garrard 1992a.

⁴⁴ Para la vigencia de estos tópicos en el Renacimiento, especialmente en la valoración de Sofonisba Anguissola por Vasari, vid. Jacobs 1994, esp. 79-89.

También es necesario reconocer que sacar a la luz estas ideas no ha sido privilegio exclusivo de la historia feminista del arte. El citado ensayo de Linda Nochlin de 1971 aborda el tema, pero su mayor difusión se produjo a partir de otro texto basilar para los estudios feministas de cultura visual, “Visual pleasure and narrative cinema”, publicado en *Screen* en 1975, aunque se escribió dos años antes. Sin embargo, el historiador del arte marxista John Berger ya incluyó en *Modos de ver*, su penetrante librito de 1972, la que quizá sea la más concisa y lúcida expresión de las asimetrías sexuales incorporadas dentro de la cultura visual occidental:

Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. [...]

You painted a naked woman because you enjoyed looking at her; you put a mirror in her hand and you called the painting *Vanity*, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure.⁴⁵

Los casos citados ilustran cómo la intervención feminista en historia del arte no podía contentarse con la simple incorporación de mujeres – muchas o pocas– en el canon de grandes artistas. Rápidamente se hizo evidente que se trataba de reevaluar la disciplina, de cuestionar los principios y categorías que habían ocultado o ignorado las mencionadas asimetrías sexuales, pese a que eran totalmente evidentes. El deseable resultado de este futurible proceso era considerado por unos como una ruptura, una

⁴⁵ Apud Gouma-Peterson et Mathews 1987, 338. Nótese cómo, a diferencia de las investigadoras feministas, Berger enfatiza la colaboración femenina en su propia transformación en espectáculo. Sobre la aportación de Berger, vid. también Broude et Garrard 1992b, 24, notas 28 y 29; Mayayo 2003, 200-201.

nueva historia del arte, y por otros la transformación de la historia del arte.⁴⁶

Ya a finales de los 90 se admitía que el reto de criticar o incluso desmantelar la disciplina no había generado resultados a la altura de las expectativas iniciales.⁴⁷ Esto podía deberse quizá a que, en algunos casos, se habían extrapolado casos particulares o descubrimientos parciales a contextos o afirmaciones mucho más amplias. Por ejemplo, en la década de los 70 arrancó una fuerte tendencia en pro de la valoración artística de los tejidos, el bordado, especialmente los *quilts*: artes tradicionales en muchas partes del mundo pero especialmente en la cultura americana, tanto las indígenas como las implantadas tras la llegada de conquistadores europeos. En su aparente simplicidad se podían encontrar sólidas tradiciones decorativas y figurativas, inteligentes adaptaciones y creaciones de nuevos motivos y lenguajes, así como –y de aquí su interés para el feminismo– una práctica social mayoritariamente femenina.

Al interrogarse por la exclusión de tales actividades del ámbito del arte, investigadoras feministas llegaron a la conclusión de que la división entre bellas artes y artesanías, desarrollada por academias, artistas e historiadores del arte en Europa durante la Edad Moderna, es la única causa de nuestro gusto por el “arte”. Es decir, que ese concepto supuestamente universal se reduce, en la práctica, a las producciones de “varones blancos durante un periodo de quinientos años en una pequeña parte del mundo”, y además relega a un segundo plano las creaciones en cerámica, tejidos, indumentaria, joyería, metalistería, carpintería, etc., producidas durante milenios, en todo el mundo. Como consecuencia, resultaba necesario ex-

⁴⁶ Gouma-Peterson et Mathews 1987, 351; Broude et Garrard 1982a, prefacio, pág. VII

⁴⁷ Johnson et Mathews Grieco 1997, 7 “Art historians have repeatedly resurrected Nochlin’s challenge to critique or even dismantle the discipline, a challenge that many believe has been taken up too sporadically and usually with only limited success.”

pandir las definiciones de arte para dar más relevancia a las artesanías —o artes aplicadas, o artes tradicionales— y, con ellas, a las mujeres.⁴⁸

Siendo muy cierto todo lo dicho, tampoco debemos obviar que el género no ha sido el factor principal para la moderna división entre bellas artes y artesanías. No puede afirmarse que estas últimas fuesen ámbitos femeninos, y que por ello quedaron fuera del ámbito de la alta cultura, mientras que la pintura, la escultura y la arquitectura eran cotos masculinos, y por ello resultaron elevados a la categoría de arte. Limitándonos al contexto de la cultura occidental —el que conocemos—, desde la Antigüedad, la mayor parte de las artesanías fueron practicadas tanto por varones como por mujeres. Si, desde su propia época en adelante, se ha valorado más el trabajo de los primeros, esto no se debe a que hubieran sido “naturalmente” mejores que las mujeres que practicaban las mismas artesanías, sino a que la sociedad patriarcal minusvaloraba el trabajo femenino y lo relegaba al ámbito doméstico, mientras que la fama y el aprecio público se reservaban primordialmente para el trabajo de los varones.⁴⁹ A la vez, en las tres bellas artes también hubo mujeres que hicieron aportaciones sustanciales, pero que fueron tan ignoradas o minimizadas como sus congéneres en las artesanías. En resumen, si bien es cierto que un concepto menos arbitrario acerca de qué prácticas constituyen el “arte” puede ayudar a una historia del arte más justa para con las mujeres —y más interesante por otros muchos motivos—, también es cierto que la separación entre bellas artes y artesanías no se debió principalmente a una discriminación sexual.

Un caso similar es la crítica feminista a la concepción heroica del artista, a esa noción central del discurso histórico-artístico: al genio, como fun-

⁴⁸ Broude et Garrard 1982b, 12-14; Gouma-Peterson et Mathews 1987, 332-334. La cita entrecomillada es de Patricia Mainardi.

⁴⁹ Véanse algunos testimonios y comentarios sobre el bordado, para la época que nos ocupa, en la nota 278.

damento mítico y en último término misógino de la disciplina. En efecto, en el arte como en otros ámbitos de la sociedad, el sujeto implícito de la acción humana es siempre masculino. No nos parece necesario decir que cierta obra de arte es arte masculino, o arte de hombres. Hablamos de arte, sin más. En cambio, cuando la autora es una mujer sí encontramos con frecuencia referencias al arte de las mujeres, al arte de mujer. De igual modo, “artista” equivale implícitamente a “varón artista”, pero jamás leeremos esa expresión. No es necesaria, se da por supuesta. En cambio, sí nos parece necesario introducir el matiz de género para la “mujer artista”.

De igual forma, expresiones como “genios de la pintura”, “maestro genial” y otros similares nos remiten inequívocamente a varones. Al respecto, el uso lingüístico nos remite a prejuicios profundamente incorporados en nuestras categorías mentales. Así, por ejemplo, Rozsika Parker y Griselda Pollock titularon su exposición *Old Mistresses*, dando un irónico giro a la común expresión histórico-artística *Old Masters*, e intentando llamar la atención sobre tales prejuicios.⁵⁰ Para ellas, la propia disciplina se asienta sobre la ecuación “mujeres artistas = Otro = obras menores”. La mujer es necesaria para el genio masculino como un Otro por superioridad al cual el propio artista varón construye su identidad. Un varón puede distanciarse de sí mismo como artista y actuar sobre el mundo, dominarlo a través de su arte, reducirlo a condición de objeto para así constituirse como sujeto. En cambio, a la mujer no se le permite construirse una personalidad artística separada del contenido de su arte. De ahí que se res-

⁵⁰ Los términos ingleses “master” y “mistress” son etimológicamente correspondientes entre sí, pero en su uso secular han adquirido matices diferentes. Si “Old Masters” era una expresión perfectamente establecida dentro de la tradición crítica e historiográfica –algo así como “Maestros de la pintura”–, nadie había utilizado nunca “Old Mistresses”, porque la simple idea de una pintora magistral no parecía real. Lo irónico de la expresión venía acentuado por el hecho de que “mistress” significa también “amante, querida”, campo semántico totalmente ausente de su correspondiente masculino “master”.

Una buena discusión de la crítica feminista a toda esta cuestión en Mayayo 2003, 47-52.

trinjan los temas que puede tratar como artista, que se espere de ella concentrarse en su mundo interior o en el ámbito de la domesticidad.⁵¹

Las consecuencias extraídas por la crítica feminista son de dos tipos: por un lado, la llamada a crear nuevos paradigmas de personalidad creativa que no encierren a las mujeres dentro de un modelo que ha permitido y consolidado la exclusión femenina; por otro, la desarticulación de toda una serie de conceptos habitualmente asociados con la genialidad artística. Aquí surgen algunos problemas, sin embargo. Desvelar los prejuicios misóginos incorporados a la categoría de “artista” parece inevitable. Criticar el concepto romántico de genio, y su derivado lógico el canon –de los genios–, también es muy ilustrativo, y se ha hecho con gran efectividad, no sólo por parte de instancias no feministas, desde hace bastantes décadas. No obstante, las propias Parker y Pollock –y otras muchas historiadoras del arte feministas tras ellas– proponían dar otro paso más y negar la noción de calidad artística (Mayayo 2003, 65-71).

Consideramos este último punto totalmente discutible. Es evidente que el hecho artístico no se produce en el vacío, sino que está completamente “teñido” por los sistemas sociales, convenciones culturales y estructuras económicas en cuyo seno se realiza. Los juicios de valor estético no son pronunciamientos objetivos y transcendentales sobre la realidad de las cosas, sino valoraciones subjetivas y cambiantes a partir de criterios en sí mismos variables, socioculturales tanto o más que individuales. Sin embargo, nos parece que la experiencia de juzgar, de comparar, de evaluar los efectos estéticos que una determinada realidad sensorial –natural o de producción humana– despierta en nuestra percepción y en nuestra inteli-

⁵¹ Broude et Garrard 1992b, 17: “Lacking an Other, they are doomed to be both the subject and object of their own art. The problem experienced by women artists, their disempowerment as creative agents, is thus symbiotically related to the problem caused by men artists, whose mythologized Self and status as genius could be attained only by the diminishment and objectification of everyone else.”

gencia –la experiencia estética, en suma– pertenece a la esencia del ser humano. Y que, al elaborar esos juicios, es inevitable inferir que algunas de esas realidades nos “llegan” –nos impactan, nos conmueven, nos agradan, nos revelan algo nuevo sobre nosotros mismos o sobre el mundo– más que otras del mismo tipo. En definitiva, que nos parecen mejores, de más calidad.

Sostener la centralidad del juicio de valor artístico y de la calidad no implica como consecuencia necesaria la defensa de conceptos derivados como genio y canon. Que un autor determinado haya creado muchas obras generalmente estimadas como de gran calidad no equivale directamente a hacer de él un genio, con todo lo que eso conlleva para una historia del arte tradicional. Si en vez de fijarnos en los autores nos centramos en las obras, no todo conjunto de obras convencionalmente aceptadas como referentes artísticos inexcusables es un canon, excluyente y opresor. Creemos que, como en otros muchos casos, estas categorías pueden usar de forma correcta o incorrecta, inteligente o acrítica, inclusiva o sesgada. Conviene recordar que son herramientas intelectuales, con cargas ideológicas e históricas incorporadas que no se deben dar por supuestas ni por neutras. Si usar esas herramientas supone más un impedimento que una ventaja, lo lógico es sustituirlas por otras mejores, si las hay, y explicando también cuáles son los lastres de las nuevas.⁵²

⁵² Por ejemplo, el intento de incluir obras artísticas de mujeres en el canon histórico-artístico demuestra las dificultades inherentes a la propia categoría de canon. Aunque se consiguiera incluir a algunas pintoras o escultoras occidentales en los manuales de historia del arte y las salas principales de los museos, el proceso no habría hecho más que empezar. A un canon con mujeres le seguirían necesariamente un canon con mujeres lesbianas, con mujeres afroamericanas, con mujeres bisexuales, con mujeres pobres, y así indefinidamente, siempre en pro de la inclusividad social. La consecuencia lógica –y como tal sostenida por la mayoría de historiadoras feministas– es abogar por deshacerse del concepto de canon, y sustituirlo por otro –hoy por hoy desconocido– que no presente estas dificultades, o más aún, cuestionarse la necesidad de tal tipo de conceptos. En nuestra opinión, la forma de salir de esa dinámica es precisamente recuperar la centralidad del juicio de valor sobre la calidad, aun admitiendo que en ese juicio y ese concepto intervienen criterios subjetivos, sociológicos, culturales y, para qué negarlo, de poder institucional. Una política de cuotas en arte e historia del arte difícilmente favorecerá la creatividad, en nuestra opinión. Véase la nota 54.

En el caso de la calidad artística, no creemos que haya un sustituto mejor a nuestra disposición. Por supuesto, no vamos a postular aquí una calidad intrínseca, esencial, natural. Los juicios de calidad los ponemos los espectadores, no residen autónomamente en las obras. Tampoco pensamos que hacer historia del arte sea únicamente juzgar la calidad de determinadas producciones humanas, con el fin de consagrar unas por encima de otras. En cuanto empresa intelectual, contiene otras muchas tareas y objetivos, como vimos al analizar las relaciones entre historia social e historia del arte. Pero argumentar por qué consideramos determinadas obras mejores que otras –no sólo más relevantes dentro de una tradición artística, ni más útiles como documentos históricos, sino estéticamente mejores– nos parece un elemento central para afrontar seriamente esos objetos que seguimos calificando como arte.⁵³

De hecho, algunas investigadoras feministas, aun afirmando que el concepto de calidad se ha utilizado para discriminar a las mujeres y a las minorías, comprenden también que la posición postmoderna de negar la calidad y reducirlo todo a equilibrios de poder puede resultar igual de discriminatorio, pues al fin y al cabo sólo concede visibilidad a quienes estén en situación de ejercer el poder.⁵⁴

⁵³ Cf. las citas a Haskell en la página 27ss. Desde luego, las dificultades y riesgos implícitos en esa tarea no pueden olvidarse a la ligera, pero tampoco debieran hacernos dejarla de lado. Hemos desarrollado algunos de esos aspectos, en diálogo con ciertos textos de Gombrich, en Sebastián Lozano 2002c.

⁵⁴ “...while the mystified concept of ‘quality’ has served historically as an instrument of discrimination against women and minorities, the postmodern position that no qualitative standards in art are legitimate can in turn become another instrument of discrimination for those in power, to deprive artists who are not male and white of any basis for attaining a rightful place in an expanding and changing canon” (Broude et Garrard 1992b, 4). Como cabía esperar, este posicionamiento ha sido fuertemente criticado por la mayor parte de historiadoras del arte feministas (Gouma-Peterson et Mathews 1987, 353).

Broude y Garrard han afirmado también la necesidad de recuperar la noción de “intención original”, tan criticada desde metodologías psicoanalíticas y semióticas. Para estas autoras, resulta imprescindible para poder diferenciar en una obra de arte lo que puso el autor y lo que ha puesto la cultura dominante –coetánea o posterior–, pues un mensaje misógino puede darse en los dos elementos de esa relación, o sólo en uno, y es necesario distinguirlos claramente, si queremos entender dónde

La propia difusión y expansión de la crítica feminista en historia del arte ha motivado, lógicamente, que pierda la incisividad y homogeneidad de sus comienzos. En ese sentido, y tal como reflejan estas últimas páginas, es ya necesario estar atentos a los matices y a las diferentes posturas dentro del movimiento feminista en esta disciplina, pues apenas pueden darse por supuestos algunos principios comunes y generalmente aceptados. Sí parece innegable que, en historia del arte, el feminismo no es estrictamente un método, sino un punto de vista, una perspectiva; no tan sólo una llamada de atención hacia los temas relacionados con las mujeres, sino una consideración nueva del hecho artístico.⁵⁵

En cuanto perspectiva, es susceptible de completarse y mejorarse con otras perspectivas. A esa voluntad responde esta investigación. Por lo ya expuesto resultará evidente que no nos resulta fácil encuadrarnos en una escuela historiográfica o metodológica concreta, ni aunque nos limitáramos a los estudios de las mujeres o del género, cuya diversidad interna acabamos de mencionar. Tampoco podemos decir que vayamos a utilizar un método de investigación concreto. Más bien tenemos unos intereses o unas sensibilidades, manejamos unas herramientas conceptuales y unas fuentes, intentamos demostrar la capacidad de realizar determinadas tareas propias de historiadores del arte y de historiadores, todo ello siguiendo unas reglas y unos procedimientos tradicionales en las humanidades. A explicitar todo ello iba dedicado este capítulo. Ceñirnos a un método, a una perspectiva, nos permitiría quizá obtener resultados más evaluables, más concretos; sin embargo, también podría suponer el peligro de atribuir

y cómo se produce ese discurso antifemenino. "... a feminist art-historical practice calls for the presumption of original meaning and its recovery 'not to pass on a tradition but to break its hold on us'." Broude et Garrard 1992b, 21. La cita es original de Adrienne Rich.

Para algunas críticas feministas a elementos del legado de Freud en la historia del arte, ver Mayayo 2003, 199-200.

⁵⁵ Gouma-Peterson et Mathews 1987, 356, 357: "feminism is not a self-contained methodology, but a world view. (...) It goes beyond attention to women's issues to embrace a totally new consideration of the production and evaluation of art and the role of the artist."

una estructura y un orden nítidos a realidades que no las tenían. La propia riqueza, amplitud y multiplicidad de los aspectos contenidos en el marco temático y en el objetivo sintético que nos habíamos trazado nos llevan más bien a un cierto eclecticismo, más atento a las ideas que a los sistemas o las teorías. Hemos tenido que recurrir a habilidades diversas que tan sólo tenían en común los objetos presentados en el epígrafe anterior y las preguntas esbozadas en este, cuyo título quizá se entienda mejor ahora. Si todo ello nos sitúa en la duda metodológica y entre “otras” historias, bienvenidas sean.

CAPÍTULO 2. EL IDEAL DE LA REINA CRISTIANA.

“Digo, que tengo para mí, que solamente los claros Príncipes y Reyes o Emperadores merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempos y edades. (...) está bien y es lícito que sean pintados al natural en este Mundo, y por el consiguiente, a una illustre y clara Princesa o Reina que por su virtud y saber es dina de ser conocida de los venideros.” (Holanda 1563, 255)

En la España del siglo XVI, las mujeres de sangre real no estuvieron excluidas en modo alguno de los sistemas visuales construidos por la monarquía de los Austrias. Sin embargo, es importante darse cuenta de cómo todo el arte generado por la corte y la monarquía gira en torno a la figura del rey, y encuentra en él su primer destinatario y su último justificante. En cierta forma, la cita de Francisco de Holanda viene a explicitarlo: los dignos de ser retratados son los reyes y príncipes, y como consecuencia, las reinas y princesas. El sistema monárquico descansa sobre la figura del rey, en cuya constitución la discriminación de sexo es tan clara como indiscutida; las imágenes que el propio sistema genera reflejan y a la vez refuerzan tales principios.

Por tanto, la imagen femenina es igualmente ubicua, en las cortes de la época. Complemento a la del rey, testimonio y garantía de los mecanismos de sucesión dinástica, documento familiar y personal, fuente de inspiración para artistas y literatos... el retrato femenino está en el mismo

centro de poder que el masculino, y forma parte del mismo proceso que creó el moderno retrato de estado o de aparato.⁵⁶ En torno a esa imagen se construirán una serie de convenciones y paradigmas sobre la feminidad regia, cuyo estudio es imprescindible para entender cómo esos ideales se superponían a las personas reales, determinando de manera radical nuestra percepción de ellas, y la suya propia. Veamos primero la construcción de tales modelos en el retrato de corte, para analizar después su aplicación en algunas tipologías decorativas de la corte, así como en las decoraciones efímeras públicas.

2.1 Ausencia y presencia femeninas en el retrato de corte.

El retrato de corte, de estado, o de aparato, denominaciones diferentes para aludir a una misma tipología pictórica desarrollada a partir del siglo XVI, ofrece un primer terreno para el análisis de los modelos de feminidad regia. En estos retratos, el o la modelo se presenta ante nosotros combinando un distanciamiento psicológico y anímico (el “sosiego” que el decoro imponía en personajes de la corte) con un característico realismo en la representación detallista de objetos, texturas, fisonomías...

El debate entre idealización y naturalismo que suele caracterizar el estudio del retrato español en la Edad Moderna es pertinente y necesario, pero tampoco cabe olvidar que, incluso la representación más “realista” de personajes de alcurnia real nos remite a unos personajes que estaban constantemente representando su papel en el gran teatro que era la Corte. Si Felipe II fue aquel “consumado actor de sí mismo”, en afortunada frase de (Bouza Álvarez 1998c, 13), lo mismo se puede decir de tantas otras muje-

⁵⁶ La terminología empleada para aludir este tipo de retratos es variable (de estado, de representación, de aparato, de corte, oficial), y el significado exacto que se le asigna a algunos de estos términos es cuestión debatida (ver Jenkins 1947 y Kusche 1991c). Sin entrar en lo apropiado o no de estos términos, los emplearemos a partir de ahora como básicamente sinónimos.

res de la dinastía, que en todo momento aparecían a sus contemporáneos “muito isenta da sua condiçam”, al decir de Damiaõ de Gois sobre Isabel de Portugal (apud Moura 1994, 152).

Muy conscientes de su condición, sí, y por ello parte del engranaje político y cultural que hacía funcionar la monarquía hispánica. Los discursos plásticos producidos por ese engranaje transmitieron una imagen femenina muy determinada, que en sus comienzos fue conformada sólo por varones, tanto mecenas como artistas. El análisis del servicio hecho a Carlos V por Tiziano creándole una imagen póstuma de Isabel de Portugal resultará evidente, al respecto. Más adelante, el peso femenino en esta tradición figurativa resulta inescapable, aunque eso tampoco supusiera ninguna innovación radical sobre el modelo ya establecido.

2.1.1 La creación de un modelo: Carlos V y Tiziano.

Vi en casa del canciller el retrato de la prometida del emperador, que debe de ser hermosísima, a juzgar por la pintura.

Juan Dantisco, carta de 10 de enero de 1526.

La imagen de la reina en la España de la Edad Moderna arranca de los retratos de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), y básicamente de su magnífico retrato realizado por Tiziano, hoy en el Prado (fig. 1). Elegante, hierática, Isabel niega modestamente su mirada a los espectadores ante los que aparece en toda su majestad. Si bien un observador atento podría notar una cierta languidez en su rostro, otro observador con preparación histórica podría fácilmente recordar otros ejemplos de representaciones hieráticas en importantes artistas del mismo periodo. No obstante, si nuestro primer espectador se reafirma en su idea inicial, resultará que

tiene razón, pues el retrato es en realidad póstumo. Tiziano lo pintó nueve años después de la muerte de una mujer que él conoció por carta y a través del intercambio de regalos, pero nunca en persona.

Esto es algo perfectamente conocido, y no se pretende ofrecerlo aquí como novedad. Lo que sigue es una reflexión sobre el proceso de construcción de la imagen visual de la emperatriz durante su vida y después de su muerte. Para ello, resulta necesario analizar los objetivos y expectativas de los mecenas del artista, al igual que su capacidad creativa, y las convenciones que regían la apariencia de un retrato femenino. Finalmente, esperamos poder explicar cómo esta paradoja fue desarrollada y percibida por Tiziano y sus contemporáneos.

El pintor veneciano no fue, ni mucho menos, el primero en retratarla. Ya antes de casar con el emperador, un retrato suyo en la residencia de Gattinara había impresionado al embajador Dantisco, que lo recogió puntualmente en sus cartas a la corte polaca (Dantisco 1524-1527, 756). Sin ser abundantes, los retratos realizados en vida de la emperatriz son suficientes para formar un pequeño corpus. De hecho, han sido repetidamente estudiados por la crítica posterior, siempre en busca del que sirvió de modelo a Tiziano.⁵⁷ Aquí nos vamos a centrar más bien en su composición y modalidades, a fin de ofrecer una visión más general.

⁵⁷ Gronau (1903) tomó una mala copia por el modelo. Bialostocki pensó que un dibujo perdido de Seisenegger era la base para todos los retratos de Tiziano (Bialostocki 1954, 110); Glück (1933, 205), Beroqui (1946, 64ss), Panofsky (1969, 184-186) y Wethey (1969-1975, II 200) repasaron las opciones (Diego de Arroyo, Seisenegger, Vermeyen o Scrots) pero prefirieron no atarse a una en concreto; lo mismo hace Kusche en su excepcionalmente documentado artículo (1991c, 27). La propuesta de Clouas nos parece la más probable (1979, 61-62): el modelo de Tiziano fue un retrato hecho por Willem Scrots, muy similar al que está hoy en Poznan (fig. 2). El parecido entre ese retrato y el primero realizado por Tiziano, así como el hecho de que, en 1556, tanto su mecenas María de Hungría como Carlos V poseían retratos de Isabel hechos por Scrots (Kusche 1991c, 27), son buenos motivos para atribuirle el modelo. Sin embargo, es una cuestión abierta a discusión. Ver notas 72 y 82 más abajo.

Por otra parte, Miguel Falomir ha hecho diversas aportaciones sobre el retrato de Isabel por Tiziano en exposiciones recientes; véase la nota 75, con algunos comentarios.

La tipología principal se compone de retratos de busto o de media cintura, mostrando a la emperatriz de tres cuartos, sobre un fondo neutro.⁵⁸ Una segunda clase está formada por dípticos con los dos imperiales consortes, algo bastante frecuente en parejas ilustres de la época.⁵⁹ Estas dos variedades podían a veces formar una sola, pues se unían retratos inicialmente separados para formar un díptico, y viceversa. Además, retratos concebidos por separado son frecuentemente listados en los inventarios uno junto al otro, aludiendo quizá a que eran vistos formando una pareja. Retratos en miniatura, pintados sobre pergamino o madera, constituían un tercer grupo, aunque compartían las mismas características de composición que los dos anteriores.⁶⁰ Finalmente, los retratos de donantes, si bien muestran

⁵⁸ Véanse, entre otros, los siguientes:

- uno antiguamente en la colección de Peter Jones, actualmente en la de William Merton, Thatcham, atribuido a Jan Vermeyen o su taller (Glück 1933, 198; Horn 1989, 61 n. 50, fig. A14b). En la misma colección había otro de Carlos V con el que formaba pareja, aunque no hay prueba de que estuvieran unidos en un díptico.
- dos retratos, uno (fig. 2) hoy en el Museo Nacional, Poznan (Polonia), el otro antiguamente en la colección Gavet, ambos dudosamente atribuidos a Willem Scrots (Bialostocki 1954; Suida 1946).
- el dibujo por Jacques le Boeucq en el *recueil d'Arras*, muy similar al anterior (Cloulas 1979, 58).
- un retrato de Isabel como la Magdalena, en los Musées Royaux, Bruselas, dudosamente atribuido a Jan Vermeyen (Glück 1933, 192-193; Horn 1989, 60 n. 48). Se la identifica con Isabel de Portugal por la Y con una corona inscrita en la esquina superior derecha, pero eso también podría aplicarse a Isabel de Austria (1501-1526), reina de Dinamarca (Jordan 1994b, 92). En cualquier caso, no es fácil identificarla meramente por el parecido.
- un retrato adquirido por el Instituto Português do Património Cultural, atribuido a Joos van Cleve (Moura 1994).

Consta documentalmente que, antes de 1532, Vermeyen pintó un retrato de la emperatriz para Margarita de Austria (Matthews, cap 5. pp 42ss). Ese perdido retrato debió ser la fuente para los citados retratos de la colección Merton, del Instituto Português do Património Cultural, para la miniatura de Parma y para uno en propiedad de Catalina de Austria en Lisboa (Jordan 1994b, 91, 102 n. 69).

⁵⁹ Glück reproduce un ejemplo (1933, 199). Sin embargo, debieron ser abundantes, pues Carlos mismo poseía cinco (uno por Scrots, el resto por "Maistre Lucas", probablemente Lucas Cranach el Viejo), y María de Hungría uno (Glück 1933, notas 52 y 51; Checa Cremades 1999, 186).

⁶⁰ Antonio de Holanda retrató del natural en miniaturas al emperador, la emperatriz y el príncipe Felipe en Toledo, en 1529 (ver nota 255). Trece años más tarde, Carlos dijo al hijo del pintor, Francisco, que nadie le había retratado mejor que su padre, ni siquiera Tiziano (Segurado 1970, 243). A este género pertenecían los cuatro retratos en miniatura encargados por Felipe II a Diego de Arroyo poco después de la muerte de Isabel (Beer 1891, CXLI; Glück 1933, 203; Cloulas

figuras de cuerpo entero, las subordinan por completo a la composición del conjunto, predeterminada por las necesidades de la imagen religiosa.⁶¹

Muy pocas piezas pueden señalarse aparte de estas categorías generales.⁶² Jean Monne realizó un agradable relieve en alabastro que muestra a Carlos e Isabel unidos en un abrazo afectuoso (fig. 3). Aunque la fecha de su matrimonio, 1526, está grabada en la pieza, probablemente fue realizada en 1529 o más tarde, pues el emperador lleva el pelo corto, cosa que no hizo hasta esa fecha (Bernis 1962, 34, 64-65; Bodart 2000, 13). Esto cuestiona el aire de inmediatez y realismo de la obra, pues implica que bien pudo hacerse sin conocimiento directo de la apariencia de Isabel, y que la atípica pose pueda responder más bien a un estereotipo.

Otro retrato poco común es el incluido en una imagen de un juego de cañas celebrado en Toledo en marzo de 1539, poco antes de la muerte de Isabel. En esta imagen, Jan Vermeyen, otro de los pintores flamencos de Carlos, representó a la pareja imperial como espectadores en la caseta central. Aunque resulta difícil reconocer sus rasgos, ninguna otra pareja habría sido representada en una posición tan central.⁶³

Este breve panorama de los retratos de la emperatriz anteriores a los de Tiziano es perfectamente coherente con la dubitativa imagen imperial

1979). Un retrato de Isabel es parte de la colección de miniaturas enviadas a Parma. Aunque fue pintado tiempo después de la muerte de la emperatriz, es seguramente copia de un retrato de tamaño mayor que estuvo en las colecciones reales portuguesas (Jordan 1994b, 91).

⁶¹ Como en el retablo del Fons Vitae por Orley, en Oporto (Glück 1933, 186ss; Moura 1994, 36-37) y las vidrieras que él mismo diseñó para la colegiata de San Miguel y Santa Gúdula en Bruselas (Checa Cremades 1999, 172, 177).

⁶² Además de los dos comentados en el texto, otros retratos han de mencionarse como distintos de las cuatro categorías previas. Dos retratos anamórficos de los emperadores en San Miguel, Valladolid; y un busto en terracota, perdido, por Pietro Torrigiano, presumiblemente realizado según modelos italianos, y por tanto distinto de los retratos de busto flamencos (Glück 1933, 189).

⁶³ Lo prueba el hecho de que la fiesta se organizó para honrar a la emperatriz por su embarazo (Glück 1933, 201-202; Horn 1989, 83 n. 247), tal como declara una inscripción en el cuadro. Desconocedores de este hecho, publicaciones recientes interpretan unos dibujos conservados en el Louvre con la misma temática, como una "Fantasía caballeresca en Túnez" (Sevilla 2000, cat. 71).

ofrecida por Carlos V antes de 1540. Basada en modelos norte y centroeuropeos, dicha imagen fue plasmada en la mayoría de casos por artistas flamencos,⁶⁴ todos ellos previamente bajo el mecenazgo de Margarita de Austria o María de Hungría, quienes les procurarían las ocasiones de trabajar para el emperador. Lo corrobora un testimonio de Lope de Salinas, que en 1534 escribe al hermano de Carlos V sobre la posibilidad de obtener un retrato de la emperatriz: “V.M. demanda la pintura de la Reina doña Isabel para la poner con las que ha habido. Yo la buscaré, aunque creo que será mala de haber; porque, como V.M. sabe, acá son poco amigos de tal cosa, ... y hay muy gran falta de oficiales en Burgos; en Miraflores creo que tienen un retrato, aunque es del tiempo de mocedad.”⁶⁵

Por tanto, la falta de pintores de calidad en Castilla durante la regencia de Isabel fue sin duda otro motivo para encargar sus retratos a artistas flamencos, a pesar de que ella nunca salió de la península ibérica. He aquí, con toda claridad, el problema central de la imagen de Isabel: cómo retratar a la mujer del más poderoso gobernante de su tiempo sin haberla visto nunca.

Éste es el mismo problema que Tiziano tuvo que abordar. Veamos brevemente cuáles fueron sus respuestas. Carlos V le encargó su primer retrato de Isabel en 1543, durante un encuentro de una semana entre el emperador y el Papa Pablo III en Busseto. La modelo había muerto 4 años

⁶⁴ Con sólo dos excepciones: Diego de Arroyo (que trabajaba al servicio del príncipe Felipe) y Seisenegger (pintor de corte de Fernando I, para quien debió realizar algún retrato de Isabel; véase nota 72).

⁶⁵ Cloulas 1979, 66 n. 11. Como veremos luego (cf. nota 252), en este mismo año Tiziano había prometido un retrato de la emperatriz a Fernando I.

La referencia a la *Reina* Isabel sugiere, por otra parte, que lo que Fernando I pedía era un retrato de Isabel la Católica, pues Isabel de Portugal era habitualmente denominada la Emperatriz. Dudas aparte, lo cierto es que, durante el segundo cuarto del siglo XVI, Castilla no contaba con retratistas reales de calidad, y esto obligaba a “importar” maestros extranjeros. Además, es bien conocida la tradicional preferencia de los Reyes Católicos y sus sucesores por los artistas extranjeros, bien noroesteños, bien italianos.

antes, así que Carlos tuvo que proporcionar al pintor un retrato que sirviera como modelo. Si bien no sabemos con certeza qué retrato era,⁶⁶ sabemos que el emperador lo describió como “molto simile al vero, benché di trivial pennello”.⁶⁷ El cuadro de Tiziano se perdió en el incendio de El Prado de 1604, pero conocemos su aspecto por copias y un grabado (fig. 4).⁶⁸ Isabel, lleno de rosas su regazo, aparece sentada junto a una ventana en la que descansa la corona imperial.⁶⁹

A Carlos le gustó este primer retrato (Mancini 1998, 162-163), y en su siguiente encuentro (en Augsburgo, de enero a septiembre de 1548) hizo que Tiziano pintara algunos más. Uno era el que hoy se encuentra en El Prado, que mantiene la composición de media figura en tres cuartos del primero, eliminando la corona y las rosas pero añadiendo algunos cambios en el traje y el entorno (fig. 1).⁷⁰ Una tercera versión, también perdida, se conoce por copia de Rubens (fig. 5).⁷¹ En ella, Tiziano representó a la pareja imperial sentada ante una mesa cubierta de terciopelo. La imagen de Isabel toma elementos de los retratos anteriores, mientras que para Carlos básicamente reutilizó la misma pose que en el retrato del emperador sentado, hoy en Munich. Finalmente, Maria Kusche (1991c, 27) ha propuesto de manera muy convincente la existencia de un cuarto retrato

⁶⁶ Ver nota 57.

⁶⁷ Aretino, III, 42, Julio de 1543. Citamos las cartas de Aretino por la edición crítica de Procaccioli.

⁶⁸ El grabado fue publicado por Pieter de Jode el joven a partir de una copia (también perdida) de Rubens. Copias quedan en la colección del Marqués de Santo Domingo (Cloulas 1979, 67 n. 25), en Charlecote Park, Warwickshire (Wethey 1969-1975, II, 200), y en la Hispanic Society en Nueva York (Wethey 1969-1975, III, 268), el mismo que estuvo en una colección privada de Florencia (Gronau 1903).

⁶⁹ Este cuadro es la fuente para las primeras imágenes de la emperatriz por Leone Leoni: dos medallas fundidas en 1546 y 1549 (Plon 1887, 260-261; Cloulas 1979, 65), y un camafeo actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York (Kris 1930). Otro retrato temprano suyo es un relieve de perfil en un marco ricamente decorado, hoy en el Prado (Cloulas 1979, 65).

⁷⁰ Cloulas 1979, 62. Una copia con ligeras variantes, en el Instituto Valencia de Don Juan; y otra, realizada por Antonio Rizzi para San Juan de Ribera, en el Colegio de Corpus Christi de Valencia (Varela 2000, 111).

⁷¹ Colección de los Duques de Alba, Madrid.

de la emperatriz por Tiziano. Este retrato, de cuerpo entero, sería la fuente común de una serie de retratos muy similares entre sí, actualmente en Viena (fig. 6) y Madrid (fig. 7).⁷²

Cualquiera que fuese el número de retratos realmente realizados por Tiziano, parece claro que Carlos V quería imágenes que mostraran un gran parecido con su difunta esposa, y le ayudaran a mantenerla viva en su memoria. Un mes después de su muerte, escribía a su hermana María rogándole que buscara en la galería de retratos que perteneció a su tía Margarita de Austria, cierto retrato de Isabel que él recordaba como muy verídico. Así sucedió, pero al enviarlo al Emperador, este quedó decepcionado por su falta de parecido con la difunta modelo (Checa Cremades 1999, 275). El príncipe Felipe encargó en 1540 cuatro retratos en miniatu-

⁷² De la misma opinión, aunque independientemente del texto de Kusche, es Karl Schütz (Viena 2000, 315-316). El Kunsthistorisches Museum posee cuatro copias en sus diversas colecciones. El mejor se expone en Schloss Ambras (nº inv. 3999); una miniatura, que perteneció a la colección del Archiduque Fernando II del Tirol, puede verse en la colección numismática del Museo (nº inv. 4665); hay otras dos copias de inferior calidad no expuestas (nos. 3436 y 8116). Hay otra copia de cuerpo entero en Salzburgo, Städtisches Museum. En Madrid, las dos versiones de la escultura de Isabel por Leoni (Cloulas 1979, 65; Plon 1887, 285, 327), primero en bronce (1555-1564) y después en mármol (1555-1572; ambas en el Prado). Todas ellas comparten rasgos básicos en vestimenta y peinado, al igual que la pose (Isabel sostiene en su mano derecha un extremo de su cinto).

Otra interpretación, la de Bialostocki (1954, 110), toma a Seisenegger por autor del modelo de todos los retratos de Tiziano de Isabel. Se basa en el hecho de que Jakob Seisenegger, pintor de corte de Fernando I, visitó la corte española en 1538-1539. Aunque hay prueba de que retrató al príncipe y las princesas, no la hay de que retratar a la emperatriz durante ese viaje. Por otro parte, resulta difícil creer que, trabajando en la corte durante meses, y dado el interés de su patrón por un retrato de Isabel, no hiciera ni siquiera un dibujo de ella del natural. Ese hipotético dibujo o retrato, a su regreso a Austria, podría haber sido el modelo enviado a Tiziano.

Sin embargo, es improbable que Carlos V describiera al pintor de corte de su hermano –que, además, le había retratado varias veces entre 1530 y 1532– como un “trivial pennello”. Además, los retratos en Austria imitan más el estilo de Tiziano que el de Seisenegger (Löcher 1962, 60-61), y el parecido de la escultura de Leoni se explica mejor por el viaje de Leone Leoni en 1549 a Bruselas, donde pudo ver la mayoría de los retratos que Tiziano había pintado en Augsburgo durante 1548 (Plon 1887, 285; Kusche 1991c, 27; Glück 1933, 202-203). Plon recoge igualmente cómo, para sus medallas anteriores con la efigie de Isabel, Leone Leoni recibió instrucciones del emperador de ir Venecia para ver los retratos de ella que Tiziano estaba terminando, y usarlos como modelo.

ra de la emperatriz, lo cual es muestra del mismo deseo de mantenerla presente dentro de la familia.⁷³

Por lo que se refiere a los retratos de Tiziano, el emperador mostró su impaciencia ante la tardanza en completar el primero. Sólo por esa razón escribía una carta el 17 de abril de 1545 a su embajador en Venecia, en términos contundentes: “Esta no será para más de que nos aviseis con el primero los terminos en que está el retracto de la serenísima Emperatriz mi muger, que haya gloria, que haze el Tician, y si está acabado o lo que le queda por hazer, y entretanto, pues el pequeño que allá está no será ya menester, hareis que se nos embie a recaudo y que se dé prisa en el otro” (Mancini 1998, 159). Resulta interesante ver su apego al modelo que había enviado, lo suficiente como para pedir que le fuera devuelto, ya que el pintor no lo necesitaba más. Tal apego es aún más chocante si recordamos que era un cuadro flojo, “trivial”. Además, no era en absoluto el único retrato de Isabel que tenía: en ese mismo año, poseía nada menos que cinco dípticos con retratos de él mismo y de Isabel.⁷⁴ El hecho de que el cuadro era muy parecido a la realidad (probablemente el más parecido de los que Carlos tuviera, pues se lo envió a Tiziano como modelo) es el motivo evidente del aprecio de Carlos por él.

Hay más pruebas del carácter especial de este encargo. Cuando los dos cuadros fueron finalmente enviados al emperador, el 5 de octubre de 1545, la carta adjunta del embajador Hurtado de Mendoza adelanta algunas excusas para el retraso, o para una respuesta negativa de Carlos. “Los retratos van con ésta y el pequeño he hordenado que vaya a mejor recaudo. Tiziano es viejo y labra despacio: ha hecho todo lo que ha sabido. Y

⁷³ Cf. nota 60. Los retratos no sólo circulaban dentro de la familia *stricto sensu*, sino también entre los nobles más próximos a ella. Así, Carlos V envió en 1540 un retrato de la Emperatriz a la marquesa de Llombay, que fue su camarera mayor (March 1942, I, 354).

⁷⁴ Cf. nota 59.

yo dichole lo que me puedo acordar.” (Mancini 1998, 161) Tanto el embajador como el pintor habían hecho todo lo posible por satisfacer la falta de una modelo viva. Afortunadamente para ambos, a Carlos le gustó el retrato, aunque le encontró un pequeño defecto, precisamente en el parecido. “Solo una cosa nos parece que se deberá aderezar un poco, en la nariz” (Mancini 1998, 162-163). El emperador estimó el detalle lo suficientemente importante como para guardar el retrato por dos años, hasta que Tiziano en persona pudiera repetir la nariz.⁷⁵

El pintor también era consciente de las dificultades del encargo. Su propia carta junto al retrato declara el gran esfuerzo que había puesto en aquella obra, pero también se declara humildemente dispuesto a cambiar “li falli e li mancamenti” (Mancini 1998, 160).⁷⁶ Tres meses más tarde, desde Roma, desconociendo la favorable acogida del emperador, le escribe para pedirle su opinión: está “con infinita devozione aspettando d’intendere se questa mia opera le sia giunta innanzi, et se le sia piaciuta, o no” (Mancini 1998, 164, carta de 8 de diciembre de 1545).

Más pruebas del uso personal de esos retratos por Carlos se encuentra en las semanas previas a su muerte en Yuste. El mismo día que terminaron los funerales que se mandó celebrar en vida, ordenó a sus sirvientes que le

⁷⁵ Acerca de los retratos de Isabel por Tiziano, Miguel Falomir (1998, 203-204; 2000a, 169, 177) los ha visto como una recreación idealizada de su imagen. Según él, esto habría supuesto la “corrección” del rostro de Isabel, sustituyendo su nariz aguileña por otra más perfecta. Si bien resulta difícil llegar a una conclusión definitiva sobre ese particular, su interpretación general de estos retratos (“el proceso ideal de aprehensión de la imagen de Isabel por parte de Carlos”) nos parece indudablemente correcta.

⁷⁶ Aunque la cuestión de cuántos retratos pintó Tiziano en esa primera ocasión provocó múltiples debates y malentendidos en la literatura al respecto, ahora parece claro que fue sólo uno (Kusche 1991c, 27; Cloulas 1979, 66 n. 20; Panofsky 1969, 184-186; Beroqui y Martínez 1946, 63-64). Sin embargo, querríamos proponer aquí una posible explicación para las confusas alusiones de Tiziano a su trabajo en *ambos* cuadros (“li due ritrati della Serenissima Imperatrice, ne *i qualli ho fatto tutta la diligentia che mi è stata possibile [...] et non consenta Vostra Maestà che un altro metta le man in essi*”; cursivas nuestras). Es posible que, además de encargar un nuevo retrato, Carlos hubiera pedido también a Tiziano que “mejorara” el modelo en lo que le faltaba, es decir, calidad artística y habilidad técnica, sin alterar su gran virtud, el parecido al natural.

trajeran el retrato de Isabel.⁷⁷ Lo contempló en silencio por algún tiempo, e hizo lo mismo con la *Oración en el Huerto*, y la *Gloria* (que, por otra parte, incluye el último retrato de Isabel hecho por Tiziano). Todo esto confirma lo que podría parecer obvio, es decir, que los retratos pintados por el veneciano se prestaban a un uso personal, privado, como recordatorios de la difunta emperatriz.⁷⁸

Sin embargo, también en Yuste encontramos algunos detalles que cuentan una historia diferente. Carlos mostró allí una inesperada afición a encarregar retratos de Isabel. Poco antes de su muerte, “hizo sacar los retratos de su mujer y suyos para dar a unos pintores flamencos, que allí aposentaron y les mandó hacer otros.”⁷⁹ También quería que se esculpieran dos retratos para el tabernáculo de la iglesia. Debían mostrar a la pareja imperial tal como aparecen en la *Gloria* de Tiziano, como presencia del cuerpo eterno del rey (Checa Cremades 1994b, 62). Evidentemente, Carlos concebía esas imágenes como su memorial para futuras generaciones, y quería que Isabel fuera parte de esa imagen eterna.

Esta vista no tan personal de los retratos de Isabel es fácilmente aplicable a los que realizó Tiziano. No era en modo alguno la única ocasión en que el artista veneciano retrató a un modelo ausente. De hecho, se preciaba de su habilidad para reconocer los rasgos característicos de cualquier persona

⁷⁷ Clouas 1979, 68 n. 47. La frecuente afirmación de que Carlos estuvo mirando al retrato de Isabel en su lecho de muerte es algo inexacta, pues esto sucedió el 31 de agosto, justo antes de que dijera sentirse mal. De hecho, vivió durante tres semanas más, hasta el 21 de septiembre (Sánchez Loro 1957, 335, 349, 364).

⁷⁸ La ausencia de alegorías, a diferencia de muchos retratos italianos o franceses, probablemente facilitaba esta visión personal (Checa Cremades 1994b, 50). Marías (1989b, 358) incide en esta idea al calificar el retrato de la emperatriz, hoy en el Prado, de “privadísimo”, aunque interpreta la ausencia de alegorías de forma diferente a Checa.

⁷⁹ Checa Cremades 1992, 470 n. 28. Nótese la habitual preferencia por artistas flamencos, incluso en fechas tan tardías.

solamente con un retrato por otro artista.⁸⁰ Retrató a Francisco I de Francia a partir de una medalla (Freedman 1990, 98), y a Isabel de Este de un retrato pintado dos décadas antes.⁸¹ Tal poder creativo no era exclusivo de Tiziano: en realidad, era algo normalmente exigido a los artistas. De todos los pintores flamencos que retrataron a Isabel, sólo se puede afirmar con seguridad que Antonio de Holanda lo hizo ante la modelo. Bernard van Orley y Joos van Cleve pintaron sus retratos sin haber viajado a la península ibérica.⁸² En resumen, retratar a un modelo lejano era algo normal. Esto permite un amplio espacio para el poder creativo del artista, pero también para la idealización.

En el caso de Tiziano, no obstante, este talento era mucho más notorio. Él lo hizo parte de su personalidad artística, en su propio lema. *Natura potentior ars* significaba, entre otras cosas, que incluso los muertos podían ser devueltos a la vida. El portavoz más elocuente de tales ideas es, como siempre, Aretino. Como adivinando lo que iba a suceder después, él había descrito Tiziano a Isabel como “amato dal mondo per la vita che dona lo

⁸⁰ Gronau 1903, 282. El texto original de Tiziano es una carta al Duque de Mantua, y recuerda en muchos aspectos al encargo imperial:

“Prima queste gentili madonne mi hanno tanto bene impresso de le sue fatezze [las de “Cornelia”, una modelo ausente], che ci ho ardire di farla di modo che ognuno che la conosca dirà che io l’abbia ritratta più volte, e di questo prego V. Ecc. che lasci l’incarico a me, perchè in termine di dieci giorni circa ve la farò vedere, mandandomi a Venezia quel ritratto che fece quell’altro pittore della detta Cornelia, ed io ve li rimanderò tutti due indietro, el la Ecc. V. conoscerà al paragone come desidero servirla in questo ed in ogni altra cosa finchè avrò vita. Visto V. Ecc. il ritratto, quando sarà fatto, se gli mancherà qualche cosa, io verrò di grazia a Nivolara a raccozzarlo, ma credo non farà bisogno” (Crowe et Cavalca-selle 1881, I, 448).

⁸¹ El retrato de Isabel de Este (1474-1539) por Tiziano data de 1534-36, y se basó en un retrato de 1511 por Francesco Francia (Wethey 1969-1975, II, 9596). Tiziano también pintó a María Tudor (Mancini 1998, 154) y a la emperatriz María de Austria (Wethey 1969-1975, III, 268) a partir de retratos previos.

⁸² Es una cuestión discutida si Scrots o Vermeyen la conocieron entre 1526 y 1530 (Glück 1933, 191, 200; Suida 1946, 149; Bialostocki 1954, 109; Horn 1989, 60 n. 48; Matthews, cap. 5, 42-45). Nuestro propio apoyo de Scrots como autor del modelo para Tiziano implica aceptar un viaje suyo a España no documentado (a pesar de la seguridad de Glück y Suida al respecto).

Respecto a Monne, durante 1526 y 1527 no recibió su estipendio habitual de la ciudad de Malinas, lo cual apoya un (por otra parte no documentado) viaje a la boda del emperador en Sevilla (Glück 1933, 190).

stil suo a l'imagini de le genti" (Aretino, I, 307, 18 de diciembre 1537). No estaba sino aplicando un *topos* clásico, formulado antes por Alberti: "il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita" (Rosand 1981, 296). Este reto a la muerte está condenado al fracaso, por supuesto, y es necesario recordarlo (Rosand 1983, 122): por ejemplo, mediante un reloj, en el retrato doble de la pareja imperial.

Finalmente, estas imágenes podían llegar a tener un importante papel público, oficial, como demuestra su colocación en galerías de retratos. Aunque muy probablemente no fueron encargados ni concebidos como pareja a imágenes concretas de Carlos V,⁸³ ciertamente fueron emparejados en la mayoría de colecciones durante la vida del emperador y después. También para esto Tiziano estaba usando modelos, esta vez sus propios retratos de los Duques de Urbino (Museo del Prado y Uffizzi). Concebidos por separado, "se complementan uno al otro en una unión de polaridades": el guerrero y la dama (Freedman 1995, 89-90). La misma dialéctica entre masculinidad activa y feminidad pasiva se encuentra en los retratos de Carlos e Isabel.

Es decir, convenciones y tradiciones estaban claramente presentes en estos retratos, y es dentro de tales parámetros donde Tiziano desarrolló su genial creatividad. Partió de modelos nórdicos y bajomedievales para la imagen del gobernante, y creó lo que se suele denominar el "retrato de

⁸³ En los primeros dos retratos, Isabel está sentada mirando a la izquierda, lo cual no permite emparejarlo fácilmente con ningún retrato previo de Carlos (de pie en todos ellos) ni con los realizados en Augsburgo en 1548 (el cuadro ahora en Munich muestra a Carlos sentado, pero también mirando a la izquierda). Por lo que se refiere al hipotético cuarto retrato de Isabel de cuerpo entero, bien podría corresponder con un retrato perdido de Carlos con armadura y bastón, pintado también en Augsburgo por Tiziano (hay una copia por Pantoja de la Cruz en El Escorial, en la Sala de Audiencias). Hay diferentes hipótesis sobre el emparejamiento de estos retratos en las colecciones de Carlos V y María de Hungría (Wethey 1969-1975, II, 85-87, 110-111, 193-194, 200-203; Cloulas 1979, 67-68 nn. 30 y 33; Kusche 1991c, 24-27).

También debe tenerse en cuenta que Tiziano emparejó a veces retratos sin una total correspondencia. Es el caso de los retratos de los duques de Urbino, de 1538, en los que el duque aparece de pie y la duquesa sentada (Freedman 1995, 70-71, 89-90). Estos dos retratos son un precedente muy claro para las imágenes de Carlos e Isabel por Tiziano, como se menciona en el texto.

estado”, como ya hemos mencionado. En su primer retrato de Isabel, eso significaba mantener la figura de busto en tres cuartos (como en el hipotético modelo de Scrots), y añadir algunos elementos significativos: la silla, el paño bordado sobre la mesa y en la cortina, las rosas en su regazo, y la corona imperial en la ventana. En versiones posteriores, suprimió rosas y corona, incorporando un paisaje en la ventana, y en ocasiones un libro de horas.⁸⁴

Ciertamente, Tiziano estaba formando una nueva imagen que iba a tener una larga vida en el retrato de corte español. No obstante, no estaba siendo completamente original. De hecho, se ha señalado que sus retratos de Isabel se apropiaban una tradición previa, “un *topos* de la novia llena de belleza y virtudes” establecido por el famoso retrato de *Giovanna d’Aragona* por Rafael (Woodall 1991, 208). Este ideal era lo bastante fuerte como para conformar no sólo los retratos de Isabel por Tiziano, sino también el de María Tudor por Antonio Moro.

Lo cual nos introduce en el importante tema de la belleza. En este contexto, ¿qué hacía hermosa a una mujer?⁸⁵ La respuesta viene en los moldes de la belleza ideal. Aretino escribió una carta a Isabel, alabando su belleza en rasgos tales como “la semplicità de la fronte”, “i vostri occhi girati da vergognosi movimenti”, “le vostre guancie fiorite”, y similares.⁸⁶ No hace falta decir que nunca la vio en persona. Lo que realmente importaba era el

⁸⁴ Para un buen resumen del simbolismo de estos elementos en el retrato de corte español, ver (Gállego 1984). Las rosas eran una alusión al amor conyugal, y también a santa Isabel de Portugal, patrona de Isabel por nombre, condición (fue reina) y origen (Woodall 1991, 210).

⁸⁵ Seguimos a continuación el excelente análisis de Rona Goffen de este tema (1997, 81-103).

⁸⁶ Aretino, I, 174, 20 de agosto, 1537. Estas referencias a las mejillas – flores, y –en la carta que analizamos a continuación– al cabello – oro, o a los ojos – luces, provienen directamente del repertorio petrarquista, que no fue exclusivo de Italia, y pasó fácilmente a la literatura hispánica. Por ejemplo, para su uso por Lope de Vega, ver Allen 1974, 5, 13. Algunos ejemplos españoles de belleza idealizada de acuerdo con los modelos petrarquistas de la *descriptio puellae* pueden verse en Davies 1975, 294, 297.

efecto moral que su rostro debía tener sobre los que lo vieran.⁸⁷ Aretino sabía las expectativas de sus lectores al respecto, y adaptó su texto al mismo ideal de belleza física y moral.⁸⁸ En este proceso, los vínculos con la apariencia real se hacían tan tenues que casi desaparecían, pero esto no impedía que lo importante del mensaje, la belleza sublime de la emperatriz, llegara a los lectores.

Lo mismo sucedía cuando el modelo para el poeta no era una persona “real”, sino un retrato en pintura. Aretino escribió loas arrebatadas a retratos aún no empezados (Freedman 1995, 88), o, en el caso del de Isabel, cuando aún faltaba un año para estar concluido. La carta III, 102 (octubre de 1544) de Aretino, que contiene esa descripción del retrato de Isabel, es un interesante repertorio de los tópicos aplicados por Aretino en estos casos. En primer lugar, da por hecho que el cuadro está concluido, aunque en realidad no se envió al Emperador hasta octubre de 1545, y eso por su insistencia en que lo terminase (vid supra, pág. 63).

Retomando el topos de la resurrección ya mencionado, Aretino admira “il verace del gesto, in cui può dirsi che sí bella effigie respiri”. Es “il miracoloso stile de l’uom predetto [el que] l’ha in maniera risuscitata col fiato de i colori [...] con nuove forze d’ombre e di lumi”. La magia pictórica de Tiziano, sus colores, sombras y luces (característicamente, ni mención del *disegno*) son los que hacen respirar a tan bella imagen.

⁸⁷ La misma fusión de rasgos físicos y morales puede encontrarse en la descripción de Isabel por Alonso de Santa Cruz: “Era la Emperatriz Isabel blanca de rostro y de mirar honesto y de poca habla, y baja; tenía los ojos grandes, la boca pequeña, la nariz aguileña, los pechos secos; de buenas manos; la garganta alta y hermosa; era de su condición mansa y retraída... Honesta, callada, grave, devota, discreta y no entremetida...” (Cloulas 1979, 67 n. 27). Sin embargo, a diferencia de Aretino, abundan los datos concretos sobre la apariencia física de la emperatriz y, más interesante aún, no se incide de forma especial en su belleza.

⁸⁸ En otra carta a Isabel, esta vez acerca del retrato de Carlos, Aretino “emphasized those specific features he knew his audience would wish to see” (Freedman 1995, 116).

La belleza de la difunta es glosada en términos genéricos, algunos de inspiración petrarquista: “l’oro ne i capegli, la serenità nel fronte, lo splendore ne gli occhi, la vaghezza ne l’aria, la grazia nel sembiante, e l’onestade nel viso.” Los rasgos físicos son apreciados mediante valoraciones de cariz psicológico o espiritual (gracia, apostura, serenidad, honestidad), que la alaban a la vez que renuncian por completo a individualizarla. No satisfecho con la habitual fusión de belleza física y virtud moral, Aretino realiza también una arriesgada asociación de la modelo y su retrato, por el cual los méritos artísticos del segundo y las virtudes de la primera forman una peculiar unidad: “Comprendesi nel bel rilievo di sì pregiata forma un certo non so che dimostrante in suo essere una composizione di continenza, uno aggregato di semplicità, e un candore di puritade, che piú non se ne brama in angelo.” La conjunción de términos de teoría del arte (*bel rilievo, non so che, composizione, aggregato*) con las bondades de la retratada (*continenza, semplicità, puritade*) atestiguan el deseo de Aretino de elaborar un lenguaje crítico que, a la vez que adulaba a los altos destinatarios de sus cartas, glosaba el mérito artístico de su admirado Tiziano. La belleza física, la belleza moral, y la belleza artística se nos ofrecen así como partes de un mismo todo.⁸⁹

⁸⁹ Dos décadas antes, ya Castiglione había planteado la relación entre la pintura y la belleza femenina. Discutiendo sobre las bondades de la pintura, y de que sea conocida y apreciada por el cortesano, uno de los argumentos señala que por la pintura se puede saber mejor en qué consiste la belleza física. Como prueba, dice el Conde Ludovico de Canosa: “Esto imaginenlo aquellos que todo su parlao y gozo ponen en contemplar la hermosura de alguna mujer. ¿Cuánto, pues, más holgarían ellos en esta contemplación si supiesen bien en qué está puntualmente el primor de una buena pintura? Porque más perfetamente entenderían aquella hermosura que le da tan entero contentamiento.” (Castiglione, I 52 in fine) Es decir, que una forma evidente y “natural” de defender la pintura es relacionarla con la visión de la belleza femenina. Ante las objeciones de César Gonzaga, Canosa insiste en su argumento, trayendo a colación que si Alejandro cedió Pancaspe a Apeles, aunque ambos la amaban, fue porque era el pintor quien “mas perfetamente la pudiera conocer” (Castiglione, I 53).

Aparte de la enorme difusión del *Cortésano* en toda Europa, y de que sus fuentes clásicas eran bien conocidas en el ambiente cortesano y humanístico, precisamente por la referencia a Apeles y Alejandro este tipo de reflexiones serían bien conocidas en la corte del Emperador, así como en el entorno de Tiziano y Aretino.

Tras una alusión a su castidad extrema, igualmente interesante es la referencia a la mirada de Isabel, una mirada tan modesta que nadie jamás pudo pensar que era mirado por la emperatriz. Sus ojos son unas luces, “che mai in tanto non aprí, o girò, che si potessero dire aperte, o girate”. Tanta pureza y honestidad incluso empuja, a quien la contempla, a bajar sus propios ojos.⁹⁰

El texto de Aretino conforma así una sugerente elaboración de la apariencia femenina regia a través de la pintura, incidiendo en los temas que después veremos reaparecer dentro de la misma tradición retórica. De hecho, el poeta aplicaba el mismo lenguaje retórico a muchos de los retratos femeninos de Tiziano, al margen de la personalidad o apariencia reales de la modelo (Freedman 1995, 87). La convención era un sustituto adecuado para la apariencia; el efecto del retrato, más importante que su aspecto; el ideal, más que la realidad. No obstante, así es como dichas imágenes y textos cumplían con su función.⁹¹ Carlos dijo (Aretino, III, 42, julio de 1543) haber obtenido consuelo de la muerte de Isabel con la carta que Aretino, en su estilo habitual, escribió en tal ocasión (Aretino, II, 104, 31 de mayo de 1539). Si la convención tenía tal éxito, ¿es de extrañar que Tiziano usara de diversas convenciones en sus retratos de la emperatriz?

Anteriores al *Cortésano* son también algunos comentarios de Leonardo sobre la identificación entre la pintura de una mujer amada y la propia mujer. En el contexto de un *paragone* entre la poesía y la pintura, Leonardo implica que pueden aplicarse las convenciones poéticas petrarquistas por igual a la mujer real y al retrato de ella (Tinagli 1997, 91).

⁹⁰ A continuación se hace mención explícita de que el cuadro es copia de otro retrato, y que si Tiziano consigue así tal maravilla, “di qual sorte saria lo stupore che uscirebbe da le imitate dal loro exemplar nativo?” Sigue la única referencia clara al aspecto concreto del cuadro, que “tiene alcuni fiori in grembo e in mano.” Concluye ponderando cómo algunos llegan a ver en el retrato los deseos que tuvo Isabel de servir a Cristo y obedecer al Emperador.

⁹¹ “Renaissance notions of life-writing, like ancient rhetoric, permitted, within a single text, the embellishment of what might now be called the historical with the fictive to forge the exemplary.” (ffolliott 1995, 325) A la vez, una imagen idealizada o “ficcionalizada” podía perfectamente verse como una alusión a las virtudes de una persona muy concreta y específica (Mann et Syson 1998, 12).

Elizabeth (Cropper 1998, 2) ha estudiado cómo, en la tradición petrarquista, la belleza era un resultado de la colaboración entre la memoria (o la realidad, si se quiere) y la imaginación (gobernada por ideales y convenciones). Esta colaboración o interacción nos da un paralelo útil para la comprensión de las tensiones inherentes en los retratos de Isabel por Tiziano. Una comprensión que, como debería resultar evidente después de todo lo dicho, no es sencilla ni unívoca, sino que consiste más bien en una dialéctica entre parecido y convención, lo real y lo ideal (Rosand 1983, 91).

Carlos V no desarrolló una imagen imperial coherente hasta finales de los años 40 (Checa Cremades 1987, 27, 21). Resulta interesante ver cómo decidió incluir a Isabel en ese proyecto, aunque de manera póstuma. Como ya señalara hace tiempo Fernando Marías (Marías 1989b, 357-358), fue precisamente el primer retrato de la emperatriz el que inició la iconografía más perdurable de Carlos, que sería culminada por su retrato ecuestre en Mühlberg, y más tarde por las esculturas de Pompeo Leoni para El Escorial.⁹² En ese proceso, Tiziano fue una pieza clave, pues aunque no era el único retratista del Emperador, sí era claramente su favorito.

Parafraseando a Aretino, se podría decir que Tiziano mostró “la misma Isabel al propio Carlos.”⁹³ Paradójicamente, fue el pintor quien proporcionó la imagen de Isabel que el emperador quería, aunque no la había conocido en persona. Carlos se aseguró de que ella fuera eternamente recordada a su lado, como una imagen de feminidad que, aunque altamente idealizada, era al mismo tiempo convincentemente real. En la teoría artística del Renacimiento, el *concetto* del retrato era la forma de resolver esta paradoja, subsumiendo al individuo dentro de su modelo social. No se

⁹² Encargadas por Felipe II en 1591, y terminadas en 1598 (Cloulas 1979, 68 n. 46).

⁹³ Como en la frase de Aretino sobre los retratos de Tiziano que muestran “Cesare istesso a Cesare proprio” (Aretino, I, 307, 18 de diciembre de 1537).

percibía ninguna contradicción entre ambos extremos, y un buen artista debía saber cómo reunirlos (Freedman 1995, 27, 33). De hecho, probablemente nuestro propio prejuicio a favor de una descripción “pura” o “directa” de la realidad es lo que nos hace desconfiar de ideales, convenciones o modelos que, nos demos cuenta de ello o no, están siempre actuando en nuestras imágenes.⁹⁴

¿Consiguió Tiziano negociar una respuesta aceptable a esta maraña de expectativas? La mejor respuesta nos ha llegado en las palabras de Prudencio de Sandoval, al recordar la primera aparición de Isabel ante la corte española, muchos años antes: “La Emperatriz pareció a todos vna de las mas hermosas del mundo, como al juyzio de los que la vieron lo era, y se muestra en sus retratos”.⁹⁵ En efecto, y por sorprendente que parezca, los retratos de Tiziano, póstumos, reales y convencionales a la vez, se habían convertido en el estándar, la verdad, acerca de la imagen de Isabel y de su belleza, tan sólo 65 años después de su muerte. Que sucediese así es muestra de la cambiante naturaleza de la percepción histórica, pero también del éxito de la imagen imperial construida por Carlos V y Tiziano.⁹⁶

⁹⁴ “To take someone for a ‘something’ –an artist, or leader, or member of a family, or a ‘beauty’ or an engineering or scientific genius– is to place that person within the categories established by consensus to locate members of a society in the familiar roles by which they are particularly presentable and knowable” (Brilliant 1991, 89) cursivas nuestras.

Por su parte, Portús (2000c, 24) ha señalado cuán deformador sería separar, en el retrato del siglo XVI, al individuo de su estamento o de su género. De ahí la abundancia de accesorios –vestuario, insignias, arquitecturas, animales, personas, objetos– que señalan la posición social de esa persona, como veremos en el siguiente apartado.

⁹⁵ Sandoval 1604, I, 735. Prudencio de Sandoval vivió entre 1553 y 1620. Su *Crónica del Emperador Carlos V* se publicó en Valladolid en 1604-1606. Por tanto, nunca conoció a Isabel de Portugal, ni en el momento de escribir la *Crónica* quedaban muchos testigos originales que corroborasen su afirmación, lo cual dejaba a los testimonios históricos y a los retratos como únicas pruebas posibles.

⁹⁶ Incluso en la literatura actual seguimos encontrando los retratos de la emperatriz por Tiziano como indicio innegable de su belleza. “De la belleza de Isabel, aparte de los retratos de Tiziano, nos han quedado numerosos testimonios...” (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 44 n. 100).

Tampoco debiéramos creer que las fuentes literarias son más fiables, a este respecto. En el pasaje recién citado, Sandoval estaba copiando casi literalmente a una de sus fuentes principales, la *Historia del Emperador Carlos V*, que el cronista imperial Pedro de Mejía dejó inconclusa a su muerte en 1551. Así relata este la apariencia de Isabel en los desposorios sevillanos: “La Emperatriz pareció a todos vna de las más hermosas prinçesas que á avido en el mundo, como ella lo hera en la verdad, e dotada ansimismo de singular hermosura e bondad de ánimo”.⁹⁷ Hermosura corporal y hermosura moral unidas una vez más, y al fin en boca de un cualificado testigo *de visu*.

Pues bien, tampoco el de Mejía es un testimonio directo. Contra lo que pueda parecer por su narración, lo cierto es que durante el enlace imperial él se hallaba en Salamanca, así que debió de basarse en otros relatos no mencionados ni conocidos.⁹⁸ Por otro lado, en ninguna de las cinco relaciones manuscritas del evento recogidas por Gómez-Salvago se hace mención concreta a la belleza de la nueva emperatriz.⁹⁹ En cambio, abundan las referencias a la riqueza de las libreas, las joyas ostentadas por nobles, clérigos y burgueses, el lujo del palio bordado para la ocasión... Un anónimo cronista italiano puede ser indicativo de qué resultaba más llamativo para los espectadores, incluso en términos de belleza: “a sua maestà, la quale era uestita de raso biancho, ornata con tante gioie che ualeuano un thesoro. Dipoi, montò a sedere in un cauallò bianco bellissimo ornato de oro et argento”... (apud Gómez-Salvago Sánchez 1998, 261)

No se trata aquí de situar la belleza de la emperatriz por debajo de la de su cabalgadura sevillana –que ciertamente sería notoria–, ni de negar o desmitificar la belleza de Isabel de Portugal –cuestión por otro lado irrelevante–,

⁹⁷ Mejía 1551, 425. En él se inspiran también las muy posteriores palabras del P. Flórez: “La Emperatriz pareció à todos una de las mas hermosas Princesas, que las Cortes han visto, y lo era en realidad, dotada no solo de belleza, sino de bondad de ánimo, y de otras prendas.” (Flórez 1790, 868)

⁹⁸ Así lo recoge Juan de Mata Carriazo en su prólogo a la *Historia de Mejía* (pág. LXXIV).

⁹⁹ Vid. documentos 20 a 24 (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 239-266).

sino simplemente de mostrar la complejidad inherente a la producción de las imágenes históricas –incluyendo en ellas a los textos–, y a su uso o recepción como documentos fidedignos de la apariencia, el status o la psicología de personajes del pasado. A través de las fuentes citadas, el auténtico aspecto de la emperatriz, y su belleza –indiscutible por reiterada–, parecen esquivarnos una y otra vez –de Sandoval a Tiziano y a Mejía, y de ambos a fuentes hartamente problemáticas, indirectas y de fundamento hoy por hoy desconocido.¹⁰⁰

Dicho esto, cabe preguntarse si la interesada habría intervenido en la construcción de esa su propia imagen, a través del retrato de corte. Es imposible saberlo, pero parece aventurado excluirlo, sabiendo que llegó a tener algunos contactos con Tiziano y otros retratistas. En el apartado destinado al coleccionismo, apuntamos algunas ideas acerca de qué tipo de imagen pudo o quiso construirse la propia emperatriz. Sin embargo, lo cierto es que la más influyente imagen de feminidad regia construida para la monarquía española moderna, se elaboró en total ausencia de la modelo femenina, según necesidades y tiempos marcados por el monarca.¹⁰¹

En ese sentido, coincide con la única imagen que le precede cronológicamente, de entre las reinas españolas del siglo XVI. Nos referimos al retrato marmóreo de Juana I de Castilla, en su sepulcro de la Real Capilla de Granada. Elaborado por Bartolomé Ordóñez en Carrara hacia 1520, se hizo sin el menor conocimiento de la apariencia de la reina. Añade un to-

¹⁰⁰ Es una situación análoga a la del comentario de Dantisco que abre este apartado. El embajador conoce la belleza del retrato, no la de la modelo. La misma conciencia sobre la separación entre el retrato y la modelo se reitera poco después, cuando señala el cambio en la apariencia de la reina Leonor de Austria, ya mucho menos hermosa que en un retrato de antaño (Dantisco 1524-1527, 758).

Sobre la complejidad de los retratos de pedida, véase epígrafe 4.1.

¹⁰¹ La complejidad de los mecanismos de mecenazgo cortesano nunca debe subestimarse. En otras palabras, a la hora de analizar estos y otros muchos retratos de corte es necesario separar las intenciones de la modelo (irrelevantes en este caso, por supuesto), las del artista, y las del comitente (Goffen 1997, 49, 95; Brilliant 1991, 37).

que macabro el hecho de que la retratada aún vivió, si bien recluida en Tordesillas, hasta 1555. Una vez más, eran las prioridades del rey – también en este caso Carlos V, su hijo – las que dictaban el cómo y el cuándo de la imagen femenina regia.¹⁰²

2.1.2 La evolución posterior del ideal femenino.

Nos hemos centrado primero en un caso particular en la historia del moderno retrato de estado, para mostrar la complejidad de factores que intervinieron en su conformación. Ahora querríamos retroceder un poco para tomar un poco de distancia y analizar el desarrollo de este género durante el siglo XVI, con especial incidencia en sus protagonistas femeninas. Para ello, primero estudiaremos su desarrollo cronológico y formal, las sucesivas variantes compositivas que se le fueron incorporando. Después plantearemos qué modelo de feminidad regia transmitían estas imágenes.

El corte radical que el nuevo retrato de estado suponía, especialmente en la corte española, se hace patente al comparar los retratos pintados de Isabel la Católica y los de la Emperatriz Isabel. En las cuatro décadas que los separan, en los reinos peninsulares no se había sentido la necesidad de plantear una imagen regia femenina, así que, cuando esto finalmente sucedió, el cambio fue muy profundo, gracias también a los cambios que el género había ido experimentando en Europa. Por ejemplo, en Flandes, donde pintores como Bernard van Orley o Jan Vermeyen, trabajando para Margarita de Austria (fig. 8), elaboraron un modelo humanista y erasmista de retrato de corte, reflejado en retratos de busto o de medio cuerpo (Matthews, cap. 4). O en Italia, donde Rafael y sus discípulos –Sebastiano

¹⁰² El sepulcro llegó a Granada en 1533, pero no se mostró hasta el siglo XVII. “Desde que regresó a España como reina de Castilla hasta que falleció después de cincuenta años en Tordesillas no debió retratarse nunca. No hay noticias de que lo hiciera en el tiempo que vivió su esposo y, desde luego, nada indica que lo realizara después. A nadie interesaba que su efigie se hiciera pública sino todo lo contrario: su existencia debía ser olvidada.” (Zalama 2000, 511-512, 369-370)

del Piombo, especialmente— habían transformado el retrato cortesano, principalmente mediante el formato sedente.

Pero la innovación fundamental llegaría desde Austria y Alemania. Nos referimos al retrato de cuerpo entero. De larga tradición en Alemania, artistas como Lucas Cranach el Viejo (o Alberto Dürero en grabados) lo emplearon para retratos de la aristocracia alemana y el entorno de Maximiliano I.¹⁰³ Influido por esa tradición, el húngaro Hans Krell pintó en 1526 unos perdidos retratos de Luis y María de Hungría. Son la primera aparición documentada del formato de cuerpo entero en el entorno de Carlos V; como tendremos ocasión repetida de ver, María de Hungría se asocia a la innovación artística dentro de la familia.¹⁰⁴

Pero el gran difusor del formato fue un austríaco, Jakob Seisenegger, que además incorporó en parte técnicas pictóricas italianizantes. Él y Christoph Amberger introdujeron, durante la Dieta de Augsburgo (junio a noviembre de 1530), un nuevo estilo de retrato más autoritario y distanciado que el practicado en la corte bruselesa. Entre 1530 y 1532, Seisenegger pintó al menos cinco retratos de Carlos V de cuerpo entero, todos perdidos menos el último, el realizado en 1532 en Bolonia (hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena). Aunque los pintó para Fernando I, no se puede excluir que hiciera otros para el propio Carlos.¹⁰⁵ Desde 1532, Sei-

¹⁰³ Kusche 1991c, 14-19. El texto de Kusche es fundamental para esta reconstrucción cronológica del desarrollo del retrato. Kusche 1994b resume parte de su argumento, dirigido hacia su estudio de los retratos de Sofonisba Anguissola.

¹⁰⁴ “Given her prior experience of the full-length and her close proximity to Ferdinand, it seems likely that Mary may have played a role in the Habsburgs’ adoption of the format.” (Matthews, cap. 6 pp. 28-29)

¹⁰⁵ Matthews, cap. 6 p. 29 y Kusche 1991c, 21.

Tras la reciente restauración del retrato de *Carlos V con perro*, por Tiziano (Prado), diversos especialistas han reavivado el debate acerca de la habitual interpretación del lienzo de Seisenegger como original y el de Tiziano como copia, proponiendo más bien la situación inversa. Véanse (Toledo 2000; Madrid 2003, 178; Matthews 2001; Kusche 2004) para las opiniones más recientes, mayoritariamente favorables a la interpretación tradicional, con la cual también nos alineamos aquí. De todas formas, la nueva tampoco alteraría en lo sustancial nuestro argumento, pues en cualquier ca-

senegger aplicó el nuevo formato y estilo a retratos de otros miembros de la familia. Ese mismo año retrató así a la reina Ana de Hungría (obra perdida, pero queda una copia en Ambras). En 1534 empezó un similar retrato (hoy perdido) de Fernando I, y en 1544 realizó el de su hija, la archiduchesa Ana, hoy en Ambras (Kusche 1991c, 22).

Desde 1530, sin embargo, se había producido un cruce de influencias entre Seisenegger y Tiziano. El veneciano, que en la década anterior había pintado importantes retratos de nobles italianos,¹⁰⁶ también aportó novedades: la vista de un paisaje a través de la ventana, el gesto de apoyarse en una mesa o bufete, o el retrato de tres cuartos, hasta la altura de la rodilla; y, por supuesto, su fastuoso lenguaje pictórico, en el que un colorido vibrante y una pincelada suelta creaban un aparente naturalismo, no exento de meditadas correcciones. Su primer retrato del emperador, realizado en Bolonia en primavera de 1530, le representaba de tres cuartos, con armadura y espada desenvainada. No impresionó particularmente a Carlos V, quien sí se rindió por completo al segundo retrato del veneciano, realizado a comienzos de 1533, también en Bolonia. La presencia que aportaba la figura entera, la riqueza de su vestimenta principesca, la idealización y el realismo a partes iguales, la leve carga política a través del perro: todos estos elementos tendrían ya una larga influencia en el género del retrato de estado.

Este nuevo lenguaje sólo alcanzó a las mujeres de la casa real española de forma tardía y algo irregular, como hemos visto en el apartado anterior. Ya hemos señalado cómo los retratos tizianescos de Isabel de Portugal la

so Seisenegger había pintado retratos de cuerpo entero de Carlos V ya en 1530, antes de que Tiziano realizara el suyo. Además, el hecho de que Carlos V valorase extraordinariamente un retrato hecho por Tiziano a partir de otro ajeno no es tan extraño como nos podría parecer: de hecho, eso mismo es lo que sucedió luego con los retratos de Isabel de Portugal.

¹⁰⁶ Como el de Federico Gonzaga (Prado), que tanto gustó a Carlos V; o el de Alfonso d'Este (Metropolitan Museum, Nueva York).

muestran primero sentada y, en fecha indeterminada pero antes de 1549, también de cuerpo entero.¹⁰⁷ Ambos formatos suponían una ruptura radical con los modelos femeninos regios existentes en España, de tradición flamenca y castellana. El único precedente que quizá podría haber mostrado en la corte castellana los nuevos modos no era otro que Seisenegger, quien viajó a España en 1538-1539. Además de realizar retratos de la familia real española para Fernando I, la propia Isabel de Portugal le encargó varios retratos del príncipe y las infantas (ver nota 256). No sabemos nada de su formato, pero es seguro que se alejarían de lo tradicional en Castilla.¹⁰⁸

En cualquier caso, la influencia directa de los retratos de Tiziano no pudo ser inmediata, pues se enviaron primero a Flandes, y sólo durante la década de 1550 fueron llegando a la Península. Carlos V se llevó a Yuste al menos uno, no sabemos cuál, mientras que María de Hungría trajo otro, pero hecho por “el maestro Guillermo”, seguramente Willem Scrots.¹⁰⁹ El primero de los retratos, el de las flores, fue heredado por Felipe II, quien lo llevó después de 1560 a El Pardo, donde desapareció en el incendio de 1604. El segundo, el del collar de perlas, aparece registrado en el inventario de Juana de Portugal de 1573.

Sea como fuere, durante esa década de los 50 el modelo habsbúrgico del retrato de estado se consolidó de forma casi definitiva. Buena parte del

¹⁰⁷ Siguiendo modelos previos rafaelescos y del propio Tiziano: cf. página 68.

¹⁰⁸ Donde la situación era, como ya hemos visto (cf. nota 65), la de una escasez y desinterés general por los retratos. Por contra, Fernando I y Ana de Hungría mostraron un gran interés por los retratos de sus propios hijos, así como del resto de la familia.

¹⁰⁹ Véase Kusche 1991c, 26-27, que además corrige dos errores tradicionales en la proveniencia de estos lienzos. Jordan (1994b, 90-91; 1998a, 388) da a entender que Scrots realizó copias del retrato de Tiziano, cosa posible pero no probable pues, como ella misma señala (1994b, 102 n. 67), sólo estuvo al servicio de María de Hungría hasta 1546, pasando después a la corte de Enrique VIII. Carlos V recibió el primer retrato de Isabel por Tiziano en Gante, en octubre de 1545, y mandó guardarlo hasta que lo pudiera retocar en Augsburgo, dos años más tarde (cf. pág. 64). Que ese primer retrato, del gusto del emperador pero imperfecto, se usara como modelo para otras copias no parece muy probable.

mérito corresponde al holandés Antonio Moro, quien estabiliza el repertorio de poses y atributos ya experimentados, y añade una majestuosa frialdad y distanciamiento en los retratados, de uno y otro sexo.¹¹⁰ Inicialmente al servicio de Antoine Perrenot de Granvela, en 1550 María de Hungría se lo toma prestado al cardenal, y lo envía a la península para realizar varios retratos que completen la galería que está terminando en su palacio de Bruselas. En 1552 y 1553 Moro trabaja en Portugal, en la corte de Catalina de Austria, regresando después a Bruselas. A finales de 1554, Carlos V también lo envía como retratista de la familia, esta vez a Inglaterra. Entre 1559 y 1561, ya como pintor de Felipe II, volvió a trabajar en España. En cada una de estas estancias, muchas veces relacionadas con negociaciones matrimoniales, realiza obras fundamentales para la familia y para el género pictórico del retrato de estado.

Así, en España retrata a los recién casados príncipes Maximiliano y María en 1550 y 1551, regentes en ausencia de Felipe II, viajero por sus futuros dominios europeos. Ambos retratos, de cuerpo entero, muestran a los príncipes en poses simétricas y con el repertorio de atributos que será ya habitual en la realeza habsbúrgica. La imagen de María de Austria (fig. 9) parece más influida por los modelos de Seissenegger que por los de Tiziano.

Tras su estancia en Castilla, pasa a Portugal, donde retrata a Catalina de Portugal y parte de su familia, respondiendo al encargo original de María de Hungría, pero también a otros de la reina portuguesa. En ellos adoptó fundamentalmente el formato de tres cuartos, poniendo un especial énfasis en reflejar la riqueza de la indumentaria y joyas de sus modelos, tanto

¹¹⁰ Sin embargo, resulta llamativo ver cómo en 1548, cuando Francisco de Holanda redacta su tratado *Do tirar polo natural*, este vincula más bien el retrato de cuerpo entero con Italia: “me dicen que en Italia se acostumbra”, señalando también “que lo acostumbran los Reyes cristianos por verse por el mundo” (Holanda 1563, 275). Paradójicamente, relaciona esto último más con Miguel Ángel que con Tiziano (cosa explicable quizá por la total devoción que le profesa Holanda al florentino en todos sus textos).

femeninos como masculinos. En el retrato de la infanta María de Portugal (fig. 10), que por aquel entonces se barajaba como posible segunda esposa del príncipe Felipe, optó por el formato sedente que Tiziano utilizara para la emperatriz Isabel.¹¹¹

El siguiente de sus viajes como retratista de los Habsburgo se produce en 1554, a Inglaterra. Allí retrata a María Tudor, reciente esposa de Felipe II (fig. 11). En estos, la influencia de los retratos sedentes de Isabel de Portugal por Tiziano vuelve a ser especialmente poderosa: “From a Habsburg point of view, visual similarities between portraits of Mary Tudor and Isabella of Portugal would have served the highly desirable purpose of identifying the English queen with her illustrious predecessor in the role of Habsburg consort.”¹¹² Moro también intentaba aproximarse a tradiciones inglesas de representación regia, elaborando una imagen que respondiese así a las expectativas de sus comitentes Habsburgo y a las de los espectadores locales (Woodall 1991, 201).

En su último viaje a España, en 1560, realiza obras capitales, como el *Felipe II con bastón y armadura*,¹¹³ o el retrato de Isabel de Valois, después de su entrada en Toledo (fig. 12).¹¹⁴ Moro aún tuvo ocasión de conocer a otra novia más de Felipe II, Ana de Austria, que en 1570 viajó hacia su

¹¹¹ El de la princesa está hoy en las Descalzas (Jordan 1994b, 63-66).

¹¹² Woodall 1991, 206. El retrato de Moro, en el Prado, nº de inv. 2108. Existe una copia, firmada por él, en la colección del marqués de Northampton, y otra en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (Madrid 1998, 296).

¹¹³ De cuerpo entero, muestra al rey con la armadura que llevó el día de la batalla de San Quintín. Hoy está en El Escorial (nº inv. PN 1653). En vida de Felipe II, colgó en el guardajoyas del Alcázar de Madrid (Jordan 1998a, 406).

Su otro y conocidísimo retrato de Felipe II es anterior, seguramente de 1549-1550. Nos referimos al que desde 1992 conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

¹¹⁴ Hoy en la colección Várez Fisa (Madrid 1998, 304), que también posee otra copia del mismo retrato; sin embargo, tanto (Kusche 2003, 155-157) como (Jordan 1999b, 128 n. 45) han puesto en duda que sea ese el retrato original de Moro, ante la reciente aparición de otro muy similar y de calidad superior, subastado en Christie's de Londres en 1994. Kusche se lo atribuye a Jorge de la Rúa, y da noticia de las múltiples copias existentes del mismo.

boda española a través de los Países Bajos. En Bruselas la retrató el pintor, apartado ya del servicio del rey (fig. 13).¹¹⁵

Desde 1560, en cualquier caso, discípulos de Moro como Alonso Sánchez Coello, y otros retratistas como Sofonisba Anguissola, aplicarán sin mayores innovaciones el modelo de retrato de estado articulado durante las tres décadas anteriores. En España, Juan Pantoja de la Cruz prolongará el modelo, continuado después por Velázquez, quien sí introducirá –aun marginalmente– una nueva fórmula para el retrato femenino, con sus retratos ecuestres de Margarita de Austria e Isabel de Borbón.¹¹⁶

Dejando ya el desarrollo cronológico del género retratístico en la corte española, sería bueno reflexionar qué imagen de feminidad regia transmite. Como hemos ido avanzando, la polaridad masculino-femenino se construye visualmente a través de los atributos que rodean e identifican a la figura. Por un lado, el varón ostenta elementos bélicos –armaduras, yelmos, espadas, bastones de mando– que señalan la base militar de su dominio, su potestad de ejercer el monopolio legítimo de la violencia. Tales elementos son de raigambre antiquizante e imperial, en algunos casos –más intensamente en esculturas que en pinturas–, y en otros señalan más

¹¹⁵ Kunsthistorisches Museum de Viena, nº inv. 43053 (Cáceres 2000, 350-353). Allí está también el que le hizo Alonso Sánchez Coello en 1571, una vez llegada a España (nº inv. 1733).

¹¹⁶ Los retratos fueron empezados por una mano desconocida y terminados por Velázquez entre 1628 y 1635, para la decoración del Salón de Reinos en el Buen Retiro. Hoy están en el Prado. Representan a Felipe III con Margarita de Austria (fallecidos en 1621 y 1611, respectivamente) por una parte, y a Felipe IV con Isabel de Borbón por otra. Como es sabido, los caballos de los reyes se encabritan haciendo una corveta, ocasión de demostrar la pericia del jinete, y alusión tácita a su poder militar, como corrobora el hecho de que ambos reyes lleven la bengala de general en su diestra. Por supuesto, el tema ecuestre masculino, de claras resonancias clásicas, se articula en el retrato de estado a partir del *Carlos V en Mühlberg* por Tiziano, de 1548. Las imágenes ecuestres de las reinas, por su parte, son mucho más reposadas y ceremoniales, aunque no creemos que representen una entrada solemne, tal como sugiere (Madrid 1990b, 229).

Un precedente de imagen ecuestre femenina fue un retrato de Isabel de Valois, de camino a las vistas de Bayona. El retrato era parte de la decoración efímera en Toledo por la llegada de las reliquias de San Eugenio, en noviembre de 1565 (González de Amezúa y Mayo 1949, II 347).

bien a la guerra moderna.¹¹⁷ En otros retratos se renuncia a la imaginería militar en pro de una imagen cortesana del rey o el príncipe, en la que la riqueza de su indumentaria, joyas dinásticas como el Toisón, elementos como bufetes, sillones, cortinas o columnas, acompañantes como perros, enanos o bufones, y finalmente, la mera y conspicua presencia del rey, construyen visualmente la majestad real.¹¹⁸ La majestad del modelo puede llegar a hacerse patente precisamente a través de su impassibilidad, sin necesidad alguna de otros símbolos externos (Checa Cremades 1992, 105).

Por su parte, el retrato femenino carece por completo de las alusiones militares, desde luego. El recurso al repertorio clásico, ya fuese de base histórica, ya mitológica, podría haber servido como subterfugio para crear imágenes de feminidad poderosa, también en términos bélicos. Por ejemplo, entre las numerosas alegorías creadas por Rubens para María de Médicis en el famoso ciclo encargado por la regente francesa, vemos a la protagonista en la guisa de Belona, aunque la imaginería predominante en la serie la siga uniendo a valores femeninos como la paz, el amor, la fecundidad, etc. En España, no obstante, y a diferencia de los varones de la familia, el mundo clásico –ni en su repertorio imperial, ni en el mitológico– no influyó sobre la imagen femenina.¹¹⁹

¹¹⁷ Vid. Checa Cremades 1992, 103, acerca de los orígenes clásicos de esta imaginería militar.

¹¹⁸ Así, el sillón alude a la condición regia, al hecho de poder sentarse en Palacio (privilegio exclusivo de los reyes y la más alta nobleza); la cortina recogida en la parte superior es igualmente atributo de la nobleza revelada, expuesta a la vista de todos, pues algunos retratos reales solían estar cubiertos por cortinas, que se abrían en ocasiones especiales; un bufete hace referencia a la administración de justicia, y a la acción del gobierno en general; el perro es símbolo de fidelidad; los enanos o bufones eran acompañantes de la realeza, y contribuían a resaltar la figura del o la modelo. Para este lenguaje, ver Gállego 1984, 218ss y Serrera 1990.

¹¹⁹ Un interesante y excepcional caso de identificación de una reina (portuguesa, pero de estrechas vinculaciones españolas) con un personaje mitológico es un tapiz de la serie de las Esferas, dedicado al globo terrestre. En él, Catalina de Austria figura como Juno. Hoy en el Escorial, se supone que lo trajo María de Portugal como parte de su dote, en 1543 (Jordan 1994b, 46 n. 9; Herrero Carretero et Junquera de Vega 1986, serie 15). Sobre la asimilación de mujeres regias con mujeres mitológicas, cf. nota 131 y pág. 203.

En cambio, la imagen cortesana sí ofrece una imaginería femenina muy desarrollada, y en la que ciertos elementos del entorno –sillones, bufetes, columnas; perros, enanos, bufones– son comunes con los varones. En el terreno de los complementos personales volvemos a encontrar diferencias. No puede decirse que los retratos de reyes o príncipes muestren una austeridad excesiva, pero lo cierto es que las mujeres de alcurnia real superan cualquier grado de comparación en este aspecto. Resulta evidente que estos retratos de estado conceden más importancia a la fidelidad en tejidos, joyas, peinados y elementos materiales que a la fisonomía o el carácter de la retratada.¹²⁰ Son auténticos muestrarios, en cuyo efecto visual predominan la lisura y el detallismo sobre el movimiento o la inspiración (fig. 15).

Respecto a los atributos cortesanos, excluidas las mujeres de la Orden del Toisón, no faltan referentes a instituciones similares de pertenencia femenina.¹²¹ Otras joyas tienen implicaciones dinásticas, como las águilas bicéfalas (fig. 14). Sin embargo, la mayoría de joyas no tienen una carga iconográfica concreta, y muestran tan sólo la extraordinaria riqueza de sus poseedoras. Unas pocas piezas son tan excepcionalmente suntuosas que, al adquirir fama, acaban indicando inequívocamente que quien las lleva es

¹²⁰ Francisco de Holanda llegaba a equiparar la fidelidad en indumentaria al parecido en el rostro: “porque así el hombre como la mujer, desde la cabeza hasta los pies deben de parecerse consigo tanto en el ornamento y traje de sus personas como en el mismo rostro y como en los ojos y en la boca; porque ya desde el primer perfil o traza del bonete, o gorra, o tocado, se ha de venir pareciendo tanto con su dueño como cuando tuviese ojos.” (Holanda 1563, 277) Checa Cremades (1992, 191) comenta, acerca del retrato de Ana de Austria por Moro, hoy en Viena: “Aquí, como tantas otras veces, el lujoso traje y las ricas joyas se convierten en los protagonistas de la obra, muy por encima de la expresión de los inexistentes signos psicológicos de la retratada.”

¹²¹ Por ejemplo, la Orden del Cordón de San Francisco, instituida por Ana de Bretaña en 1498. Los cordones en ciertas cinturas y collares de Ana de Austria (fig. 14) aluden a su pertenencia a dicha orden (Horcajo Palomero 1993). Ver por ejemplo sus retratos por Antonio Moro (Kunsthistorisches Museum, Viena), Bartolomé González (Prado) y Sánchez Coello (Kunsthistorisches Museum, Viena; sólo la cintura).

de rango real.¹²² Finalmente, elementos de feminidad indiscutible eran los libros de Horas, o los pañuelos de delicadas labores.¹²³

Esta imagen de riqueza, sofisticación y religiosidad, por tanto, no excluía los signos de un prestigio supremo, ni de un cierto ejercicio del poder, pero siempre de manera informal, tácita. Los billetes que vemos aparecer de vez en cuando en la mano de la reina, o sobre el bufete, pueden ser tan-

¹²² El mejor ejemplo es el legendario “joyel rico” o “joyel de los Austrias”. Era una joya compuesta por una perla y un diamante. La perla, llamada la Peregrina, tenía forma de gota, pesaba 58 quilates y medio, y fue comprada en Panamá, en 1580, por el Consejo de Indias, como regalo para Felipe II (Sánchez Cantón 1956-1959e, nº 1967; Arbeteta Mira 1999, 214). El diamante, llamado el Estanque, fue comprado por Felipe II en Amberes como regalo de boda para Isabel de Valois (Arbeteta Mira 1999, 212-214; Horcajo Palomero 1999, 146). En su relación de la entrada de Isabel a Toledo, Alvar Gómez de Castro recoge su carácter extraordinario: “era de notable grandeza y muy señalado, porque sería algo mayor que vn hueuo de paloma. Dizen que es vno de tres famosos que ay en el mundo. El vno tiene el Turco del tamaño de vna nuez, el otro vn poco menor está en Roma en la capilla de sant Pedro en vn pectoral de vna capa, que en las fiestas principales el Papa se pone.” (Gómez de Castro 1561, 11)

Peregrina y Estanque se unieron a principios del XVII (aunque a veces el rey llevaba la perla sola, como hace Felipe III en el retrato ecuestre del Salón de Reinos), y este “joyel rico” fue uno de los símbolos externos más reconocidos de los Habsburgo en España. Margarita de Austria, de entre sus muchas joyas, usaba ésta con gran frecuencia. Entre otros muchos, lo lleva en el retrato de Velázquez para el Salón de Reinos, y en dos retratos oficiales de Pantoja de la Cruz: uno de 1605, hoy en Londres (Hampton Court), y otro de 1606, en el Prado. “En 1605 llevaba el joyel rico completo durante los actos de estado, como en la firma de la paz entre Inglaterra y España, y, aparentemente, en torneos celebrando el bautismo del futuro Felipe IV” (Muller 1972, 53). Es decir, en momentos solemnes, que requieren la manifestación evidente, palmaria, de toda su majestad.

Con todo, y a diferencia de la actualidad, las joyas no eran de uso exclusivamente femenino. También eran usadas y apreciadas por los varones. Aparte del ejemplo citado en el párrafo superior, un caso paradigmático de cómo su uso podía alternar entre varones y mujeres es el de un diamante rico con una perla pinjante, que Felipe II envió a Ana de Austria para su boda por poderes en Praga. La joya volvió a Felipe II tras la muerte de Ana, y el rey la reservó en su testamento para su hijo Felipe III, indicando en carta aparte que “El diamante rico que por mi testamento tengo dado y señalado al Principe mi hijo, que fue de la Reyna Doña Ana su madre, le podra dar el a la Princesa [Margarita] quando se casase aca, para usar y servir del, sin quitar la propiedad desta piedra a la corona, en la qual es bien que quede.” (Horcajo Palomero 1995, 4; Horcajo Palomero 1999, 150)

Joyas relacionadas con modas femeninas (cinturas, collares, etc.) mantenían su uso exclusivamente femenino aun cuando temporalmente fuesen posesiones masculinas. Cf. Sánchez Cantón 1956-1959e, nn. 1954, 1955, 1978.

¹²³ Un retrato en la embajada de Bélgica en Madrid (fig. 16), de autoría desconocida, muestra a una dama con unas riendas en la mano. Tradicionalmente se ha visto en la representada a Margarita de Parma, en un retrato alegórico de su gobierno sobre los Países Bajos. En ese sentido, sería un caso muy excepcional, al mostrar directamente a una mujer con atributos del poder político, de su ejercicio –atributos, además, que no encontramos en ningún otro retrato del periodo, tampoco de varones–. Kusche (1998, 352-353) lo atribuye a Sánchez Coello, y estima que se trata de Juana de Portugal –a quien ciertamente se parece– y lo data en su breve periodo de casada, pero sin dar una explicación convincente a las riendas.

to despachos de gobierno como misivas suplicando la benevolente protección de la madre del reino.

En resumen, la diferencia sexual se construye mediante los atributos. El lenguaje formal del retrato de estado, basado en el distanciamiento psicológico, la idealización física, y el estatismo, es común a retratos femeninos y masculinos. La dialéctica entre actividad masculina y pasividad femenina no se plasma en la composición o el estilo, sino en las referencias iconográficas. Ambos casos son lenguajes de la majestad, pero lenguajes con una fuerte diferenciación según el sexo.

El retrato de estado cumple la mayor parte de su función mediante las convenciones formales que lo establecen como un género independiente, pero también mediante signos de la condición regia del o la modelo. Esta se apoya en su carácter hereditario –hecho evidente a través de la disposición de los retratos en galerías y series icónicas–, en su religiosidad –patentizada mediante libros de Horas o joyas devocionales, pero también, para los varones, mediante rosarios, o armaduras con imágenes devocionales-¹²⁴, y en su poder militar –rasgo exclusivo de los varones este, como hemos visto. Frente al ecuestre Carlos V en Mühlberg, frente al Felipe II armado de Antonio Moro, el retrato femenino nos muestra a reinas que se limitan a ser vistas, a mostrarse en todo su esplendor. Frente al guerrero masculino, lo que un retrato femenino puede ofrecer es una apariencia, una aparición casi, plena de majestad. Esta majestad se construirá y reforzará mediante diversos métodos.

¹²⁴ Aunque el rosario es más frecuente en las imágenes femeninas –por ejemplo, el retrato de la emperatriz María en las Descalzas (fig. 17), por Pantoja de la Cruz–, es también muy conocido el retrato de Felipe con un rosario en la mano, por Sofonisba Anguissola (Museo del Prado, n° inv. 1036). El lienzo, al que se le suponen dos fases, una de 1565 y otra de 1573, respondería en este detalle particular a la conmemoración de la victoria de Lepanto y la subsiguiente institucionalización de esta oración por Gregorio XII (Baldwin 1995, 205).

Motivos como la Inmaculada Concepción o Santa Bárbara eran decoraciones frecuentes en las pecheras de las armaduras de Carlos V (Nueva York 1992, 137).

Los discursos sobre la belleza de la reina son uno de esos métodos. No obstante, ya vimos cómo es una belleza bifaz, tan o más interior que exterior. Retomando el testimonio de Prudencio de Sandoval sobre Isabel de Portugal, en otro lugar de su Crónica insiste en lo dicho, e introduce un importante añadido: “Ya dixen quien era esta princesa, y bueluo a dezir, que los que la conocieron dizen, que era hermosissima, y en sus retratos que agora vemos se echa bien de ver, que lo son mucho con auer en ellos la diferencia que ay de lo viuio a lo pintado: y si era hermosa en el cuerpo, mucho mas lo fue en el alma.” (Sandoval 1604, II, 372) Una vez más, como antes con Aretino, belleza física, belleza moral y belleza artística del retrato vienen asociadas.

De hecho, Woodall ha señalado cómo Carlos V, mediante sus encargos de retratos a Tiziano y Antonio Moro, contribuyó a crear un modelo de retrato femenino Habsburgo que representaba a la princesa incorporada a la familia por matrimonio, caracterizándola como hermosa y virtuosa.¹²⁵ Conviene recordar aquí que, en todos estos discursos, la convención cuenta tanto o más que la realidad. En otras palabras, ningún espectador contemporáneo era ciego a la avejentada apariencia de María Tudor, las viuelas de la infanta Catalina Micaela, o el exagerado “belfo” de Margarita

¹²⁵ Este “*topos of beautiful, virtuous brides*” se habría establecido a imitación de la conocida *Giovanna d’Aragona* de Rafael. “The resemblances between *Joanna of Aragon* and the six female portraits by Titian and Moro suggest that Raphael’s image may have provided a visual *topos* to characterize the ideal wife, her desirable qualities rendered transcendent and immortal by the touch of a great (male) artist. Charles might have been especially disposed to appropriate this way of presenting the sitter because the Raphael was owned by his rival François I. The Emperor could have seen Raphael’s portrait when he visited the French court [en 1539-1540]. By commissioning Titian, his own Apelles, to portray his own wife in a similar way, he would have outdone François, whose picture of the ideal woman was by a ‘foreign’ artist and depicted someone else’s bride.” (Woodall 1991, 207-208)

Woodall habla de novias (*brides*), lo cual no es particularmente aplicable a una Isabel de Portugal difunta para cuando se le encargan los retratos a Tiziano; en cualquier caso, el hecho fundamental de la presentación de una real cónyuge mantiene su validez. El concepto ha sido retomado por Jordan, alargándolo hasta los primeros retratos de Isabel de Valois en la corte española. Ver Jordan 1998a, 388, 394-395.

de Austria.¹²⁶ No obstante, el retrato femenino de aparato y ciertos discursos vinculados a él trabajaban para construir ese modelo ideal de belleza y virtud, por más que su construcción resultase arriesgada o puramente retórica, como hemos visto.

El retrato hagiográfico que traza sobre la reina Margarita de Austria su limosnero y capellán Diego de Guzmán, muestra cómo los diversos elementos de este modelo podían fundirse y coexistir en un mismo discurso, sin necesidad de articularse coherentemente. Guzmán enfatiza en su biografía las virtudes y santidad de vida de la difunta reina, aunque tampoco renuncia a alabar su belleza. En vez de entrar en descripciones detalladas, la toma como excusa para hablar de sus virtudes, que para él son lo primordial.

Por ejemplo, “su honestidad era singularissima, y parece que la causava en los que la mirauan; que no es poca loa en una muger de tanta hermosura: pero su modestia y su mirar honesto causava esto”.¹²⁷ De hecho, son

¹²⁶ Poco después de la llegada de Felipe II con su séquito a la corte de María Tudor, Éboli comenta en una carta: “páreceme que si usase nuestros vestidos y tocados que se parecería menos la vejez y la flaqueza.” (Nadal 1960, 112) El propio Sandoval, y una vez más a medio siglo de distancia de los hechos, comenta sobre los mismos días y protagonistas: “La Reyna [María Tudor] estava vestida a lo Frances, y tenia en el pecho vn diamante de increíble grandeza y hermosura, que todo lo auia bien menester, para suplir la que le faltaua.” (Sandoval 1604, II 761)

Respecto a las viruelas que padeció en su niñez la infanta Catalina Micaela, los retratos enviados a Turín para su matrimonio con Carlos Manuel de Saboya disimulaban en parte las huellas faciales de la enfermedad. No obstante, no iban a ser impedimento para la boda, pues, según el embajador español, al duque de Saboya “ ‘perlas le han de parecer aquellas viruelas’; irónico comentario al que siguió este otro, no menos agudo: ‘No hay duda que los pintores como los poetas son grandes amigos de amplificar’ ” (Serrera 1990, 46).

Sobre el belfo, el típico labio inferior grueso de los Habsburgo, no puede obviarse que este rasgo fisionómico bien podía ser “en el Seiscientos la encarnación de la idea de majestad en una cara humana” (Gállego 1984, 17). Sin embargo, a nadie se le ocultaba su aspecto algo grotesco. Lo testimonia bien una anécdota de Pinheiro de Vega sobre Margarita de Austria: “Es la reina blanca y tiene buena presencia, y sería bella, si no la afeara mucho la boca, que tiene caída y gruesa, como todos los Austrias. Y así dicen que, cuando salió, dijo una tapada, viéndola: ‘El *per signum crucis* de la Reina, no hay más que desear; mas del *de inimicis nostris*, libera nos, Domini’.” (apud La-puerta Montoya 2002, 24)

¹²⁷ Guzmán 1617, 116. Se reconoce aquí un viejo tema, ya apuntado por Aretino sobre Isabel de Portugal (cf. pág. 71).

sus virtudes las que la hacen modelo de reina, y modelo también en el sentido pictórico, retratístico, en una curiosa inversión de los términos tradicionales del problema: “Finalmente su Magestad parecia la misma benignidad y misericordia, y para pintar a la Caridad en vn lienço, pareceme a mi bastaua pintar a la Reyna doña Margarita.” (Guzmán 1617, 141) Se insiste en la idea poco después, cuando, al alabar su llaneza de trato y bondad, atribuye a sus criados decir “que si pidieran al cielo vna Reyna pintada, conforme a su deseo, afable, y amable, no les diera otra sino la que les dio.” (Guzmán 1617, 151v-152)¹²⁸

Sin embargo, toda esta retórica sobre la traslación de la virtud en imágenes viene precedida por un testimonio de cómo los retratos se usaban de forma harto más prosaica, a la hora de valorar a una mujer. En efecto, al concertar la corte archiducal de Graz el deseable casamiento de una de sus hijas con el hijo de Felipe II, tiene lugar el siguiente episodio:

auiendo embiado los retratos de las tres hijas siguientes al Catolico Rey, y recibendolos en S. Lorenço el Real, donde a la sazón estaua su Magestad, y auendoselos mostrado al Principe su hijo en presencia de la señora Infanta doña Ysabel su hermana, y de algunos caualleros de su Consejo de estado, le preguntò que qual le parecia mas hermosa, y su Alteza le respondió, que la que su Magestad escogiesse, essa le pareceria mas hermosa: y entonces su Magestad escogio a la mayor de las tres con aprouacion de su hija. (Guzmán 1617, 45v)

¹²⁸ No es el único caso en el que, con Margarita, se invierte el proceso conceptual habitual (alabar la belleza corporal, y después la espiritual). Aquí el camino es el opuesto: sus virtudes son tales que se acaba tildándolas de hermosas: “nada desto parece tan agradable, tan vistoso, tan hermoso, tan limpio, tan bello, tan luciente, tan resplandeciente: como eran resplandecientes, lucidas, limpias, lustrosas, vistas, y *hermosas las virtudes* desta Reyna, santa, prudente, pia, fuerte, casta, y fecunda, y en todo perfeta” (Guzmán 1617, 241; cursivas nuestras).

Virtudes y demás claridades desaparecen en el momento de escoger, nada menos, a la que va a ser reina de la monarquía hispánica. Hay que decir que ya se conocían, por los informes oportunos, las virtudes morales de las tres candidatas, lo cual permitía a Felipe II dejar en manos de su hijo la elección, y al albur del atractivo físico de las pretendientas, aunque el príncipe, característicamente en él, hace dejación de su potestad.¹²⁹ Pero lo evidente es que la belleza femenina en un retrato no es algo puramente retórico, sino que tiene conexiones y consecuencias directas con la realidad. La importante cuestión del parecido físico, aquí apuntada, la estudiaremos más adelante, al tratar de los retratos de pedida (ver epígrafe 4.1).

Resumiendo, podemos ver cómo la señalada armonía entre belleza, virtud y retratos era tan problemática como deseable. En no pocos casos, simplemente no se da, aun cuando había todas las condiciones para que así fuese. Por ejemplo, los testimonios literarios de la época sobre Juana de Portugal son unánimes acerca de su extraordinaria belleza, sólo pareja a su altivez y majestad; sin embargo, los retratos de la princesa, a pesar de ser abundantes y de manos ilustres, no juegan ningún papel en esos testimonios.¹³⁰ Por otro lado, no cabe olvidar que la belleza femenina era considerada como un bien ambiguo, necesariamente complementado por la castidad. Hacia 1566, Juan de Mal Lara concluye su tratado de mitologías moralizadas *La Psyche*, y lo dedica a la misma Juana de Portugal, identificada con Psique en las páginas de la dedicatoria.¹³¹ La princesa concilia la belleza de Venus con la castidad de Diana, tal como admirablemente

¹²⁹ La escogida por Felipe II falleció poco después, así como la siguiente, así que en realidad fue la tercera opción, Margarita, la que finalmente ocupó el trono español.

¹³⁰ Jordan 2002, 42, 53. Jordan (1994b, 112) recoge el comentario con que un embajador portugués acompañaba un retrato de la princesa en 1552, “multa mais fermosa, e com muito diferente ár, do que se mostra da pintura”.

¹³¹ Sintomáticamente, esta identificación literaria no se aplica también a la única ilustración, el dibujo de la portada. La preside una figura femenina con corona y vestimenta vagamente clásica, representativa de Juana de Portugal, pero sin nada concreto que la vincule con Psique. Representar a la princesa en la guisa de la diosa no era una opción.

resumen los versos: “No ay reçelo Diana / la Princesa da ia, aunques tan hermosa, / la mano soberana / a una y otra diosa / porque le agrada y es la paz hermosa. (...) Guirnaldas de Victoria coronen los triumphos do en cordura / ganan damas en gloria / pues va la hermosura / en cassa de la castidad segura”.¹³² La hermosura de Venus invoca temores de desorden sexual –demasiada belleza en una mujer puede ser un riesgo, por activa o por pasiva–, pero la casta Diana corrobora que el peligro puede conjurarse, mediante una metáfora nada casual, “en cassa”.

Otros testimonios tampoco vinculan explícitamente la feminidad regia con la belleza y los retratos. Por ejemplo, Francisco de Holanda, en su tratado sobre el retrato, hace varios comentarios acerca de rasgos especialmente bellos en las mujeres, y de su traslación a la pintura;¹³³ por otro lado, y como ya hemos citado, señala que el arte de retratar se debiera limitar a la imagen de reyes y príncipes preclaros, sin excluir por tanto a “una illustre y clara Princesa o Reina que por su virtud y saber es di[g]na de ser conocida de los venideros” (Holanda 1563, 255). Sin embargo, no

¹³² Madrid 1998, 625. El manuscrito está en la Biblioteca Nacional, ms. 3949. Mal Lara lo presentó a la Princesa con la intención de verlo publicado, pero por motivos desconocidos no lo consiguió.

En refranes y textos teatrales barrocos se contempla la belleza femenina con admiración mezclada de desconfianza. Sin embargo, también para esto había excepciones: “Es interesante observar cómo a esta idea de la desgracia y peligrosidad inherente a la mujer hermosa únicamente escapa la hembra de noble origen.” (Sola-Solé 1972, 311)

¹³³ Holanda (1563, 278) da a entender que para retratar bien a una dama ilustre, es fundamental la fidelidad en la indumentaria: “y si fuere alguna ínclita mujer o princesa, desde lo sumo del tocado hasta el fin de su ropa parezca siempre a sí y no a otra.” Sin embargo, inmediatamente aplica la misma regla a todos los retratos, sean de quien sean. Sobre la belleza femenina, lo más explícito es una reiterativa definición de una de las perfecciones del retrato: “La venustidad y mesura, que es una manera de resplandor inflamado que cae de los hermosos ojos por las mejillas de la mujer hermosa” (pág. 280). A continuación advierte que tal belleza no debe aplicarse a retratos de ancianos o ancianas, pues la bondad de estos no se ve en la piel, sino en las buenas obras. Y no falta una clara equiparación entre la belleza natural y la belleza pictórica femenina, formulada misóginaamente como crítica a los afeites y maquillajes: “¡Y piensa una simple de una doncella de quince años, sin entender nada del dibujo, ni delante de la pintura, que puede muy osadamente quitar y poner las sobrecejas así como ella quisiere! y ansimesme la color que ellas ponen en el rostro, ¡y a mí me está temblando la mano cuando pienso que en un hermoso rostro que con arte quiero hacer parecer vivo, puedo colorear o descolorear de una hermosa color!” (pág. 267). No obstante, ninguna de estas reflexiones asocia claramente belleza con feminidad regia.

hay conexión ninguna entre ambos temas: virtud y saber justifican el retrato de la reina, no su belleza.

Similar desconfianza sobre la incapacidad de la pintura para retratar la belleza interior recogen las palabras de Sofonisba Anguissola, en la carta con que enviaba a Pío IV un retrato de Isabel de Valois:¹³⁴ “se col pennello si potesse così rappresentare agli occhi di Vostra Beatitudine le bellezze dell’animo di questa serenissima reina, non potria veder cosa più maravigliosa. Ma in quelle parti, le quali con l’arte si sono potute figurare, non ho mancato di usare tutta quella diligenza che ho saputo maggiore, per rappresentare alla Santità Vostra il vero.” (Cremona 1994, 404; Falomir Faus 1998, 225 n. 65) Siendo lo primero imposible para el arte, la pintora se conforma con representar la verdad, entendida esta como la apariencia física.¹³⁵

También se producía, finalmente, la situación inversa, por la cual retratos de mujeres bellas anónimas acababan por justificarse en cuanto tales “bellas”, sin referencia a una persona concreta, ni a sus virtudes, hechos o genealogía (Woodall 1995, 78). En efecto, el retrato de corte propone un ideal a seguir, y lo plasma pictóricamente mediante una belleza física idealizada, y en cierta forma anonimizada. Sin embargo, esto no estaba exento de riesgos, pues esa misma belleza idealizada podía acabar suplan-

¹³⁴ Sobre este retrato, cf. nota 361.

¹³⁵ Tema este también de larga y bien asentada tradición; por ejemplo, véanse las leyendas del grabado de Crispin van de Passe, con retratos de Felipe III y Margarita de Austria, en fecha tan temprana de su reinado como 1602. El rey es servido por la patria (*cui famulatur humus*), mientras que, acerca de la reina, el artista se declara incapaz de retratar sus virtuosas costumbres: *Crispinus pulchra cuius faciem arte manuque / Non potuit mores fingere in aere bonos*. Cincuenta años más tarde, un grabado de Wierix con los mismos modelos retoma el tema, casi en los mismos términos: *Phydiaea cuius vultus Wiringius arte / Non mores potuit fingere in aere pios*. Para ambos, véase Páez Ríos 1966, III, 156.

Las virtudes de Margarita de Austria ya habían sido su leit-motiv en el doble retrato (con Felipe III) grabado en Madrid por Pedro Perret en 1598 (antes aún de que la reina hubiera pisado la Península). En él se la describe como “*charitum virtutumq. corculum*”, corazón(cito) de amor y virtudes (Madrid 1993, 207).

tando a la identidad concreta de la modelo, o incluso ser lo más destacado en otros tipos de retratos –y modelos femeninas– menos respetables.¹³⁶

En cualquier caso, la majestad regia femenina existe en esa inestable tensión entre el ideal perseguido (o las convenciones que lo gobernaban) y los medios pictóricos realmente disponibles. Las referencias a la actividad, al ejercicio del poder, no eran aceptables. La virtud interior, característica primordial de la reina, era difícilmente mostrable en el retrato, más allá de alusiones a su religiosidad. La belleza exterior parecía una solución aceptable, pero estaba llena de complicaciones, como hemos visto. Prácticamente por eliminación, la mejor estrategia disponible, para plasmar el modelo buscado de majestad femenina, era la de hacer patente la riqueza material, la opulencia extrema de su apariencia.

En este sentido, no es ninguna novedad recordar la extrema fidelidad que el retrato de corte español empleaba en la representación de tejidos y joyas. Esto se debía, en parte, a la influencia pictórica flamenca, pero también al propio imperativo de dejar testimonio del extraordinario lujo que utilizaban los y las modelos. Tal fidelidad al detalle se corrobora en unos pocos casos en los que podemos vincular directamente un retrato con unas joyas en posesión de la retratada. Por ejemplo, el retrato de Juana de Por-

¹³⁶ Sobre las inestables connotaciones de la belleza femenina en el retrato de corte, comenta San Juan (1991, 73-74): “Perhaps a relevant parallel is provided by the painted female portrait which gave tangible form to the unattainable ideal which court women were compelled to pursue. In fact this type of configuration had the potential to shift in signification, even within the courtly context, due to the emergence of a type of painting in which depictions of women came to be regarded only as signifying physical beauty. (...) Since physical idealisation is used to represent both the chaste court consort and an anonymous image where beauty remains, but both chastity and specific identity are removed, what has to be considered is how idealisation impinges on specific social rank.” Garrard (1994, 570) incide en la misma idea: “Increasingly in the sixteenth century, portraits that projected the image of ideal beauty were sexually charged”.

Así sucedía con los retratos de anónimas cortesanas, “enamoradas”, venecianas, etc., cuya evidente falta de virtud y honestidad las pondría en una categoría aparte respecto al retrato de corte, aunque situadas en peligrosa proximidad con él. Así, la descripción de Cuelbis menciona el retrato de “una cortesana enamorada de Venecia” en la Sala del Emperador del Alcázar, junto a las series de reyes portugueses y aragoneses (Domínguez Ortiz 1969, 139; Falomir Faus 1998, 222; Falomir Faus 2000b, 74).

tugal hoy en Bruselas (fig. 18; Musées Royaux), la muestra con un rico tocado (compuesto por una cruz con cinco diamantes, una diadema de oro y perlas, y un joyel de diamantes, rubíes y perlas) que le regaló su suegra Catalina de Portugal el 5 de octubre de 1553. Otros de sus complementos –los pendientes– los había traído de España, pues constan en su inventario de comienzos de año.¹³⁷ O, también, los ya citados retratos de Ana de Austria, entre 1570 y 1571 (fig. 14), con un joyel del águila bicéfala –u otro joyel de un diamante y una perla pinjante–, así como con una cintura de piedras, perlas y cordones de San Francisco, regalos de boda todos ellos por parte de Felipe II (Horcajo Palomero 1993; Horcajo Palomero 1999, 150).

Como veremos en el siguiente capítulo, algunas mujeres fueron capaces de adoptar ese modelo de feminidad, y también de individualizarlo y adaptarlo en parte a sí mismas. Sin embargo, desde el principio las líneas principales del mismo estuvieron muy claras: pasividad evidente, virtud presupuesta, lujo manifiesto. Se puede argumentar que esto también se aplicaría a muchos retratos de corte masculinos, carentes de alusiones militares, recalcando más bien la suntuosa apariencia del modelo. En efecto, abundan los retratos del rey como cortesano, no sólo como militar.¹³⁸ Sin embargo, cabe recordar que el príncipe renacentista vive en una dualidad entre armas y letras, entre milicia y corte, que forma parte íntima de su identidad. En cambio, para la dama de alcurnia no hay otro ideal, no hay

¹³⁷ Jordan 2000a, 441. Jordan 1994b, 108) estima que, precisamente por la presencia de esas joyas, el cuadro debe ser posterior a octubre de 1553; en consecuencia, la inscripción de la edad de Juana es incorrecta (ya tenía 18 años, no 17); no puede ser obra de Moro, que ya había regresado a Flandes; y respalda a Breuer en su atribución a Cristovão Morais. Kusche (1998, 354; 2003, 82) cree más bien que la edad es correcta, y que las joyas pudieron haberse enviado meses antes a España. Por ello se lo atribuye a Moro, que habría visitado Castilla en 1552.

¹³⁸ Piénsese en los mencionados retratos de Carlos V por Seisenegger y Tiziano, o el *Carlos V sentado*, en la Alte Pinakothek de Munich; o en los de Felipe II por Moro (Museo de Bellas Artes de Bilbao, nº inv. 92/253), Anguissola (Museo del Prado, nº 1036), Tiziano (Cincinatti, Art Museum)... Checa Cremades (1992, 101) pone el ceremonial, la majestad y la “preciosidad” como características del retrato de corte auspiciado por Felipe II.

otro mundo que el de la corte, y este las circunscribe de manera muy concreta y determinada, la que ya hemos visto. Por otro lado, aún comparando retratos de reyes como cortesanos con los de reinas, es evidente la mayor relevancia que adquiere la apariencia y el entorno material, en el caso femenino.¹³⁹

2.2 Reinas propietarias y prudentes matronas: la decoración palaciega.

El espacio cortesano tenía como escenario fundamental el palacio. En él se contemplaban la mayoría de los retratos que hemos analizado en las últimas páginas, aunque como veremos más adelante, algunas de esas imágenes pasaban al ámbito ciudadano con ocasión de las festividades públicas. No obstante, los retratos de aparato no eran el único medio de construcción de la identidad femenina regia, ni siquiera dentro de la corte. Otras tipologías de imágenes se utilizaban también para visualizar la posición femenina dentro del sistema dinástico. En el presente epígrafe analizaremos dos de ellas: las series icónicas de reyes y reinas, y las escasas pero importantes decoraciones al fresco, con sus programas iconográficos sobre la monarquía. Aunque la difusión de estas formas fue mucho menor que la del retrato de estado, no son menos interesantes para comprender mejor la imagen femenina dentro de la corte.

¹³⁹ En efecto, si bien reyes y príncipes poseyeron joyas y ropas excepcionales, tan o más ricas como las de sus consortes, madres o hermanas, la posesión no implicaba una ostentación de las mismas, optando más bien los Austrias españoles por una “exquisita sobriedad [...] Hacían gala de la importancia de su mera presencia al ir desprovistos de alhajas, salvo las correspondientes a los accesorios metálicos de su vestimenta [...] y el indispensable Toisón, en collar o cordón.” (Arbeteta Mira 1998, 34)

2.2.1 Las mujeres en las series icónicas.

La noción de continuidad dinástica era central para la monarquía hispánica, como para cualquier otra, evidentemente. Las formas de visualizar esa noción fueron múltiples, pero muchas de ellas pasaban por enfatizar la sucesión, la serialidad de la dinastía concretada en los consecutivos monarcas. Diversos soportes se prestaban a esa finalidad: los libros de retratos, las series de medallas y monedas, los árboles genealógicos (fig. 19), etc (Portús 2000c, 32). Estas visualizaciones servían, en principio, para dar prueba de la legitimidad sucesoria, remontando una dinastía hasta sus orígenes. Sin embargo, dado que el valor histórico o documental de tales imágenes era obviamente escaso, en realidad su utilidad principal era la de “afirmar una identidad colectiva” (Civil 2000, 46), construir simbólicamente el linaje, a través de una traslación visual tan o más efectiva como cualquier relato histórico o ritual político.

Por supuesto, otra forma la constituían las series de retratos en pintura o escultura. La Antigüedad había legado el ejemplo de múltiples series de emperadores, habitualmente bustos o cabezas esculpidas, series que en el Renacimiento despertaron un vivo interés.¹⁴⁰ La Edad Media proporcionó numerosos episcopologios, y más tarde las que Tormo llamó las “viejas series icónicas” de reyes. En los siglos XV y XVI, estas coexistieron con otras series de retratos, agrupadas en idénticas sucesiones formales pero con intenciones y contenidos bastante diferentes. Las más conocidas de estas quizá sean las galerías de hombres ilustres, traslaciones visuales de similares repertorios literarios o históricos. En otros casos, se trató de galerías de retratos de miembros de una dinastía, de una familia real o aris-

¹⁴⁰ Pío V regaló una serie de doce emperadores a Felipe II, que decoraron y dieron nombre al jardín de la plaza del Alcázar.

Esta temática debió trasladarse al ámbito femenino, pues en inventarios del siglo XVII se encuentran varias series de pinturas de emperatrices, también en el número canónico de doce. Vid. por ejemplo (The Provenance Index, 1994, E-73 n. 115, E-57 n. 13, E-84 n. 850).

toocrática, incluyendo también personajes cercanos, como capitanes, sabios, religiosos o artistas ilustres. Es importante no confundir una serie icónica o de reyes –que sólo incluía testas coronadas– con otras galerías de retratos –de personajes más diversos, incluso aunque fuesen de sangre real. Igualmente, es importante entender que no toda agrupación de retratos constituye una colección o una galería de los mismos; que una cosa son los conjuntos ideados y realizados programáticamente, y otra los que resultan de la progresiva acumulación de objetos dispersos, que acaban por formar un conjunto más –o menos– coherente (Aleci 1998).

Por poner un ejemplo, en El Pardo Felipe II formó una extraordinaria colección de retratos de su familia y de personajes varios de su corte, desde príncipes hasta bufones y artistas, así como de damas de la alta aristocracia. Esta galería de retratos evolucionó durante su reinado, reflejando los cambios en su política dinástica y matrimonial. Tras el incendio de El Pardo en 1604, su hijo Felipe III modificó radicalmente la galería de retratos, incluyendo solamente a hombres y mujeres de la familia Habsburgo –más los últimos Trastámaras– aunque muchos no hubieran alcanzado la dignidad real, ni siquiera ducal.¹⁴¹

Las series icónicas o de reyes tuvieron un momento de esplendor durante los siglos XIV y XV. Durante el reinado de los Reyes Católicos, y hasta finales del XVI, fueron parcialmente desplazadas por los árboles genealógicos, realizados en papel, pergamino o, más tarde sobre lienzo, con diversos grados de elaboración plástica de las figuras (Falomir Faus 2000b, 62-63). Estas genealogías proliferan en los inventarios de, por ejemplo, María de Hungría: hasta 10 ejemplares aparecen en el de Cigales (AGS CMC I 1017, 1558, ff. 146 y 147). También podían tomar la forma de li-

¹⁴¹ En ese sentido, creemos que calificar esa galería de retratos de Felipe III como “una nueva serie icónica” Lapuerta Montoya (2002, 412) es desvirtuar el término, tal como se ha venido utilizando desde Tormo hasta hoy.

bro, con comentarios históricos al hilo de cada personaje, que se ilustra mediante su posición en el árbol dinástico. De esta tipología, Isabel de Portugal poseyó un ejemplar de la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena, ricamente iluminado. Hoy está en la Biblioteca Nacional (Muntada 1994). Felipe II conservaba algunas genealogías realmente extraordinarias, valoradas en 200 ducados cada una (Sánchez Cantón 1956-1959e, nn. 1146-1149 y 5225). Fabrizio Castelo pintó para él los árboles de Carlos V e Isabel de Portugal, que luego incorporó a la decoración de la basílica de El Escorial (Falomir Faus 2000b, 63).

El Rey Prudente, en efecto, mostró un gran interés por la ciencia genealógica, y favoreció sobremanera los estudios que realizó sobre la misma su cronista, Esteban de Garibay. Como resultado de ellos, en Amberes publicó su magna obra, *Los XL Libros del Compendio historial de las Crónicas y universal Historia de todos los Reynos de España*, en 1571. Veinticinco años más tarde la completó con otra análoga, esta vez justificando los derechos dinásticos de Felipe II y sus hijos a los tronos de Francia e Inglaterra, entre otros. (Recuérdese que, desde comienzos de la década de 1590, el rey impulsaba de forma muy seria la candidatura de su hija Isabel Clara Eugenia al trono francés.) Se trata de las conocidas *Ilustraciones Genealogicas de los Catholicos Reyes de las Españas, Y de los Christianissimos de Francia, y de los Emperadores de Constantinopla, hasta el Catholico Rey nuestro Señor Don Philipe el II*, que incorporaban detallados escudos heráldicos para cada posible vía hereditaria, y los correspondientes árboles genealógicos.

Probablemente gracias a este interés de Felipe II, entre anticuario y propagandístico, a finales del XVI y comienzos del XVII revivió el gusto de la monarquía por las series de reyes (Marías 1989b, 26). A esto responde la más conocida de sus actuaciones en este sentido, la remodelación de la vieja serie icónica en el Salón de Reyes de Alcázar de Segovia. Creada

por Alfonso X en torno a 1258, consistía en un número indeterminado de esculturas de los reyes de Castilla, situadas en un friso en la parte alta del Salón.¹⁴² Posteriormente, durante la década de 1460, Enrique IV actualizó la serie hasta incluirse a sí mismo, llevando el número de figuras hasta 42. Ninguna de esas dos primeras versiones de la sala incluía a ninguna reina.¹⁴³

A finales de su reinado, Felipe II se interesó mucho por esta serie – recordemos que en dicho Salón de Reyes tuvo lugar su boda con Ana de Austria, en 1570. Tal como detalla Collar de Cáceres (1983a; 1985b), su cronista Garibay elaboró varios planes sucesivos para actualizar la serie de reyes y dotarla de unos letreros que aclarasen la identidad de cada figura. Uno de esos planes se llegó a publicar en 1593, en un pequeño librito que sólo incluía los textos de los letreros. Más tarde en el mismo año, se produjo un nuevo reajuste de figuras, llegándose a la solución definitiva. En los 52 solios del friso se situaron 45 reyes, y 7 reinas, concluyendo el ciclo con Juana I.¹⁴⁴ Al año siguiente, mientras se reformaban muchas de las estatuas existentes y se añadían otras nuevas, el pintor y miniaturista Hernando de Ávila elaboró un primoroso libro de retratos de los reyes de Oviedo, León y Castilla, en el que recogía cada una de las figuras del Sa-

¹⁴² Collar de Cáceres: 1983a, 8, lo sitúa entre un mínimo de 19 y un máximo de 33.

¹⁴³ (Falomir Faus 1996, 180) afirma que en la serie de Alfonso X sí las había, sin aportar una fuente que lo respalde. Tanto las reconstrucciones de (Tormo 1916a, 23) como la de (Collar de Cáceres 1983a, 8ss) excluyen claramente esa posibilidad.

¹⁴⁴ Las diversas reordenaciones se debieron a las tentativas para incluir a los Habsburgo españoles en la serie, limitadas por el propio espacio disponible. Esta misma limitación fue la que llevó a la extraña exclusión de Felipe el Hermoso, constando en cambio su esposa Juana, que aparece mostrando un anillo, como forma de explicitar su matrimonio (Collar de Cáceres 1985b, 16).

En cuatro nichos sobre las puertas, mucho más abajo, se situaron personajes no reales como El Cid, Fernán González...

lón en su nueva disposición.¹⁴⁵ En la portada de este manuscrito, hoy en El Prado, se señalaba claramente el origen y los motivos de esta reforma:

El catholico rey nuestro señor don Philipe el II viendo que en la Sala Real de Segovia estaban olvidados algunos reyes sus predecesores, y otros puestos fuera de su orden, y sin sus siete reynas propietarias, mando reduzir a ellos a sus debidos lugares, y añadir en los suyos a los que faltaban, y a ellas, hasta la reina Doña Juana su abuela, por su debida orden. (Ávila et Garibay y Zamalloa 1594)

La novedad que suponía la inclusión de algunas mujeres en esta serie respondía tanto a las características físicas del espacio –con un buen número de nichos aún por llenar– como a las intenciones de Felipe II, tal como el texto recién citado clarifica. Esta sensibilidad hacia las princesas que, por falta de un hermano varón, habían transmitido –y, en algún caso, ejercido de forma efectiva– el poder monárquico podría deberse al hecho de que el propio Felipe II y la dinastía de los Habsburgo regían la monarquía hispánica gracias a una de tales reinas propietarias, Juana I (Collar de Cáceres 1985b, 9; Cáceres 2000, 178). Las incorporadas iban desde remotas y prácticamente desconocidas reinas altomedievales (Ermesinda, Adosinda) a otras de perfiles mucho más nítidos (Sancha, Urraca, Berenguela) y, finalmente, dos que aún estaban en la memoria de todos (Isabel la Católica y su hija Juana; fig 20).

Las esculturas de la serie, en las que se combinaban de forma no del todo precisable las del siglo XV y las de finales del XVI, estaban cuidadosamente dotadas de atributos identificativos (Collar de Cáceres 1985b, 16).

¹⁴⁵ Falomir Faus 2000b, 75 señala al respecto que, cuestiones de fondo aparte, lo que el siglo XVI aportó a las series icónicas fue una nueva plasmación formal, más naturalista, un sustrato doctrinal de raigambre clásica, y sobre todo la simbiosis entre imagen y escritura, atestiguada por la importancia concedida a los letrados en Segovia.

Los reyes llevan espada, levantada y con la hoja desnuda. Reyes denigrados por la historia suelen aparecer con la espada envainada. Pocos reyes llevan cetro, y sólo dos reinas, Isabel la Católica y Juana, sin una aparente lógica subyacente.¹⁴⁶ Algunas reinas muestran rosarios o breviarios, o una cruz en el caso de Doña Sancha. En el orden de la sala, las reinas aparecen después de sus cónyuges, aunque al parecer en el primer proyecto de Garibay ellas iban delante.

Desaparecidas las figuras en un incendio del siglo XIX, quedan documentadas por el libro de Hernando de Ávila y por algunos dibujos, acuarelas y grabados ochocentistas. En su momento fue la principal serie de reyes castellanos,¹⁴⁷ complementada por series de los otros reinos de la monarquía. En efecto, Felipe Ariosto realizó sendas series de los reyes de Aragón y Cataluña para las Diputaciones de Cortes de ambos reinos. La de Zaragoza se ha perdido, pero subsiste la copia que se realizó en el XVII para el palacio del Buen Retiro. Realizada en 1586, en ella aparecía la primera reina propietaria de Aragón, Petronila, pero no la segunda, Juana I, tan dueña del título como la otra. En la serie catalana, dos años posterior, entre los 41 condes de Barcelona sólo aparece una condesa, Ermesinda, digna propietaria del título. Estas dos series no se debieron estrictamente a la iniciativa regia, sino que se encargaron por las diputaciones previendo la presencia de Felipe II para las respectivas cortes, pero el rey supervisó estrechamente su ejecución (Falomir Faus 2000b, 72-74).

¹⁴⁶ Cabe recordar que el único monumento funerario regio del XVI en que aparece una figura con cetro es el de la propia Juana I en Granada; a su lado, Felipe el Hermoso lleva espada. Redondo Cantera (1987a, 247) lo entiende como “parte de un programa de exaltación del emperador a través de sus progenitores”.

¹⁴⁷ En el Alcázar de Sevilla hubo una serie pintada de los reyes de Castilla. Original de comienzos del XV, también esta fue rehecha a finales del XVI, alcanzando la cifra de 56 reyes, pero sin incluir ninguna reina. Por debajo de las figuras de reyes, y en otro formato y escala, se añadieron también 32 damas, reinas algunas de ellas, la mayoría no (Tormo 1916a, 38).

Todas estas series de finales del XVI incorporan en cierta medida a las mujeres regias, concretamente, a las que habían transmitido el poder. Por lo que sabemos de las series medievales, esto supone una novedad, que cabe entender como una combinación de fidelidad a la historia y de propaganda dinástica. Este rasgo no desapareció en las creadas durante el siglo XVII, como ejemplifica la más conocida: la serie de reyes de Castilla que se pintó para el Salón Dorado del Alcázar madrileño. Realizada a partir de 1639 por encargo de Felipe IV, la idea venía de antes, pues en 1625 se pagaba a Vicente Carducho por un óleo con dos retratos “de los Reyes de Castilla para muestra para el salón del dicho Alcázar.” (Lapuerta Montoya 2002, 33) Ya en la década de 1610 se habría podido apuntar esta idea, no llevada a cabo por el brutal endeudamiento de Felipe III gracias a los buenos oficios de Lerma. En esta serie, en la que intervinieron pintores de la talla de Alonso Cano, además de las ya conocidas siete reinas propietarias, aparecían algunas otras reinas consortes, de los comienzos de la realeza castellana. Su presencia, conjetural por otra parte, respondería a los condicionamientos del espacio a decorar.¹⁴⁸ En cualquier caso, lo que resulta innegable es que la presencia femenina, aunque testimonial, ya se había hecho consustancial a este tipo de series icónicas.

Fueron las series referentes a otros reinos de la monarquía las que ocuparon espacios subsidiarios, como decíamos hace un momento. En el Salón del Emperador del mismo Alcázar, una serie de reyes portugueses llevada a Madrid por Felipe II, fue más tarde completada por Felipe IV, prologándola hasta él mismo.¹⁴⁹ Para la enorme tarea de decorar el palacio del Buen Retiro, fueron útiles tres series icónicas (Tormo 1916a, 108, 122,

¹⁴⁸ Varey 1970 ofrece la mejor reconstrucción de esta importante serie, perdida en su casi totalidad. Aumenta sustancialmente la propuesta por María Luisa Caturla en 1947. Para Varey, los primeros doce reyes de la serie irían acompañados de sus consortes, en una conjetura altamente probable, visto el conjunto de su argumentación. Sin embargo, la cuestión permanece abierta.

¹⁴⁹ (Tormo 1916a, 74; Gérard 1998b, 340) Al no haberse dado nunca en Portugal el caso de una reina propietaria, la exclusión femenina en este conjunto resulta fácilmente justificable.

143). Una, de reyes aragoneses, es la ya mencionada copia de la realizada para Zaragoza por Ariosto, en 1586. Otra, de reyes godos, quedó inconclusa, realizándose 13 lienzos de los 30 proyectados. No parece que se incluyeran mujeres en la serie. Lo mismo sucedía con una tercera, enviada desde Milán, que representaba a los duques de dicho territorio hasta su incorporación por Carlos V. Para estas series de menor importancia – atestiguada por su colocación en espacios cambiantes y secundarios (Falomir Faus 2000b, 74)–, no se puede precisar del todo el grado de representación femenina, pero lo más fácil es que se haya prescindido de los detalles dinásticos, que en cualquier caso resultarían desconocidos e irrelevantes para los espectadores de la corte madrileña.¹⁵⁰

Todas estas series son testigo de un creciente énfasis en los aspectos dinásticos, dado que otras series de retratos (como las de hombres ilustres) no se empezaron en el XVII (Morán Turina et Checa Cremades 1985, 261). La enorme extensión de la monarquía, la multiplicación de sus dominios, y el ataque al que algunos de ellos estaban sometidos, motivó la multiplicación de estas series, legitimadoras de los derechos dinásticos puestos en entredicho.

El hecho de que algunas mujeres, en algunos casos, se hicieran claramente visibles en la cadena de transmisión de esos derechos –como testimonian los ejemplos que hemos visto– no implica que el poseedor de tales derechos dinásticos dejara de ser fundamentalmente un varón. Se ha señalado acertadamente que una serie icónica tenía un destinatario principal: el heredero, aquel de quien se esperaba que se sumara a la tradición familiar de gobierno virtuoso y autoridad legítima.¹⁵¹ En ese sentido, las series

¹⁵⁰ Aun se puede señalar una serie más, 36 retratos de medio cuerpo de la Casa de Francia y Flandes, inventariados en el corredor del cierzo de la reina, en El Pardo (Lapuerta Montoya 2002, 45).

¹⁵¹ (Falomir Faus 2000b, 64-65). “Si la corte era manifestación del poder real, sus edificios constituirían su plasmación material, circunstancia que no escapó a Felipe II, quien gustaba de enseñar El Escorial a diplomáticos extranjeros ‘para que lo contasen después ellos a su rey cuando se tornasen

icónicas funcionaban también como un recordatorio de la importancia del heredero, tema de constante actualidad para los Austrias españoles, tantas veces necesitados de un príncipe capaz de suceder en el trono a su padre. Dentro de ese contexto, las incorporaciones icónicas femeninas eran muestra de una cierta sensibilidad hacia la participación de las mujeres de sangre real en el proceso, pero no dejaban de ser –incluso visualmente– una anomalía, una excepción, que confirmaba la regla.

2.2.2 Programas decorativos y modelos de conducta.

Dentro de la corte, otro medio visual para construir la identidad femenina regia fueron las decoraciones de los espacios femeninos. Como tendremos ocasión de ver en el Capítulo 4, los palacios de los Austrias estaban divididos en dos secciones, el Cuarto del Rey y el Cuarto de la Reina, en los que cada consorte llevaba una vida separada del otro, rodeado por su séquito. Había pocas diferencias marcadas por el género entre ambos espacios, sobre todo en lo referente al mobiliario.¹⁵² Conocemos por Vandenesse el aspecto que presentaban las habitaciones de Isabel de Valois, Felipe II y Juana de Portugal en el Alcázar de Madrid, cuando los dos primeros entraron en la ciudad pocos días después de sus bodas.

La casa de Madrid estaba vestida como sigue.

a sus tierras.' Aunque el carácter representativo del Alcázar filipino carece de un estudio similar al dedicado al Escorial, la acumulación de retratos de soberanos de los diferentes reinos de la Monarquía en sus estancias principales, al menos en las más accesibles, transmitiría un inequívoco mensaje de contundente simplicidad: que la Monarquía Hispánica comprendía más territorios que cualquier otra y que en su titular convergían, por herencia o conquista, los derechos de todos ellos." (Falomir Faus 2000b, 62)

¹⁵² Por ejemplo, algunas de las habitaciones del Cuarto de la Reina tenían un estrado, en el cual las damas de la reina se sentaban sobre cojines, a la manera morisca (cf. nota 559). Otra diferencia eran las celosías que velaban muchas de las ventanas de la zona femenina de palacio, como puede verse por el dibujo de l'Hermite "de los Buratines" (fig. 62).

El gran salón que servía a las dos series de habitaciones de la reina y de la princesa, estaba tendido con una muy rica tapicería de oro, de plata, de seda, de la historia y viaje de Túnez que hizo el emperador Carlos V. Al extremo de un estrado de dos escalones, cubierto de tapices afelpados y un gran dosel de tisú de oro frisado, los bordes bordados sobre terciopelo carmesí. En dicha sala todas las noches había tres grandes candelabros de plata, que podrían pesar cada uno ochenta marcos, y en cada uno una antorcha de cera blanca. Al lado de dicha sala estaba la capilla, tendida con una tapicería y dosel de oro y de plata, de la historia de la Pasión, y dos reclinatorios de tisú de oro frisado. A mano derecha de la dicha sala estaban las habitaciones de la reina, una saleta donde comía, cubierta de tapicería de oro, de plata y de seda, un estrado de dos escalones, cubierto de tapices turquescos, un dosel de tisú de plata labrado con bordados en realce muy rico, una silla de plata esmaltada y un candelabro de plata, como en la sala.

Su cámara toda adornada desde abajo y cubierta de rica tapicería turquesca de seda siendo de oro y de seda los dos paños mayores, cerca del lecho: la colcha de la cama era de tisú de plata y por encima bordado y hecho con aguja de toda clase de pajarillos y de flores de oro y de seda; el cielo de lo mismo. El cielo de la cama bajo el superior del mismo trabajo; las cortinas de tela de oro violeta en los dos lados; la cubierta de redecilla de oro; un cielo con su colgante de lo mismo sobre la chimenea; había también allí una mesita o bufetillo cubierto de tisú de oro violeta frisado, una silla de plata, seis cojines de tisú de oro frisado y la cera blanca de que tuvieran necesidad. Además había allí un gabinete, tendido de redecillas de oro

sobre rayo carmesí donde había dos mesas, la una cubierta de tisú de oro encarnado y la otra de terciopelo carmesí; un gran tapiz afelpado de seda que era donde la reina se vestiría. Además de eso había un retiro o cámara tendida de tapicería de oro, de plata y de seda, un dosel de tisú de plata pintado al aguafuerte, muy hermoso y muy rico; una silla de tisú de oro encarnado, un pasillo para ir desde la cámara al retiro, cubierto de tapices, donde había un pequeño aparador para poner el vino para la noche, sobre el cual había tres jarros, una fuente y un jarro de plata dorada y un gran cántaro de plata para poner el agua.

Entrando a mano izquierda en la dicha sala, estaban las habitaciones de la princesa, la saleta donde comía, tendida de tapicería de oro, de plata y de seda, un dosel de tisú de plata bordado y realzado muy rico, un estrado cubierto de tapiz turquesco y por la noche un candelabro de plata como los de la sala; su cámara, tendida de una tapicería de oro, de plata y de seda muy rica; la cama, de lo mismo, y por abajo una alfombra afelpada muy fina; una mesita cubierta de tisú de oro carmesí y la silla de lo mismo, y seis cojines de terciopelo carmesí; además de eso, dos habitaciones tapizadas.

En el lado opuesto a la sala de la reina estaban las habitaciones del rey, que eran un salón, una saleta toda dorada por lo alto, tendida de tapicería, y un dosel de tisú de oro frisado; su cámara, tendida de lo mismo; la cama de terciopelo carmesí con bordados; la cubierta de la mesa y la silla de lo mismo, y venía a dar a la habitación de la reina. Las otras habitaciones del palacio no están aún preparadas. (Vandenesse 1551-1560, 267-268)

Lo que más llama la atención de esta relación es la detallada descripción de los ricos tejidos y tapices que adornaban las salas. No se menciona una sola pintura, y sí una profusión de alfombras, tapices ricos, y telas de oro, con multitud de bordados; entre el mobiliario, destacan las piezas de platería. La imagen que se transmite es de confort y, principalmente, lujo extremo.¹⁵³ Sobre la mayor riqueza de las habitaciones de la reina parece incidir también Giovanni Battista Venturino, que en 1571 las visita y las encuentra más grandes y mejores que las del rey; las de Juana de Portugal estaban íntegramente forradas de negro.¹⁵⁴

Es precisamente durante los años 60 cuando comienza una radical transformación en el aspecto interior de los palacios reales españoles (Checa Cremades 1998, 49). Tapices y objetos suntuarios irán siendo progresivamente reemplazados por pinturas de caballete y, en mucho menor medida, pinturas al fresco, en un proceso que sólo se culminará en el reinado de Felipe IV. Esto permitirá una creciente complejidad en los significados transmitidos por la decoración palacial: de genéricos mensajes sobre la opulencia y privilegio de sus habitantes se pasará a complejas ilustraciones históricas y alegóricas, que no sólo atestiguaban la riqueza o el buen gusto de los poderosos, sino también favorecían la transmisión de ideas acerca de su persona, su gobierno o su familia. Las decoraciones figurativas, tanto los tapices como las pinturas en tabla o lienzo, eran móviles, y de hecho cambiaban de emplazamiento por épocas del año u otras cir-

¹⁵³ No sabemos si esta decoración habría sido ordenada o supervisada por algún miembro de la familia real. Sí consta que Juana de Portugal desempeñó esas tareas en, al menos, dos ocasiones: en las bodas de Felipe II e Isabel de Valois en Guadalajara (1560; Checa Cremades 1992, 186); y diez años después en las del rey con Ana de Austria, en Segovia, para las que “el ornato y real aparejo y aparato superbisimo de todo el alcazar y palacio real” fue preparado por la princesa (López de Hoyos 1572c, 13v; Martín González 1992d, 172).

¹⁵⁴ (Gérard 1998b, 339-340) Para Venturino, ver Checa Cremades 1994a, 144. Probablemente, el texto de Vandenesse refleja los primeros meses o años tras el traslado de la corte a Madrid, y Juana de Portugal aún no habría intervenido a fondo en sus propias habitaciones. Por otra parte, puede que mantuviese una decoración normal hasta que, a finales de los 60, abandonó toda esperanza de volver a casarse, y enfatizó su luto, también en la decoración de sus habitaciones.

cunstances concretas. Por tanto, no se vinculaban –salvo excepciones que veremos luego, o la ya vista de las series icónicas– a zonas masculinas o femeninas de palacio. En cambio, los frescos eran permanentes, y en su realización sí que parece haber contado mucho el género del espacio a ocupar. Por lo menos, los tratadistas posteriores de pintura ofrecen criterios claros al respecto, basándose en el valor ejemplar y edificante que tales imágenes deberían tener, para hombres o para mujeres. Vicente Carducho lo exponía con total claridad:

si fueren galerias Reales, sean historias las que se pintaren, graves, magestuosas, exemplares y dignas de imitar, como son premios que grandes Monarcas han dado a los constantes en el valor, y en la virtud, castigos justos en maldades y traiciones, hechos de Heroes ilustres, hazañas de los mas celebres Principes y Capitanes, triunfos, vitorias y batallas. (...)

Y si fuere habitacion de Reina, ó señora, sean historias de Prudentes matronas, castas y valerosas, de que la Sagrada Escritura nos dará copia con exortacion espiritual y moral. La de Sara, Raquel, Rebeca, Iudic, Ester: y si las queremos de la Gentilidad, la celebrada y casta Penelope, la animosa quanto leal a su esposo Lucrecia, la de Marcia, hija de Varron, que tanto se preció de la aguja (propio exercicio de mujer casta) y aunque tan grande Pintora, nunca fue posible que pintare hombres menos que vestidos. De Gaya Erilia, muger del Rei Tarquino Prisco (aunque Reina) se ocupó siempre hilando con sus mugeres, no fiando de la ociosidad su recato; destas y de otras muchas de quien se pueda tomar exemplo y doctrina. (Carducho 1633, 328-329)

La diferenciación de las decoraciones por criterios de género es evidente. Gravedad, majestad, victorias, batallas, premios, castigos, son las historias de los varones. Prudencia, castidad, valor... las virtudes femeninas citadas por Carducho nos remiten una vez más a otros referentes, ya conocidos por nosotros. Nótese que, para cada una de las cuatro mujeres –a caballo entre míticas e históricas– que cita, Carducho se cuida de señalar su castidad y recato, anticipando el gran reparo que a mujeres de la Antigüedad se podría poner. Palomino opta por eliminar el problema de raíz: las mitologías no son aceptables en el entorno de una dama. “Y si fuere el sitio, que se ha de pintar, habitación de señoras, debe huirse totalmente de las fábulas, buscando siempre asuntos nobles, decorosos, honestos, y ejemplares”.¹⁵⁵ La ecuación entre fábulas mitológicas e historias indecorosas, aun siendo matizable, estaba bastante clara para muchos de los teóricos, prácticos y clientes de pintura en la España de la Edad Moderna.¹⁵⁶ Si a eso se añadía una posible ubicación en un espacio femenino, la virtud de cuyas ocupantes no debía ser discutida, el resultado era una prohibición tajante, como ejemplifica Palomino.¹⁵⁷

Los *Diálogos* de Carducho se publicaron en 1633, y el *Museo* de Palomino en 1723. Por esas fechas, los conjuntos decorativos palaciegos al fres-

¹⁵⁵ Palomino de Castro y Velasco 1723, II 240-241) En cambio, recomendaba ejemplos históricos de virtud tanto para las galerías de príncipes (“debe adornarse con hechos ilustres de los más célebres campeones, y valerosos héroes, como de un Aquiles, de un Hector, de un Alexandro, y otros semejantes”) como para las de señoras “para lo qual hay gran copia de mujeres ilustres en las sagradas letras ... y de letras humanas hay mugeres constantes, y valerosas: como Cleopatra, Artemisa, Porcia, Lucrecia, etc.”

¹⁵⁶ López Torrijos (1985a, 23-25) ofrece algunas reflexiones interesantes al respecto. Incluso dudando de su carga alegórica o moralizante, no se puede negar que se sabía apreciar estas pinturas por sus valores artísticos y como objetos de posesión privilegiada. No toda la pintura de base literaria mitológica tenía necesariamente connotaciones eróticas. Por otra parte, estas estaban muy presentes entre artistas y clientes a la hora de valorar las pinturas de fábulas.

¹⁵⁷ No obstante, poco más adelante Palomino viene a aceptarlas en un caso concreto, aunque con precauciones: “Si fuere palacio de recreacion, ó casa de campo, pueden tener las fábulas, con la debida modestia.” (Palomino de Castro y Velasco 1723, II 241) Del pasaje no se infiere un propietario específicamente femenino o masculino para tales villas. Por otro lado, la propia praxis anterior del artista no está de acuerdo con su radical prohibición de las fábulas mitológicas en espacios femeninos; cf. nota 170.

co se habían hecho muchísimo más comunes en España de lo que lo fueron durante el XVI. ¿Hasta qué punto informan estos tratadistas de lo que pudo ser la práctica en ese siglo?

Hay que empezar reconociendo la complejidad de la situación. La constante itinerancia de Carlos V, su falta de una Corte estable –en todo caso, sería la de Bruselas–, imposibilitan cualquier apreciación en este sentido.¹⁵⁸ Sin embargo, ya en la década de 1560, Felipe II sí encargó algunas decoraciones al fresco en sus residencias, más contando con Gaspar Becerra, uno de los pocos pintores españoles con formación italiana lo suficientemente profunda como para abordar con garantías la técnica. Hasta su muerte en 1568, el baecetano decorará para el rey algunas de sus habitaciones en el Alcázar¹⁵⁹ y parte del palacio de caza en El Pardo.¹⁶⁰

Aquí el rey le encarga a Becerra que decore la torre suroeste, trabajo que realiza entre 1562 y 1568. Aunque todavía hay bastantes dudas sobre la disposición de las habitaciones en El Pardo antes del incendio de 1604, parece claro que esa torre pertenecía al Cuarto de la Reina. En ella, o en su habitación inmediata al este, dormiría la reina, mientras que Felipe II

¹⁵⁸ El único ejemplo posible en los palacios reales españoles serían los frescos del Peinador de la Reina en la Alhambra, por Julio Aquiles y Alejandro Mayner. Sin embargo, parece difícil suponer una implicación de la Emperatriz o del propio Emperador en la decoración, realizada en la primera mitad de los años 40. Más bien debió tratarse de una iniciativa del alcaide de la Alhambra, el marqués de Mondéjar (Horn 1989, 29). Las escenas de conquistas en los frescos se vinculan principalmente a la campaña de Túnez.

¹⁵⁹ De los frescos en el Alcázar, desaparecidos en el incendio de 1734, quedan sólo algunos cartones preparatorios del propio Becerra. Se trata de dioses mitológicos, pero difícilmente puede reconstruirse su aspecto de conjunto. Pintó *Los cuatro elementos* en una sala anterior a la galería dorada; *Las artes liberales*, en el cubillo de las trazas, una de las viejas torres de la fachada occidental, vecina a la galería dorada; las *Metamorfosis* de Ovidio, en el piso superior de la Torre Nueva; y una *Historia de Ulises* para la pieza baja de la torre, a sugerencia del Bergamasco. (Carducho 1633, 431-433; López Torrijos 1985a, 314-315; Checa Cremades 1992, 132-133, 139-141; Madrid 1998, 381)

En la década de los 80, también el Escorial se enriquecerá con abundantes pinturas al fresco, pero no en la zona palaciega del complejo.

¹⁶⁰ Aparte de los propios frescos, se conservan algunos cartones de Becerra. Vid. López Torrijos 1985a, 234-235; Madrid 1998, 379.

dormiría en la torre sureste, o en sus inmediaciones.¹⁶¹ En 1582, Argote de Molina denomina a esa torre “el aposento de la Camarera”.¹⁶² Sea quien sea su ocupante, esa torre pertenece a la zona femenina del palacio –que se despliega por las crujías oeste y norte– y es el punto de contacto con la zona masculina –que ocupa las otras dos crujías–.

Siendo esto así, sorprende encontrar en ella una decoración mitológica, realizada al fresco por el más italianizado de los pintores españoles del momento.¹⁶³ En el ciclo del techo, dedicado a Perseo, aparecen desnudos masculinos y femeninos, incluyendo una sensual Dánae (fig. 21). Además, originariamente los frescos del techo se completaban con otros en las paredes, dedicados a Andrómeda. Por tanto, difícilmente se cumplirían aquí las estrictas recomendaciones posteriores de Carducho y Palomino.

Esto puede hacer pensar que el rigorismo que hemos encontrado en el XVII sobre las pinturas mitológicas y su visionado por mujeres no se daba en el XVI. Sin más datos sobre el uso y percepción femeninas de tales espacios, es imposible afirmarlo. Pensamos que se puede tratar de una “licencia” manierista de Felipe II para con su esposa, en una casa dedicada al reposo y el placer. No se olvide que esos frescos se encargaron du-

¹⁶¹ Véase nuestra discusión sobre el Pardo, pp. 319ss, especialmente la referencia al problema, antes del incendio, de “no estar el dormitorio del Rey cerca del de la Reyna” (cf. nota 528).

¹⁶² En su relación, saliendo de la sala de retratos, “De aquí se van [sic, en plural] a los aposentos de los Reyes. Y a éstos sigue el aposento de la Camarera, que está pintado al fresco, de mano de Bezerra...” (Argote de Molina 1582, 121) Como comentamos en el texto principal, los dormitorios reales estaban separados, así que la referencia a los aposentos debe entenderse en el sentido de que de la sala de retratos se puede pasar, por dos puertas distintas, a los aposentos de los reyes (como efectivamente puede verse en el plano del Archivo de Palacio), y que del aposento de la reina, se pasa al de la camarera. La relación de Argote destaca por su oscuridad e incoherencias con los planos conocidos de el Pardo.

¹⁶³ Es significativo que Felipe II encargase a Becerra precisamente ese aposento femenino, y no el suyo propio, por ejemplo. Máxime, sabiendo que buena parte del Cuarto del Rey tenía decoraciones muy particulares y permanentes; por ejemplo, las perspectivas de Pelegrino en la antecámara, o las taraceas y trampantojos de la sala de audiencias. En cambio, de la decoración de su aposento no se dice nada.

rante su matrimonio con Isabel de Valois, especialmente aficionada a la casa de El Pardo (Marías 1989c, 141-142; Tovar Martín 1995b, 78).

Por otra parte, tampoco cabe olvidar que la historia de Perseo ha sido ampliamente utilizada, en toda Europa, con un simbolismo político, aludiendo al buen rey que libera a su pueblo de las amenazas de sus enemigos (López Torrijos 1985a, 235-236). Una versión tan carnal del tema como la realizada por Rubens para Felipe IV colgaba en el Salón Nuevo del Alcázar, máximo espacio de representación de la monarquía, justamente con ese significado (Portús 1998a, 105). Precisamente por su simbolismo político era una historia “respetable” para la representación de escenas de desnudo. El hecho de que una habitación femenina se decorase con un programa referido al rey, aunque esto supusiera imágenes poco adecuadas para una reina, tampoco es un caso excepcional, como veremos a continuación con la *Historia de José* en el nuevo Pardo de Felipe III.

En efecto, y como ya hemos dicho, en 1604 se incendió el edificio, quedando como único recuerdo precisamente la torre suroeste, la decorada por Becerra. Todo lo demás se tuvo que demoler y reconstruir. Durante los años siguientes, un amplio equipo de pintores italianos y españoles fueron decorando muchas de las salas de su planta noble con diversos conjuntos al fresco.¹⁶⁴ Una vez concluyeron, en sus paredes se colgó lo mejor de las colecciones reales de pintura, pues se empezaron unas obras de larga duración en el Alcázar de Madrid, que provocaron el traslado de esos lienzos. Por eso, y a pesar del incendio, puede decirse que El Pardo recuperó y aumentó su esplendor original, haciendo Felipe III de él un palacio realmente extraordinario (Lapuerta Montoya 2002, 45).

¹⁶⁴ Newcome (1990) señaló las dependencias estilísticas de parte de ellos respecto a trabajos anteriores desarrollados en Génova. Lapuerta Montoya 2002, 93, 444 añade otras influencias complementarias, tanto iconográficas como estilísticas. Estos segundos modelos son florentinos: varios frescos en el Palazzo Vecchio, y las estampas de Antonio Tempesta.

Los temas escogidos para las diversas estancias no formaban un conjunto o un programa unificado. Había historias bíblicas, mitológicas e históricas, además de decoraciones puramente ornamentales –grutescos, perspectivas, etc. Ninguno de esos repertorios se vincula de manera especial con unos espacios o usos concretos. De las nueve salas cuyo programa iconográfico conocemos, tres podían vincularse con la reina, cinco con el rey, y una era indiferente. En el Cuarto de la Reina estaban las tres historias “femeninas”, pero también una “masculina”, a la cual se añadía el ciclo sobre Perseo y Andrómeda, de resonancias también masculinas, como hemos visto.¹⁶⁵

Igual protagonismo masculino detectamos en la ejecución de los trabajos. No es sólo que sea el rey quien contrate a los pintores, sino, sobre todo, que los mentores iconográficos son siempre escogidos por el rey. Primero fueron Pantoja de la Cruz y Bartolomé Carducho, ambos pintores a su servicio. En 1608 murieron ambos; “pareciéndole [a Felipe III] que los que habían de acabar las obras no les darían el alma que a tales obras convenía, mandó que Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquella galería debían hacer” (Mora, 103). La única excepción se hizo con el pintor Jerónimo de Mora, la fuente de todos estos detalles, a quien se permitió idear por sí mismo el programa que iba a pintar para la escalera de la Reina. El propio Mora relata con todo detalle su encargo: “y habiéndole yo mostrado la traza y relación de ella, el Rey nuestro Señor, por mano de Francisco de Mora, maestro mayor de

¹⁶⁵ En la zona de la reina, la Galería de la Reina o del Cierzo tenía la historia de José; en la Escalera de la Reina, la alegoría de la diosa Palas; en la Antecámara de la Reina de Hungría o Cuarto de la Reina, la Historia de la reina Ester; en el Dormitorio de la Reina de Hungría o Sala de la Infanta, la Aurora. A estas se añadía el ciclo de Perseo y Andrómeda en la torre.

En la zona del rey, la Galería del Mediodía tenía una historia de Aquiles; la Sala de Audiencias del Rey, el juicio de Salomón; la Antecámara del Rey, la historia de Psique y Cupido; la Sala del Rey, una historia de Josué; y la galería de retratos, una serie sobre victorias de la Monarquía.

Dos reconstrucciones recientes y completas de estas decoraciones en Martínez 2002b; Lapuerta Montoya 2002. López Torrijos 1989b estudia una propuesta de decoración para la galería del rey, de temática religiosa, que fue desestimada en favor de la historia de Aquiles.

las obras en aquella ocasión, sin renovarme en el hecho ni en el escrito cosa alguna, aprobó y dio por muy de su real gusto mi trabajo.” (Mora, 103-104) Es decir, el pintor deja claro que quien aprobó su propuesta fue Francisco de Mora, y con él el propio Rey.

Si bien los escritos de Jerónimo de Mora no están datados, deben ser posteriores a la muerte de Margarita de Austria, pues se la menciona como difunta o “en gloria”.¹⁶⁶ Por otro lado, se le contrató, como a todos los demás pintores, en 1607, así que su programa para la escalera debió darlo en vida de la reina. Nada se dice de si ella intervino de alguna forma en una decoración que le estaba dedicada. Su ausencia total en el relato de Mora lleva a pensar que, tanto en este caso como en las demás estancias, era la opinión de Felipe III la que contaba.

En otras palabras, el protagonista y destinatario de la nueva decoración de El Pardo era el rey. Como parte del discurso acerca del monarca ideal, se ilustraban también ciertos temas sobre su consorte –igualmente ideal–, pero en el conjunto quedaba clara la mayor importancia del varón. Así, por ejemplo, para la Galería de la Reina o del Cierzo se escogió la historia del casto José, aunque a los coetáneos no dejara de parecerles fuera de lugar, pues el protagonista es un varón, y la mujer de la historia, la esposa de Putifar, era modelo de inmoralidad. Son conocidas las opiniones de los teóricos al respecto. Carducho se sorprende del tema escogido, y más cuando el pintor, Patricio Cajés “tenía mucho adonde estenderse en heroicas y castas hazañas de Matronas fuertes y prudentes”.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Son una explicación de la decoración de la escalera de la reina, y unas indicaciones de cómo deben tasarse este tipo de obras (Mora).

¹⁶⁷ Carducho 1633, 332. Palomino es de la misma opinión: “no me parece la mejor elección para la galería de señoras; habiendo tantas mujeres ilustres en la Escritura Sagrada, que pudieran servir de ejemplo, y estímulo virtuoso” (Palomino de Castro y Velasco 1723, 838). En el fresco falta actualmente el trozo donde iba la mujer de Putifar, así que no se puede juzgar si las críticas también irían motivadas por el modo como se mostró la imagen de la tentadora (Portús 1998a, 89).

Esta anomalía se debe, como ya hemos dicho, a que en realidad todo el palacio está dirigido, de forma más o menos directa, al rey. “Aun siendo las estancias de la Reina, el programa iconográfico del palacio está casi todo él orientado a enaltecer la figura del Rey.” (Lapuerta Montoya 2002, 90) José, por su fidelidad puesta a prueba, por su virtud finalmente recompensada, y por su amor hacia Israel su pueblo, es un modelo para el rey y para todo buen gobernante; de ahí su presencia en la galería. Las historias propiamente femeninas no son irrelevantes, en cualquier caso. Al lado mismo, una “cuadra” destinada a sala de la infanta muestra en su techo una partida de cazadores –en alusión al gran atractivo de El Pardo– preparados para salir con la luz del día. Esta la trae el carro de la Aurora, acompañada de un gallo y desplazando a la vieja Noche. En la orla del fresco central la acompañan una alegoría de la Monarquía y siete virtudes. “La intención del programa decorativo de esta bóveda parece explícita: la Monarquía española, personificada en la Reina, madre del heredero, que anuncia un amanecer nuevo y feliz, se presenta adornada de todas las virtudes, teologales y cardinales”.¹⁶⁸ Por su parte, la historia de la reina Ester en la sala colindante cita al perfecto modelo bíblico de reina, escogida por el rey Asuero por su belleza y virtud, y salvadora del pueblo escogido. Esta decoración fue contratada más tarde que las demás, en 1613, y realizada en 1617-1618. Tovar apunta que esta imagen tan positiva de una reina “pudo verse como un homenaje a la Reina de España”, Margarita de Austria, fallecida dos años antes (Tovar Martín 1995b, 167). No obstante, se realizó de forma correspondiente con una historia de Josué en el cuarto

¹⁶⁸ (Martínez 2002b, 289). Como veremos, la Aurora es un símbolo habitual de las reinas: cf. nota 211, 219 y (López Torrijos 1985a, 353).

Estos frescos son obra de Luis de Carvajal, aunque por mucho tiempo se creyeron de Vicente Carducho. Martínez (1991a, 197-198) corrigió el error, y (Lapuerta Montoya 2002, 475) transcribe el contrato de Carvajal. Por otra parte, ya el inventario de 1612 publicado por (Quintero 1904) daba la atribución correcta.

del rey, lo cual difumina esa posible voluntad de glorificar en concreto a la reina difunta.¹⁶⁹

La decoración de la escalera de la reina no ha sobrevivido hasta la actualidad, a diferencia de las tres últimas obras mencionadas. Sin embargo, contamos con el testimonio precioso del artista que la ideó y realizó, el ya mencionado Jerónimo de Mora. El “jeroglífico de jeroglíficos” que desarrolla, igualando las virtudes de la reina y las de la diosa Palas, no hace pensar en ningún momento en una identificación concreta con la reina Margarita, sino más bien en un recurso puramente retórico, formulado en el tono idealizante y despersonalizado típico de estas decoraciones. Sin embargo, es interesante por cuanto Palas Atenea permite elaborar un modelo de feminidad algo más activo de lo acostumbrado. “Diosa de la Sabiduría, de la pureza y de toda la virtud, a quien los sabios dieron la custodia de los ejércitos, de las ciudades y de los palacios.” (Mora, 97-98) Vemos aquí una valoración de la sabiduría que llega incluso a ponerla por encima de las armas, caso insólito. Desde luego, es esa virtud la que eleva a Palas – Margarita sobre el universo entero, incluso sobre las demás deidades. Así, los estribos de la bóveda y los testeros reúnen a diversas divinidades y alegorías, “con lo cual me pareció haber puesto debajo de sus Reales pies todo lo que rendirse con la sabiduría puede.” Su dominio se extiende sobre el tiempo, la fortuna, la guerra, la paz, incluso sobre los astros: “la grandeza de su real virtud y sabiduría que no sólo se extiende a asegurar los astros e influencias, siendo señora de ellos (como lo es del sol y la luna), pues desde que nacen hasta que se ponen estas dos lumbres del cielo no dejan de alumbrar reinos y provincias sujetos a Vuestra Majestad.” (Mora, 100) Referencia, esta última, que constituye la única y

¹⁶⁹ Ambas las realizó Jerónimo Cabrera. La de la reina muestra nueve episodios de la vida de Ester, y en espacios subsidiarios los doce signos del Zodíaco, los doce meses, las cuatro estaciones, y ocho virtudes (Lapuerta Montoya 2002, 151-152). Para la accidentada historia administrativa de este encargo, véase también Lapuerta Montoya 1997.

remota alusión a la realidad de la reina Margarita —el tópico de los dominios en los que nunca se pone el sol.

Como parte de la misma retórica exaltada, se hace un juego conceptual con la función de la escalera, mediante la ilusión decorativa de que, abriéndose a más alturas, pone en contacto con las divinidades celestiales: “para significar cómo Su Magestad acude, así a las miserias humanas como a las altezas divinas, me pareció rematar el fingido edificio de la escalera con un corredor abierto, para mostrar en esto la comunicación y correspondencia que tienen sus reales aposentos con el orden de los cielos.” (Mora, 98)

En cualquier caso, la importante novedad que supone este programa, basado en la sabiduría de la reina, queda atenuada por su evidente carácter retórico, desvinculado de cualquier referencia efectiva a la vida o los hechos de Margarita de Austria. Una vez más, nos movemos en el terreno de los modelos y los ideales de feminidad regia, pero planteados desde las necesidades y concepciones del rey. En El Pardo, tanto con Felipe II como con Felipe III, es el rey quien dirige las empresas decorativas, y las hace según su criterio —lúdico, estético, o político—, también donde podría pensarse que iban dirigidas a la reina. Por supuesto, parte del programa propagandístico de la monarquía es ofrecer una imagen modélica y virtuosa de la reina, pero el protagonismo del rey no admite discusión.¹⁷⁰

¹⁷⁰ No hay constancia de decoraciones al fresco en el Cuarto de la Reina del Alcázar de Madrid, durante el siglo XVI. Para finales del XVII hay un testimonio, unos frescos pintados principalmente por Palomino, en la Galería del Cierzo de la Reina. Realizados en 1686 y hoy perdidos, salvo un dibujo, se trataba de una fábula de Cupido y Psique en cinco escenas. Todo indica, sin embargo, que su simbolismo era religioso, una alegoría del alma y el amor divino. Según Palomino, Carlos II le indicó que los letteros de los frescos fuesen en castellano y no en latín, “respecto de ser habitación de señoras”. Vid. Palomino de Castro y Velasco 1723, II 255; López Torrijos 1985a, 360-364.

Ya fuera del Cuarto de la Reina, pero muy vinculados a una mujer de la familia real, estuvieron los frescos de la historia de Pandora, realizados por Colonna y Mitelli en el Salón de los Espejos. Según Orso, eran una anticipación de la boda de la infanta María Teresa con Luis XIV, que se cele-

Finalmente, un modelo es tan efectivo por lo que incluye o afirma como por lo que excluye o prohíbe. Ya hemos visto que la matizada proscripción de temas mitológicos para la decoración de espacios femeninos no se aplicó por completo, en la práctica. Sin embargo, resulta innegable que era un tema sensible, en el que las categorías de género eran cruciales. En los palacios de los Austrias hubo pinturas mitológicas en abundancia, pero en las zonas masculinas, y mucho más como pinturas de caballete que como frescos. (En el siguiente capítulo veremos si se puede hablar de un coleccionismo de pintura mitológica por parte de las mujeres de sangre real.) Felipe II fue un apasionado de la pintura mitológica, principalmente de su venerado Tiziano, aunque no sólo de él. Sin embargo, tampoco tenemos certeza de dónde ubicó esa parte de sus colecciones. Es significativo que no haya referencias literarias sobre el sitio concreto de las *poesie* en vida de Felipe II, pero sí que podamos rastrearlas con detalle más tarde (Checa Cremades 1994b, 265). No debíamos tampoco concebir al rey como un gusto estable y uniforme a lo largo de toda su vida; lo más lógico es que se produjesen cambios en su actitud (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1998e).

Felipe III demostró una cierta ambigüedad hacia las pinturas mitológicas. Si de un lado manifestó su extraordinario aprecio por la *Venus del Pardo* de Tiziano, de otro se sabe que durante unos años se retiraron al guarda-joyas las poesías ticianescas “porque Su Majestad mandalos guardar por su modestia y gran Virtud”, según testimonio del pintor Luis Tristán.¹⁷¹

bró en el Salón, por poderes, en 1660. La omisión de los aspectos negativos del mito de Pandora y el énfasis de los positivos sería una maniobra propagandística de Felipe IV ante los embajadores franceses, así como futuros visitantes ilustres. Vid. Orso 1986, 105-106.

Tanto en un caso como en el otro, y como siempre, lo que predomina es la intención del rey, que es quien establece los parámetros básicos de las decoraciones.

¹⁷¹ Portús 1998a, 89-90. En la misma dirección apuntan los pagos a Julio César Semín, en 1620, por intervenciones pequeñas como “aderezar y limpiar y echar unos paños al temple en los lienzos questán en el pasadiço que ba a la Encarnación” o “hechar unos paños en unas figuras que estaban indecentes en el dicho pasadiço” (Lapueta Montoya 2002, 33). En ese momento, quien podía ordenar tal intervención era sólo Felipe III. Las pinturas intervenidas estaban en el pasadizo que co-

En cambio, con Felipe IV no cabe duda de su amor duradero por su riquísima colección de *poesie*, fábulas y temas afines; un amor que, sin embargo, su primera esposa no parece haber compartido. En 1626, Cassiano dal Pozzo visita la corte madrileña, cuyas riquezas artísticas describe con detalle. Le muestran el Cuarto Bajo de Verano, una zona recientemente acondicionada por Felipe IV en el Alcázar, y en la cual se acumula una espléndida colección de pintura mitológica y de retratos. Es un espacio predilecto para el rey, pero no tanto para la reina Isabel de Borbón, pues Pozzo escribe: “cada vez que la reina se dirige a las salas se hacen cubrir antes de que llegue todos los cuadros en los que hay desnudeces”.¹⁷²

Es decir, que ciertas imágenes de feminidad, generalmente aceptables en el espacio masculino regio, no lo son ante la presencia femenina.¹⁷³ La Iglesia censuraba la posesión de tales imágenes, aunque se admitían como excusas su posible contenido alegórico, su simbolismo político, o su valía artística. En estos casos, convenía que se tuviesen guardadas en lugares recogidos y de acceso minoritario e, implícitamente, masculino.¹⁷⁴ La cercanía entre mujeres regias y mujeres mitológicas resultaba incómoda,

nectaba el Alcázar con el monasterio de la Encarnación, fundado por la difunta Margarita de Austria y levantado por el propio Felipe III. Es decir, no era un espacio como cualquier otro, sino que tenía unas connotaciones de religiosidad que chocaban con la supuesta profanidad de dichas obras.

¹⁷² apud Checa Cremades 1994b, 143; Portús 1998a, 91-92.

Otro testimonio similar, totalmente fuera del marco cronológico y dinástico de nuestro trabajo pero no por ello menos indicativo, es el de la situación creada en El Pardo, que albergaba las copias hechas por Rubens de las poesías de Tiziano. Ante una inminente visita de la familia real, en mayo de 1716 se ordena “que se quiten de donde están, y se pongan en una pieza encerrada del mismo palacio.” Al parecer, la Sala de la Antecámara iba a ser empleada por Isabel de Farnesio, y era poco recomendable que estuviese en tal compañía (Portús 1998a, 73, 125).

¹⁷³ Esta misma asimetría se señala en la cita larga de Carducho al comienzo de este epígrafe: Marcia “nunca fue posible que pintare hombres menos que vestidos”. No hace falta dar ejemplos, clásicos o modernos, sobre la abundancia de la situación inversa.

¹⁷⁴ Vid. Portús 1998a, 84-85, que ante la evidencia de que las grandes pinturas mitológicas de la colección real fueron bien conocidas por nobles, intelectuales y pintores de la corte, relativiza el supuesto hermetismo de las salas con pintura mitológica, por más “reservadas” que se quisiesen hacer. Más adelante (pág. 125), formula una interesante y matizada hipótesis sobre la existencia de diversos tipos de pintura mitológica dentro de las colecciones reales, con connotaciones más privadas o más institucionales.

pues nada modélico podían derivar las primeras de las segundas, más bien al contrario. Por la cita de dal Pozzo no se puede apreciar si la orden de cubrir las imágenes partía del rey o de la reina, siendo ambas opciones muy posibles.¹⁷⁵

Sea por la inclusión de elementos positivos –virtudes, honestidad, sabiduría–, sea por la exclusión de referentes negativos –la abierta sensualidad de mucha de la pintura de tema mitológico–, la decoración figurativa nos devuelve al modelo de reina cristiana ideal que ya conocemos. El programa de Jerónimo de Mora para la escalera de la reina en El Pardo marca un caso peculiar, en el que se reivindica abiertamente la sabiduría de la reina como virtud predominante de su gobierno; sin embargo, también parece claro que se trataba de un programa retórico e impersonal. En todos los casos, es el rey quien rige los tiempos y las posibilidades de la imagen regia, también la femenina.

2.3 Perspectivas de género en las decoraciones efímeras.

Entre las posesiones de Catalina Vélez de Guevara, Condesa de Villamediana y Oñate, se inventariaban en 1685 “cuatro pinturas grandes de entradas de reynas con marcos negros y dorados de dos bars y media de largo y dos de ancho poco mas o menos”.¹⁷⁶ Aunque tardío, el ejemplo demuestra hasta qué punto estas celebraciones alrededor de las mujeres regias se habían consolidado, llegando a formar una tipología propia, a

¹⁷⁵ Testimonios coetáneos afirman que la reina, incluso en verano, prefería su cuarto de invierno, el de la planta noble en la zona meridional del Alcázar, a los lujosos y frescos sótanos del Cuarto Bajo, aduciendo que arriba estaba más cerca de su oratorio (Válgoma y Díaz Varela 1958, 129).

En el caso de El Pardo en 1716 (cf. nota 172), y según la nota del marqués de Grimaldi, la iniciativa parece partir del rey: “Haziendo el Rey memoria que en el Palacio del Pardo, especialmente en el quarto que ha de ser para la Reyna Nuestra señora hay algunas pinturas inmodestas.”

¹⁷⁶ (The Provenance Index, 1994, E-629, n. 177. Para ejemplos anteriores de esta tipología, cf. nota 116.

poderse agrupar en una serie cronológica, idea especialmente querida para un sistema dinástico, como hemos visto en el epígrafe anterior.

La entrada en la Corte era el rito principal de la incorporación de una reina a su nueva dignidad. El matrimonio se celebraba en dos fases, habitualmente: una, por poderes, en el país de origen de la novia, y otra, con la presencia física de los dos cónyuges, en alguna ciudad principal de camino hacia la Corte. Una vez que el matrimonio regio estaba confirmado, la reina podía entrar en la Corte, acto equivalente a la coronación de otras monarquías, inexistente en la hispánica tanto para varones como para mujeres.¹⁷⁷ El tono espectacular de estos acontecimientos se vinculaba a las manifestaciones de alegría por el reciente enlace real, así como por el carácter de presentación mutua que ofrecían a la reina y sus nuevos súbditos.¹⁷⁸ Así, en los viajes de llegada y en las entradas de las nuevas reinas hay un fuerte componente visual, un anhelo de ver a la recién llegada, tanto por parte del monarca como por el pueblo en general.¹⁷⁹ Así lo testimonia Alvar Gómez de Castro, al recoger el momento en el que Isabel de Valois llega a la vega de Toledo, y cambia la litera por una montura abier-

¹⁷⁷ Hofmann 1985, 159. El rey era reconocido como tal, tras el fallecimiento de su predecesor, por el acto del “levantamiento del pendón”, que no implicaba una celebración pública especialmente aparatosa; la reina, por la solemne entrada en la Corte.

¹⁷⁸ Ríos Lloret (2003, 262) lo resume de forma adecuada: “La llegada de las jóvenes desposadas se convertía en una ceremonia con un doble significado. Por un lado, servía para que esta princesa extranjera descubriera a sus súbditos y su nuevo país. Por otro lado, permitían que el pueblo conociera a aquella que iba a ser su reina y la madre de su futuro rey. Por eso tenían tanta importancia el aspecto exterior y la escenografía de la presentación; por eso abandonaban la moda de su país de origen para presentarse ataviadas al estilo de su país de adopción; por eso se recorría el nuevo territorio hasta llegar a la sede de la corte, de forma lenta y en etapas tan estudiadas. Sus entradas eran, en realidad, un itinerario físico y espiritual, que simbolizaba su transformación de princesas extranjeras en reinas de estos nuevos territorios.”

¹⁷⁹ Esto no implica de ninguna manera obviar las demás dimensiones de la fiesta en la Edad Moderna, compuesta siempre de un conjunto heterogéneo de registros. El visual es importante, por supuesto, y en palabras de Bouza, “con el uso de imágenes como éstas se pretendía causar una impresión imperecedera en el recuerdo de los que las vieran” (Bouza Álvarez 1998c, 94). Sin embargo, no cabe olvidar que además de este registro –arquitecturas efímeras, decoraciones figurativas, ornamentos urbanos e indumentarias personales– hubo otros muy diversos –la música culta o popular, las representaciones teatrales, la danza, los fuegos de artificio, las demostraciones militares y gremiales, los elementos litúrgicos, los actos de trasfondo político...

ta: “Aqui en este lugar estaua aparejado vn cauallo blanco muy hermoso y sosegado, en que se pusiese su Magestad: porque desde alli determino de salir de la litera y yr de suerte que toda la gente, que no tenia otro desseo pudiesse gozar de verla.” (Gómez de Castro 1561, 10v)

Efectivamente, la epifanía de la nueva reina exigía una apariencia personal que desbordase toda expectativa, en una escalada de lujo y ostentación. Diez años más tarde, es Ana de Austria la que muestra la riqueza que puede llegar a requerir “su ser y monarquía”.

“La Reyna subio en un palafren blanco mosqueado, ricamente aderezado, con un sillón de oro con mucha pedreria, muy bien labrado, gualdrapa de terciopelo negro, guarnescida y bordada con franjas de oro. Su magestad se mostró este día hermosísima, y con aquella magestad y señoría que tan natural y tan fundado, y con tantos dotes del ánimo esmaltado tiene, representó muy bien su ser y monarquía. Lleuaua su magestad vestida una saya de tela de plata parda, bordada de oro y plata. Un galdrés de terciopelo negro, afforrado en tela de plata, prensado y guarnescido con unas franjas de oro, collar y apretador de muchos diamantes, rubíes y piedras de mucho valor. Un sombrero adornado con una cinta de oro con unas plumas blancas, coloradas y amarillas, que son las colores del rey nuestro señor.” (López de Hoyos 1572c, 60-61)

Esta visualidad exacerbada por el lujo y la riqueza giraba en torno a la persona de la reina, pero no sólo de ella. Nobles, regidores, eclesiásticos, gremios, consejos reales... los diversos cuerpos sociales competían por superarse en ostentación y liberalidad, en honor de su reina.¹⁸⁰ El asombro

¹⁸⁰ G. Ledda comenta así el carácter eminentemente visual de las relaciones de fiestas: “No interesa la narración del acontecimiento sino la visualidad de este, la *sobrevaloración* de la apariencia, de las

provocado por este espectáculo, no deja de reseñarse por las fuentes: “Procediendo poco a poco no era pequeño espectáculo dilatar los ojos por el ornato de colgaduras de brocado, rasos, damascos, y otras tapicerías de oro y seda de grandísimo valor. Las ventanas eran tan adornadas, con grande frecuencia de Señoras y Damas que adornaban, e ilustraban la fiesta.” (López de Hoyos 1572c, 84)

No es excepcional ni indiferente la equiparación entre damas y adornos: para López de Hoyos, la presencia femenina es parte esencial del “espectáculo” que se ofrece a sus ojos, y prácticamente se repite hacia el final de su crónica: “era grandísimo contentamiento dilatar y estender los ojos por tanta variedad de riquezas de oro y de plata, y sedas, con que todo este trecho estaua adornado, passando en silencio las damas, y señoras que a una parte y a otra por las ventanas con su espectáculo ilustrauan y regozijauan las fiestas”.¹⁸¹

Los varones también eran parte del mismo espectáculo, por supuesto: el séquito de la reina en estas ocasiones era masculino en su abrumadora mayoría, compuesto principalmente por las autoridades de la ciudad.¹⁸² El

luces y de los objetos y cómo estos influyen y afectan a la imaginación y a la emoción.” Consciente o inconscientemente, lo que importa es “la pompa sustitutiva de los valores positivos del poder.” (Ledda 1999, 203-204, cursivas en el original)

¹⁸¹ (López de Hoyos 1572c, 107). Comentarios casi idénticos sobre las entradas a Sevilla en 1526, Toledo en 1560 y Burgos en 1570, en Gómez-Salvago Sánchez 1998, 75; Gómez de Castro 1561, 36; Sanz Serrano 1983, 394.

¹⁸² No eran los hombres ajenos al mismo dispendio indumentario. Gómez-Salvago comenta, comparando el honor ganado en las justas caballerescas y el prestigio de la ostentación: “En las relaciones suele predominar lo estático sobre lo dinámico: lo estático no está sujeto a la varia fortuna como la acción, que no siempre resulta según lo previsto; las ropas aseguran el prestigio, la justa sólo a veces. De ahí que Gonzalo Fernández de Oviedo describa, más que la justa de la plaza de San Francisco, las ropas que vistió para la ocasión la nobleza.” (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 88-89) Los gastos en vestimentas de los regidores municipales apenas le iban a la zaga a los de la nobleza (Pérez de Tudela 1998, 160-163); de hecho, en 1570 Felipe II prohibió a los regidores de Madrid salir vestidos de brocado y tela de oro, como en la entrada de 1560 de Isabel de Valois (Cruz Valdovinos 1990a, 426-427). El viajero Lambert Wyts describía asombrado el lujo de los ropajes de los regidores de Burgos en su recepción a la reina Ana, en 1570, y concluía: “era un vestido antiguo de senador romano.” (Wyts 1573, 335) Cruz Valdovinos (1998b, 31) señala también cómo, en la modesta entrada de Isabel de Borbón en 1615, los regidores madrileños gastaron preferentemente en

lugar adecuado para las “damas y señoras” eran sus casas, las ventanas;¹⁸³ eso sí, de forma tan llamativa, que adquirirían un paradójico protagonismo, como el que las citas anteriores testimonian. Que se las equipare a las colgaduras, tapicerías, y demás ornamentos ricos es indicativo de la exclusión femenina de la representatividad social y urbana, y a la vez de su condición de espectáculo, de objetos para la contemplación (masculina).¹⁸⁴

“Más que pretender que se entienda, se busca impresionar.” La acertada expresión de (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 122) nos acerca particularmente a la realidad de aquellos acontecimientos. Solemos prestarle gran importancia a las decoraciones efímeras y sus repertorios iconográficos, pero la efectividad comunicativa de tales discursos provoca serias dudas. La creciente complejidad de las decoraciones supuso que su interpretación admitiese múltiples niveles de lectura, según la preparación de cada espectador (Cruz Valdovinos 1998b, 36). Entre los propios relatores, algunos no se ocupan particularmente de las decoraciones figurativas, y prestan más atención a los festejos o el lujo de los ornamentos.¹⁸⁵ Otros admiten abiertamente que muchos no entenderían el sentido de las imáge-

telas y trajes, aspectos que permitían su lucimiento personal, en vez de invertir en arquitecturas efímeras y festejos.

¹⁸³ A excepción de las damas de la reina, que la acompañan bajo la custodia de la Guarda Mayor de damas, y en compañía de nobles y señores.

¹⁸⁴ Fernández de Oviedo recoge un episodio en el que la mirada de una mujer, Isabel de Portugal, es la que predomina, y se dirige fundamentalmente hacia las mujeres: “Como comenzó [la emperatriz] á entrar por la ciudad [de Sevilla], mandó á un alcalde de corte y alguaciles que venian delante della, apartando la infinidad de gente que ansí en el campo como por las calles habia, que mandasen á todas las mujeres que se quitasen los sombreros, porque las queria ver; y así venian diciendo á voces: ‘Señoras, quitad los sombreros, que S.M. os quiere ver bien’; y así todas los quitaban luego con grande contento.” (apud Gómez-Salvago Sánchez 1998, 107)

¹⁸⁵ Es el caso de Sebastián de Horozco en sus relaciones toledanas, mucho más atentas al desarrollo cronológico de las entradas, a las opiniones anteriores y posteriores al evento, etc., que a la iconografía de las decoraciones, para la cual –en el caso de la entrada de Isabel de Valois– remite explícitamente al libro que estaba componiendo Gómez de Castro (*Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, 1896, 68; Redondo 1999, 306).

nes, y se quedarían en la superficie.¹⁸⁶ Las propias festejadas necesitaban habitualmente de algún cicerone “que brevemente declaraba a su magestad la substancia de lo que se le ofrecía”.¹⁸⁷ En cambio, la espectacularidad visual jugaba un papel central, y se expresaba mediante un lenguaje, el del lujo y la ostentación, que todos entendían. “Lo estético se convertía así en la esencia del mensaje, mientras que lo ético no era más que un acompañamiento que le servía de coartada.” (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 122)

Por supuesto, los discursos textuales y visuales de las decoraciones efímeras también eran significativos acerca de la feminidad regia. Lamentablemente, no ha llegado a nosotros ningún testimonio gráfico de estas decoraciones –ni de las entradas en general– en la España del XVI, y por tanto dependemos de las relaciones escritas por los espectadores, así como de los libros publicados después de las principales festividades.¹⁸⁸ Estos libros podían ser escritos por el mismo intelectual que había ideado los programas iconográficos de las decoraciones, o por terceros, y no siempre reflejaban el desarrollo real de la fiesta, sino lo planeado por sus mentores.¹⁸⁹

¹⁸⁶ En la relación de Báez de Sepúlveda sobre la entrada de Ana de Austria en Segovia, se señala cómo un arco estaba coronado por una imagen del ave fénix, rotulada acordemente. De esta forma, “a los rudos se daua a entender siquiera lo que era aquella aue, los demas entenderian que con aquellas palabras se saludaua a la reyna nuestra señora llamandola fenix, por ser sola en el mundo.” (Suárez Quevedo 2000, 441)

¹⁸⁷ La cita alude al conde Ladrón de Guevara, que desempeñó esa tarea en la entrada de Ana de Austria a Madrid (López de Hoyos 1572c, 89).. Algo similar se hizo en la entrada de la misma a Burgos (Sanz Serrano 1983, 393).

¹⁸⁸ Tan sólo queda un dibujo (figura 22) del arco levantado en Valladolid para la entrada de Isabel de Valois en 1565, a la vuelta de las vistas de Bayona. Su arquitectura fue diseñada por Juan de Juni, con pinturas de Antonio de Ávila, Mateo de Espinosa y Benedetto de Rabuyate (Valladolid 1998, cat. 20-21; Checa Cremades 1992, 166).

Para las relaciones, además de la bibliografía especializada citada en cada caso, son especialmente útiles recopilaciones generales como (Alenda y Mira 1903; *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, 1896; Huarte 1941-1950; Simón Díaz 1964a; Simón Díaz 1982b; García Mercadal 1999).

¹⁸⁹ De hecho, en la planificación de las decoraciones efímeras tenía precedencia la traza de las arquitecturas, a la que sólo después se añadían los programas iconográficos. Algunos testimonios al res-

En las decoraciones, pagadas por el municipio pero bajo la supervisión del entorno del rey, se transmitía la imagen de la reina ideal, identificada a priori con la recién llegada. Se le ofrecía a esta un discurso ambivalente, entre la alabanza y el aleccionamiento. Obviamente, no era ella la única destinataria de esas decoraciones, sino que se difundía ante toda la sociedad un modelo convencional de reina;¹⁹⁰ este incidía especialmente en su feminidad, en torno a ejes como el amor, la paz, la familia, etc. En cierta forma, era lógico, pues las decoraciones celebraban el matrimonio real, lo cual favorecía sobremanera esos valores en concreto. El hecho de que realmente también hubiese mujeres con responsabilidades políticas, que llegado el caso ejercían con autoridad y dureza, apenas parece haber afectado a esta imagen ideal que, con pequeños matices, veremos repetirse en sucesivas entradas. Los matices vienen dados por coyunturas: la paz firmada con Francia, en el caso de Isabel de Valois (Pérez de Tudela 1998, 143; Cruz Valdovinos 1998b, 19-20); la imperiosa necesidad de un here-dero, en el caso de Ana de Austria...

Hay que decir, en cualquier caso, que la imagen de la reina no es sino un tema entre otros –y no el principal– en las decoraciones efímeras de sus propias entradas. Lo principal de estas decoraciones, cuantitativa y cualitativamente, versa sobre el rey y sobre la ciudad. La llegada de la reina es la ocasión, y ella recibe su parte de atención, pero el emisor principal del mensaje es el rey, cuya imagen protagoniza indiscutiblemente las decora-

pecto, en López de Hoyos 1568a, 12; Tovar Martín 1988a, 396; Collar de Cáceres 1998c, 185, 189.

¹⁹⁰ Por ejemplo, en principio los arcos tenían una intención pedagógica para el príncipe. En palabras de Báez de Sepúlveda, “como quiera que en los arcos triunphales sea el principal intento proponer a los principes en diferentes figuras y empresas sus hechos, justa, y prudente, y valerosamente emprendidos y acabados, y esso mesmo los de sus mayores, de necesidad han de leuantar los animos a perseuerar en aquellas virtudes que en gloria suya les ponen delante.” Sin embargo, en la realidad el festejo se dirigía a la glorificación de la monarquía para el pueblo y las demás naciones (Suárez Quevedo 2000, 430-431).

ciones.¹⁹¹ De hecho, las entradas de reinas fueron un festivo campo de combate político durante el reinado de Felipe II. El monarca enfatizó cada vez más la majestad de estas entradas, aminorando en cambio las suyas propias. Este declinar de las entradas del rey y el auge de las protagonizadas por reinas habría venido motivado por el deseo de Felipe II de sustraerse a los ritos de compromiso institucional entre el rey y las ciudades –jura de privilegios, etc.–, enfatizando más bien los aspectos festivos, dinásticos, y en último término propagandísticos.¹⁹² El hecho de que las festividades y la entrada eran protagonizadas o por el rey o por la reina, no habiendo casos de entrada solemne y conjunta de ambos cónyuges, facilitaba que en las entradas de reinas los rituales institucionales tuviesen poco peso. En efecto, las nuevas reinas consortes nunca juraban los privilegios de las ciudades, pues el sujeto del poder monárquico era el rey, no ellas. Por tanto, en las entradas de reinas podían obviarse más fácilmente las implicaciones políticas concretas entre la monarquía y los súbditos.¹⁹³

¹⁹¹ Un caso extremo podría ser el de las decoraciones para las entradas reales a Sevilla, con ocasión de la boda imperial, en 1526. Se dispusieron siete arcos triunfales, dedicados a las virtudes del Emperador. Isabel de Portugal sólo aparecía en el séptimo, recibiendo la corona de la Fama junto con Carlos (Mata Carriazo 1959, 80-84; Gómez-Salvago Sánchez 1998, 132-148, doc. 23). Había un precedente en la italianizada Sevilla; los trece arcos triunfales erigidos para la entrada de Fernando el Católico y Germana de Foix en 1508 (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 115).

No obstante, la entrada sevillana de 1526 se trata de un caso con peculiaridades propias. Aunque hubo dos entradas separadas, primero la de Isabel de Portugal (3 de marzo) y después la de Carlos V (10 de marzo), la decoración era la misma para ambas, y no se concibió específicamente para la entrada de la nueva reina, a diferencia de las demás que se mencionan en este epígrafe. No obstante, el abrumador predominio de la imagen del Emperador sí ilustra muy bien el carácter secundario de la cónyuge regia.

¹⁹² Río Barredo (1999, 158-159) explica muy bien la actuación del rey, que “significó cambiar completamente las reglas del juego. Felipe II, que se ocupó personalmente de organizar el protocolo para las jornadas de las reinas y sus entradas urbanas, demostró ser muy consciente de los mecanismos para limitar la significación constitucional de estas en favor de otras de talante dinástico e internacional.” (Cámara Muñoz 1986, 74) ya había señalado el mayor fasto de las entradas de Ana de Austria o Margarita de Austria respecto a las de sus cónyuges. (Collar de Cáceres 1998c, 183) menciona que el recibimiento de Felipe II en Sevilla, ese mismo año de 1570, fue “ciertamente bastante menos complejo” que el de la reina en Segovia.

¹⁹³ Así, la diferencia fundamental entre la entrada de Isabel de Portugal en Sevilla (3 de marzo de 1526) y la de Carlos V (10 de marzo) fue que, antes de traspasar el umbral de la ciudad, él tuvo que jurar guardar sus privilegios (Gómez-Salvago Sánchez 1998, 129). Décadas más tarde, era vo-

Que las decoraciones tenían lecturas políticas lo demuestra también el caso de las ciudades belgas, en su recepción a la infanta Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto, en 1599.¹⁹⁴ En sus diversas entradas –o más bien, en el libro que después las recogió tal como habían sido planeadas por los municipios– enfatizaron el papel de la infanta sobre su esposo, aunque en la herencia de Felipe II a ambos se concedía total igualdad. De esta forma, se recreaba un ideal de gobierno femenino –amable, gentil y pacífico– contrapuesto a violentas experiencias anteriores con gobernadores masculinos.¹⁹⁵ No sabemos hasta qué punto el mensaje llegó a los nuevos virreyes, pero al parecer tanto Isabel Clara Eugenia como Alberto esquivaron cuanto pudieron los mensajes políticos y potenciaron en cambio los aspectos visuales y festivos de las entradas. Además enfatizaron las ceremonias religiosas, desplazando el punto de vista contractual por otro de soberanía absoluta por derecho divino.

Aun admitiendo que la tensa situación política permitía a las ciudades belgas presentarse de forma tan autónoma, y que en Castilla no había una tradición urbana tan fuerte como la de Flandes, lo que cuenta ahora es la utilización de la fiesta como propaganda política. Las ciudades castellanas también transmitían mensajes a través de sus decoraciones efímeras –aunque sin el alto perfil político de las flamencas– pero de hecho, el control de las entradas de reinas –y de otras ocasiones similares– por parte del rey y su entorno era absoluto.¹⁹⁶ Sus mentores iconográficos estaban

luntad de Felipe II de que a las reinas se les hiciese la misma ceremonia que se le haría a él, “salvo que la Reyna no ha de jurar privilegios” (Collar de Cáceres 1998c, 189 n. 32).

¹⁹⁴ Véase al respecto el penetrante estudio de Thøfner (1998), de quien extraemos las siguientes ideas.

¹⁹⁵ El carácter puramente retórico de tales imágenes se evidencia al comparar el gobierno del duque de Alba y el de Margarita de Parma, por ejemplo.

¹⁹⁶ Cf. nota 192, y Checa Cremades 1992, 481 n. 304; Pérez de Tudela 1998, 145. Es necesario separar, de una parte, las entradas y fiestas de carácter cortesano –aunque se celebrasen en ciudades diferentes, al no estar la Corte totalmente asentada en una–, en las que participaban personas reales y que eran cuidadosamente supervisadas desde la autoridad regia; y, de otra parte, las múltiples festividades que, con las mismas ocasiones, se celebraban en muchas otras ciudades de la Península, Italia, Flandes y América, sin una iniciativa regia evidente, aunque después se informase a la corte

dentro de las redes clientelares de la ciudad, pero también de la corte: por ejemplo, López de Hoyos era cronista de la Villa de Madrid, y de ahí que incluyese la *Declaración y armas de Madrid* en su libro de exequias por Isabel de Valois. Pero a la vez era cronista de la Corte, y se ve obligado a rendir homenaje y dedicatoria al cardenal Espinosa, *factotum* de la Corte en esos años.¹⁹⁷ De forma aún más explícita, tras las fiestas toledanas por la llegada de las reliquias de San Eugenio, el mentor y cronista Gómez de Castro envió una carta a Felipe II con todos los detalles del programa decorativo, señalando: “por si acaso lo quisiera esta ciudad imprimir, se puede enmendar conforme a lo que a V.M. le pareciere” (apud Civil 1999, 64). En algún caso, la complejidad iconográfica de las decoraciones, y su cuidadosa apreciación de la situación política y dinástica, nos dirige ineludiblemente hacia humanistas de la corte.¹⁹⁸ En efecto, “las referencias a la Antigüedad, la complejidad de los símbolos, las clasicistas arquitecturas efímeras, el carácter cortesano de la fiesta, las alusiones a la historia y

de qué y cómo se había celebrado. Estas últimas no las consideramos parte estricta de la cultura de corte en la cual inscribimos nuestra investigación.

Una última nota sobre el grado de coherencia de las decoraciones efímeras. Era relativamente frecuente reciclar elementos de decoraciones anteriores. Por ejemplo, en la entrada de Isabel de Valois en Toledo, el arco que se colocó en la puerta del Perdón de la catedral era mayormente el mismo que se usó en las festividades por la recepción del capelo cardenalicio del arzobispo Martínez de Silíceo, “y a la sazón se añadieron encima escudos de armas reales y en medio un grande fondo con la historia de Santo Ildefonso.” (*Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, 1896, 68) En otras palabras, no todo estaba planeado de forma unitaria para cada entrada, sino que diversas coyunturas podían intervenir en su forma final.

¹⁹⁷ Río Barredo 1999, 156-157. Ferrer Valls 1993, 15 ofrece algunas consideraciones útiles acerca de las relaciones de fiestas como una forma más de mecenazgo literario, dado que solían ser obras de encargo.

¹⁹⁸ Por ejemplo, Suárez Quevedo (2000, 431, 446) estima que sólo alguien del entorno inmediato del rey (propone a Arias Montano o Ambrosio de Morales) pudieron dar el programa para el último arco en la entrada de Ana de Austria a Segovia, por su eruditísimo uso de fuentes antiguas y modernas, y por las veladas alusiones a la delicada situación entre las dos ramas de la Casa de Austria. La propia relación original señala que ese arco fue diseñado por alguien diferente a los demás arcos.

triumfos de la Monarquía” eran la marca propia de las fiestas organizadas desde la monarquía.¹⁹⁹

La entrada de Isabel de Valois en Toledo, el 12 de febrero de 1560, marca la primera referencia ineludible en el género de las entradas de reinas en la España del XVI.²⁰⁰ Las decoraciones, todavía inconclusas, se habían utilizado dos meses antes para la entrada de Felipe II a la ciudad, para celebrar Cortes; a su vez, algunos de los elementos decorativos se habían realizado años antes para las fiestas por la elevación al cardenalato del arzobispo Martínez Silíceo (Marías 1983-1988a, I 143; Redondo 1999, 309). Todo apunta a que Felipe II encargó las decoraciones, con la intención de que sirviesen tanto a su entrada como a la de su nueva esposa. Los arcos nuevos fueron trazados por Nicolás de Vergara, y los programas decorativos los ideó Alvar Gómez de Castro (González de Amezúa y Mayo 1949, I 134). Conocidos en detalle por la relación del propio humanista (Gómez de Castro 1561), resulta interesante contraponerlos a la relación de Horozco (1560), quien deja en segundo término las decoraciones y su lenguaje culto, para centrarse preferentemente en el desarrollo y los sucesos de la fiesta, actuando más como cronista o reportero que como autor o intelectual (Redondo 1999, 306). Esa dualidad entre elementos populares o tradicionales –danzas, juegos– y elementos intelectuales o cortesanos –decoraciones, arcos, carros alegóricos– pertenece al núcleo mismo de la fiesta moderna, y no cabe olvidarla, aunque tendamos a centrarnos en los segundos (Marías 1983-1988a, I 146).

¹⁹⁹ (Cámara Muñoz 1986, 93). Este tipo de rasgos diferenciaban las festividades de la monarquía de las de la Iglesia, aunque ambos registros se influían respectivamente. Por ejemplo, en las diversas festividades toledanas por la llegada de reliquias de santos, la familia real se hacía presente, tanto en persona como en retratos de las decoraciones efímeras. Véanse los ejemplos citados en las notas 116 y 370.

²⁰⁰ Así lo atestiguan los testimonios sobre las festividades para el siguiente matrimonio regio, en 1570, según los cuales todas las ciudades querían “competir” con las fiestas toledanas de 1560 (Collar de Cáceres 1998c, 27).

Por ejemplo, en la entrada de la reina, celebrada en tiempo de Carnaval, aparecían bastantes elementos grotescos y lúdicos, ausentes en la poco anterior del rey (Redondo 1999, 309). Los arcos, sin embargo, mostraban un lenguaje de fuerte impronta clásica, con un uso muy consciente de los órdenes, y con referencias explícitas a Vitruvio, en la relación de Gómez de Castro (1561, 22ss). Lo más llamativo de esta entrada es, quizá, la absoluta mescolanza de repertorios iconográficos en sus decoraciones: si bien predominan los temas de raigambre clásica, abundan también los de fundamento histórico y cristiano. Así, en el primero de los cuatro carros que reciben a la reina extramuros, Mercurio con las tres Gracias y las tres virtudes teologales precede a una alegoría de la Concordia, la cual lleva en sus manos banderolas con los escudos de España y de Francia.²⁰¹ Tan sólo el arco dispuesto en la Puerta del Perdón de la catedral se limitó a un único repertorio, en este caso, lógicamente, el cristiano, con santos locales acompañando y recibiendo a los monarcas (Gómez de Castro 1561, 44v-47v).

Diez años más tarde, diversas ciudades castellanas ofrecieron recibimientos a la cuarta esposa del rey, Ana de Austria. Entre ellas destacaron Segovia, donde tuvieron lugar las bodas, y Madrid, sede de la Corte. En ambos casos se elaboró una extensa relación de lo proyectado y realizado para la entrada. El programa iconográfico de la entrada segoviana es par-

²⁰¹ Gómez de Castro 1561, 15. Hacía décadas que las mitologías clásicas se utilizaban meramente como “un sistema de referencias estéticas y culturales” (Díez Borque, apud Gómez-Salvago Sánchez 1998, 126); no obstante, la presencia de lo mitológico en estas fiestas seguía despertando algunos recelos. De hecho, en la decoración ofrecida por la universidad de Alcalá de Henares para la misma reina, apenas diez días antes, se argumentó que “no era razón que se usasen aquí las extrañezas de personajes y vanas memorias de Dioses y Diosas, que en semejantes aparatos siempre suelen parecer, sino que todo fuese, y se mostrase muy cristiano (...) y aunque hubiese de haber algunas, que tuviesen gusto y dulzura de antigüedad, fuesen de las que sin ofensa de nuestra Religión cristiana se pueden tratar” (anónimo 1560b, 141). Por contra, en Toledo, Gómez de Castro (1561, 22v-23) ofrecía una elaborada justificación del uso de tales “ficiones y fabulas”.

Sobre la entrada complutense, aparte de la citada relación –de atribución clásica a Gómez de Castro, pero recientemente atribuida a Ambrosio de Morales–, vid. también Cámara Muñoz 1986, 86; Alastrué Campo 1990, 95-96.

ticularmente interesante, pues muestra una visión unitaria y una atención a los matices políticos que no encontramos en otras festividades. En efecto, en esta se dio un predominio claro del repertorio histórico y dinástico, ensalzando el dominio de la monarquía hispánica sobre sus enemigos.²⁰²

Así, de los cuatro arcos levantados para esta entrada, el último contenía veladas alusiones a la primacía de la rama española de la familia sobre la austriaca, y a la clara adopción de una política de beligerancia con los enemigos –interiores tanto o más que exteriores–, en vez de la línea conciliatoria que tanto Fernando I como Maximiliano II habían seguido. Si se tiene en cuenta que, además de Ana, otros cuatro hijos de Maximiliano asistieron a las festividades tanto en Segovia como en Madrid, se puede entender mejor el sentido y los destinatarios últimos de estos mensajes.²⁰³ Además, el primer arco, el más grande y espectacular de todos, mostraba en su anverso a siete reyes ilustres de la dinastía, y en el reverso a emperatrices y reinas de Castilla, proveyendo así de modelos históricos a la nueva reina. De acuerdo con el carácter detallista y atento al matiz de la decoración segoviana, tres emperadores del anverso se veían correspondidos por tres emperatrices en el reverso (Isabel de Portugal, Ana de Hungría, María de Austria); dos reyes unificadores por dos reinas unificadoras (Berenguela e Isabel la Católica); y dos reyes batalladores por dos reinas regentes (María de Molina, Catalina de Lancaster). (Collar de Cáceres 1998c, 210) Además, si a los varones acompañaban cuatro figuras de las virtudes cardinales –necesarias para el buen gobierno–, a las mujeres

²⁰² (Collar de Cáceres 1998c, 188). (Checa Cremades 1992, 187) señala también el carácter más homogéneo de la entrada segoviana.

²⁰³ Los cuatro jóvenes archiduques eran Rodolfo y Ernesto, que concluían sus años de educación en España, y Alberto y Wenzel, recién llegados con su hermana. Para lo referente al cuarto arco de la entrada segoviana, nos remitimos al excelente estudio de (Suárez Quevedo 2000). Es importante recalcar que, a diferencia de los tres primeros, este arco era responsabilidad directa del Consejo real, no de la ciudad y su humanista, Báez de Sepúlveda, autor del resto del programa iconográfico (López Poza 1998, 30-31; Collar de Cáceres 1998c, 186).

acompañaban otras cuatro virtudes más típicamente femeninas: Castidad, Misericordia, Mansedumbre, Clemencia.

Este juego de oposición masculino – femenino entre el anverso y el reverso es también característico de la entrada segoviana, pues vuelve a darse en el tercer arco de la misma, esta vez invirtiendo los términos respecto al primero (Collar de Cáceres 1998c, 233). Finalmente, el cuarto arco utilizaba el repertorio clásico por el anverso y el repertorio bíblico por el reverso, proponiendo en ambos casos brillantes *exempla* para la joven reina (Suárez Quevedo 2000).

Si la entrada segoviana era el fruto de un meditado esfuerzo propagandístico, el más importante exponente del género fue la entrada de la propia reina Ana a Madrid, en 1570. Su peso fue tal que en muchos aspectos se constituyó como modelo de las que se harían a partir de entonces en la reciente Corte (Cruz Valdovinos 1990a, 413, 451; Cruz Valdovinos 1998b, 20). Por ejemplo, aparecen ya claramente los tres temas típicos de la entrada triunfal: la dinastía, los territorios, y las virtudes del rey. Su itinerario es el que se seguirá, salvo mínimos cambios, en todas las entradas solemnes del Siglo de Oro.²⁰⁴ A diferencia de las entradas en otras ciudades de mayor peso histórico y cívico, en esta la Villa –su historia– está prácticamente ausente, y el mensaje se centra predominantemente en la monarquía y la dinastía, dos de cuyos miembros contraían matrimonio.²⁰⁵

²⁰⁴ Tal como señala (Cámara Muñoz 1986, 68-69; Cruz Valdovinos 1998b, 21): Prado de San Jerónimo – puerta (primer arco) – carrera de San Jerónimo – Puerta del Sol (segundo arco) – calle Mayor (tercer arco) – Puerta de Guadalajara – Platería – Plaza de San Salvador – arco de la Almudena – iglesia de Santa María de la Almudena – Alcázar.

La entrada de Isabel de Valois en 1560 había transcurrido prácticamente por el mismo itinerario, con la diferencia de acceder a la Puerta del Sol por la calle de Alcalá, en vez de por San Jerónimo (Cruz Valdovinos 1998b, 19).

²⁰⁵ En Burgos, en la entrada de Ana de Austria en 1570, cuatro de los seis arcos estaban dedicados a personajes de la historia, origen y nobleza de Burgos, por expreso encargo del municipio (anónimo 1571c, 178). Algo así no estaba al alcance de Madrid, cuya historia era mucho menos ilustre que la de la añeja ciudad castellana. Por otro lado, ya desde tiempos de Carlos V se venía produciendo

La intervención del rey resulta clara: sus artistas y arquitectos –Alonso Sánchez Coello, Pompeo Leoni– aparecen en la documentación sin mediar encargo previo del Concejo municipal;²⁰⁶ algunas de las escenas de los arcos remiten directamente a otras que al propio Felipe II se dedicaron en su entrada en Génova en 1548 (Ferrer Valls 1991, 75 n. 18); incluso después de haberse ideado el programa, Felipe II impuso ciertos cambios para remachar el mensaje de alabanza a la dinastía;²⁰⁷ López de Hoyos idea primero las decoraciones y las describe después en un extenso libro, a semejanza de lo que ha hecho con los últimos fastos madrileños de la Corte, las exequias de Don Carlos e Isabel de Valois.

El primer arco triunfal daba la bienvenida a la reina, presentándole la dinastía y la monarquía a la cual se incorporaba, aunque ya era una Habsburgo por nacimiento.²⁰⁸ En él aparecían los emperadores Carlos V y Fernando I, don Pelayo y Fernando III el Santo, Fernando el Católico y el duque Rodolfo I de Austria, junto con figuras que representaban a España triunfando sobre la herejía, y virtudes como la Justicia y la Fortaleza. Junto a esos pilares políticos y religiosos, sobre los que se asentaba la mo-

“un cambio de énfasis desde las imágenes tradicionales de rey justo y pacificador a las que subrayan sus derechos dinásticos, glorifican sus rasgos heroicos y personalizan sus virtudes.” (Río Barrero 1999, 166) Para el caso madrileño no cabe olvidar que, aunque las entradas las soliese pagar la Villa, su presencia efectiva en las mismas fue cada vez más escasa, convirtiéndose progresivamente en “una fiesta de la corte para los cortesanos y el rey, con unos regidores reducidos a papeles de comparsas” (Cruz Valdovinos 1998b, 36). Con todo, en la entrada de Margarita de Austria en Madrid, en 1599, sí se permitieron algunas referencias claras a la Villa (Cruz Valdovinos 1998b, 27).

²⁰⁶ (Cruz Valdovinos 1990a, 417; Chaves Montoya 1989, 92-102). (Cadiñanos Bardeci 1998, 180-182) incide en el protagonismo de Pompeo Leoni y su aparejador Juan Bautista Portigiani. Chaves incluye también en el grupo al arquitecto militar Juan Bautista Antonelli.

²⁰⁷ (Cruz Valdovinos 1998b, 22-23) señala que por indicación del rey se añadieron más retratos de miembros de la dinastía; quitó una alusión a Hungría para pasar por alto sus desavenencias con el emperador Maximiliano, padre de la novia; las habituales figuras de Hércules, que normalmente aludían a la lucha contra los protestantes, fueron sustituidas por el Atlas con su carga a hombros. Es de señalar también la ausencia de signos de la Villa, como la osa, pues el Consejo Real quería dejar claro al Concejo madrileño que quien recibía a la reina era la Corte, no la Villa.

²⁰⁸ Antes de entrar a la ciudad, ya varios espectáculos se habían ofrecido a la vista de la reina: el recibimiento por milicias de la villa, guardas de la corte, y los consejos reales; una pintura de la diosa Palas; una naumaquia; unas figuras de Baco y Neptuno.

narquía de Felipe II, iban representaciones de las victorias históricas que avalaban el favor divino: la conquista de Nápoles, el descubrimiento de América, las victorias contra turcos y herejes... en suma, recordando a la reina “las proezas de sus aguelos”, en palabras de López de Hoyos (1572c, 68).

Podría sorprender todo este aparato militar en un arco que, al fin y al cabo, estaba concebido para recibir a una reina. En efecto, el arco empleaba el orden corintio, de connotaciones tradicionalmente femeninas (Cámara Muñoz 1986, 70-72). Ana de Austria se hacía presente, desde luego, pero en el reverso del arco, con un programa iconográfico de carácter marcadamente antiquizante, en contraste con el repertorio histórico del anverso. Así lo resume el propio López de Hoyos, con su habitual y caótica mezcla de temas: “El reverso del primer arco, con las pinturas del dios Pan, y se declara que cosa es Hymeneo, y de la diosa Ceres, y la hieroglyphica de la Liberalidad y Clemencia, y concordia, y la pintura de Mercurio, y porque mensagero de los dioses, y del Cornucopiae, y de la Fortuna y Neptuno, y Thetis, y Aeolo, y de las tres Gracias, y de la virtud de la pudicicia, y la naturaleza de la palma y olivo, todo particularmente alegorizado. Ponense muchos lugares de la Sagrada Escripura, muchas invenciones de cosas dignas del curioso lector, palio y orden con que su magestad entró en Madrid.”²⁰⁹

En el reverso se ofrece, como hemos visto, una acumulación de imágenes que, sin un sentido lineal ni complementario, sino más bien por simple yuxtaposición, glosan las bondades de la reina. En torno a cuatro grandes figuras de Pan, Mercurio, Ceres y Fortuna, y bajo un gran escudo de ar-

²⁰⁹ Otra diferencia, puramente visual pero no por ello menos relevante, era que el anverso contaba con figuras de bulto y pinturas, mientras que en el reverso, estructura arquitectónica aparte, todo era “de singular pintura de claro y oscuro.” (López de Hoyos 1572c, 83) Su realización, tal como afirma el propio cronista, corrió a cuenta de Sánchez Coello y Diego de Urbina.

mas de Ana de Austria, se organizaban escenas diversas.²¹⁰ La más interesante, dedicada a la Aurora, mostraba “de la manera que la mañana con sus refulgentes rayos ahuyenta las tinieblas y escuridades, desta misma manera la reyna D. Ana de Austria, viniendo sobre un aguila con su gran paz y triumpho ahuyenta los nublados, rencuentros, y alborotos de sus reynos.”²¹¹ En forma que parece totalmente retórica se presenta a Ana como la milagrosa solución para los problemas de la monarquía; recuérdese el fuerte esfuerzo bélico que por esos momentos se llevaba a cabo en Flandes, o la armada contra el turco. Parte del mismo cuadro era un pavo real, alusión a Juno y su opulencia, además de a la feliz concordia matrimonial –justificada por una erudita alusión anticuaria a la emperatriz Domicia–. Por supuesto, el nacimiento de herederos era también parte del programa, puesto que sin ellos el reino estaba abocado a una crisis sucesoria más o menos próxima. Así, expectativas dinásticas y políticas venían a reunirse, dado que al fin y al cabo eran lo mismo: “la prospera venida de su Magestad a España, ha de ser para darle mucha para luz, y eternizar esta tan incllyta, y excelsa succession de la casa de Austria en los reynos de España, y con su presencia todos los alborotos, dissensiones, y levantamientos de rebeldes vassallos.” (López de Hoyos 1572c, 75)

Idéntico repertorio clásico se empleaba en otras escenas, como la venida de la reina por mar hasta Santander, acompañada de Neptuno y su séquito marino; o la llegada a Madrid de la reina, ante la cual una *troupe* de sátiros huía y se ahogaba en un río, mientras virtuosas y regocijadas ninfas la acogían. Estas últimas danzaban a la música de Apolo, el cual “por el pre-

²¹⁰ También en la entrada a Segovia se habían visto cuatro grandes figuras como protagonistas de un arco. Eran Pomona, Flora, Ceres e Hispania. Identificadas con la propia reina, incidían en su fertilidad –evidente alusión a la necesidad de herederos– y en el mundo rural, en una naturaleza puesta al servicio del hombre (Collar de Cáceres 1998c, 248; Suárez Quevedo 2000, 436).

²¹¹ (López de Hoyos 1572c, 75). (López Torrijos 1985a, 154) recuerda la frecuente identificación entre la reina y la Aurora, pues lógicamente esta va seguida del Sol, el rey. La Aurora era también “la portadora de la luz que anunciaba el nuevo día, es decir, se evocaba en ella a la que había de aportar un heredero, promesa de nueva felicidad para la monarquía.” Vid. también nota 219.

sente entendemos el maravilloso gobierno de su Magestad [Felipe II], en todos sus Reynos y señorios, el qual no es menos ordenado, que la suave y concertada musica.” (López de Hoyos 1572c, 79)

Con todo, el repertorio cristiano no estaba ni mucho menos ausente de este conjunto. También se incluía un triunfo de la reina, sentada en el trono y rodeada de virtudes, “las quales son las principales que en su magestad resplandescen.” (López de Hoyos 1572c, 80) Eran el pudor, que le ofrecía una palma; la caridad, con un ramo de olivo; la justicia y la fe, que daban una corona a la reina; y la prudencia, dándole un cetro. O, en otro punto, se glosa la traducción del nombre de Ana del hebreo al castellano, en la cual “el docto y discreto lector, podrá tender las velas de su ingenio [...] y podrá alegorizar aquella venida de la reyna Sabba, que vino ab Austro” (López de Hoyos 1572c, 75), equiparada sin reparos con la recién llegada desde Austria. Por supuesto, a continuación se identifica a Felipe II con Salomón, uno de los temas predilectos de la propaganda filipina.

El segundo de los arcos triunfales tenía un carácter mucho más neutro. Dedicado a los reinos que componían la monarquía, lo formaban dos estatuas representando a España y las Indias, y se decoraba con escenas diversas de tipo fundamentalmente histórico. La reina está totalmente ausente, salvo por la alusión a que los reinos le ofrecían sus dones. El tercer arco, en cambio, se dedica al rey, cuya fortaleza, valor y majestad se reflejan en el correspondiente orden dórico que lo constituye.²¹² Su estatua se diferenciaba de todas las demás por estar hecha en mármol genovés, no en escayola; además, imitaba la pose de Marco Aurelio en la estatua ecuestre del Capitolio (Cadiñanos Bardeci 1998, 184). Nuevamente asistimos a un amplio programa de propaganda monárquica, esta vez centrada en Felipe

²¹² (Cámara Muñoz 1986, 72). (Jiménez Garnica et Velázquez Soriano 1999, 49) señalan que en este tercer arco intervino aún más marcadamente el Consejo Real, por cuya orden y bajo cuyo parecer se levantó.

II y sus virtudes (religión, clemencia, prudencia, justicia, templanza, serenidad), todos representados en grandes estatuas. En este caso, el repertorio que predomina es el alegórico, mediante jeroglíficos y atributos iconográficos. Apolo y Marte son igualmente identificados con el rey, pero el núcleo del discurso son las virtudes del rey, que continúan en el reverso del arco: potencia, magnanimidad, magnificencia, fama, fidelidad, silencio... También se ilustran algunas de las victorias de Felipe II sobre los rebeldes, así como los aliados del monarca.

En este reverso del tercer arco aparece igualmente una pintura representando el casamiento de los reyes, tema ciertamente infrecuente. Sin embargo, lo importante de la escena es la equiparación de la real pareja con predecesores bíblicos, como Tobías y Ana. Así lo patentiza un ángel, que sobre ellos, muestra en una cartela la cita “acceptit vxorem Annam de tribu sva”. Ciertamente, el *exemplum* bíblico venía como anillo al dedo para la nueva pareja, tanto por ser ambos de la misma familia, como por los nombres de la novia y el novio, tal como López de Hoyos declara, satisfecho de su hallazgo:

“Es tan accommodada esta tan illustre y sancta hystoria, que no hay razón por donde no entendamos que quadra singularmente assí por lo que auemos dicho, como por los nombres de Ana, y Thobías, pues Thobías en lengua hebreã significa y es dezir buen Señor, y Ana significa como auemos dicho graciosa, misericordiosa y felice [...] es dezir que el buen señor (como su Magestad es) recibió por muger a la graciosa, misericordiosa y felice, como es la sereníssima reyna D. Ana, que por muchos años nuestro señor conserue. Amen.” (López de Hoyos 1572c, 100)

Similares juegos de ingenio se emplearon también, ya fuera de los arcos de triunfo, para seguir recreando el reinado de Felipe II como una nueva Edad de Oro, a caballo entre los referentes clásicos y la defensa de la fe cristiana.²¹³

Ya antes mencionamos que la urgencia por dar herederos a la corona aflora en varios puntos de la decoración: notablemente, en la presencia, en el primer arco, del Genio, identificado por López de Hoyos con el ángel de la guarda. Vinculado a las bodas, a las fundaciones, y a la generación, su declaración a la reina es inequívoca: “yo os prometo con ayuda de Dios hijos y generación real, comunicada del cielo”.²¹⁴ El tema mantuvo su relevancia en las otras dos entradas de Ana de Austria, aunque con diversos grados de sutileza. Así, durante la entrada a Burgos, ya en la puerta de la catedral, cuatro ángeles se acercan a la reina, ofreciéndole una corona real, otra imperial y otra celestial, y finalmente un leño de doce ramas, en las que las tres últimas terminaban en figuras de niños. Por si la alusión a los meses de embarazo no era clara, una letra adjunta terminaba de explicarlo: “Los hados lo mandan, las estrellas lo quieren; Yo os anuncio que en breve tiempo pariréis hijos queridos”.²¹⁵ En Segovia, en cambio, el mensaje había sido mucho más sofisticado, identificando a Ana con Rebeca, la cual, antes de casarse con Isaac, fue bendecida por su hermano Labán con las siguientes palabras: “Hermana soys nuestra, crezcays de mil en mil y vuestra generacion posea las puertas de sus enemigos.” La

²¹³ (Cámara Muñoz 1986, 73) Así, en la plaza de San Salvador se colocaron cuatro estatuas de Paris, Juno, Venus y Atenea, en un nuevo juicio de Paris, en el que este desdefiaba a las tres diosas y ofrecía su manzana a Ana como la más hermosa; o más adelante, junto a la iglesia de Santa María de la Almudena, una figura de Atlas representando a Felipe II, sustentando a la fe católica en todo el mundo.

²¹⁴ (López de Hoyos 1572c, 71). La figura mitológica del “Genio” es recurrente en las decoraciones con motivo de las bodas, pues de un lado permitía llevar la atención a la ciudad que albergaba el evento, y de otro servía como invocación de fertilidad matrimonial. Cf. (anónimo 1560b, 146; [Gómez de Castro 1561, 32v-33; Collar de Cáceres 1998c, 234).

frase bíblica se reutilizaba brillantemente, sintetizando la espera de abundantes hijos, y la victoria sobre los enemigos (Suárez Quevedo 2000, 427-428).

Otra temática habitualmente vinculada a las reinas, la de su actividad caritativa, también iba a ser parte de la entrada madrileña. En efecto, por documentación notarial y municipal se sabe que se pensó colocar un cuarto arco, dedicado a la Libertad y la Misericordia. Su colocación, en la plaza de San Salvador, se explicaría por la cercanía de la cárcel municipal, en la cual se esperaba un indulto general con ocasión de la entrada de la reina. No obstante, López de Hoyos no menciona para nada este arco, así que debió obviarse su construcción. En cualquier caso, la reina sí concedió el esperado indulto (Cruz Valdovinos 1990a, 417).

El ciclo de entradas de reinas se cierra en el XVI con la de Margarita de Austria a Madrid, en 1599. Hasta cincuenta años más tarde no volverá a producirse ninguna de importancia, pues la de Isabel de Borbón, todavía princesa, en 1615, destacó por la pobreza de sus decoraciones (Cruz Valdovinos 1998b, 28-31). La entrada de 1599 nos es conocida con gran detalle, y presenta pocas innovaciones respecto a la de Ana de Austria, ya analizada por extenso (Tovar Martín 1988a; Cruz Valdovinos 1998b, 26). En todo caso, cabría destacar la plena asimilación del repertorio mitológico, que domina de forma abrumadora en todos los soportes decorativos, aunque con el mismo carácter heteróclito y algo incoherente que vimos en López de Hoyos.

En resumen, la imagen de feminidad regia que transmiten estas decoraciones nos remite a los modelos ya conocidos por el retrato. El protagonismo indiscutido es para el rey, en cuya compañía la reina es presentada

²¹⁵ (anónimo 1571c, 254). En la misma entrada, el primer arco incluía una genealogía de los reyes de Castilla, junto con unos versos que le exaltaban a la reina el glorioso linaje del cual descenderán

y ensalzada. Las virtudes –morales, principalmente– de la reina, y los recordatorios de su función perpetuadora de la dinastía son los puntos más recurrentes en este discurso. Tan sólo en un caso encontramos referentes inequívocos de mujeres fuertes, y además en contextos militares. En la entrada de Margarita de Austria a Valencia, donde iba a casar con Felipe III, el arco triunfal más señalado se situó en la plaza del Mercado. Constaba de tres arcadas sobre cuyo friso aparecían dos pinturas de gran formato, de mano de Sariñena. Las del anverso, las más trabajadas, mostraban dos reinas poderosas: Santa Radegunda de Francia, destacada como guerrera victoriosa, e Isabel la Católica, efigiada como fundadora de Santa Fe en Granada. Las del reverso, de menor calidad, eran dos historias del emperador Rodolfo, primero derrotado por Otón, y después despreciado por su mujer Etelfrida (Aguilar 1599, 38; Gauna 1926-1927, 443; Martí Grajales 1910, LXI-LXII). Este sorprendente programa de mujeres marciales y varones de fortaleza discutida constituye una señalada excepción para la sinfonía monocorde que hemos estudiado hasta aquí.

Comparativamente, las exequias reales ofrecían mucha menos carga ideológica en sus decoraciones, aunque con el transcurso del tiempo, sobre todo en el siglo XVII, adquirieron creciente complejidad.²¹⁶ Sin embargo, el mensaje transmitido era muy similar, abordado ahora con tono elegíaco y consolatorio, y con un predominio aún mayor de la temática religiosa. El contraste entre papeles masculinos y femeninos se plasmaba mediante el recurso a distintos elementos decorativos. Ante los túmulos de reyes se colocaban tres trofeos compuestos de banderas, divisas heráldicas, y lan-

sus hijos.

²¹⁶ Simultáneamente, los textos con las relaciones de las exequias se establecieron como una tipología perfectamente definida. Los modelos fueron los realizados tras la muerte de Margarita de Austria (1611) y Felipe III (1621). Contenían una apología del difunto, la transcripción de la carta real anunciando el óbito, los preparativos de la ceremonia, la descripción de los aparatos fúnebres; las composiciones poéticas; los actos litúrgicos; y los sermones predicados en recuerdo del difunto (López Poza 1998, 25 n. 26).

zas; además, sobre la “tumba” se colocaban una espada y un toisón de oro, signos reales. Sobre el túmulo en sí, las banderas “de los cuatro cuartos” mostraban los escudos de armas de los cuatro abuelos del difunto. En los túmulos de reinas también aparecían dichos escudos de armas, pero no en banderas o estandartes, sino sostenidos por ángeles, eliminando así las connotaciones militares de los primeros (Orso 1990, 62).

Juan Gómez de Mora, en su memorial sobre las exequias de Margarita de Austria, que él mismo había diseñado, lo explica claramente:

“En Tumulos de Reyes se ponen siempre estandartes y banderas, unos con las armas Reales enteras, otros con armas particulares. Pero en Tumulos de Reynas, en lugar de banderas y estandartes se ponen estos angeles, para adorno y acompañamiento del Tumulo.” (Gómez de Mora 1611, 74)

En efecto, tales eran la mayoría de catafalcos fúnebres femeninos durante el siglo XVI. Así aparecen en las exequias de Isabel de Portugal (Vandenesse 1514-1551, 98), Isabel de Valois (López de Hoyos 1569b, 31), la emperatriz María de Austria (*Libro de las Honras...*, 1603, 151), y la propia Margarita de Austria (Gómez de Mora 1611, 74; Guzmán 1617, 256-257). Por ejemplo, en los últimos casos ocho ángeles repartidos en parejas por las cuatro esquinas sostenían los cuatro escudos de los abuelos de la difunta, mientras que otro u otros dos ángeles volantes, sobre la “tumba” del túmulo, sostenían el escudo de la reina y el del rey. No obstante, el propio Gómez de Mora innovó parcialmente sobre el esquema heredado, añadiendo personificaciones de virtudes, y de mujeres bíblicas relacionadas con ellas. Las tres virtudes teologales más la Religión ornaban a Margarita de Austria en su túmulo madrileño, ejemplificadas en un cuerpo

superior por la presencia de ocho mujeres bíblicas.²¹⁷ De ellas, sólo Judit y Tabita habían destacado por un espíritu activo y emprendedor, sugiriendo en cambio pasividad las demás (Orso 1990, 62-63).

Por tanto, religiosidad, virtudes, y posición dinástica (a través de los escudos heráldicos) eran los elementos principales de la imagen femenina fúnebre. Las alusiones concretas a su vida estaban ausentes por completo, sustituidas por un recargado lenguaje de analogías, alegorías y personificaciones. Algunas de ellas mencionaban de forma genérica la posición política de la difunta. Por ejemplo, en las exequias de Isabel de Valois en Madrid cuatro lienzos dispuestos en la iglesia de las Descalzas presentaban complejas imágenes relacionadas con la reina (López de Hoyos 1569b, 34-40). En el primero de ellos, San Francisco aparecía hablando con la reina, ella sobre un águila –signo de la resurrección–; todo ello en la presencia de virtudes teologales, obispos y reyes franceses santos.²¹⁸ El segundo lienzo mostraba a Isabel de Valois acompañada de los Reyes Católicos y de los emperadores Carlos V e Isabel de Portugal. Explícitamente se reúne a Isabel con sus dos ilustres predecesoras del mismo nombre.²¹⁹ En el tercero, la reina está sentada sobre un sepulcro, con una calavera y un cetro en las manos, y se rodea de alegorías de los reinos de la monarquía, mientras que en el cuarto es España la que llora su muerte y a

²¹⁷ Aunque el túmulo era de orden corintio en su conjunto, el ochavo en el cual iban colocadas las mujeres bíblicas (por la Caridad: Magdalena y Dorcas – Tabita; por la Fe: la Cananea, y la Sunamita; por la Esperanza: Sara, y Judit; por la Religión: la profetisa Ana, y la hija de Jefté; Gómez de Mora 1611, 73) era de orden dórico, quizá para connotar el carácter heroico de las virtudes ejercitadas por todas ellas.

²¹⁸ San Francisco se incluye por ser devoción tradicional de los reyes de Francia, y por pertenecer la propia iglesia de las exequias a su orden.

²¹⁹ En el mismo lienzo, la divisa de Isabel –IAM FOELICITER OMNIA, ilustrada por el sol, la luna y las estrellas– aludía más discretamente a la estirpe francesa de la difunta. En efecto, López de Hoyos la interpreta como una suma de las divisas de su madre Catalina –el arco iris en el cielo–, la de su padre Enrique –la luna– y la de su esposo Felipe II –el sol. La asimilación del rey con el sol y de la reina con la luna es un tema clásico del simbolismo político moderno; al respecto, véase Mínguez Cornelles 1993c.

la vez anticipa que una futura boda real hará revivir lo que se ha perdido ahora.²²⁰

El túmulo levantado en la catedral toledana, por su parte, ofrece una peculiar identificación entre la reina y los reinos de la monarquía, todos embarcados en una misma lucha contra la alegoría del *Accidente*. No obstante, en la siguiente escena el *Accidente* hiere de muerte a la reina, que cae fatalmente.²²¹ Aunque en otras figuras del mismo túmulo se alude repetidamente a la enfermedad, en estas dos escenas se enfatiza el carácter imprevisto, “accidental”, de la muerte de Isabel de Valois. En cualquier caso, lo llamativo por inusual es que la reina aparece como mujer armada, y empeñada en una lucha –si bien puramente alegórica– junto con sus reinos.

En otros casos se vinculaba a una reina con sus antecesoras. Además del ya citado de Isabel de Valois en Madrid, el túmulo sevillano de Margarita de Austria ofrecía un extenso elenco de princesas y reinas de la familia: la archiduquesa María –madre de Margarita–, María Tudor –segunda esposa de Felipe II–, Ana de Austria –cuarta esposa de Felipe II y madre de Felipe III–, Isabel la Católica, la emperatriz María –mujer de Maximiliano II y hermana de Felipe II–, Catalina de Aragón –esposa de Enrique VIII Tudor–, Isabel de Portugal –esposa de Carlos V–, y la emperatriz Ana –esposa de

²²⁰ Esta última imagen es una peculiar figura en dos mitades, de las que veremos multiplicarse en el barroco, con la mitad derecha viva y la izquierda muerta y desnuda. Los versos que la acompañan declaran que España “llora la calamidad y desastre pasado, y pronostica la serenidad que guardando Nuestro Señor a su Magestad con algún felicísimo matrimonio espera.” (López de Hoyos 1569b, 40)

²²¹ Horozco 1568, 389: “Una muger muy bien armada, con un esquadron de todos sus Estados: Castilla, Aragon, Navarra, Napoles, Flandes, etc., cada uno con el escudo de armas de su Reyno. Y con ellos el *Amor conjugal*, armado, la cara descubierta con afecto apasionado: en la mano, dos antorchas ençendidas atrabesadas en aspa y atadas, con las quales va a dar en el rostro del *Accidente* contrario. Esta letra del libro de Ester: ETIAM ME PRESENTE REGINAM VIS OPRIMERE.

Accidente, que luego vido a aquella muger entrar, está puesto en el Campo a caballo, abaxando la lança entre los braços del *Amor conjugal* hiere a la muger que significa la Reyna, y sin poderla nayde baler, se le cae la cabeça a una parte, mostrando cuydado de coger sus faldas con la mano, por caer honestamente. Letra: CORRUIT REGINA ET LASSUM RECLINABIT CAPUT.”

Fernando I-.²²² Sin embargo, ambos casos son excepciones, y corroboran lo escrito por Mínguez al respecto:

“El hecho de que en prácticamente ningún catafalco figuren reinas antecesoras de la misma dinastía o de otras, refleja claramente cómo la pervivencia de la monarquía se contemplaba simplemente por la vía masculina. Hasta cierto punto es lógico: se identificaba monarquía con dinastía [...] Tal vez por ello no hay modelos de reinas, no existen consortes míticas con las que compararse –sólo en ciertos casos aparecen heroínas bíblicas–, no hacen falta. [...] Casi podríamos afirmar que si al Príncipe se le idealiza y mitifica, a la reina se la santifica.”²²³

En efecto, en ningún terreno como en las decoraciones efímeras se revela más claramente la voluntad propagandística, constructora de ideología, de las imágenes en la monarquía moderna. Esa voluntad produjo el modelo de identidad regia femenina que, plasmado a través de los diversos me-

²²² En ese mismo túmulo, las reinas van acompañadas de cuatro virtudes de la difunta, casi todas diferentes a las del túmulo madrileño: Fecundidad, Benignidad, Religión y Majestad (Hidalgo Ogáyar 1991, 240).

²²³ Mínguez Cornelles 1990a, 810-811. Comentarios similares en ffollott 1995, 321.

Por otro lado, Mínguez afirma que, en las exequias reales (tanto las exequias en la corte, bajo la directa supervisión real, como las realizadas en otras ciudades de los reinos hispánicos), las reinas son despojadas de sus rasgos femeninos y se acentúan sus condiciones como gobernantes: “más bien se masculinizan” (Mínguez Cornelles 1990a, 771). Aunque se refiere a exequias del siglo XVII, no compartimos su opinión. Por ejemplo, Orso 1990 aborda en profundidad las exequias de Isabel de Borbón, en 1645, y descubre en ellas el reconocimiento de la actividad política –como regente– llevada a cabo por la difunta, a la vez que se muestra su feminidad según las fórmulas de majestad femenina que venimos mostrando aquí: religiosidad, virtudes, misericordia, dinastía... Simplemente, es una feminidad que trasluce en ámbitos distintos de los que se aplicarán más tarde, en el XVIII.

Del mismo modo, la elocuente explicación de Mínguez sobre la despersonalización de las imágenes fúnebres es correcta, pero sólo en parte: “Dicho discurso no es más que propaganda ideológica: todas las virtudes sirven para todos los reyes y reinas. [...] el programa simbólico en su conjunto transmite una imagen del monarca o su esposa totalmente anodina, más próxima a un modelo o prototipo.” (Mínguez Cornelles 1990a, 807) En muchos casos es así, pero no faltan casos en que sí se detecta a la persona real bajo los tópicos, como el recién citado de Isabel de Borbón; y las diferencias sexuales mantienen una clara vigencia.

dios plásticos, hemos analizado en este capítulo. En el siguiente veremos cómo estos ejes básicos de la imagen femenina fueron puestos en juego por las propias mujeres de sangre real, desarrollando estrategias que les permitieran crearse una identidad más individual u obtener una posición de mayor prestigio y autoridad.

CAPÍTULO 3. CONVENCIONES PATRIARCALES, VOCES FEMENINAS

Las mujeres de la Casa de Austria aquí estudiadas tuvieron, como hemos visto hasta ahora, sólidos modelos sobre los cuales proyectar su propia identidad. Su participación en la conformación de tales modelos fue más bien escasa, como por otra parte cabía esperar en una sociedad patriarcal, y en un entorno cortesano que existía y se justificaba en la persona del rey. La institución regia se definía por su legitimidad dinástica, pero también por la capacidad de mantener su autoridad, también mediante el uso de la fuerza militar, y que iba asociada de forma indisoluble (hasta hoy mismo) con la masculinidad.

En ningún momento se produjo un cuestionamiento de este orden por aquellas mujeres. Dada su extrema cercanía a la persona del rey, su propia posición dependía del sostenimiento de todo el sistema; y tampoco hay motivos para dudar de su sincera adhesión a un orden ampliamente aceptado por todas las capas sociales, pero especialmente por las privilegiadas. A la vez que aceptaban y perpetuaban el sistema, también en el papel y la imagen que prescribía para las mujeres de la familia real, en determinados aspectos estas mujeres fueron capaces de modificarlo en parte, labrándose una posición de mayor autoridad. En otras palabras, reforzando y prestigiando su diferencia, reinas y princesas de los Habsburgo en España pudieron intervenir en una imagen que les venía dada por un orden patriarcal del cual formaban parte. Tales intervenciones no subvertían el orden existente —más bien al contrario—, pero sí que renegociaban en parte su situación, mediante una explícita asunción de su condición femenina. Que

aceptaran su subordinación no las hace menos interesantes para un estudio sobre las diferencias de género. Muy al contrario, ejemplifica de forma excelente los matices que son necesarios para comprender correctamente el alcance de sus posibilidades, y cómo manejaban su ámbito de acción.²²⁴

En este capítulo estudiaremos algunas de las estrategias que siguieron para consolidar y mejorar su papel y su imagen dentro de la corte. Una relevancia especial tiene el estudio de su coleccionismo, ámbito en el cual se puede apreciar de manera más directa su actividad, así como las ideas de fondo que la impulsaban. En este coleccionismo, la pintura fue tan sólo un elemento más en la conformación de un entorno material y cultural de muy diversa condición. Por otro lado, no cabe excluir las retóricas visuales elaboradas a través del retrato de corte y la imagen religiosa, aun siendo de menor consecuencia que las mencionadas. Finalmente, resulta interesante replantearse el mecenazgo artístico en la corte desde un enfoque de género, para detectar las posibilidades reales de un cambio en las estructuras sociales de la época.

3.1 Panorámica y contextos del coleccionismo femenino.

El coleccionismo cortesano durante la Edad Moderna no es en modo alguno un terreno nuevo para la investigación histórico-artística. Desde fechas tempranas han abundado los estudios, que durante las últimas cuatro décadas han multiplicado su número y aumentado su influencia en el conjunto de la disciplina.

²²⁴ Este estudio de la construcción desigual de las diferencias está en el centro mismo de la investigación feminista, como señalaba Griselda Pollock: "There is no doubt that femininity is an oppressive condition yet women live it to different purposes and feminist analyses are currently concerned to explore not only its limits but the concrete ways women negotiate and refashion that position" (apud Gouma-Peterson et Mathews 1987, 356).

Dentro de esos estudios, el enfoque de género sí que constituye una aportación relativamente reciente, como veíamos en la introducción. Como mínimo, los estudios de género han permitido poner a algunas mujeres bajo el foco de atención de investigadores y público. En un segundo paso, todavía por dar, pueden contribuir a elaborar una historia cultural diferente, más inclusiva y ajustada a la realidad. En lo que respecta a nuestro estudio, veremos ahora una breve panorámica de las principales coleccionistas regias en la España del XVI, para analizar después algunos ejemplos concretos de su actividad como tales.²²⁵ Más adelante examinaremos, por su especial relevancia, su intervención en la conformación de las galerías de retratos.

El coleccionismo regio y aristocrático en la España del siglo XVI suele describirse como una transición del modelo tardomedieval de tesoro y cámara de maravillas al modelo moderno de colección artística.²²⁶ La investigación en historia del arte se ha aproximado a inventarios, cédulas y testamentos de esta época buscando los objetos que tradicionalmente le venían interesando: sobre todo, pintura, escultura y platería. Sin embargo, encontrarlas ha supuesto adentrarse en un entramado de cultura visual y material muy distinto de su propio marco metodológico tradicional; y dentro de unas estrategias de representación personal e institucional que se deben comprender en su integridad.

Pasos en esa dirección han sido el creciente interés por los tapices, cuya superioridad respecto a la pintura, en cuanto a prestigio, parece ya indis-

²²⁵ Una breve aproximación de conjunto a este tema puede consultarse en García Sanz et Rudolf 1997. Aranda Bernal 2004, pese a la amplitud sugerida por su título, se centra en realidad en el mecenazgo y coleccionismo de las aristócratas sevillanas en la Edad Moderna.

²²⁶ Es importante recordar aquí que bajo “coleccionismo” solemos englobar prácticas no siempre equivalentes. Así, debemos diferenciar entre intervenciones activas de coleccionismo (compras, encargos, mecenazgo sostenido cuando se dio) y las intervenciones pasivas (regalos, transmisiones hereditarias). Por tanto, conocer las circunstancias de llegada de un objeto a la propiedad de un “coleccionista” es fundamental, cuando resulta posible.

cutida –el mayor coste económico era evidente desde el principio–, al menos para la primera mitad del XVI. Igualmente, el estudio de las armaduras y los objetos militares (tanto los de parada como los más funcionales) se ha revelado como parte indispensable para entender la cultura cortesana de nuestros primeros Austrias.

En lo referente a las reinas, Isabel la Católica había sentado un precedente de gran prestigio e influencia, tal como hemos visto.²²⁷ Su condición de reina propietaria le llevó a forjar estrategias visuales y de mecenazgo que la situasen en un plano de igualdad con su consorte. Su patrocinio de las artes plásticas fue ciertamente abundante, y abarca también el campo arquitectónico, algo infrecuente entre sus sucesoras, como veremos. Entendió el arte en términos de propaganda política, ostentación de riqueza, devoción religiosa, y disfrute estético, probablemente por ese orden, pero sin excluir ninguno de los cuatro factores. Fernando el Católico, sin embargo, compartió con ella la pasión (muy acentuada en ambos) por las joyas, pero no parece haber cultivado una sensibilidad artística propia, ni favorecido tan gran número de realizaciones artísticas. En este contexto, no resulta sorprendente que la reina fuese llamativamente propensa a la magnificencia en sus joyas, tal como sus contemporáneos no dejaron de señalar.²²⁸

La siguiente generación de coleccionistas regios viene marcada por la aparición de la casa de Austria en la monarquía hispánica, y con ella un peso todavía mayor de la cultura y el arte flamencos en España. En efecto, Felipe I y Juana I de Castilla deberían ser el comienzo de esta historia.

²²⁷ Para Yarza, durante las siguientes generaciones ella “será el contrapunto de las otras [reinas], la referencia.” (Yarza Luaces 2001b, 12)

²²⁸ Es de sobra conocido el clásico comentario de Hernando del Pulgar, “era muger cerimoniosa con sus vestidos e arreos.” De la muy abundante bibliografía sobre Isabel la Católica, destaco recientes obras de conjunto como Domínguez Casas 1993; Fernández de Córdova Miralles 2002; Yarza Luaces 1993a, especialmente, pp. 100ss y 120ss.

Pero la temprana muerte de él y la lejanía de ella, primero, más su forzada reclusión en Tordesillas, después, hacen difícil valorar la influencia de su actividad como coleccionistas. Sí conocemos bien las posesiones de la reina, así como su progresivo expolio por parte de sus familiares más cercanos. De ello se desprende que en ellas primaba todavía su valoración tesoraria. En palabras del profesor Zalama, en su exhaustiva monografía sobre doña Juana, “no hay nada que haga pensar que la Reina valoraba sus bienes a causa de la calidad artística y sí, por el contrario, en función de su cotización” (Zalama 2000, 495). Precisamente por ese motivo, lo más valioso de su colección eran sus extraordinarias joyas, y esas fueron las primeras en desaparecer, para atender a diversas urgencias pecuniarias o representativas de su hijo, el emperador Carlos V. Los tapices fueron un segundo elemento de particular interés en sus posesiones, gracias a su contacto directo con el tejedor Pieter van Aelst. Todavía en vida de ella pasaron a su nuera Isabel de Portugal.²²⁹

Por los mismos años, en Aragón, la reina doña Germana de Foix acumulaba una muy rica colección de joyas y platería, en la que retratos y tapices tenían una presencia meramente testimonial. Además, no se aprecia en sus inventarios una intención mínimamente programática, sino la mera y simple acumulación de piezas preciosas: “en ella no se aprecia esa finalidad de representación del poder, o del linaje, y es en este sentido en el que hay que entender sus posesiones como un tesoro, más que como una colección” (Ríos Lloret 2003, 182). En este sentido, ni su origen francés ni su dilatada trayectoria personal y política supusieron un cambio cualitativo respecto a otras cónyuges regias en la España de su tiempo.

En parte por las coyunturas de la historia peninsular, en parte por su posición y educación privilegiadas, el principal modelo de coleccionista para

²²⁹ Zalama 2000, cap. 4. Para sus manuscritos iluminados, ver también Yarza Luaces 2001b, 21.

las mujeres Habsburgo de esta generación no estuvo en España, sino en Flandes. Se trata de la archiduquesa Margarita de Austria, que conoció la corte de los Reyes Católicos durante su breve matrimonio con el príncipe Juan, y que posteriormente jugó un relevante papel político como gobernadora de los Países Bajos (desde 1506 hasta su muerte en 1530), primero en nombre de su padre, el emperador Maximiliano, y después en el de su sobrino, Carlos V. Margarita sirvió de eficaz correa de transmisión entre el poder imperial y las prósperas ciudades de la herencia borgoñona. Culturalmente, utilizó las artes para transmitir una imagen de sí misma cuidadosamente planeada y adaptada a las circunstancias de lugar y tiempo.

En sus colecciones encontramos, en términos puramente cuantitativos, una sorprendente aglomeración de objetos tan heterogéneos como esculturas, gemas, manuscritos, genealogías, porcelanas chinas, ídolos precolumbinos, mapamundis, piezas suntuarias, paisajes flamencos o abundantes retratos de sus familiares por toda Europa. Cualitativamente, no obstante, se trataba de una calculada ostentación de su posición en la dinastía Habsburgo, su conexión con diversas monarquías, su riqueza y disponibilidad de objetos preciosos y exóticos, así como de sus refinados gustos en pintura. Entre 1504 y su muerte en 1530, su palacio de Malinas fue la cuna de una nueva forma de coleccionar, mezcla de las tradiciones borgoñonas, habsbúrgicas y castellanas, que iba a influir enormemente sobre las generaciones posteriores de la familia. Parte de su novedad radicó en la creciente importancia concedida a la pintura, y en el refinado gusto con que esta era seleccionada y expuesta. Sin embargo, otros elementos, como la acumulación de objetos lujosos o exóticos, jugaron un papel igualmente importante en la construcción de su identidad, personal y política.²³⁰

²³⁰ Para el coleccionismo de Margarita de Austria, además de los estudios de Dagmar Eichberger (Eichberger et Beaven 1995; Eichberger 1996; Eichberger 2000; Eichberger 2002), resultan fundamentales diversas publicaciones de A. Jordan (Jordan 1999b, 123; Jordan et Pérez de Tudela

Durante la década de 1530, un nuevo grupo de mujeres toma el relevo de las ya estudiadas. Casadas a mediados de la década anterior, y aunque sus vidas siguieron cursos muy diferentes, frente a responsabilidades también muy diversas, todas mantuvieron una relevante actividad como coleccionistas, aunque no siempre de acuerdo con los parámetros modernos al respecto. Son la emperatriz Isabel de Portugal, Catalina de Austria, reina de Portugal, y María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos. Tratándose de dos hermanas y de la esposa de Carlos V, la imagen imperial ocupó un lugar central en su trayectoria como mecenas y coleccionistas de arte.

Catalina de Austria, la hermana menor de Carlos V, fue reina de Portugal desde su matrimonio con Juan III en 1525. Lógicamente, dedicó sus esfuerzos a glorificar la corona portuguesa, rivalizando en no pocos casos con el coleccionismo de su hermano y su familia. Pero los medios y el lenguaje empleados fueron idénticos, hasta el punto de encargarse de copias de los mismos tapices comprados por Carlos, pero con la intención de aplicar sus alegorías imperialistas y coloniales a su esposo (Jordan 2000b, 287).

Tal como los estudios de Jordan han mostrado, la colección de Catalina fue un auténtico compendio del coleccionismo Habsburgo de su tiempo, contando con recursos casi ilimitados, y sin rival en la escena portuguesa, pues el rey se dedicó más bien a los encargos arquitectónicos. Además de tapices flamencos, Catalina acopió reliquias, joyas en abundancia y, de manera muy marcada, objetos exóticos de ultramar. Este último tipo de posesiones (incluyendo animales, plantas, manjares, joyas y piezas decorativas) se convirtió en pieza clave de su identidad regia, tanto en la corte lisboeta como para sus contactos familiares en toda Europa. Además, su intervención personal en la disposición de sus colecciones, así como la

2003, 27). Checa Cremades 1999, 188, también proporciona útiles elementos de comparación entre Juana I de Castilla y Margarita de Austria.

construcción de una extensa red de agentes comerciales en la metrópoli y las colonias, hacen de ella una coleccionista muy consciente de serlo, y de gustos selectos.²³¹ A raíz de la estancia portuguesa de Moro, la reina también se interesó por los retratos de corte, formando rápidamente una relevante colección.

Aunque parece claro que en algunos de estos elementos estaba imitando a María de Hungría, su hermana mayor, esta última presenta un perfil marcadamente diferente. Tras sus años de matrimonio con Luis de Hungría (1520-1526), su hermano Carlos V la reclamó para sustituir a otra ilustre viuda, Margarita de Austria, para idéntica función como gobernadora de los Países Bajos. Y ciertamente María de Hungría actuó en perfecta continuidad con su tía: proporcionando al Emperador (y al joven Felipe II) los pintores y escultores que habían de construir su imagen imperial, elaborando modelos de decoración palaciega y coleccionismo que serían rápidamente imitados en las cortes periféricas de los Habsburgo en la Península Ibérica y en Austria, encargando tapices para su hermano Carlos, y organizando celebraciones cortesanas que tardarían mucho tiempo en ser borradas de la memoria visual de la dinastía habsbúrgica.²³²

Por su parte, la emperatriz Isabel de Portugal presenta algunas particularidades propias. Como veremos a continuación, en modo alguno se la puede considerar una coleccionista de pintura, acopiando en cambio tapices, joyas y, de manera particularmente llamativa, ropas y tejidos. Presenta un claro paralelo con el coleccionismo de su marido, en el cual ese énfasis sobre indumentaria y enseres domésticos de extraordinaria riqueza es ló-

²³¹ De la abundante bibliografía de Jordan, destaco aquí su tesis doctoral (Jordan 1994a) y el revelador ensayo "Portuguese Royal Collecting after 1521: The Choice between Flanders and Italy" (Jordan 2000b).

²³² Un amplio balance del coleccionismo y mecenazgo de María de Hungría es Utrecht 1993, que no hemos podido trabajar en profundidad por barreras lingüísticas. Remitimos al lector al estudio de conjunto de Jordan (1999b), extraordinariamente útil para todo este apartado, así como a Estella Marcos 2000 y 2001.

gicamente sustituido por atributos imperiales, armas y armaduras, así como objetos exóticos traídos de Indias o del botín de la expedición a Túnez.²³³

Por tanto, a través de los inventarios de Isabel de Portugal y sus dos cuñadas podemos ver cómo el coleccionismo femenino de las décadas de 1530 y 1540 no era de ninguna manera homogéneo, sino que los gustos y la ubicación de cada una de ellas influían, y mucho. Veremos después en qué forma sus elecciones se insertan en su medio cultural y en el contexto del coleccionismo de la época. En lo referente a las consecuencias de su actividad como coleccionistas, estas tres mujeres influyeron en la corte española, pero sólo de forma indirecta: Catalina por residir en Portugal, Isabel por su relativo oscurecimiento frente a la omnipresencia de su cónyuge el Emperador, y María (con mucho, la más interesada de las tres por las artes) por estar en Flandes. Desde allí, María de Hungría introdujo a su sobrino Felipe II en el conocimiento de la tradición pictórica norteña, así como en la pintura de Tiziano o la escultura de los Leoni, como ya hiciera con Carlos V. Sin embargo, al renunciar al cargo y trasladarse a España, donde aún residió por dos años antes de su muerte, su coleccionismo sí ejerció una influencia póstuma en el medio peninsular, principalmente en sus sobrinos Felipe II y Juana de Portugal.

Esta última princesa nos introduce ya en la siguiente generación de mujeres coleccionistas de rama española de la casa de Austria. Son las hermanas y últimas esposas de Felipe II, unas mujeres de extraordinario interés que, una vez más, han sido oscurecidas por el varón que regía la dinastía en ese momento, a quien Jonathan Brown llamara una vez “el megacolec-

²³³ La Dra. Redondo Cantera viene estudiando el coleccionismo de Isabel de Portugal desde diversos frentes. Redondo Cantera 2001c es un excelente balance de sus investigaciones. Del autor de estas páginas puede consultarse Sebastián Lozano (en prensa).

cionista”.²³⁴ La más relevante de ellas es la citada Juana de Portugal, cuya directa implicación en la política y en la vida espiritual de la época son bien conocidas. Princesa de Portugal, regente de la monarquía hispánica entre 1554 y 1559 por ausencia de su hermano, fundadora de las Descalzas Reales, sus colecciones son muestra de la consolidación de la pintura como objeto preferente del coleccionismo de los Austrias. Libros, tapices, porcelanas, objetos exóticos, instrumentos musicales, joyas... forman parte también de su colección, que constituye la base del patrimonio del citado convento de las Descalzas Reales. Un mundo de clausura y recogimiento que se hizo compatible con la intervención en la política, las diversiones y el lujo cortesanos, y que conformó el más influyente ámbito de actuación femenina en la corte española.²³⁵

Isabel de Valois ofrece un interesante paralelo con ella. A diferencia de todas las anteriores, no es una mujer Habsburgo por nacimiento, sino por matrimonio. Su origen francés, la poderosa influencia de su madre, Catalina de Médicis, y su venida a España con tan sólo 14 años de edad, crean una personalidad marcadamente individual. Durante sus años españoles, la Corte vive una etapa de esplendor y de un particular internacionalismo. Felipe II (en un momento de apogeo político y de grave crisis financiera) no niega nada a su joven tercera esposa, que se construye un entorno cortesano de primer orden, en cordial rivalidad con su cuñada Juana, que se-

²³⁴ Felipe II tenía clara conciencia acerca de su relevancia como coleccionista, y utilizaba sus colecciones para transmitir su imagen de majestad, también a sus consortes. Indicativa es una carta del embajador francés a Catalina de Médicis, de 9 de diciembre de 1564, alegrándose de la buena relación entre el rey e Isabel de Valois —“la privaulté et grande amytié que le Roy continue a luy monstrier de plus en plus, non faillant de la venir veoir tous les jours et estre deux heures ensemble”— que se corrobora por el hecho de que con frecuencia la lleva a ver piezas de su colección —“et bien souvent il se desrobe avec elle pour luy aller monstrier des painctures, cartes et marbres qu’il a faict mettre en diverses pieces qu’il tient soubz sa clef.” (González de Amezúa y Mayo 1949, I 387 n. 68) En junio de 1560 sucedió algo parecido, cuando Felipe II mostró a Isabel y Juana los mantos y coronas imperiales de Carlos V, en el Alcázar de Toledo, junto con objetos exóticos y preciosos (González de Amezúa y Mayo 1949, I 268).

²³⁵ Acerca del coleccionismo de Juana de Portugal, véanse Jordan 2000a; Toajas Roger 2000b; Jordan 2002.

guía siendo un importante referente político, cultural y religioso en la corte filipina.²³⁶

Por su parte, Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II (entre 1570 y 1580), mantuvo un extraordinario nivel en sus adquisiciones de joyas y artes suntuarias, como muestran sus retratos o la arqueta de plata, de manos de Jamnitzer, que trajo de Austria. Además, Sánchez Coello tuvo en ella una asidua clienta (Moreno Villa 1936, 261-262, 266; Jordan 1999b, 131), mediante encargos de retratos de infantes e infantas para enviar a Viena y otras cortes europeas.

El último ejemplo de este grupo generacional, y el puente al siguiente, lo ofrece, paradójicamente, la de más edad de todas ellas, la emperatriz María de Austria. Gracias a su longevidad, tras enviudar en 1576 de Maximiliano II, aún pudo regresar a su España natal, y ser el principal referente femenino de la corte entre 1582 y 1603. En efecto, se instaló en Madrid, en las Descalzas, que amplió y mejoró, sobre todo el Cuarto de Reyes. Menos interesada que Juana, su hermana, por la pintura, principalmente aportó al convento reliquias y piezas de orfebrería, decoradas con los extravagantes repertorios típicos del manierismo centroeuropeo.²³⁷ Aunque nunca quiso tener una presencia relevante cerca de Felipe II, pasar desapercibida no era una opción viable. Emperatriz viuda, hermana del rey, madre de la difunta reina Ana, educadora desde las Descalzas de las infantas y el príncipe, y – ya en el siguiente reinado – confidente de la reina Margarita de Austria, desde su privilegiada posición ejerció una fuerte influencia sobre las dos mujeres que en cierta manera concluyen esta sucesión de mujeres coleccionistas de la Casa de Austria de España.

²³⁶ Para todo lo referente a Isabel de Valois, el monumental estudio de González de Amezúa (1949) sigue siendo el referente inexcusable.

²³⁷ Referencias útiles al coleccionismo de María de Austria nuevamente en Jordan 2000a, Jordan et García Sanz 1998 y en Checa Cremades 1989.

Nos referimos, en primer lugar, a la infanta Isabel Clara Eugenia. Hija mayor y predilecta de Felipe II, en los años 80 y 90 se mantuvo en un relativo segundo plano, siempre como un peón de reserva en el juego estratégico de su padre, y siempre por detrás de los diversos principitos varones que se iban sucediendo en la herencia del trono. También en el plano artístico se mantuvo a la sombra de su padre, quien mediante la recién concluida empresa escurialense había consolidado su extraordinario rango en el mecenazgo y coleccionismo de las bellas artes.

Esa ocultación contrasta fuertemente con el importantísimo papel artístico que jugó, ya casada, como archiduquesa y regente de los Países Bajos, con su esposo Alberto. Allí, su mecenazgo de las artes admite comparación favorable con el de sus ilustres – aunque remotas – predecesoras, Margarita de Austria y María de Hungría.²³⁸ Sin embargo, y a diferencia de ellas, Isabel Clara Eugenia no se educó en Flandes, sino que vivió en Castilla hasta los 34 años. Durante su juventud no pudo ni quiso desarrollar un perfil artístico independiente del de su padre, pero por otro lado participó en el núcleo cultural que sostenía su tía, la Emperatriz María, en las Descalzas. Su florecimiento como mecenas y coleccionista en Bélgica no se entiende sin su distinguida preparación en la corte española, aunque aquí apenas ejerciera ese papel.

A la marcha de la infanta correspondió la llegada de una nueva reina, Margarita de Austria, esposa de Felipe III. Sin las dotes ni la personalidad de sus antecesoras, tuvo sin embargo un digno papel como coleccionista de pintura y platería, ensombrecido por las relevantes colecciones del apático pero refinado Felipe III, y sobre todo por las empresas especulativas del Duque de Lerma, verdadero núcleo del poder cortesano. Al igual que Isabel Clara Eugenia, encontró en las Descalzas un ámbito de actuación

²³⁸ Alexander Vergara ha estudiado extensamente la etapa belga de la infanta y del archiduque Alberto su marido. Véase Madrid 1999, exposición comisariada por él.

artístico y cultural según los cánones femeninos de la *pietas Austriaca*, también bajo la égida de la Emperatriz María, hasta la muerte de esta en 1602. La importancia que este modelo tuvo para ella se testimonia por su propia fundación de sendas clausuras reales en Valladolid y Madrid.²³⁹

Precisamente su desaparición en 1611 marca la primera cesura clara en esa sucesión de mujeres de la Casa de Austria que desarrollaron un coleccionismo relevante en la España del XVI. Sus pautas de actuación no reaparecen hasta la segunda mitad del XVII con Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, que por otro lado ejemplifica a la perfección la fuerza y vigencia del modelo sentado por sus antecesoras. Como hemos visto, ese modelo se dirigía a exaltar el status personal y las vinculaciones dinásticas de cada una de estas mujeres, cuya posición dependía fundamentalmente de su relación (esposa, hermana, hija...) con el varón gobernante en cada momento. Esto no excluía la construcción de una identidad propia por cada una de ellas, pero tampoco debe ocultar que la fuente de legitimidad para estas mujeres era y siguió siendo su relación con un varón.

Subordinación, por tanto, pero también estrategias de prestigio y ostentación de status, individual a la vez que dinástico. De un lado, mediante la acumulación de objetos suntuarios y exóticos, extraordinarios por su valor monetario pero también por su exclusividad, que denotaba la participación privilegiada en redes de comercio y regalo de bienes de lujo. De otro, mediante un marcado énfasis en la religiosidad, traducida en riquísimos ornamentos litúrgicos y obras de devoción. Finalmente, por la creciente incorporación de pinturas, retratos principalmente, en cuanto testimonios de vínculos y posición familiar, a la vez que obras con un valor artístico

²³⁹ Fue asimismo la impulsora inicial del monumental colegio de los jesuitas en Salamanca, realizado a lo largo de los siglos XVI y XVII. Aún está pendiente de realización un estudio, ni siquiera parcial, del coleccionismo de Margarita de Austria. Marías 1997g ofrece un excelente punto de partida, así como algunos de los estudios incluidos en el catálogo Valladolid 1999.

cuyo reconocimiento no estaba siempre asegurado. En algunos casos, no en todos, esas pinturas y su disposición respondían también a gustos personales e ideas subjetivas, convirtiéndose así en verdaderas colecciones de pintura en un sentido “moderno” del término.²⁴⁰

¿Puede hablarse, en consecuencia, de un modo de coleccionismo específico de estas mujeres de la casa de Austria? Como hemos visto, resulta evidente que, en cuanto mujeres, los condicionantes de una estructura patriarcal como era la monarquía del Antiguo Régimen les imponían unos límites, una falta de autonomía que sólo en algunos casos se lograba aminsonar o compensar. Es sintomático que el modelo arranque de una viuda (Margarita de Austria), y que muchas de sus referentes principales (María de Hungría, Juana de Portugal, o, en menor medida, María de Austria e Isabel Clara Eugenia) disfrutaran de prolongados periodos de viudedad, en los cuales desarrollaron su gusto por el coleccionismo de arte. Ninguna de ellas tuvo, en su vida de casadas, una relevancia como mecenas de las artes similar a la que tuvo en su día Isabel la Católica.

Esto no excluye que, también como cónyuges regias, ellas y otras mujeres del grupo desarrollaran un papel relevante como coleccionistas de arte. De hecho, esta fue una de las esferas de acción en las que pudieron afirmar su posición y ejercer su influencia política. Sin embargo, lo hicieron sin entrar nunca en competencia ni colisión con el varón regente en cada momento.

²⁴⁰ Toajas Roger (2000b) sostiene, para el caso de Juana de Portugal, que la mera acumulación de retratos y objetos artísticos no forma una colección, y que nada indica que la princesa los reuniese según un selectivo gusto estético, sino más bien utilitario. Siendo muy cierto lo primero, lo segundo es bien discutible; y, en cualquier caso, sería un error intentar aplicar los criterios actuales de coleccionismo al siglo XVI. Aquellas colecciones tenían una diversidad interna muy fuerte, dentro de la cual los valores estéticos eran un factor importante, pero ni lejanamente el único. Si entendemos que Felipe II fue coleccionista de arte, nada debería impedirnos aplicar el mismo criterio a otras mujeres de su familia –y Juana de Portugal es paradigmática, por supuesto. Véase nuestra discusión más extensa sobre este tema en el epígrafe 3.2, *in fine*.

Jordan ha sintetizado así el alcance de esta relativa autonomía de este grupo de mujeres:

“El resultado fue que, a menudo, el mecenazgo ejercido por las mujeres de la casa de Austria sobrepasaba la esfera doméstica o privada y alcanzaba la arena política, en donde manifestaban su preocupación por la autoafirmación en un medio tradicionalmente masculino. La cultura era el dominio en donde las primeras mujeres modernas adineradas y de alto rango podían actuar con libertad y ejercer una influencia significativa, y las mujeres de la casa de Austria se sirvieron del mecenazgo o el coleccionismo de obras de arte para promocionarse y para definir sus funciones y su posición oficial (ya fuera por nacimiento o por matrimonio) en la corte. El mecenazgo les proporcionaba una plataforma para exponer sus intereses y sus gustos y sobre todo para elevar su estatus político y social en el seno de la familia Habsburgo.” (Jordan 1999b, 119)

¿Suponía esta situación algún condicionante a la hora de escoger qué coleccionar? ¿Hubo diferencias radicales entre los objetos coleccionados por varones y mujeres de sangre real? Con alguna salvedad que veremos inmediatamente, el coleccionismo masculino y el femenino de este medio y época son más parecidos que disimilares. Las diferencias son pocas, aunque bien claras.

En primer lugar, los coleccionistas varones (tanto Carlos V como Felipe II) otorgaron gran importancia a sus posesiones de armas y parafernalia militar, hasta tal punto que constituyeron un elemento aparte dentro de las colecciones reales, con un espacio específico cerca del Alcázar madrile-

ño.²⁴¹ Las mujeres Habsburgo objeto de nuestro estudio nunca se plantearon, ni lejanamente, el uso de elementos militares en sus imágenes o en sus colecciones. La coronación de Isabel la Católica en Segovia, en la que se hizo preceder por un paje con una espada en alto (clásica prerrogativa regia, que tanta polémica causara en el caso de ella), no quedaba demasiado lejos, pero nada parecido volvió a plantearse entre las mujeres de la casa de Austria, ni en su imagen plástica ni en sus colecciones.²⁴²

Una estrategia equivalente era, como veremos en el caso de Isabel de Portugal, crear una imagen deslumbrante de la persona femenina regia, a través de las joyas y la indumentaria. Es decir, si la armería real era un signo de la autoridad regia mediante la referencia al ejercicio de la fuerza militar, las joyas y las ropas de una reina hablaban también el lenguaje de la autoridad. En efecto, eran una invocación de la majestad, de la presencia sin par que, por su exclusividad, su coste y su ingente acumulación, quedaba reservada a la máxima autoridad en lo terrenal... pero de género femenino.

Otro terreno en el que se pueden señalar sustanciales diferencias de género a la hora de coleccionar es la pintura mitológica. Ya hemos menciona-

²⁴¹ La Real Armería, construida por Felipe II para albergar la extraordinaria colección de armaduras de su padre y bisabuelo, generosamente incrementada por él mismo (Checa Cremades 1992, 155ss; Checa Cremades 2000, 145-146).

²⁴² Entre otros motivos, porque ninguna de las mujeres aquí estudiadas fue reina propietaria, cosa que sí era Isabel la Católica, lo cual suponía una diferencia fundamental para la época. Hay que decir, por otra parte, que la propia Reina Católica hizo uso de esta insignia sólo esporádicamente, apareciendo más habitualmente con cetro y/o orbe (Fernández de Córdova Miralles 2002, 88, 234; Lunenfeld 1981). Por su parte, las mujeres Habsburgo aquí estudiadas tuvieron variables grados de responsabilidad política, desde un abstencionismo casi total hasta la regencia de uno o varios reinos en ausencia del rey. Hasta qué punto fue Isabel Clara Eugenia reina propietaria de los dominios españoles en Flandes es cuestión bien discutible. Ya en el XVII, la única mujer en España con responsabilidades políticas en solitario, la regente Mariana de Austria, optó por una imagen que la vinculaba ostentosamente con las tareas administrativas del gobierno y con su hijo el príncipe Carlos, pero ni siquiera lejanamente con el uso legítimo de la violencia (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 2000f).

Los casos en que mujeres de sangre real coleccionaron armas son explicables por la pasión por la caza que distinguió a toda la dinastía Habsburgo. Por otra parte, no son ni remotamente comparables con las armerías masculinas. Cf. nota 292.

do que, en este género de pintura, Felipe II fue un excepcional cliente para Tiziano y otros pintores venecianos. Como es sabido, si bien era un lenguaje cargado de referencias literarias y de elevadas alegorías morales, sus connotaciones eróticas también eran evidentes, tanto para los artistas como para los comitentes u otros espectadores. En ese aspecto, el decoro y los cánones de feminidad excluían por completo a la mujer del diálogo erudito que tales pinturas exigían, en teoría. En efecto, apenas encontramos estas obras en las colecciones de nuestras mujeres, aunque sí en sus tapices flamencos, que en cualquier caso ofrecían versiones mucho menos carnales de los mismos temas.²⁴³ Es bien sabido que María de Hungría, entre otros muchos encargos a Tiziano, poseyó la serie llamada más tarde de las *Furias*, cuatro monumentales lienzos con los tormentos de gigantes y titanes rebeldes contra Zeus. Estos grandes desnudos masculinos, por otra parte, con sus escenas de tortura y sufrimiento, difícilmente admiten una contemplación erótica como la de las *poesie*, y sí fácilmente una de evidentes connotaciones moralizantes y políticas.²⁴⁴

²⁴³ Por ejemplo, el inventario póstumo de Juana de Portugal recoge, tras su extraordinaria colección de retratos, tan sólo dos pinturas de tema mitológico, de muy relativo valor económico (Pérez Pastor 1914b, 373): “124 Una poesía de Cupido y quatro figuras, dos de muger y dos de hombre, labrado de aguas sobre raso blanco, con un marco de nogal, que tiene de alto siete dozavos y de ancho siete dozavos y medio, 4.500 maravedís. 125 Una pintura en papel de tres Ninfas, asentada en tabla, 1.125 maravedís.”

Mancini (1998, 55-56) apunta que la *Venus del Pardo* (hoy en el Louvre) pudo ser un regalo de Felipe II a Juana de Portugal, con ocasión de su boda en 1551. Caso de confirmarse esta hipótesis, se trataría de un caso muy excepcional, por el que una escena que incluye un desnudo femenino abiertamente sensual se regalase a una mujer, cosa que por otra parte tratadistas de la época admitían como “ayuda” para los fines dinásticos de un matrimonio. Sin embargo, los argumentos de Mancini (su posible paralelo con el *Amor Sacro y Amor Profano*, y el supuesto retrato de la destinataria en el propio lienzo, como la joven vestida de la parte izquierda) nos parecen poco convincentes.

²⁴⁴ Checa Cremades 1994b, 263-265. Una matizada valoración de cómo se combinaban juicios de valor estético y posibles connotaciones eróticas, también en obras religiosas, la ofrece la conocida anécdota de Felipe II con el *Cristo* de Benvenuto Cellini. En su total desnudez, resultaba aceptable para la contemplación del rey, quien, sin embargo, ante la inminente entrada de las infantas, “sacó un pañizuelo y cubrió las partes que se debían cubrir del Santo Cristo, porque sus hijas no se ofendiesen de su indecencia” (Pacheco: 737).

De hecho, el coleccionismo de pintura mitológica por parte de mujeres era totalmente excepcional, y requería un cuidadoso equilibrio para resultar socialmente aceptable. Virtud femenina y escenas mitológicas eran realidades difícilmente asociables. La única justificación posible era precisamente el énfasis en la carga didáctica y moralizante, y esa es la vía que aprovechó María de Hungría, en ese caso, como ya antes hiciera Isabel de Este en Italia (San Juan 1991, 72, 74). De esta manera, estas mujeres hacían aún más notoria su peculiaridad y su posición de privilegio, mediante actividades que en principio estaban restringidas a los varones.

Hechas estas pocas salvedades, el coleccionismo artístico fue muy similar entre mujeres y varones de sangre real. Las diferencias más marcadas que podemos encontrar suelen responder más a gustos y circunstancias individuales. En otras palabras, en este aspecto el género contaba, pero contaba mucho más la personalidad. Por ejemplo, es también notorio el gusto de María de Hungría por la escultura, sobre todo las obras de Leone Leoni, género por el cual se interesó mucho más y mucho antes que su hermano Carlos V o su sobrino Felipe II; pero no encontramos este rasgo en otras mujeres de la familia. La escultura, en general, interesó poco a los Habsburgo españoles, así que en este aspecto estamos hablando de una particularidad personal de María de Hungría.

Como complemento a lo recién dicho, es necesario recordar que no todas las mujeres de la Casa de Austria en España fueron coleccionistas de primer orden. Leonor de Austria, o la infanta Catalina Micaela, fueron piezas importantes de la política matrimonial de la dinastía, y, por lo que sabemos de ellas, nada hace pensar que las artes estuviesen entre sus prioridades. También se da el caso de mujeres excepcionales en su gusto por el arte y la cultura que, por coyunturas personales, quedaron fuera del juego

político, y han sido casi olvidadas por la historia, como por ejemplo la infanta María de Portugal (1521-1577).²⁴⁵

Estilísticamente, no se pueden señalar particularidades masculinas o femeninas entre los y las coleccionistas Austrias en España. Todo el grupo, tanto varones como mujeres, prefiere Flandes y el norte de Europa a Italia, aunque se irá produciendo una progresiva deriva hacia modelos italianos según avanza el siglo.²⁴⁶ Además, los lenguajes estéticos se vinculan a tipologías, usos y prácticas concretas.²⁴⁷ El célebre comentario de Miguel Ángel, asociando la pintura flamenca con lágrimas, mujeres y “devotos” (Holanda 1563), no es válido para la familia Habsburgo en España, pues también los varones mantuvieron las obras flamencas en muy alta estima; pero sí es indicativo de cómo determinados estilos y tipologías conllevaban connotaciones sociales, de género o de nacionalidad, bien marcadas.²⁴⁸ Sin embargo, para el grupo aquí estudiado, es muy difícil señalar preferencias estilísticas determinadas por el género de los y las coleccionistas.

Esto nos debe llevar a juzgar sus esfuerzos como coleccionistas en sus propios términos, y no según nuestros intereses tradicionales. En otras palabras, que el coleccionismo artístico de las mujeres que hemos repasado sumariamente en este epígrafe merece estudiarse como uno de los puntos clave para la historia del coleccionismo y mecenazgo renacentistas,

²⁴⁵ Ver Jordan 1994b, 63-72, para algunos datos más acerca de esta muy interesante dama, de la que tan poco se sabe.

²⁴⁶ En pintura, Tiziano y la escuela veneciana serán los protagonistas de ese deslizamiento. En platería, por contra, los modelos del norte y el centro de Europa mantuvieron su relevancia a lo largo de todo el XVI, en coexistencia con los italianos (Heredia Moreno 2000, 105 y 108).

²⁴⁷ Por ejemplo, Alicia Cámara señaló agudamente los usos concretos de la Antigüedad, significativa en ciertos contextos, pero irrelevante en otros: “El lenguaje del clasicismo arquitectónico parecía reservarse para los arcos de las Entradas triunfales, y para los túmulos de las exequias reales. En el resto de las fiestas eran los tapices y colgaduras las que modificaban los espacios arquitectónicos, como si el mensaje de la Antigüedad clásica sólo fuera imprescindible cuando se conocían los modelos por ella legados: los Triunfos y los Funerales” (Cámara Muñoz 1986, 78).

cosa que no ha venido sucediendo. En términos de cantidad y calidad, no puede rivalizar con el de los varones de la familia, que tuvieron una indiscutida posición de dominio, gracias también al apoyo de las propias mujeres de la dinastía. Sin embargo, a la hora de comparar las colecciones en esos términos, no se debe olvidar que, de Carlos V a Felipe III, en los Austrias españoles se dio siempre una situación de predominio claro de un único varón, apenas rivalizado por otros varones, mientras que entre las mujeres, encontramos casi siempre varias simultáneamente.²⁴⁹

No obstante, si tomamos en cuenta otros factores, como la influencia, la creación de modelos, o el vanguardismo, las mujeres de la Casa de Austria sí que ejercieron en algunos casos una posición de protagonismo y centralidad como coleccionistas y mecenas de las artes. El tardío reconocimiento de este papel suyo puede deberse al relativo desinterés de la historia del arte por las biografías que no fuesen de artistas.²⁵⁰ Sea como fuere, lo que ya resulta evidente es que los estudios de mecenazgo y coleccionismo nos brindan un acceso directo a un mejor conocimiento del poder político de estas mujeres de sangre real, y que sus actividades no deberían excluirse de futuros balances sobre el arte del Renacimiento (Anderson 1996, 138).

²⁴⁸ La carga misógina implícita en el comentario es difícil de obviar.

²⁴⁹ Carlos V mantuvo una constante rivalidad con su hermano Fernando, pero desde fechas tempranas esta no se desarrolló en la Península, sino en el Imperio. En lo referente a Felipe II, ni su hermano don Juan de Austria ni su temprano pero desdichado hijo don Carlos estuvieron en situación de ser personajes centrales en la corte, polos de atención alternativos al rey. Felipe III, sin hermanos supervivientes, disfrutó de un protagonismo indiscutido.

²⁵⁰ Anderson 1996, 129, apunta otras posibles razones, si bien bastante discutibles, basadas en suposiciones acerca de las circunstancias personales de las investigadoras feministas, o en el supuesto interés preferente de las artesanías sobre otras formas artísticas, para las mismas investigadoras.

3.2 Cultura material y cultura visual en la Corte.

Entrando ya en detalles, una perspectiva interesante es la comparación entre los usos de las artes plásticas y de las artesanías o artes suntuarias, por parte de las mujeres de la familia regia, así como de las percepciones sociales de tales usos. Como ya va dicho, esto nos llevará a reposicionar el coleccionismo de artes plásticas en el mundo más amplio de la cultura material.

Un caso paradigmático es, una vez más, el de la emperatriz Isabel de Portugal. En el capítulo anterior hemos visto cómo Carlos V y Tiziano construyeron póstumamente su imagen pictórica, de acuerdo con intereses propios. ¿Que grado de intervención tuvo ella en la conformación de su propia imagen, a través de las artes?

Desde luego, aunque fue Carlos V quien hizo a Tiziano el retratista imperial por excelencia, Isabel de Portugal no fue del todo ajena al proceso. Una lectura atenta de la correspondencia de los embajadores españoles en Venecia muestra la actividad de la emperatriz en pro de traer al pintor veneciano a la corte. Toda esta actividad resultó inútil, pues chocaba con la determinación de Tiziano de permanecer en su ciudad, decisión que él camufló bajo diversas excusas (Wethey 1969-1975, II 4). El embajador Lope de Soria tuvo que recordarle al Senado veneciano que cualquier pintor podía encargarse de terminar las decoraciones del Palacio Ducal, a diferencia de Tiziano, “al qual las Magestades del Emperador y Emperatriz no quieren sino para hazer retratos”²⁵¹. Un año más tarde, el embajador escribía apresuradamente a Fernando I, rogándole que ayudara el hermano menor de Tiziano a solventar sus derechos sobre la tala de ciertos bosques en el Tirol, “porque el Emperador y la Emperatriz desean, que vaya presto

²⁵¹ Así se lo cuenta Lope de Soria a Francisco de los Cobos, secretario del emperador, en su carta de 3 de septiembre de 1533 (Mancini 1998, 136).

el dicho Tiziano, e yo le doy priessa para que se parta y el dize que no puede partir hasta que vuelva el dicho su hermano”²⁵².

La insistencia en que el emperador y la emperatriz quieren a Tiziano como su pintor de corte no aparece en ninguno de los otros encargos imperiales al maestro veneciano.²⁵³ No era un caso único; lo mismo sucedió cuando los dos, Carlos e Isabel, reclamaron la presencia de Antonio de Holanda en Toledo para hacer sus retratos en miniatura (Segurado 1970, 504-505). Por lo que se refiere a obra de Tiziano, tenemos más pruebas de que Isabel la conocía directamente. El pintor, siguiendo el consejo de Pietro Aretino, regaló una *Anunciación* suya a la emperatriz. Ella correspondió al regalo con un pago muy generoso para Tiziano, y una cadena de oro para Aretino.²⁵⁴ La cadena, en apariencia, no era sino el comienzo de una relación más duradera, pues Aretino comentó al respecto que le había sido dada “con isperanza de maggior cosa” (Aretino, I, 168, 25 de julio de 1537).

Otro pintor que parece haber disfrutado de una privilegiada posición en el entorno de Isabel fue Antonio de Holanda. Ella lo llamó a Toledo en 1529, a fin de retratar al emperador, que partía para su coronación en Bo-

²⁵² Carta de Lope de Soria a Fernando I, 8 de octubre de 1534 (Mancini 1998, 140). Poco después (carta de 4 de noviembre), Soria mencionaba unos retratos de la emperatriz y el príncipe que Tiziano supuestamente enviaría a Fernando I cuando viajara a España (Mancini 1998, 141).

²⁵³ Según Luba Freedman, Pietro Aretino, en su carta de 18 de diciembre de 1537 (libro I, carta 307), sugirió a la emperatriz que “she should order a portrait of Charles V from Titian” (1995: 16). En nuestra opinión, no hay nada en la carta que apoye dicha afirmación, por muy abiertamente que se interpreten las palabras de Aretino.

En ese momento (1537), el artista ya había pintado algunos retratos del emperador, aunque ninguno de ellos había sido pensado específicamente para la emperatriz. Lo cual no quiere decir que no pudiera haber sucedido, sino simplemente que no hay nada que permita afirmarlo.

²⁵⁴ Isabel llevó la *Anunciación* a la capilla del palacio de Aranjuez (Checa Cremades 1994b, 65; Freedman 1995, 16; Mancini 1998, 146ss). El cuadro se ha perdido, pero lo conocemos por un grabado de Caraglio.

Aretino, con su habitual exageración, se declaró “piú superbo che l’ambizione, poi che la maestà d’Isabella Augusta, legandomi con le catene d’oro, m’ha fatto schiavo de la sua liberalità” (Aretino, I, 173, 20 de agosto de 1537).

lonia.²⁵⁵ En esa ocasión retrató también a la Emperatriz con el príncipe Felipe (de tan sólo dos años) en sus brazos, un claro paralelismo con las imágenes de la Virgen y el Niño. Debe haber sido uno de los primeros casos de “retratos a lo divino”, género habitual en la corte española durante los siglos XVI y XVII. Del mismo pintor eran dos retablos pertenecientes a la emperatriz, quien además le pagó por servicios varios en 1529. Esta relación fue tan estrecha que más tarde se continuó con Francisco de Holanda, el hijo de Antonio, como veremos enseguida.

Un tercer pintor extranjero que trabajó para Isabel de Portugal fue Jakob Seisenegger. Visitó la corte española en 1538-1539, retratando a la familia imperial para Fernando I de Austria. Documentación inédita ha venido a corroborar algo que cabía suponer: que durante esa estancia Isabel le encargó retratos de sus hijos, el príncipe Felipe y las infantas María y Juana.²⁵⁶ Estos retratos pasaron a la colección de retratos en propiedad de la emperatriz. Esa “colección” consistía en unos pocos retratos de su marido y sus hijos, así como de sus familiares más cercanos de las casas de Austria y Avís.²⁵⁷ Si bien parece aceptable suponer que muchos de esos retratos de Austrias serían de manos de Seisenegger, y que los portugueses serían obras de Antonio de Holanda, lo cierto es que no se ha encontrado prueba documental de ello.

²⁵⁵ Segurado 1970, 504-505; Redondo Cantera 2001c. La profesora Redondo ha situado definitivamente este viaje en 1529. Nuestra noticia del retrato “a lo divino” de Isabel se debe también a su amabilidad.

²⁵⁶ AGS CR 67-4, 1539, f. 127, 29 de julio de 1539, pago “a Jacob Sais Niguer [de] CCL ducados que se le devian por seis rretratos que hizo del príncipe y de las señoras infantas por mandado de su magestad.” Es uno de los descargos póstumos de Isabel. Ver también Redondo Cantera 2001c, nota 31.

²⁵⁷ Además de dos retratos de Carlos V, tenía otros de Fernando y Ana de Austria, del príncipe Felipe, las infantas María y Juana, y también de los hijos de Fernando. De Portugal, retratos de João III, la reina Catalina, los príncipes Luís y Fernando (hermanos de la propia Isabel) y la princesa María o Beatriz (Jordan 1999c, 178; Redondo Cantera 2001c).

Estos tres extranjeros realizaron obras para la emperatriz en circunstancias concretas, sin entrar nunca a su servicio personal. Un cuarto personaje fue un español, Diego de Arroyo, quien sí pertenecía al servicio de Isabel, aunque sólo como mozo de capilla. De hecho, era el único artista visual a su servicio permanente, responsable de iluminaciones en libros, retratos en miniatura, y decoraciones heráldicas varias.²⁵⁸

Todo ello nos muestra a una reina acostumbrada a las formalidades habituales en el mecenazgo de artistas. No obstante, eso no debería llevarnos a tomarla como una gran mecenas de la pintura; tampoco lo fue Carlos V. De hecho, sólo tenemos documentación de otro encargo de retratos por parte de Isabel. En 1537, en viaje hacia Roma desde Portugal, el joven Francisco de Holanda visitó a la Emperatriz en Valladolid. Ella le pidió que hiciera en secreto (“como furtado”) un retrato del emperador, entonces en Barcelona, y se lo enviase después a ella. Al llegar a Barcelona, el joven pintor no se anduvo con rodeos y le pidió a Carlos V una sesión para retratarlo, a lo que el emperador se negó cortésmente, alegando ser demasiado mayor para ser retratado, tal como pedía la emperatriz.²⁵⁹

Ni este encargo atípico, ni los escasos retratos entre sus posesiones personales, hacen de Isabel una coleccionista de arte: la persona que indudablemente desempeñó ese papel en el entorno imperial fue María de Hungría. Isabel poseía unos pocos retratos de su marido y sus hijos, al igual

²⁵⁸ Al parecer, le encargaba mucho trabajo. AGS CR 67-4, 1539, f. 135, 25 de abril, 1540: “Otro [mandato] para que el tesorero pagasse a Diego de Arroyo Cmil [maravedís] por las yluminaçiones que hizo por mandado de su Magestad”; esto suponía una cantidad superior a la que se debía a Seisenegger, un reputado pintor internacional. Véase también Redondo Cantera 2001c, nota 33.

²⁵⁹ En palabras de Holanda: el emperador “se me tornou a desculpar dizendo: que era já velho para me consentir que o Retratarasse como a Imperatriz pedia.” Narra el suceso en el capítulo séptimo de su *Da sciencia do desegno* (Segurado 1970, 243).

Otro posible encargo de retratos por parte de Isabel de Portugal (o al menos su intervención) puede suponerse en el envío, en 1535, de retratos del príncipe y de las infantas al Emperador, entonces en Italia (Checa Cremades 1992, 470-471 n.72; Falomir Faus 1998, 203, 206).

que de sus familiares más cercanos de las casas de Habsburgo y Avís.²⁶⁰ Lamentablemente, no sabemos si esos retratos fueron encargados por ella o recibidos como regalos. De sus inventarios se deduce que Isabel prestó más atención a investirse de mayor majestad mediante joyas y lujosos trajes, y a crearse un entorno de ostentación refinada, mediante tapices, objetos devocionales preciosos, y tejidos radiantes.²⁶¹

Tales características cuadran perfectamente con el carácter de la corte itinerante de la emperatriz. No tuvo una residencia fija durante sus trece años como consorte imperial, la mitad de los cuales pasó como regente de los reinos peninsulares en nombre del siempre ausente Carlos V (Mazarío Coletto 1951, 167-168). En esas circunstancias, formar grandes colecciones, o atender a la decoración de conjuntos palaciegos, era simplemente imposible. Además, las preferencias de Isabel también siguen el patrón del coleccionismo tardomedieval y renacentista, más interesado en objetos raros y costosos que en piezas de valor solamente estético (aunque éstas no estaban en absoluto ausentes de tales colecciones). Por estas razones, el lujo extremo y la apariencia deslumbrante de su propia persona eran una alternativa más accesible, para servir a sus necesidades de representación.

En efecto, sus posesiones eran extraordinarias en campos como la joyería, la indumentaria y el mobiliario. Su dote incluía una impresionante variedad de platería, por valor de 64.500 doblas (sobre el total de 900.000 de la

²⁶⁰ Además de dos retratos de Carlos, ella tenía otros de Fernando I y su esposa Ana de Austria, el príncipe Felipe, las infantas María y Juana, así como de los hijos de Fernando. De Portugal, el retrato de una pareja real por determinar, y los hermanos de Isabel (Redondo Cantera 1999b, 233).

²⁶¹ Por ejemplo, cuando Carlos heredó la colección de Margarita de Austria, él a su vez dio a Isabel una parte importante, principalmente joyas y tapices, de carácter religioso en su mayoría. En ese legado iban también 20 piezas del *Político de Isabel la Católica*—la archiduquesa había adquirido un total de 32 piezas del mismo, en la almoneda de su ex-suegra (Yarza Luaces 2001b, 27). Ciertos tapices de Juana, la madre de Carlos V, más otros de Margarita de Austria, también pasaron a manos de la emperatriz. (Beer 1891, CXXIX-CXXXIII; Redondo Cantera 1999b, 226ss; Mazarío Coletto 1951, 87-92; Herrero Carretero 2001, 44)

dote), cuya opulencia maravilló a todos en la corte española.²⁶² Después, su colección aumentó gracias a diversos regalos y adquisiciones, así como por la actividad continua de los plateros de plata y oro de Isabel: Luis Fernández, Hernán Pérez, Francisco de León, Alejo Ortiz y especialmente Jerónimo González.²⁶³ De esta forma, Isabel mantuvo un “toque” portugués en su identidad, pues la corte portuguesa era especialmente conocida por su riqueza. En la misma dirección apunta su gusto por los objetos exóticos, principalmente asiáticos, cuyos mejores ejemplares distribuía desde Lisboa su cuñada Catalina de Austria.

Lo que nos gustaría enfatizar aquí, sin embargo, es la extraordinaria importancia que concedía a la indumentaria.²⁶⁴ Aunque no se pueden comparar, en términos económicos netos, con el valor de sus joyas, eran sus posesiones más estimadas. Además, mientras las joyas se adquirían, vendían o empeñaban al ritmo de las necesidades financieras y militares de Carlos V, las ropas o los tejidos raramente se empeñaban, y formaban así un grupo de bienes más permanente. Había cambios en su ropero, y muchos, pero no por necesidades económicas, sino por ajustes a los cambios de moda o a nuevas circunstancias. Tanta importancia tenía este apartado de sus posesiones, que se recogían en un inventario aparte, conteniendo

²⁶² AGS, Patronato Real, leg. 14-193. Recogida en Beer 1891, CXXXIII-CXXXVIII. Véase Martínez Millán 2000a, I, 236, n. 528, para un balance de sus componentes y valor relativo. Redondo Cantera 1999b, 226-228, ofrece un resumen estilístico y funcional.

²⁶³ Redondo Cantera 1999b, 230; Redondo Cantera 2001c; AGS CR 67-4, 1539, f. 130.

No carece de importancia el hecho de que, tras la muerte de Isabel, sus testamentarios defendiesen su plena propiedad sobre sus bienes, frente a los intentos de apropiación de un Carlos V en permanente bancarrota. Basándose en las capitulaciones matrimoniales, afirmaron su plena propiedad sobre dote y arras, así como sobre regalos y compras posteriores a la boda. Con esto defendían la propiedad de la emperatriz, pero sobre todo la del principal heredero, el príncipe Felipe (Redondo Cantera 1999b, 235, 226).

²⁶⁴ Mazarío Coletto, la única biógrafa de Isabel por el momento, ya señaló su pasión por las ropas y los tejidos ricos (1951, 88-92). Tales preferencias no abarcan los tapices de su colección, notables ciertamente, pero no extraordinarios (Redondo Cantera 1999b, 229, 234).

El profesor Félix Labrador está realizando diversas investigaciones sobre la Casa de Isabel de Portugal, de cuyos resultados cabe esperar una interesante monografía; vid. algunos avances en Martínez Millán 2000a.

las ropas que se trajeron de Portugal, las que se compraron desde su entrada en Castilla, así como los muchos cambios que se les hicieron, ajustándolas a nuevas formas, preparándolas para regalar a sus hijas u otras damas, o transformándolas en indumentaria litúrgica. Semejante grado de detalle es totalmente excepcional en la documentación llegada a la actualidad de las reinas de la España de la Edad Moderna, y muestra el cuidadoso control que ejercía sobre su vestuario.²⁶⁵

Los trajes eran un indicador claro de status y nacionalidad. Las crónicas observan las ligeras diferencias entre las modas castellanas y portuguesas y, aunque Isabel se adaptó rápidamente a la moda local, también mantuvo detalles de origen portugués (Bernis 1962, 24; Anderson 1979, 182). No era en modo alguno una simple cuestión de gustos personales; la dote y el vestuario eran elementos con implicaciones políticas, y hasta las capitulaciones matrimoniales les dedican atención.²⁶⁶

La propia Isabel compraba tejidos ricos en abundancia, especialmente venecianos. Sus compras de 1532 incluían damasco, seda, terciopelo, muchas veces con el tinte carmesí más caro; varios tipos de brocados, algunos de ellos tejidos con hilo de oro o de plata; hilo de oro fino...²⁶⁷ Los embajadores y sus mercaderes la informaban de las negociaciones y sus búsquedas de

²⁶⁵ AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 465: *Relacion y quenta que dio gil sanchez de bazan escribano de camara de la enperatriz nra sa de las rropas que se truxeron de portugal quando su magd vino a castilla y de las que se hicieron en ella ... y de las ropas que se hizieron y de lo que se hizo dellas*. En el legajo 464 de la misma serie hay más información sobre sus ropas, y también en AGS CR 67-3, 1539.

²⁶⁶ "The size of dowries and the sartorial splendour of weddings and trousseaus was at this time one of the politically measurable signs of status, and that conspicuous spending was a sign of liberality, one of the cardinal virtues of successful rulers" (Elbl 2000, 108109).

Fernández Álvarez 1973, I, 108: "Otro sí es concordado y asentado que el dicho señor rey de Portugal y de los Algarbes, etc., nuestro señor, haya de atauiar y aderesçar a la dicha señora Ynfanta de vestidos y atauios de su persona y cámara y casa, segund cuya hermana es, y con quien casa."

²⁶⁷ Véase especialmente AGS, Estado, leg. 25-72 y 73. Las compras aquí mencionadas, extraordinarias incluso para los estándares de Isabel, alcanzaron los 4440 ducados y 3250 escudos genoveses.

los artículos de mejor calidad del mercado.²⁶⁸ Llegó a pagar a pintores de Luca y Florencia por sus diseños de decoraciones heráldicas para brocados tejidos más tarde en Génova.²⁶⁹ En lo referente a trajes, los inventarios antes mencionados describen una desbordante variedad de prendas, en textiles ricos la mayoría, de modas española, portuguesa, italiana, francesa y flamenca, cuyas transformaciones se registraban con todo detalle, como ya queda dicho.²⁷⁰

Tras su muerte, sus posesiones se dividieron principalmente entre su hijo y sus hijas. Los trajes volvieron a recibir la atención, esta vez póstuma, de Isabel. En su testamento, mandas y legados aparte, da gran importancia a unos donativos:

Mando que al devoto monesterio de nuestra señora santa maría de guadalupe se den tres rropas las mejores que yo tengo para que dellas hagan hornamentos para la iglesia y mando asimismo que le den una joya de oro qual pareciere a mis testamentarios.

Mando que den a nuestra señora del antigua que es en la iglesia mayor de la ciudad de sevilla tantos niños de plata quantos hijos y hijas dios me diere y a de pesar cada uno dellos çinco marcos de plata.

²⁶⁸ AGS, Estado, leg. 25-94, también de 1532.

²⁶⁹ Redondo Cantera 2001c; AGS, Estado, leg. 25-72. La primera mención de estas compras la dio Mazarío Coletto 1951, 88.

²⁷⁰ Aunque esta documentación muestra que los tejidos y las ropas se reutilizaban y transformaban de forma habitual, el interés de la indumentaria como objeto de coleccionismo radica en que son objetos de vida relativamente corta, a diferencia de muchas pinturas, que duran siglos y pasan de mano en mano, a menudo dentro de legados amplios. Una saya es, con casi total seguridad, una compra o encargo personal de su dueña, un objeto altamente individual, que responde a circunstancias e intenciones concretas, y que deberíamos saber “leer” en su contexto.

Otrosi hordeno y mando que algunos ornamentos de mi capilla y algunas de mis ropas den y sean dados donde mi cuerpo fuere sepultado, y estas sean las que pareciesen a mis testamentarios, y otras de mis ropas se den a algunos monesterios en el rreyno de portugal que son san geronymo de las barrangas y nuestra señora de peña que es a cinco leguas de Lisboa.²⁷¹

De esta forma, los que habían sido sus adornos corporales en vida se transformaban en vestimentas sagradas, devolviendo a Dios parte de la gloria secular que se le había quitado temporalmente.²⁷² Isabel también ordenó a unas monjas en Madrigal que preparasen un juego extraordinariamente rico de ornamentos, con las armas heráldicas de la emperatriz, para enviarlo al Santo Sepulcro de Jerusalén.²⁷³ Finalmente, ella misma había realizado una extraordinaria vestimenta litúrgica, el alba que su marido vistió el día de su coronación en Bolonia.²⁷⁴

En ese sentido, es dudoso que Tiziano fuese consciente de las preferencias de Isabel de Portugal, pero no deja de ser significativo cómo cambió la forma de aludir a su condición imperial. Recordemos que en el primer retrato incluyó una corona imperial junto a la modelo. En el segundo, la corona desaparece, y la única referencia imperial (velada quizá para nosotros, pero

²⁷¹ Testamento en AGS PR 30-14, 1535, fol. 2r. Órdenes subsiguientes de los albaceas y entrega de las ropas en AGS CR 67-4, 1539, ff. 102, 107 y 122; AGS CMC I 464, 1537-1542, ff. 240 y 257. A Guadalupe se enviaron dos monjiles y una faldilla, todas de tela de oro. No consta su precio, aunque las descripciones detalladas y sus materiales preciosos indican que deben haber sido realmente extraordinarias.

En Guadalupe (fig. 23) se utilizó para el terno la “tela de oro alcachofada” de las prendas enviadas por la emperatriz, con cenefas y guarniciones añadidas por el obrador del monasterio (Floriano 1940). Reproducido en Toledo 2000, 481.

²⁷² También hacía regalos a sus damas. Por ejemplo, a doña Mencía de Mendoza se le dieron póstumamente dos trajes de la emperatriz, “por el bestido que Su Magestad acostumbraba dar a cada una de sus damas quando se casavan” (AGS CR 67-4, 1539, f. 126)

²⁷³ AGS CMC I 464, 1537-1542, f. 149, 178.

²⁷⁴ *Ibidem*, y Anderson 1979, 28.

inequívoca para la época) es el motivo del águila bicéfala en el paño brocado del fondo.²⁷⁵

Está claro que la emperatriz concedía una especial importancia, de carácter muy personal, a los trajes y los tejidos, en mayor medida que a las joyas o a otros objetos raros y preciosos. No era ninguna excepción: el propio Carlos acostumbraba regalar a mujeres de la alta aristocracia muestras de los mejores brocados españoles, tejidos que casi se convirtieron en un icono femenino de los Habsburgo.²⁷⁶ Entre las lujosas indumentarias de la aristocracia europea de los siglos XV y XVI, la española y la portuguesa sobresalían por méritos propios. La formación de una apariencia deslumbrante para la persona real y su entorno era, en sí misma, un arte cultivado a la perfección en las cortes ibéricas.²⁷⁷ En parte, reinas anteriores habían dado el modelo para la emperatriz. Isabel la Católica, que forjó la imagen más fuerte de una mujer regia durante varios siglos, tenía una marcada preferencia por los trajes más suntuosos, algunos de los cuales legó al monasterio de Guadalupe (Angulo Íñiguez 1951a, 16-26). Ella misma, e Isabel de Portugal décadas después, hilaba y bordaba con sus damas, cumpliendo con los modelos de virtud femenina establecidos por el Antiguo Testamento.²⁷⁸

²⁷⁵ Civil 2000, 53, señala así los sutiles cambios entre el primer y el segundo lienzo: “El retratista ha privilegiado la suntuosidad del traje y de las joyas, así como la mirada melancólica y ausente de la esposa difunta, insistiendo no sólo en la gravedad y dignidad de la emperatriz sino también en la serena belleza y en la virtud del personaje.”

²⁷⁶ May (1965, 12-13) menciona a Leonor de Toledo y María Tudor.

²⁷⁷ Ver Bernis 1962, 7-8, y Anderson 1979, 28, para algunos comentarios sobre la fastuosa apariencia de los aristócratas españoles en la coronación de Carlos V en Bolonia.

²⁷⁸ El capítulo 31 del Libro de los Proverbios, la alabanza de la mujer fuerte, es el modelo más poderoso en este sentido. Para mayor difusión, fray Luis de León lo tomó como hilo de su influyente *La perfecta casada*, incluyendo reiteradas alusiones a la bondad del hilado para todo tipo de mujeres, incluyendo explícitamente a las reinas (en concreto, Isabel la Católica) y sus damas (León 1583, 105). Su fuente inmediata es Vives 1523, 46-49. De ambos tomará y amplificará la referencia Juan de la Cerda (1599, 84v).

Es necesario, sin embargo, señalar que el bordado no era una actividad restringida a mujeres. Si bien la practicaban mujeres de todas las clases sociales, artesanalmente era un ámbito masculino, como todos los demás. “En el siglo XVI, el bordado era típicamente masculino” (Ramos de Castro 1997, 175). Varones eran los principales bordadores, tanto para el rey como para la reina, y del propio

Por tanto, la emperatriz consiguió distinguirse como el centro de la corte peninsular a través de una muestra de magnificencia y lujo sin parangón. El caso de María de Hungría, su cuñada, nos muestra algunas diferencias fundamentales. Ella hizo de su viudez, durante 30 años, el eje de su identidad pública. Esto le permitía una gran autonomía personal, que ella puso al servicio de su hermano Carlos. Una apariencia extraordinariamente lujosa y llamativa habría ido en contra de la modestia y decoro que cabía esperar en una viuda. Por ello, su indumentaria personal se amoldó a la sobriedad correspondiente a su estado; como veremos, hizo de su vestimenta “a la ungara como biuda” el leit-motiv de su imagen, a manos de Tiziano (fig. 24) y Leone Leoni (fig. 30; Estella Marcos 2000, 283). Sin embargo, sí que dio rienda suelta a sus gustos personales y a su afición por el lujo en el entorno material de que se rodeaba. En todo ello, seguía y ampliaba el modelo sentado por su tía Margarita de Austria. De hecho, la colección de María de Hungría se explica fundamentalmente por su prolongada presencia en el medio flamenco, y no es representativa de la corte española, pues sólo residió en la Península los últimos dos años de su vida. Sin embargo, influyó grandemente en la corte castellana, como impulsora e inspiradora de las colecciones de su hermano y su sobrino, así como por su propia colección, que trajo consigo a España y legó al mismo.²⁷⁹

Felipe II se escribió que era “aficionadísimo” al bordado –como coleccionista, no como practicante–. Vid. al respecto López Castán 1999. El taller de bordado de El Escorial estuvo a cargo de fray Lorenzo de Monserrat, y después de Diego Rutiner, aunque para el rey realizaron obras también mujeres, como Isabel Camps (Checa Cremades 1992, 292).

Es decir, todavía queda memoria de alguna de las mujeres que lograron destacar en esta actividad, aún siendo evidente que debió haber muchas más, prestigiosas y renombradas, pero dentro de los talleres familiares. La última mujer de las mujeres elogiadas por Pérez de Moya en 1583 es “Francisca de Jesús, natural toledana, aunque no tiene nombre por vivir agora, cierto estoy que floreciera en los tiempos antiguos que con mayor razón pudiera competir con Pallas que lo hizo Arachnes, pues en este tiempo que tan aventajados juyzios ay admira en su arte de texer damascos y brocados, haciendo en la tela lo que uno puede inventar con la pluma, assí de letras como de dibuxo” (Pérez de Moya 1583, 1004).

²⁷⁹ Las fuentes principales para las posesiones que se trajo a España son el inventario hecho en Cigales a su muerte, en AGS CMC I, leg. 1017 (los tapices y retratos del cual constan en Beer 1891, CLVIII-CLXIV; el legajo 1093 del mismo fondo es una copia muy resumida), así como la entrega,

Al igual que su cuñada Isabel (de hecho, como casi todas las mujeres regias de su generación), María de Hungría practicaba personalmente la costura y el tejido. Entre sus posesiones, encontramos un auténtico taller, con abundancia de dechados para labores varias, bastidores, libros de patrones, devanaderas, husos, incluso un pequeño telar.²⁸⁰ La riqueza de su ajuar doméstico admitía comparación favorable con la de cualquier monarca del momento, y la frecuencia en él de sus armas reales, o de una M coronada en las esquinas de las piezas, hablan bien a las claras de cómo enfatizó su dignidad personal regia durante los largos años en que sirvió a su hermano como gobernadora de Flandes.²⁸¹ La riqueza de este universo material, por otra parte, no puede sorprendernos, si recordamos las maravilladas descripciones de las festividades que organizó en Binche (fig. 28), o la decoración que prodigó en sus otros palacios campestres, Turnhout y Mariemont.²⁸²

Con todo, es bien sabido que María de Hungría destacó como coleccionista en los terrenos más conocidos, como son los tapices o la pintura. Más adelante hablaremos de su galería de retratos; ahora mismo cabe destacar el resto de sus pinturas, entre las que se contaban el *Matrimonio Arnolfini* de van Eyck, o el tizianesco *Carlos V en Mühlberg*, de encargo dudoso pero que en cualquier caso estuvo en manos de María hasta su muerte (Marías et Pere-

en 1571, de los “bienes muebles de por casa, como son tapicerías, doseles, lienzos obrados y no obrados y toda cosa de semejante calidad”, cuyo uso había dejado a su sobrina Juana de Portugal para que, después de la muerte de esta, pasasen a Felipe II. Dicha entrega fue publicada por Pérez Pastor, aunque no de forma completa (1914a). Ambos documentos se solapan sólo parcialmente.

²⁸⁰ Pérez Pastor 1914a, 307-309. Como acabamos de mencionar, no era ninguna excepción, tampoco en el contexto europeo: su hermana Catalina de Portugal también mostraba gran inclinación hacia el bordado (Jordan 1998b, 23), y no faltan testimonios similares acerca de Catalina de Médicis (Matthews Grieco 1991, 230).

²⁸¹ Pérez Pastor (1914a) menciona hasta siete doseles en telas ricas, por ejemplo: “un dosel de tela de plata, pintado de aguas negras, con goteras dobles de lo mismo, y una orla de tela de oro, y en él figurados dos historias de Cipión” (p. 296); un pabellón de tela de oro labrada (p. 297); “una cubierta de mesa, obrada de aguxa, de oro y plata y sedas de colores, y en cada esquina una eme coronada, con franjas y rapacejos de oro, forrada en grana colorada” (p. 298, y otras similares en la 303); sillas y camas con bordados ricos (pp. 298-302).

²⁸² Rey Sierra 1999, 319, recoge y comenta los comentarios de dos testigos españoles de dichas festividades, asombrados ante “una decoración saturada de lujo y de arte”.

da 2000a, 40 n.14). En ese momento, toda esta magnífica colección pasó a manos de Felipe II, formando el núcleo de su propia colección de pintura, marcada desde sus comienzos por la coexistencia de Tiziano y primitivos flamencos (Checa Cremades 1994b, 78-79).

Los tapices de María eran igualmente extraordinarios. Es ya común señalar cómo fue ella la impulsora y supervisora de la realización de la magna serie de tapices sobre la conquista de Túnez (fig. 25), por manos de Willem Panemaker, sobre cartones de Jan Vermeyen y Pieter Coecke (Herrero Carretero et Junquera de Vega 1986, serie 13; Kugler et Bauer 2000, 55; Granada 2000, 384; Checa Cremades 1992, 79). En este caso como en otros, la regente se adivina como el factor determinante en encargos que Carlos V “hacía” y pagaba, pero de los que, en realidad, el Emperador era sobre todo el destinatario.²⁸³ Aunque la *editio princeps* quedó en manos del propio Emperador, y después pasó a Felipe II, María de Hungría encargó para sí misma una réplica a menor escala, que también acabaría en posesión de su sobrino.²⁸⁴

²⁸³ Marias et Pereda 2000a, 31; Jordan 1999b, 127. Es interesante ver cómo María de Hungría intentó repetir el proceso, con tema similar e idénticas intenciones. En 1550 pagó a Michel Coxcie por ocho cartones para una serie sobre las victorias de Carlos V en Alemania (Marias et Pereda 2000a, 29). Aunque finalmente la serie de tapices no se hizo, en el inventario de Cigales queda huella del intento: “nueve lienzos pintados en el la presa que hizo el emperador al duque de sajonia, lo qual dixo el tesorero que hera del emperador nro señor; dos papeles en que estan los letreros en español de los dchos lienzos que se auian de poner en la tapicería y un papel en que esta figurada la prision del duque de sajonia” (AGS CMC I 1017, 1558, f. 142). Pese a la divergencia en el número, el hecho de que los lienzos estuviesen acompañados de los rótulos que iban a llevar los tapices deja pocas dudas sobre su destino final.

Una vez más, el precedente para todo ello lo había dado Margarita de Austria, que en su día encargara una serie de ocho tapices con ocasión de la victoria de su sobrino en la batalla de Pavía. Los tapices se hicieron en 1528-1531 en Bruselas, sobre cartones de van Orley. Probablemente se mostraron en la toma de posesión de María de Hungría como nueva gobernadora, en 1531. Estuvieron en Bruselas, aunque en 1549 María los llevó a Binche. Hoy se conservan en el Museo de Capodimonte, Nápoles (Kugler et Bauer 2000, 53).

²⁸⁴ Esta es la serie de doce tapices sobre la campaña de Túnez que aparece en su inventario de Cigales, señalándose que “el uno de los cuales dichos doze paños estava en Flandes”; los mismos once que encontramos en manos de Juana de Portugal en 1571 (Pérez Pastor 1914a, 291). Réplicas similares se hicieron para Granvela, para el Duque de Alba y la princesa María de Portugal (Kugler et Bauer 2000, 58).

Incluso dejando de lado sus tapices más directamente vinculados a la glorificación de su hermano, la colección de María de Hungría era excepcional, por cantidad y calidad de sus series. En ella encontramos temáticas varias: series del Antiguo y el Nuevo Testamento, alegorías morales, escenas históricas o contemporáneas, historias mitológicas (las más abundantes, de hecho), motivos vegetales y figuras, y también “seis paños de tapicería de la ystoria de la ciudad de damas traydos” (es decir, viejos, gastados).²⁸⁵

Esta misma variedad iconográfica es característica del coleccionismo de María de Hungría. Una mirada rápida a sus bienes en Cigales nos proporciona un incompleto balance al respecto.²⁸⁶ Además de la proliferación de retratos en pintura (más otros en escultura), tuvo vistas y mapas, unas pocas pinturas de devoción, algunas profanas (entre ellas, varios bodegones y rarezas), dibujos de antiguallas (“dos emboltorios de papeles de pinturas que diz que heran de la coluna de traiano”), esculturas antiguas o que pasaban por serlo²⁸⁷, más otras modernas hechas a la antigua, y algunas pinturas de tema mitológico.

Tan sólo con lo recién enumerado cabría inferir un gran interés en María por las antigüedades clásicas. Pero además, sabemos que en Cádiz había un cargamento con más de 120 piezas en mármol traídas de Genova. Algunas de ellas eran las estatuas del taller de los Leoni, pero la gran mayoría eran anti-

²⁸⁵ Véanse las enumeraciones, muy similares, en AGS CMC I 1017, 1558, ff. 121-130; Pérez Pastor 1914a, 291-294. Para sus tapices conservados en la actualidad, vid. Herrero Carretero et Junquera de Vega 1986, series 22-26, 32, 34, 41, 116.

²⁸⁶ Nos basamos en el inventario de Cigales (AGS CMC I 1017, 1558), concretamente ff. 141-148bis, y el listado de retablos en el f. 18. Por otro lado, parece claro que este inventario sólo recoge lo que se trajo a España, y que muchas de sus posesiones quedaron en Bruselas o en sus palacios de Flandes (Estella Marcos 2000, 319, 320).

²⁸⁷ Destacan “una estatua de bronce baziada de Avlo Publicio”, que quizá sea el perdido original del llamado *Jüngling* de Magdalensberg (Kunsthistorisches Museum, Viena), que decoró una de las torres de Binche y más tarde la entrada al jardín de la Isla de Aranjuez (Estella Marcos 2000, 305); una “estatua de bronce antigua de una mujer” que acompañaba a la anterior; una figura de la Fama; “otra antigualla de marmol ques una caueça y los onbros y pecho de un hombre en cavallo ques muy estimada”; y la copia del Espinario que ya poseyera Margarita de Austria.

guas. Adquirió también figuras de mármol antiguas en Mérida, que no llegó a incorporar a su colección.²⁸⁸ Encargó a Leone Leoni que consiguiera moldes en yeso de la colección de esculturas antiguas y modernas recogida por Francisco I en Fontainebleau.²⁸⁹

Como parte del mismo gusto anticuario, se suele pasar por encima de su sorprendente acumulación de medallas y monedas de temática romana antigua: series de emperadores, cónsules, legiones, mujeres insignes, en tamaños, cantidades y materiales diversos, pero recogidas y sistematizadas hasta ocupar nada menos que treinta tablas de madera.²⁹⁰ No todas ellas se señalan como antiguas, pero una buena parte sí. Les siguen algunas bolsas con medallas, de personajes modernos cuando se señala su nombre, y en otros casos acompañadas de listas explicativas.

De las pinturas mitológicas, aparte de una Venus con Cupido y Psique de la que nada se sabe,²⁹¹ lo interesante es señalar cómo María se interesó por la temática hasta encargar a Tiziano (y en algún caso, a Michel Coxcie) varias pinturas de gigantes y titanes, las *Furias* (fig. 26), para decorar su palacio de Binche (Madrid 1998, 357-358). Aunque las connotaciones políticas del tema eran lo más importante, y aunque la temática mitológica fuese muy

²⁸⁸ Estella Marcos 2001, 248: “En realidad, las antigüedades de más interés reunidas por la Reina María es el lote de bronce antiguos entregados a Hernando de Briviesca” (guardajoyas del Alcázar de Madrid), al que se añadían algunos retratos de los Leoni. Casi todas estas piezas pasaron a Aranjuez, para la decoración de los Jardines de la Isla (Estella Marcos 2001, 245, 249; Estella Marcos 2000, 312; Silva Maroto 2001, 18).

²⁸⁹ Los moldes fueron realizados por Primaticcio, tras dar su permiso Enrique II en diciembre de 1549 (Estella Marcos 2000, 300).

²⁹⁰ AGS CMC I 1017, 1558, ff. 12-15. Sin duda, las mismas que más tarde reuniría Felipe II en “un scriptorillo, quadrado, de Alemania... con 31 tablillas a manera de cajones, todas llenas de antiguallas y medallas” (Sánchez Cantón 1956-1959e, nn. 3497ss).

Rudolf (1995, 172) señaló colateralmente este aspecto del coleccionismo de la reina de Hungría, comparable en relevancia con el de su hermano Fernando I en Viena.

²⁹¹ “un lienço grande y en el pintada la diosa benus y cupido detras della quando siches se presentaba ante benus” (AGS CMC I 1017, 1558, 148).

común en los tapices, lo cierto es que el encargo de pinturas mitológicas por parte de una mujer era algo muy excepcional.²⁹²

En muchos sentidos, María de Hungría sirvió de modelo directo a la mujer de la Casa de Austria que más influyó en las artes de la España moderna: su sobrina Juana de Portugal. Aunque María le legó parte de su colección, ya antes Juana mostró un relevante perfil de coleccionista, en su breve estancia en Portugal (1551-1553), y sobre todo a su regreso a Castilla. Viudas ambas, y ambas con graves responsabilidades políticas al servicio de la dinastía durante parte de su viudez, desempeñaron su papel con autoridad y habilidad, creándose un prestigio personal y ejerciendo una magnificencia a través de las artes que no admiten comparación en sus respectivos periodos. Con todo, hay diferencias entre ambas: María de Hungría pasó largos años en Flandes, el epicentro político, cultural y artístico de la familia. Juana, desde Portugal y España, tuvo unas posibilidades diferentes, y la escala de su mecenazgo y coleccionismo no puede ser el mismo que el de su tía. Sin embargo, en el contexto español es una figura sin parangón femenino, sólo superada por su hermano Felipe II. En cualquier caso, lo interesante es ver cómo cada una utilizó las posibilidades a su alcance para crear su imagen a través de las artes.

Bien es cierto que la princesa recibió herencias y regalos que le permitirían partir de una colección ya espléndida en sus inicios. Por ejemplo, las joyas y objetos devocionales de su madre, la emperatriz Isabel, fueron repartidas entre ella y su hermana María (a Felipe correspondieron las mejores joyas, y los tapices que fueron de la archiduquesa Margarita). El

²⁹² San Juan (1991) analiza brillantemente el caso de Isabella d'Este, similar pero mucho más conspicua en su coleccionismo de pintura mitológica, e igualmente centrada en su mensaje didáctico o alegórico.

María de Hungría era excepcional, finalmente, por poseer no pocas armas, hecho explicable por su gran afición a la caza (AGS CMC I 1017, 1558, f. 191). Es curioso señalar cómo, incluso tras su venida a España, enferma y anciana, una parte importante de sus compras son monturas ricas, ballestas, arcabuces y otros elementos de caballeriza (Beer 1891, CLXIV-CLXVI).

reparto entre hermanas es de 1551, al partir María, ya casada, para Austria. Juana escogió después que su hermana mayor, pero aún así su lote de la herencia materna era impresionante: incluía las tablitas del *Político de Isabel la Católica*, y las Horas que le regaló el Papa Clemente VII. Entre la platería, muchas piezas llevaban grabado un cabestrante, la divisa original de la emperatriz.²⁹³

Todo ello entró en la dote que se preparó para su matrimonio con el príncipe portugués Juan. Pocos años antes, una novia portuguesa, María, había vuelto a cruzar la frontera, para el primer y breve matrimonio de Felipe II. Esta vez era la monarquía hispánica la que debía impresionar a la portuguesa, y más teniendo en cuenta que la novia era la hija de un emperador. No se puede precisar qué fue elección personal de Juana – entonces una joven de 18 años– y qué respondía a los deseos de su padre, hermano y consejeros. En cualquier caso, para su entrada solemne en Lisboa Juana llevó consigo un carro triunfal, quizá inspirada por el ejemplo de su madre, en cuya entrada en Sevilla, 25 años atrás, también se utilizó uno.²⁹⁴ Este tipo de decoraciones servían para dar solemnidad y relieve a la comitiva de la princesa; para realzar a la propia novia la dote llevaba un impresionante sillón y gualdrapa con guarnición de oro y perlas. Valorado en 3.100 ducados, su detallada descripción revela el uso de símbolos di-

²⁹³ Tomamos estas referencias del inventario de la dote de Juana al partir a Portugal, en 1553 (AMDR F/29, 1553). Además de los objetos citados en el cuerpo del texto, en diversas entradas se mencionan diferencias entre el estado actual del objeto y su tasación o peso según el libro de la cámara de la emperatriz, mostrando claramente que esa era su procedencia.

Como el propio inventario revela (ff. 68r-69r), después del reparto María tomó algunas cosas de las que correspondían a Juana, cediéndole otras a cambio. Curiosamente, en ese segundo reparto el *Político* pasó a manos de Juana.

²⁹⁴ Jordan 2000a, 437 n. 47. El de Juana viene descrito con detalle en su inventario de dote: “Una caja de un carro triunfal dorada con quatro arpias que se le ponen quando ba armado y quatro trabaxos de ercules en las puertas y diana que ba guiando el carro con una lança y un escudo.” (AMDR F/29, 1553, 2v.)

Nótese que, pese al habitual uso del lenguaje mitológico en las entradas triunfales, que ya hemos comentado, en estos dos casos es la propia celebrada (o su entorno inmediato) la que está utilizando el repertorio clásico, independientemente de las decoraciones ofrecidas por la ciudad o la corte.

násticos de lectura evidente: “La gulupera desta guarnicion es de terciopelo carmesi y sobrella ay setenta y dos castros de oro y setenta y dos columnas y cada coluna tiene siete perlas berruecas que son quinientas y quatro perlas y mas dos pieças de oro que son el cabestrante...”²⁹⁵

La corte portuguesa, por su parte, dejó huella duradera en Juana. Su tía y suegra, Catalina de Portugal, la abrumó con regalos, especialmente joyas y objetos exóticos, de los que era la mejor coleccionista de su tiempo. En realidad, ya desde las capitulaciones del matrimonio, signadas en 1542, le había estado enviando este tipo de objetos. No sólo a Juana: también la hermana mayor, María, recibía de su tía “portuguesa” regalos de una rareza y exclusividad sin parangón: con motivo de su boda, nada menos que un elefante, que la joven reina de Bohemia llevó consigo a Viena (Jordan 2000a, 437-439, 444).

Loros y perros falderos; objetos litúrgicos decorados con concha de tortuga, nácar, coral, o laca; porcelanas y esmaltes chinos; piedras bezoares;

²⁹⁵ AMDR F/29, 1553, 65v. Los “castros” aluden a Castilla, y las columnas aluden a los Habsburgo. La aparición marginal del cabestrante haría pensar que se trata de una pieza anterior, relacionada también con la emperatriz Isabel, en cuyos inventarios, sin embargo, no aparece nada parecido a esta montura. En la dote no se menciona explícitamente que esta montura estuviese pensada para la entrada en Lisboa, pero tampoco lo dice respecto del carro triunfal; y tanto por su posición en el inventario como por el detalle de su descripción queda claro que está aparte de las literas y otras cosas de caballeriza.

Ya hemos hablado antes de la correcta valoración de decoraciones eminentemente figurativas (como el carro triunfal) respecto a la de elementos suntuarios (como la indumentaria, o una montura rica). Véanse los testimonios en la pág. 121. De hecho, las gualdrapas son un tema recurrente de las entradas de reinas, en cuyas fuentes aparecen citadas con frecuencia. Por ejemplo, Gómez de Castro describe así la de Isabel de Valois al entrar a Toledo –muy similar por cierto a la de Juana en Lisboa–: “Estaua este cauallo adereçado con guarnicion de terciopelo morado, y de oro de martillo vnas columnas atreuesadas por la guarnicion, con orla toda de perlas: y vn sillón assi mismo guarnescido freno y estribos de plata dorados, las riendas de oro: los arzones del sillón, eran de plata con muchas esculturas, y lauores de relieuo. La gualdrapa bordada de oro y plata tirada.” (Gómez de Castro 1561, 10v-11) Incide en el tema González de Amezúa (1949, I 135, II 231). Años más tarde, Isabel utilizó, para entrar en Bayona, un sillón rico que perteneció a Isabel de Portugal, su suegra (Nadal 1960, 177). Que se llegó a formar un *topos* sobre esta cuestión lo demuestra que, en las decoraciones para la entrada de Ana de Austria a Madrid en 1570, al representarse en una pintura la propia llegada de la reina a la corte, se precise que en ella se la veía “con gran triumpho sentada en su palafren con un ceptro en la mano” (López de Hoyos 1572c, 79). No se trata aquí de la entrada “auténtica” de la reina –que por otro lado fue exactamente tal–, sino de la descripción de su representación, la que desciende al detalle de la montura.

armas y tejidos asiáticos; maderas aromáticas, frutas, flores... Todo este tipo de objetos exóticos se canalizaron desde Lisboa hacia las diversas cortes de los Habsburgo en Europa.²⁹⁶ Juana jugó un papel de primer orden, formando una importante colección de estos objetos en Madrid (que después pasó a las Descalzas), y regalando a sus familiares parte de los envíos que le hacía Catalina desde Portugal (Jordan 2000a, 447-448).

La presencia de estos objetos en las colecciones del XVI nos recuerda que se trataba de *Wunderkammern*, en las que lo artístico, lo suntuario y lo exótico coexistían en pie de igualdad. La posesión de elementos exóticos revestía suficiente importancia para los Habsburgo como para hacerse retratar con ellos. Por ejemplo, el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, con un tití, un mono tropical americano, entre las manos, hoy en colección privada estadounidense (Jordan et Pérez de Tudela 2003, 27-28).

Quizá el caso paradigmático de la adopción y difusión de las exclusivas importaciones de ultramar sea el de los abanicos plegables, que aún hoy tenemos por típicamente españoles. Originales de las islas Ryukyu, desde la década de 1520 eran frecuentes entre las damas de la corte portuguesa, denominados “leques”, forma corrupta de su mencionado lugar de origen. Por las mismas fechas, lo habitual en España, Francia e Italia eran abanicos circulares o rectangulares, elaborados con plumas o con telas ricas. En cambio, Catalina de Austria había puesto de moda los abanicos plegables en la corte portuguesa, que compraba en gran cantidad y a alto coste. Su hija María, venida a España en 1543, debió de ser la primera en introducir este complemento en la corte castellana. Por ejemplo, se sabe que el día de su entrega en la frontera llevaba un abanico en la mano izquierda (Nadal 1960, 30). Un posible retrato suyo, en cualquier caso de escuela espa-

²⁹⁶ Véase, para un balance, y con bibliografía anterior, Jordan et Pérez de Tudela 2003.

ñaola y datable por la moda hacia 1545, la muestra con un abanico plegado, de origen japonés.²⁹⁷

Ya después de mediados de siglo, la corte portuguesa seguirá siendo el centro de distribución de estos complementos. En 1552, Antonio Moro retrata a la reina Catalina (fig. 27) con una *boa graça* de tela —una forma vernácula de abanico—, pero en cambio a su sobrina María (fig. 10) la muestra con un abanico plegable en las manos, del formato usado en Japón o en las Ryukyu. Por las mismas fechas, Juana de Portugal es retratada (fig. 18) con un abanico del mismo tipo (Bruselas, Musées Royaux; cf. nota 137). “Tanto el abanico como la presencia de la esclava de color han sido incluidos con el fin de realzar la posición social de Juana como futura reina de Portugal y de su imperio de ultramar.” (Jordan 2000a, 443) Más tarde, ya viuda y retirada en las Descalzas, Sofonisba Anguissola pinta su majestuoso retrato hoy en Boston (fig. 33), y vuelve a mostrarse con un abanico japonés.²⁹⁸ A partir de ese momento, y gracias a la influencia de la princesa, el abanico plegable se difunde rápidamente entre las damas de la corte.

De esta forma, la imagen de exclusividad que estas mujeres creaban a su alrededor era reforzada por la posesión de objetos caros y exóticos. Sin embargo, la riqueza en el atavío personal perdió importancia para Juana tras su regreso a Castilla, como viuda. No adoptó la vestimenta monjil, pero desde luego sí que vistió con la —relativa— sobriedad que correspondía a su estado. Sin embargo, en lo que rodeaba a su persona sí mantuvo un lujo y esplendor llamativos, como testimonian sus inventarios. En primer lugar, gracias a la herencia de su tía María de Hungría, fallecida en

²⁹⁷ N° 4019 del Prado. Jordan (1999a, 30; 1994b, cat. 80) es quien propone su identificación con María de Portugal.

²⁹⁸ Por esos mismos años, Isabel de Valois compraba abanicos a mercaderes portugueses (González de Amezúa y Mayo 1949, I 274 n. 144).

1558. En efecto, su testamento dejaba por heredero universal a Felipe II, pero establecía una excepción temporal:

Yten yo ordeno y dexo a la princesa de portugal mi muy amada sobrina en caso que ella me sobreviva todos mis bienes de por casa como son tapizeria, doseles, lienços labrados y no labrados y toda cosa de semejante calidad para usar dellos franca y libremente durante su vida y después de su muerte buelva a mi heredero principal.²⁹⁹

Ese legado incluyó los bienes mencionados, más escritorios, mesas, instrumentos musicales, libros, ropa blanca, instrumentos de costura... Así, la fabulosa colección de tapices de la reina de Hungría pasó a manos de Juana, que además emprendió una ambiciosa política de compras. Primero en Valladolid como regente, más tarde en Madrid junto a Felipe II e Isabel de Valois, platería, joyas, *exotica*, pinturas y libros entran en su colección, en la que se mezclan sus necesidades personales de representación y la formación del patrimonio de su fundación, las Descalzas Reales.³⁰⁰ Algunas de ellas se conservan hoy en día, como por ejemplo, el relicario realizado en Valladolid por Antonio Carmona (Martín 2000, 66-68), u ornamentos litúrgicos como el Terno de la Fundadora.³⁰¹ De otros, sólo nos queda constancia por su inventario de 1573, que reseña piezas reveladoras de gustos eclécticos y amor por el lujo: un escritorio de Alemania, con figuras de las Virtudes y las Artes Liberales (Pérez Pastor 1914b, 379);

²⁹⁹ AGS CMC I 1017, 1558, s.f. Pérez Pastor 1914a es la entrega de esos mismos bienes a Felipe II en 1571, aún en vida de la princesa. Véase la cédula del rey en el mismo documento: Pérez Pastor 1914a, 289-290.

³⁰⁰ También actuaba como mera representante de su hermano ausente; por ejemplo, firmó la cédula que reconocía a Pompeo Leoni como escultor del rey, el 27 de febrero de 1557 (Martín González 1991c, 92).

³⁰¹ Además de las lógicas escenas sacras, en el collar de la dalmática y en el frontal del altar aparece el escudo de la princesa (Valladolid 1998, cat. 30-34; México 2000, 225-228). Este fue el terno utilizado en los funerales de la fundadora de las Descalzas.

varios retablos pequeños hechos en Indias, de pluma (Pérez Pastor 1914b, 327); una imagen de la Virgen con el Niño, que tiene un ramillete y un papagayo en las manos, “la que Su Alteza, que haya gloria, manda poner en el altar de su enterramiento” (Pérez Pastor 1914b, 327); algunas joyas extraordinarias, como aquella sortija de oro con un diamante grande, comprada a Jácome de Trezzo por 1.300 ducados, o un águila en oro, esmaltes y piedras preciosas, tasada en 1.807.500 maravedís (Pérez Pastor 1914b, 351, 353)... Estas últimas piezas no son de extrañar en Juana, viuda y religiosa en extremo, pero que nunca abandonó el epicentro de la Corte, manteniendo su Cuarto (o conjunto de habitaciones) propio en el Alcázar, y pasando largas temporadas allá donde estuviesen los reyes.³⁰² Además, durante los años 60 se mantuvo, en parte, como una posible opción matrimonial, sobre todo para Carlos IX de Francia, que finalmente escogió a su sobrina Isabel de Austria.

Entre sus pinturas encontramos también no pocas de temática profana.³⁰³ Más adelante hablamos de sus retratos, pero ahora mismo destacamos sus dos piezas de carácter mitológico:

124 Una poesía de Cupido y quatro figuras, dos de muger y dos de hombre, labrado de aguas sobre raso blanco, con un marco de nogal, que tiene de alto siete dozavos y de ancho siete dozavos y medio, 4.500 mrs.

³⁰² En un par de ocasiones supervisó los trabajos de decoración de los palacios que iban a albergar las bodas de su hermano Felipe: en Guadalajara con Isabel de Valois, y en Segovia con Ana de Austria (Suárez Quevedo 2000, 444).

³⁰³ Toajas Roger (2000b, 114) muestra cierto escepticismo sobre el carácter de Juana como coleccionista (consciente, intencional, con criterios estéticos) de arte, suponiendo por ejemplo que la mayor parte de sus pinturas profanas provendrían de la herencia de María de Hungría. Sin embargo, hay que recordar que María sólo legó tapicerías y cosas de por casa a su sobrina; que las pinturas fueron directamente a manos de Felipe II; y que ninguna de las pinturas profanas de María de Hungría en Cigales (AGS CMC I 1017, 1558) coincide con las de Juana de Portugal en su inventario de bienes propios en 1573 (Pérez Pastor 1914b). Queda claro, por tanto, que el coleccionismo de pintura de Juana de Portugal, ciertamente importante, es responsabilidad suya, o al menos no proviene del legado de María de Hungría.

125 Una pintura en papel de tres Ninfas, asentada en tabla,
1.125 mrs (Pérez Pastor 1914b, 373).

No son nada comparable con las *poesie* de Felipe II, desde luego. Se trata de dos obras menores, una realizada sobre un paño de seda, y otra en papel, dentro de una muy amplia y distinguida colección de pintura religiosa y de retrato. En cualquier caso, son indicativas de una pequeña sensibilidad hacia el repertorio mitológico en la pintura.³⁰⁴

Un bodegón (n. 130), vistas de países y ciudades (nn. 127 y 129), pinturas históricas (nn. 126, 128), alegorías (nn. 126, 133, 134)... la variedad temática de las pinturas de Juana es llamativa, pero se trata en todos los casos de obras secundarias, a veces series enteras sobre un tema, iluminaciones o dibujos, piezas de poco valor económico. Algunas resultarían más interesantes por su valor histórico, más que estético, como son los “nueve papeles de pinturas de las fiestas que la Reyna María hizo a Su Magestad en Flandes”.³⁰⁵

En cualquier caso, lo principal de sus colecciones se dedica al retrato y a la pintura devocional. La temática religiosa predomina, y no sólo en la pintura. Los grabados de devociones, con indulgencias (“de perdones”), obtenidos por mediación de religiosos “de las que truxo el Padre Francisco”), con o sin oraciones añadidas, sobre papel, pergamino, y en pocos casos, sobre tela de plata, seda...³⁰⁶ La abundancia de estas obras apunta a su uso como regalos, de diferentes grados de valor económico, pero diri-

³⁰⁴ Un similar carácter excepcional, colateral, muestran los otros casos de pinturas mitológicas en manos de mujeres de alcurnia real. Ya hemos citado la única obra en manos de María de Hungría (cf. nota 291), que en cambio sí tenía un cierto número de esculturas antiguas; Isabel la Católica también poseyó una atípica obra mitológica, “la historia de Lucrecia que se mata con un puñal”, en la que la heroína vestía un traje de hombre, con unas martas (Sánchez Cantón 1950d, 156).

³⁰⁵ Item n. 131.

³⁰⁶ Ruiz Gómez (1998a, 51) señala que en la actual colección de estampas de las Descalzas no debe quedar ninguna de las de su fundadora.

gidos fundamentalmente a la difusión de devociones particulares (Pérez Pastor 1914b, 328). Por el propio inventario consta que la Princesa mandó imprimir ediciones de libros de Horas y salterios, seguramente como regalòs sencillos (Pérez Pastor 1914b, 351).

Entre la extraordinaria biblioteca de Juana, destacamos la abundancia de música sacra, contemporánea y del siglo XV, siempre devocional (Pérez Pastor 1914b, 335, 345). Otros volúmenes llaman la atención por su riqueza, tanto en los materiales de la encuadernación (pedrería, oro, esmaltes) como en la abundancia de iluminaciones.³⁰⁷ Algunos incluyen retratos “de pincel” de Felipe II, Carlos V, o una curiosa iluminación de “Dios Padre con la Emperatriz, que haya gloria, y dos ángeles y un niño y una niña”, en la cual se adivina un encargo de los hijos de Isabel de Portugal, probablemente la propia Juana.³⁰⁸ Finalmente, no falta un volumen heterogéneo, “que tiene dibuxos y estampas de cosas antiguas, cubiertas de papelón y cuero dorado en partes, que al principio tiene un abecedario de figuras” (Pérez Pastor 1914b, 349), en el que se adivina uno de tantos prontuarios de imágenes clásicas y antiguallas, para uso de artistas y arquitectos.

³⁰⁷ “1. Un libro de pergamino y letra de mano, con muchas iluminaciones; tiene las tablas de oro esmaltadas alrededor de trasflor, con las historias de la Pasión, y tiene unos recantos abjertos de limas esmaltados, y tiene la rayz de seis piezas abiertas de medio relieve y esmaltadas y dos manos de medio relieve, y de la una parte tablas de los mesmos colores, y por de dentro forradas las tablas en plata, labradas en buril, forradas en papelón cubierto de raso carmesí, que pesa todo así como está ocho marcos y una onza y siete ochavas... 358.500 mrs.” (Pérez Pastor 1914b, 329)

“62. Unas Horas de Nuestra Señora, pequeñas, en pergamino y de mano, en latín, con algunas iluminaciones, que la primera es San Juan, con las cubiertas de oro esmaltadas de colores, que tienen en ellas y en el arriza noventa y ocho rubíes, tablas y veinte y dos diamantes, y en la broncha otro diamante, y en la cubierta tiene dos redondillos que se levanta, que en el uno está un reloj de sol que le falta la mano, y en el otro un espejo de cristal de montaña; y abiertas las puertas, por partes de dentro tiene Dios Padre y Nuestra Señora, con un dragón esmaltado de trasflor, con unos escritos de esmalte negro. Tiene una cadenilla de oro con que se cuelga,... 65 castellanos 6 tomines... 180.000 mrs.” (Pérez Pastor 1914b, 337)

³⁰⁸ Pérez Pastor 1914b, 329-220, nn. 2 y 3. A diferencia de los que le anteceden, este último volumen no es herencia de la Emperatriz (cosa lógica también si tenemos en cuenta la iconografía comentada). Resulta tentador interpretar el niño y la niña como los dos hijos perdidos por la Emperatriz al poco de nacer, pero en realidad habían sido dos niños, el infante Fernando y el infante Juan.

La variedad y riqueza de las colecciones de Juana tienen un interesante complemento en las de su cuñada Isabel de Valois, con la cual convivió estrechamente durante ocho años. En efecto, la viuda y todavía joven princesa española, de enorme relevancia para la vida política y religiosa de la Corte, trabó una peculiar amistad con la adolescente venida de Francia como trofeo de la triunfante política exterior de Felipe II. Su juventud y su prematura muerte; la influencia lejana pero constante de su madre, Catalina de Médicis; las expectativas respecto a ella del propio Felipe II; todos estos factores nos permiten comprender la encrucijada que suponen sus años en la corte española, y también aventurar la extraordinaria relevancia que podría haber tenido como reina de haber disfrutado de una vida más larga.

El estudio de la documentación muestra a las claras qué capítulos recibían más atención por su parte.³⁰⁹ Las joyas ocupan en ellos un lugar preponderante, que corroboran retratos y otros testimonios. A este respecto, sin embargo, es legítimo preguntarse qué había de intervención personal suya, y qué era regalo o compra de Felipe II para ella. Para su exhaustivo biógrafo, González de Amezúa, el protagonismo recae indiscutiblemente en el rey, quien por propia iniciativa dobló la cantidad de joyas regaladas a la novia, pasando de las 50.000 doblas acordadas a 100.000 (González de Amezúa y Mayo 1949, I, 266-267); también cabe recordar que fue Felipe quien compró para ella el extraordinario diamante llamado “el Estanque”, después una de las principales joyas de los Austrias españoles.³¹⁰

³⁰⁹ González de Amezúa y Mayo 1949, III 523-573, es una selección de lo recogido en su inventario y almoneda póstumas. De interés resulta también el reparto de sus bienes entre las infantas, en 1585, recogido en González de Amezúa y Mayo 1949, III 414-427, original en el archivo del Instituto Valencia de Don Juan, envío 35 doc. 41. Algunos comentarios y útiles referencias en Checa Cremades 1992, 164-168.

³¹⁰ Arbeteta Mira 1999, 212-214; Horcajo Palomero 1999, 146. Parece claro que, para Felipe II, lo más adecuado para honrar a una reina eran las joyas. En sus sucesivos matrimonios, lo más señalado de sus regalos nupciales serán siempre joyas de extraordinario valor. Lo mismo hizo, ya de forma póstuma, señalando excepcionales joyas en su testamento para que se diesen a su esperada nuera, Margarita de Austria, y a su hija Isabel Clara Eugenia. Sin embargo, su madre Isabel de Por-

Por otro lado, tampoco deberían obviarse las compras y encargos de la propia Isabel, que no eran de pequeña entidad, y que en definitiva se pagaban con el dinero del rey.³¹¹ Matices administrativos aparte, lo que encontramos en ambos casos es un mismo discurso sobre cómo debe mostrarse la feminidad regia. En el segundo caso, tenemos a una reina a la que le placen las joyas, y en el primero a un rey que considera que lo mejor que le puede regalar a su esposa son precisamente joyas. En ambos casos, los motivos pueden ser los mismos: el gusto personal, las valoraciones estéticas y artísticas, o las consideraciones monetarias y crematísticas. Ante las descripciones de las piezas, resulta indiscutible su carácter tesoro, la increíble acumulación de valor que suponían estas joyas, que en cinco casos superan los 15.000 ducados.³¹²

Por contraste, resulta llamativa la relativa falta de peso de elementos decorativos de mobiliario, cuyo elemento principal, en la tradición Habsburgo, eran los tapices. Isabel de Valois tan sólo poseyó una tapicería, un ciclo de 23 paños dedicado a Diana. En este mismo orden de cosas, poseía dos juegos de cámara, compuestos por dosel y bandas de tela, en telas de oro y brocados; así como dos camas de extraordinaria riqueza, una de

tugal actuó de manera distinta: al varón le legó las joyas –y Carlos V, por su cuenta, se escogió algunas–, y a las hijas las cosas de devoción. Por su parte, Isabel de Valois actuó de forma análoga a su esposo, haciendo de las joyas lo primero y principal de su legado a sus hijas. Sería interesante ver si se pueden establecer patrones por sexo en las herencias de la casa de Austria, aunque los ejemplos aducidos no llevan a pensar que así fuera, y que primaban las circunstancias dinásticas o financieras del momento.

³¹¹ Jordan 1999b, 128. No obstante, González de Amezúa parece indicar que Isabel de Valois más bien dejó en este tema la iniciativa a Felipe II, en la seguridad de que el rey se adelantaría a regalarle lo mejor del mercado (González de Amezúa y Mayo 1949, I, 266).

³¹² Catalina Micaela recibió un joyel con un diamante tabla grande y una perla pinjante, valorado en 30.000 ducados; Isabel Clara Eugenia una cintura con 15 diamantes, tasada en 31.750 ducados, así como un collar de diamantes y perlas, de 17.760 ducados, y un joyel de diamantes valorado en 25.000 ducados. En el inventario póstumo de Isabel de Valois no constan esas joyas, sino otras que debieron pasar a manos de Felipe II, albacea de su esposa. Señalemos aquí un joyel con esmeralda y perla pinjante, de 22.000 ducados.

Como elemento de comparación, puede señalarse que, cuando Juana de Portugal murió, su colección entera de retratos, integrada por pinturas, medallas, camafeos, monedas y miniaturas, fue valorada en 812.332 maravedís, unos 2.160 ducados (Jordan 2002, 54 n. 23).

ellas enviada por su madre y remodelada después en Madrid, valorada en 3.000 ducados.³¹³ No es aventurado suponer que, en la cercanía de las colecciones sin par de Felipe II y de María de Hungría (esta en manos de Juana de Portugal, en ese momento), y dado el carácter móvil de estos elementos, Isabel de Valois no necesitase de nuevas compras de tapices.

En lo referente a la construcción personal de la majestad regia, en el caso de Isabel de Valois contamos con un testimonio precioso, que nos devuelve al terreno de la indumentaria. Durante los primeros meses de su estancia en España, una anónima dama de su séquito escribe puntualmente a Catalina de Médicis un diario de su hija, reseñando sus actividades, entrevistas, pasatiempos, estado de salud y ánimo, etc. Dicho documento, conservado sólo lo referente al tiempo transcurrido entre el 29 de abril y el 6 de junio de ese año de 1560, es un testimonio precioso de la vida cotidiana de una reina de España en la época moderna.³¹⁴

Es muy revelador observar que la relatora empieza cada jornada señalando, breve pero detalladamente, cómo se vistió y cómo se adornó (peinados, tocados, joyas) la reina ese día. El tipo de traje, de qué moda (española, francesa, italiana, flamenca, portuguesa...), color, material, complementos; el peinado (español, francés, italiano), el tocado, las joyas principales... Así, todos los días, excepto aquellos en que la reina no se levanta por hallarse indispuesta. A lo largo de esos treinta y tantos días, no parece que repita traje en ningún caso, salvo un par de ocasiones en que repite exactamente el del día anterior “pourceque le roy ne la y avouyt point veue” (González de Amezúa y Mayo 1949, III 114).

³¹³ González de Amezúa y Mayo 1949, III 539-540, 546-547.

Para valorar esta relativa “escasez” de mobiliario de Isabel de Valois, recuérdese la descripción de sus habitaciones con que abrimos el apartado 2.2.2.

³¹⁴ Transcrito en González de Amezúa y Mayo 1949, III 106-120. Se refleja la estancia de la pareja real y la princesa de Portugal en Toledo y Aranjuez.

Dos cosas llaman la atención aquí: la asombrosa abundancia del vestuario de la reina, y la insistencia de la dama en reseñar diariamente su apariencia. De la primera, cabe indicar que difícilmente pudo mantener esa innovación diaria a lo largo de sus ocho años de reinado, pero también que este aspecto llamó la atención de sus contemporáneos. Brantôme recoge el tema, basándose en su visita personal a la reina: “no viste dos veces un mismo traje; después lo da a sus damas. Y Dios sabe qué trajes tan lujosos y soberbios, que el menos bueno valía cuatrocientos escudos” (apud Sánchez Cantón et Pita Andrade 1948f, 125). La referencia, años después, y dirigiéndose a una audiencia francesa, indica que en este aspecto la reina era un caso extraordinario. Lo mismo transmite la indicación de Felipe II, a la camarera mayor de la reina, de que “todas las [ropas y vestidos] q su m. se huuiere vestido se destribuiran segun su m. lo mandar” (Etiqueta 1568, 1560-1568?, f. 9v), instrucción que no se halla en “etiquetas” de reinas posteriores. No parece que esta abundancia se debiese al ropero que trajo de Francia, lujoso y variado, pero a todas luces insuficiente para permitirle tal variedad.³¹⁵ En su inventario póstumo hay una mayor riqueza indumentaria, que se refleja también en la mayor presencia de piezas extraordinarias.³¹⁶

³¹⁵ El inventario de sus pertenencias al venir a España está reproducido en González de Amezúa y Mayo 1949, III 96-101. En el capítulo de indumentaria, sobresale un manto real en terciopelo morado, decorado con flordelises de oro.

³¹⁶ Destacan una ropa de martas cibelinas, valorada en 310.000 maravedís, y dos vasquiñas de tela de oro, de 225.000 y 150.000 maravedís (González de Amezúa y Mayo 1949, III 541). En el mismo inventario, las prendas “normales” están valoradas en unos 5.000-10.000 maravedís de media.

No es fácil identificar prendas de su inventario con las de sus retratos, por otra parte. La hipótesis de que la saya roja que lleva en su retrato por Moro –y las subsiguientes copias– corresponde con una extraordinaria saya de su inventario, tasada en 50.000 maravedís, es seriamente incorrecta. La del retrato es una saya de seda, con mangas redondas acuchilladas; la del inventario es de terciopelo, con mangas de punta (Madrid 1998, 304; González de Amezúa y Mayo 1949, III 540).

En el monasterio de San Clemente, en Toledo, se conserva un traje de Isabel de Valois (fig. 29), así como otro de su hija la infanta Isabel Clara Eugenia; vid. El Escorial 1998, nn. cat. 182 y 183. Siguiendo las huellas de su suegra y de otras predecesoras, también regaló ornamentos ricos a iglesias y conventos, a veces a partir de prendas suyas propias (González de Amezúa y Mayo 1949, I 317-318).

Sobre el testimonio de la dama, es indicativo de la relevancia que la moda podía llegar a tener. De esta manera se mantenía a Catalina de Médicis al tanto de cómo su hija cultivaba su aspecto y engrandecía su majestad. El detalle sobre las repeticiones de vestimenta alude a un elemento de seducción hacia su marido, pero quizá también a una necesidad de someterse a su aprobación, de conocer sus inclinaciones al respecto, personales a la vez que institucionales. Como en el caso de las joyas, en este terreno también abundaron los regalos de Felipe II a su joven esposa, que por su parte también compraba y encargaba materiales para su vestuario (González de Amezúa y Mayo 1949, I 269). Es de señalar que trajo de Francia a su propio sastre, Duarte de la Cat, y que lo mantuvo a su servicio cuando la mitad de sus servidores franceses tuvieron que emprender el camino de vuelta.³¹⁷

Las modas nacionales eran un lenguaje de gran importancia para la época, y que hoy no conocemos con la suficiente claridad.³¹⁸ Las diferenciaciones nacionales que atestiguan documentos como el citado diario resultaban evidentes para los contemporáneos, y en el caso de reinas extranjeras eran un tema muy sensible. Por ejemplo, cuando Leonor de Francia, hermana de Carlos V, casó con Francisco I en 1530, se hizo de notar en la corte francesa por su insistencia en vestir a la moda española (Anderson 1981, 215ss). No parece probable que se tratase de una cuestión de gusto personal, dada su trayectoria vital: vivió hasta los 20 años en Flandes, pasó los 5 siguientes en Portugal, por su primer matrimonio, y después residió 7 años más en Castilla, antes de ir a Francia. Por su privilegiada posi-

³¹⁷ González de Amezúa y Mayo 1949, I 155. Por otra parte, la reina o su camarera escogían la indumentaria y las joyas para cada día, y esto se comunicaba al guardajoyas y guardarropa que las custodiaba. Tal como señalaban las etiquetas, era responsabilidad de este la de llevar control de lo que se entregaba y se devolvía, cosa nada baladí teniendo en cuenta la riqueza material de muchas de estas prendas (Etiqueta 1568, 1560-1568?, f. 9v; Etiqueta 1575, 134r).

³¹⁸ No se aplicaban únicamente a la vestimenta, sino también a los complementos y las joyas. Scarisbrick, 29, 35, señala la extensión por toda Europa de los estilos españoles de monturas, durante el siglo XVI, y su progresiva sustitución por modelos franceses en el XVII.

ción y por la vida cosmopolita que había llevado, Leonor estaba en situación de adaptarse a la moda francesa rápidamente, o de escoger otras modas nacionales, como la portuguesa o la flamenca. Sin embargo, escogió la española como una forma de señalar sus vínculos con el Emperador su hermano, en una corte que no la veía con agrado.³¹⁹

Sabemos que, de acuerdo con la costumbre, Isabel de Valois y sus damas adoptaron la moda española el mismo día que cruzaron la frontera.³²⁰ Sin embargo, no era una cuestión rígida, y aún desconocemos las circunstancias exactas que regían el uso de una moda u otra. Pocos días después, la nueva camarera mayor de la reina, le rogó que usase de nuevo la moda francesa, por motivos desconocidos.³²¹ El día de su boda con Felipe II, en Guadalajara, Isabel vestía una rica saya en tela de plata, a la moda francesa.³²² En todo caso, y como queda dicho, el vestuario de Isabel de Valois (y de las demás mujeres de alcurnia de la época) era muy variado, con prendas de varias modas nacionales, y no resulta fácil encontrar preferencias claras. En no pocos casos se combinaban trajes de una moda con mangas (que eran un elemento separado) de otra. Además, las propias denominaciones nacionales se utilizaban de forma irregular, lo cual dificulta su adscripción exacta.³²³

³¹⁹ Es de notar que, en 1660, cuando la infanta María Teresa casó con Luis XIV, tan pronto como pisó suelo francés fue compelida a dejar el traje español y vestir a la francesa, en una muestra clara de cómo había cambiado el mapa político europeo. Véase la contribución de Abby Zanger en Frandenburg 1992.

³²⁰ En otros casos, no obstante, la definitiva moda nacional de la reina se adoptaba incluso en el país de origen, o en el viaje hacia su nueva patria. Por ejemplo, Ana de Austria desembarcó en Nimega –camino de España– el 14 de agosto de 1570, “vestida de tela de plata parda con un tudesquillo de lo mismo y con chapines muy a la Española (dando bien que notar a las damas Flamencas)” (curativas nuestras), según una relación del evento (Sanz Serrano 1983, 389).

³²¹ González de Amezúa y Mayo 1949, I 109, aventura, sin justificación visible, que sería porque le favorecería más.

³²² González de Amezúa y Mayo 1949, I 121. Igualmente, en su entrada a Toledo, la saya, la delantera y el tocado eran a la francesa (Gómez de Castro 1561, 10v).

³²³ Por ejemplo, y refiriéndonos al siglo XV, el apelativo “francés” en España se aplicaba a modas borgoñonas y flamencas, pero en el XVI vemos sayas flamencas separadas de sayas francesas. Es-

Los aspectos estudiados de las posesiones de Isabel de Valois la contraponen en cierta forma a la figura de Juana de Portugal, que por su viudez no podía conceder la misma importancia a elementos como la indumentaria o las joyas: recuérdese, por comparación, la extraordinaria calidad y variedad de las colecciones de Juana, pero también que su pieza de joyería más cara no alcanzaba los 5.000 ducados (cf. pág. 189). Afortunadamente, tenemos testimonio de una ocasión en que ambas aplicaron su ingenio y su riqueza al mismo terreno, el del fasto cortesano.

En efecto, las cortes del siglo XVI jugaron un papel clave en la formación del teatro moderno. En grandes ocasiones festivas –bodas, visitas principescas, juras de herederos–, o como divertimentos privados sin especial circunstancia, en las cortes se gestaron abundantes espectáculos teatrales que influyeron grandemente en el extraordinario florecimiento del teatro barroco hispánico. Sin embargo, es necesario aclarar que bajo nuestro calificativo de “teatro” agrupamos una serie de espectáculos cortesanos bastante heterogéneos: con o sin acompañamiento musical, con o sin texto, representados por compañías de actores profesionales o por el entorno de los reyes –sin excluir, en ocasiones, a la propia familia real.

Concretando lo dicho, durante los años de Isabel de Valois en España, el teatro cortesano experimentó un momento álgido. Hasta 41 piezas fueron representadas en palacio por comediantes profesionales, a las que se añadieron máscaras, comedias y farsas ejecutadas en ocasiones particulares por las damas de la reina o de la princesa (Ferrer Valls 1991, 69-70). Estas últimas manifestaciones, en las que el texto teatral es de escasa relevancia o directamente inexistente, y que prestan enorme importancia a la

tos términos no siempre designaban características fijas e inconfundibles, sino que a veces más bien connotaban juicios de valor: “en muchos casos decir a la francesa sería lo mismo que decir a la última moda, y lo que un día aparecía como francés, una vez aceptado no sería ya definido como tal” (Bernis 1978, 30).

decoración, la vestimenta, la música y la danza, suelen englobarse bajo el título de fasto cortesano.

Teresa Ferrer ha sintetizado perfectamente el carácter que revestían estas representaciones en el entorno femenino cortesano:

Se comprende bien uno de los mayores alicientes de este tipo de espectáculos para las damas de la corte: el diseño, la preparación y la exhibición de vestidos y máscaras. No es extraño que falten alusiones al vestuario en las acotaciones de las comedias pastoriles o mitológicas cortesanas del tiempo de Lope de Vega, justamente cuando tanto abundan en los géneros característicos del teatro de corral, en el que el vestuario juega un papel escenográfico determinante. Probablemente ni Lope ni ningún otro dramaturgo osaba anticiparse a los deseos de las damas ni predeterminar un vestuario que era para ellas motivación fundamental de la representación, ocasión de recreo, y *last but not least* objeto privilegiado de despilfarro. (Ferrer Valls 1991, 42)

A este respecto, resulta fascinante la relación de una máscara celebrada el 5 de enero de 1564 en el Alcázar de Madrid.³²⁴ En ella intervinieron Juana

³²⁴ Original en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Salazar, sign. L. 1, ff. 24-27. Publicado por González de Amezúa y Mayo 1949, III 468-472, que lo cree de 1564. También transcrito y estudiado en Ferrer Valls 1991, 35-38 y ss., y Ferrer Valls 1993, 183ss. Por su interés, la ofrecemos aquí en su integridad:

Las invenciones que sacaron la reina y la princesa, año de mil quinientos y sesenta y cuatro, fueron desta manera: la reina y siete damas de una parte, y la princesa y otras tantas de la otra. El preçio fue un escritorio que valía mil y quinientos ducados, por parte de la reina, y la princesa puso un arquita, que costó dos mil y quinientos, llena de guantes, gorgueras y lienços de cadenetas y muchos perfumes, primero que se començase el juego.

La prinçesa

Sacó la primera inbençión desta manera: ocho portugeses, comendadores de la orden de Xpo., muy bien adereçados con capuças y barretes y puntas de oro. Estaban debaxo de unas cortinas y un çielo de tela de plata carmesí cuatro damas y cuatro moças de Cámara, vestidas a la portugeses y con cántaras en la caveça llenas de flores, y en entrando la reina y sus damas començaron a tañer y can-

tar folias portuguesas, y andaban por junto a las del juego, que parecia muy bien. No açertó la Reyna.

La reina

La primera invención de la reina fue un entretejido de yedra, a manera de pared, cosa muy hermosa de ver. Estaban en este entretejido ocho salvajes, y detrás dellos estaban otras ocho ninfas, muy ricamente vestidas y tenían asidos a los salvajes con ocho cadenas por las gargantas, y era cossa muy hermosa de ver. Entró la prinçesa y damas y después de aber hecho muchas diligencias no açertó la prinçesa.

La prinçesa

La segunda invención de la prinçesa fue ocho deçeplinantes puestos con muy buena orden, con sus deçeplinas, y una vieja, que parecia de las alunbradas, con una caja de mermelada repartiendo por los deçeplinantes, a manera de forçallos, porque no desmayasen. A los lados estaban doña María de Aragón y doña Luisa de Castro, armadas con las armas del rey, muy ricas y con muy hermosas plumas en las çeladas y sendas alavardas en las manos, y todos los cantores del rey apartados, cantando el salmo de *Miserere mei*. No açertó la Reyna.

La reina

La segunda invención de la reina fue ocho serranas muy vien adereçadas, a uso de aldea, con muchas manillas de plata y sartas de corales a las gargantas, con sus patenas grandes y capillos, como labradoras, tafiendo con panderos y bailando, cosa harto graciosa de ver su mucho conçierto en sus corros. No açertó la prinçesa.

La prinçesa

La tercera invención de la prinçesa estaba en un bosque muy espeso, un estanque cuadrado con cuatro columnas, en cada esquina la suya. Tenía este estanque cuatro caños que corrían de bajo para arriba por un arte muy gracioso y sutil, y todo alrededor cubierto con muy hermosas flores, que parecia el más hermoso prado que se puede imaginar. Cercaban este estanque ocho serrenas [sirenas, según Amezáa] hermosas y apuestas quanto se pueda pensar, y en guarda dellas estaban cuatro salvajes muy fieros. En grandeça estaba todo tan estremado, que parecia tan bien que antes natural que hecho con artificio. No açertó la reina.

La reina

La tercera invención de la reina fue un castillo con su barbacana, muy hermosa cosa de ver. Tenía a los lados cuatro cubos, a los cuales estaban las del juego. En cada uno destos dos muy estrañamente adereçadas, y de la çinta arriva se parecían. Por ençima de los cubos estaba çercado este castillo de soldados, muy hermosamente adereçados, que parecían a manera de batalla. Créese que aquí hiço tranpa la reina a la prinçesa, porque, en tomando la prinçesa, tardó mucho la reina en descubrirse. Puso por achaque que se le avía asido la ropa. Al fin, no açertó la prinçesa.

La prinçesa

La cuarta invención de la prinçesa fue una rueda de Fortuna, bareteada de muchas colores de tafetán. Estaban las del juego metidas dentro, vestidas a la morisca. Estaban cuatro ginetes moros en cuatro partes de la rueda, muy ricamente bestidos. Alrededor estaban treinta turcos, hermosísimamente adereçados, con lanças y adargas. El rey dellos y su hermano salieron a reçivir a la reina cantando *Alhanbra harma*. Estas heran doña María de Angulo y Laura, que cantaban bien, y bolvieron delante della asta la rueda, y en llegando, hiçieron todos los turcos muy gran alarido, no dexando llegar a la reina a la rueda, y después de averles hecho la reina grandes promesas, la dexaron llegar, y dio muchas bueltas a la rueda por ver si podía conoçer a la prinçesa, y fue por demás, porque todas tenían máscaras, una en la cara y otra en el colodrillo, y bolbiéndose muchas veçes, no se podía tomar tino. No açertó la reina.

La reina

La cuarta invención de la reina. A la entrada estaba una huerta de árboles muy hermosos y frutas muy naturales y contrahechas; luego más adelante había un bosque, en el cual había mucha diversidad [sic] de caza, corcos pequeños, gamos, lechones, liebres, conejos y jabalíes. La reina y sus compañeras vestidas de montería, unas con arcos y otras con ballestas, puestas sus aljabas a las espaldas y otras colgadas al hombro; unas tiraban a la caza y otras andaban al ojeo; otras descansando a la sombra de los árboles como que tenían calor, con muy hermosas posturas. A mi ver fue la cosa más graciosa que se pudo imaginar. Mataron muchos conejos, y otros tomaron bibos. Fue muy regocijada fiesta y muy discreta. No acertó la princesa.

La princesa

La quinta invención de la princesa fue una cueba encantada metida entre muy grandes peñas. Heran tan hermosas, que parecían naturales. Aquí estaba encantada una pastora. Desta cueba salían ocho sierpes tan espantables, que parecían estar vivas. Junto a ellas estaban cuatro encantadores y cuatro encantadoras con velas encendidas y libros en las manos. Y luego como entró la reina, comenzaron las sierpes a dar silbos y a batir las alas y echar fuego por las bocas, y los encantadores hacían grandes visajes, y las encantadoras lo mismo, haciendo muestra que se les acababa el encantamiento. Y luego la pastora comenzó a cantar muy suavemente, la cual era Laura, hizo después una oración en que decía a la reina que señalase una de las sierpes, y que aquella que su Magestad señalase sería libre del encantamiento en que estaba. No acertó la Reina.

La reina

La quinta invención de la reina fue muy buena. Era un encantamiento en que estaba el Paraíso de Niquea en esta manera. Estaba un teatro muy hermoso que subían a él por siete gradas, todo hecho con columnas de oro, y todo colgado de brocado y muchos candeleros de oro con velas blancas. Aquí estaban las damas de Niquea todas armadas a lo romano. Estaban dellas durmiendo y otras enclinadas las cabezas como que estaban sin ningún cuidado, que parecían estar encantadas; y era un estrado muy alto, y encima de todo estaba una silla con muchas perlas y piedras y en ella estaba Niquea, la cosa más hermosa que se puede pensar. Era una dama francesa que se dice Samtena. Dícen que era innumerable el valor de joyas y piedras que tenía sobre sí. Estaban dos ninfas pequeñas incadas de rodillas delante de Niquea teniendo un espejo. Estaba delante de todo esto un bello preso con una espada con muy sutil arte en el encaje. Entrando la princesa, se cortó el cendal con la espada, cosa maravillosa. Olgóse mucho la princesa, aunque no acertó.

La princesa

Esta fue la postrera invención y la mejor de todas. Estaba una gran sala, todas las paredes entretejedidas de yedra, tan estrañamente, que parecía haber nacido allí. Y al cabo della había un gran estrado que subían a él por tres gradas, en medio del cual había una cabaña hecha de romero muy florido, también otras muchas maneras de flores, y también tenían todas las paredes de la cabaña muchas rosas que, aunque tenprano, no faltó quien corrió la posta por ellas, que era cosa más de ver del mundo. De[ntro de] este estrado estaba un estanque, del cual corría un caño de agua que hacía mucho ruido. La princesa estaba metida en esta cabaña y con ella todas sus damas, hechas ninfas, muy hermosamente aderezadas. Estaba la diosa Diana, la cual era doña Madalena de Bobadilla. Estaba sin máscara, en pie, delante de la princesa, estremadamente aderezada, como pintan las diosas. Tenía una corona de gran valor hecha de perlas de gordo de abellanas, y en medio de la corona una media luna de plata, el encaje y lo demás de cristal. Tenía arco y aljaba de mucho precio. La princesa tenía una vigüela de arco con que llevaba el contrabaxo, y las demás ninfas tenían bigüelas de arco y de mano y clavicordio y dos arpas. Estaban por esta horden: a los lados de la princesa estaba doña María Madalena y doña Luisa de Castro con las dos harpas; y luego, junto, estaba doña Luisa Sarmiento con bigüela de mano, y a la otra parte estaba Laura con clavicordio. Estaban junto a la princesa doña María Manuel y doña María de Aragón y doña Ufrasia, con bigüelas de arco.

Estaban en guarda deste estanque cuatro sátiros, junto al cual estaban unas gradas de plata, y en ellas puestas por su orden treinta y seis belas blancas, con que se alunbraba toda la cabaña. Delante de todo estaba un cendal muy delgado, y dél habían ocho listones encarnados a donde estaban las ninfas. Començóse la música, que era cosa de gran entretenimiento y acordaba con el ruido del agua

de Portugal e Isabel de Valois con sus damas respectivas, en una festiva competición de ingenio y derroche. En efecto, las máscaras tenían lugar como una competición, dirigida a descubrir a cierta persona entre las enmascaradas, pero también competición por idear la “invención” más ingeniosa, y ofrecer el espectáculo más lujoso y elaborado. A este respecto, resulta evidente que una serie de escenificaciones como las aquí reproducidas conllevaban la intervención de decoradores y escenógrafos profesionales, cuyos pagos han quedado parcialmente documentados.³²⁵

En este caso en concreto no hay mención de la presencia –ni la participación– de varones de la familia real, pero en otros sí. En cualquier caso, este tipo de representaciones cortesanas tenía un marcado carácter femenino, por la participación preferente de las damas de la corte, y a veces de los infantes e infantas a su cargo.³²⁶ Fueron menos frecuentes en la corte de Ana de Austria, pero la infanta Isabel Clara Eugenia y su tía la emperatriz María retomaron la costumbre, que en ocasiones tenía lugar en el Cuarto Real del convento de las Descalzas (Ferrer Valls 1991, 69-70).

y con el canto de muchos canarios, que avía enjaulados por la cabaña y paredes de yedra, cosa del cielo. Entró la reina y las ninfas quitaron el çendal con los listones que le tenía, muy graçiosamente. Duró así un poco la música. No açertó la reina.

De plaçer la prinçesa y las damas tomaron, por aver ganado, tornar a la música. Y después de aber acabado la reina pidió el preçio que la prinçesa avía puesto y su Alteça lo mandó traer, el qual era como está dicho, y la prinçessa lo dió a la reina. La reina lo reçivió muy alegremente. Ubo sarao desta manera: las ninfas una pluma muy rica y de mucho preçio a la dama que sacaban. Sacó la hermosa Diana a la reina, doña María Madalena a Sofonisma, dama françesa, doña Luisa de Castro a una dama françesa, doña María de Aragón a Santena, doña Eofrasia a doña Leonor de Toledo, doña Luisa Sarmiento a doña Estefanía Manrique, y así se acabaron las fiestas.”

³²⁵ Por ejemplo, Ferrer Valls (1991, 73) recoge cómo una máscara cortesana de 1565 llegó a costar 575 ducados por su puesta en escena.

³²⁶ Un equivalente masculino a estas celebraciones podían ser los torneos caballerescos que acompañaban a no pocas celebraciones públicas. En ellos, aparte de los combates armados propios del género, los caballeros habían de presentarse mediante motes y divisas de inspiración literaria; e igualmente intervenían carros de triunfo o cortejos festivos, en los que diversas “invenciones” daban testimonio del ingenio y bizarria de los participantes. Para un ejemplo, véase la relación de un torneo celebrado en Valladolid con ocasión de la boda del Príncipe Felipe con la infanta María de Portugal, el 2 de marzo de 1544 (anónimo 1544a, 71-94).

Yendo a la máscara que nos ocupa, en ella predominan escenas y personajes de la tradición caballeresca, como los encantadores, dragones, jinetes moros, castillos, e incluso referencias al *Amadís* (como el “paraíso de Niquea”). Una segunda tradición presente es la que mezcla referentes cultos pastoriles con otros cómicos y populares (prados, fuentes, pastoras, labradoras, los disciplinantes acompañados por “una vieja, que parecía de las alunbradas”).³²⁷ Finalmente, también aparecen, si bien de forma minoritaria, elementos de origen mitológico, como son las ninfas o las sirenas acompañadas de salvajes o, fundamentalmente, la Diana de la última invención: “estremadamente adereçada, como pintan las diosas”.

Esta última referencia no debería llevarnos a propugnar una traslación de las representaciones mitológicas femeninas, desde el ámbito de la pintura al de la teatralidad cortesana. Nada permite pensar que en la corte española se estableciera una continuidad entre la representación pictórica de las mitologías –a la sensual manera de la pintura veneciana– y su representación teatral, y menos aún por parte de una dama de Juana de Portugal. De hecho, se daba precisamente la situación opuesta: en contextos literarios, o literario-escénicos, la mitología sí es aceptable para el entorno femenino regio –recuérdese la *Psique* dedicada por Mal Lara a Juana de Portugal (cf. nota 131), o esta Diana–; sin embargo, ya hemos visto cuán problemática era el coleccionismo de pintura mitológica por mujeres, o lo embarazosa que podía resultar su mera visión de la misma (cf. nota 172). Por poner otro ejemplo, la emperatriz María de Austria bien podía encargarse y organizar la representación de una fábula musical sobre Dafne –identificada con su sobrina Isabel Clara Eugenia (Ramos López 1995)–,

³²⁷ Tal como señala Bouza Álvarez (1994a, 465-466), quizá con este tipo de referentes literarios y teatrales pueda ponerse en relación el misterioso cuadro citado en un inventario de don Juan de Borja, conde de Ficalho, en 1606 (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, nº 2626). En él se retrataba a la princesa Juana de Portugal, “dormida en Aranjuez”. Kusche (1989, 408) reproduce un interesante retrato de la princesa de Éboli, en la colección Duques del Infantado, Sevilla, que muestra a doña Ana en traje de pastora, otro posible ejemplo del mismo repertorio bucólico y literario.

pero le resultaría totalmente impropio tener una representación del mismo tema por Tiziano o Correggio.

Dejando de lado la peculiar incorporación del repertorio mitológico, lo que nos parece más digno de atención de estos testimonios es que muestran cómo Isabel de Valois y Juana de Portugal –y no sólo ellas– se implicaban directamente en la creación y visualización de espectáculos teatrales femeninos en la corte. Una vez más, es cuestión difícil de delimitar hasta qué punto estas representaciones eran hechura suya o de su entorno más o menos amplio; pero parece indiscutible que las mujeres de la familia real intervenían en ellas de formas variadas y nada secundarias.

Vemos, pues, cómo el ámbito de la cultura visual y la cultura material estaban estrechamente unidos en la corte. Mediante algunos análisis detallados, hemos visto cómo algunas de las principales mujeres de alcurnia real se construían una identidad a través de sus colecciones, en las cuales no todo era pintura de retrato, ni pintura en general. No pretendemos ser exhaustivos: otros nombres podrían traerse aquí –la emperatriz María, o la reina Margarita de Austria–, y otros aspectos de su coleccionismo –la platería, sobre todo– podrían citarse como apoyo de lo dicho. Nos hemos ceñido a estos por ser más novedosos, bien por aportaciones ajenas, bien propias. En cualquier caso, creemos que queda claro que la actividad de estas mujeres regias como coleccionistas tuvo una gran relevancia, y que para captar adecuadamente esa relevancia es imperativo no circunscribirse a los límites estrictos de las artes plásticas, sino abrirse a otros registros del coleccionismo.

Se podría plantear si, al hacerlo así, no nos estamos saliendo de los ámbitos de la disciplina histórico-artística, hacia los de la historia cultural, o a una arqueología de la cultura material –a falta de mejor nombre– en la que los factores estéticos son desplazados por los crematísticos, los bio-

gráficos o los literarios. Es posible que así sea, con el riesgo de que la disciplina desdibuje así su identidad. Lo cierto es que los historiadores del arte hemos estado mucho tiempo estudiando pinturas de escaso o nulo valor estético, pero que nos interesaban en cuanto piezas históricas. Y es cierto también que la deriva hacia registros de historia cultural, incorporando cada vez más elementos de la cultura material y visual no artística, parece imparable.

De todas formas, y dejando abierta la discusión metodológica, para cerrar este análisis sobre la relación entre cultura material y cultura visual en el coleccionismo de estas mujeres regias, cabe preguntarse cuál era la situación respectiva de los varones sobre el mismo tema. En otras palabras, ¿ese coleccionismo heterogéneo, con una gran importancia de las joyas, la indumentaria, el mobiliario o lo exótico, era característico de las mujeres y ajeno a los varones?

En primera instancia, podría parecer que este tipo de registros correspondían a las mujeres, y que los varones se interesarían, por su parte, en el terreno de las armas, o de las *regalia* dinásticas –coronas, cetros, mantos, etc. Algún testimonio permite avalar esta visión. En 1592, el conde de Portalegre da su parecer sobre el comportamiento ideal de un joven cortesano, y afirma la conveniencia de no prestar demasiada atención a muebles y decoraciones, “porque esta curiosidad de adornar así los aposientos es más propia de clérigos y de letrados. En el adereço de las armas usad quanta largueza y curiosidad quisiéredes, porque, como son cosas que no pueden convenir a mugeres ni a personas de ropa larga, no ay peligro de exceder en ellas.”³²⁸ En cambio, las armas serían el mejor medio de representación visual de la aristocracia guerrera masculina, y, al frente

³²⁸ Bouza Álvarez 1998c, 222. Es evidente que un consejo a un joven aristócrata no es directamente aplicable a un príncipe o un rey; que aquí subyacen las luchas entre nobleza de sangre y “personas de ropa larga”, estupenda alusión al clero y la nobleza de toga; pero es cierto también que la separación de sexos apuntada es inequívoca, y reparte ámbitos de actuación.

de ella, del rey o el príncipe. En el mismo texto se aconseja también: “No seais de los que andan muy bigarrados ni muy bordados, sino fuere en día de alguna fiesta, porque nunca hombre que se aya bordado ni bigarrado demasadamente ha valido mucho, más aya de traer el vestido bien concertado, ygalado y nuevo.”³²⁹

Sin embargo, otros testimonios apuntan a que, en realidad, también los varones concedían enorme importancia a rodearse de un entorno material extraordinario, tanto en su persona como en sus objetos cercanos. Quizá sea paradigmático el caso de don Juan de Austria, todo un modelo familiar de espíritu marcial. Un reciente estudio sobre sus inventarios no puede ser más elocuente:

Tal vez sea en el apartado de la indumentaria donde se manifieste de forma más patente la mentalidad moderna, cosmopolita, afín al lujo y lo suntuario de don Juan. Si, como se verá, las esculturas y pinturas mantienen fuertes conexiones con lo religioso, y libros, armas y otros objetos remiten a una faceta práctica y cotidiana, será, por el contrario, en el ámbito del vestido, de los complementos textiles y de joyería, en la moda en general, donde se muestre el gusto más definido del Príncipe. En este contexto no parece haber diferencias entre indumentaria de representación y de uso personal o cotidiano que, de otro modo, viniera a marcar un contraste entre una vida doméstica sobria y una vida pública suntuaria.³³⁰

Sin embargo, dicho ensayo mantiene una cierta indefinición sobre el carácter “moderno” del coleccionismo de don Juan, que Cano de Gardoqui

³²⁹ Bouza Álvarez 1998c, 224. El texto es la instrucción de Juan de Vega para su hijo, con adiciones (como la de la cita anterior) posteriores del Conde de Portalegre.

³³⁰ Cano de Gardoqui García 2000, 329. En el mismo sentido, vid. anónimo 1577e, 407.

niega anteriormente. Sus bienes “no constituyeron una colección en el sentido que tal concepto adquirió partir de la segunda mitad del siglo XVI, es decir, un conjunto ecléctico de objetos que, superados los criterios acumulativos propios de los tesoros reales bajomedievales, se conformara a manera de microcosmos orgánico, resumen del saber, ordenado y articulado en ámbitos destinados al estudio y la reflexión, de acuerdo con criterios selectivos tales como la curiosidad, la rareza, la antigüedad, el valor formal e histórico, etc.” Al no enmarcarse según esos criterios, no sería una *Wunderkammer*: “para don Juan debe hablarse de criterios tales como propiedad, uso, adorno, ostentación o prestigio que, si en cierta forma convocan la presencia de muchos objetos afines a lo precioso, lujoso, exótico en el material en joyas, ropa, tejidos, armas, etc. (...) también dichos criterios determinan la escasez de pintura y escultura y, en estos ámbitos, el predominio de la temática religiosa (...) de pequeñas dimensiones y manufactura de orfebre más que de artista plástico, caracteres estos más alejados de un coleccionismo moderno.” (Cano de Gardoqui García 2000, 325) Cabe preguntarse cuántas colecciones respondían, en la España de la segunda mitad del XVI, a los criterios enumerados en primer lugar; y si no sería que, en realidad, durante buena parte del siglo los criterios más habituales y efectivos para transmitir la majestad regia eran más bien los enumerados después.

En efecto, el afán por encontrar colecciones *de arte* en nuestro siglo XVI quizá nos lleve a dejar fuera de nuestro campo de trabajo a una inmensa mayoría de colecciones *tout court*, y con ello a una preciosa información histórica. Fernando Checa, el principal estudioso del coleccionismo de Carlos V y Felipe II, ha sintetizado así el del Emperador:

una inmensa cantidad de objetos preciosos cualificados, esencialmente, por su valor material, una abundante biblioteca de libros preciosos y de devoción, pequeños altares y piezas

igualmente de devoción, muy escasas pinturas, una gran cantidad de objetos provenientes de las Indias, así como partidas que procedían del botín del rey de Túnez. A ello habría que añadir el conjunto de los riquísimos ornamentos imperiales (...) su muy importante armería (...) y las series de tapices, las más importantes de las cuales estaban en posesión de su hermana María de Hungría (Checa Cremades 1999, 191).

Es también elocuente su balance sobre la situación general del coleccionismo de los Austrias del XVI, balance que concreta en

la convivencia en la primera mitad del siglo XVI de dos conceptos en lo que a las reuniones de objetos se refiere. El puramente suntuario y medieval, centrado en las joyas, los objetos de devoción ricos y los paños de tapicería, y otro más ‘moderno’, basado en la pintura, en la consideración de estas piezas como obras de arte, además de su funcionalidad representativa o religiosa. Una idea que, en cierta manera, inaugura en la Edad Moderna Margarita de Austria, y continúan María de Hungría y Felipe II en lo que a la casa de Austria se refiere (Checa Cremades 1999, 188).

Como en el caso anterior, adjetivar la “modernidad” de unas colecciones u otras deja traslucir una cierta incomodidad, pues introduce rápidamente comparaciones de valor y juicios teleológicos, a los que parece que no sepamos escapar.³³¹ Al mirar las colecciones siempre desde la perspectiva de lo que iba a venir después, introducimos una deformación que no favorece juzgarlas correctamente en sus propios términos, en su propia épo-

³³¹ Esto no debe entenderse en modo alguno como una crítica a los citados estudios de Cano de Gardoqui y Checa, modelos ambos de sobrada competencia en el manejo de sus fuentes, y de contextualización histórica de sus datos.

ca.³³² Es cierto que esa deformación está incorporada en el núcleo mismo de nuestra disciplina, y puede interpretarse como parte irrenunciable de su función hermenéutica. Se adopte la postura que se adopte al respecto, parece necesario al menos declarar la toma de postura, y sus consecuencias.

Retomando el femenino hilo conductor de estas páginas, las nuevas derivas del coleccionismo regio durante el XVI contaron con algunas mujeres en sus posiciones de más relevancia, tal y como la última cita deja patente. Sin embargo, esas mismas mujeres y otras de su entorno jugaron un papel no menos relevante en otras concepciones del coleccionismo, mucho más frecuentes y hasta puede que más efectivas, en sus circunstancias originales.

3.3 Los orígenes de las galerías de retratos.

En el epígrafe 2.2.1 hemos analizado un tipo particular de agrupaciones de retratos, las series icónicas. Ya allí avanzábamos que no toda acumulación de objetos formaba una colección, entendida esta como un conjunto planificado y coherente por criterios estéticos, políticos, personales, o de otra índole. Manteniendo estas cautelas, en las siguientes páginas plantearemos cómo el siglo XVI vio el surgimiento y proliferación de las galerías cortesanas de retratos, y cómo las mujeres de la casa de Habsburgo jugaron un papel clave en ese fenómeno.

Para comprender adecuadamente el sentido de las galerías de retratos nos parece imprescindible ampliar la comprensión habitual de los procesos de representación (visual, literaria, performativa...), entendiéndolos no sólo como la mera reproducción de la identidad de un sujeto, sino también

³³² Alpers 1982, 188, recuerda el papel de la tradición en muchas creaciones artísticas, habitualmente por encima de la innovación. Aunque no sea ese el sentido de su ensayo, no debiera de ello inferirse que el arte de las mujeres tiende “naturalmente” hacia lo tradicional.

como la producción de esa identidad. En términos más simples, no sólo el reflejo de la identidad, sino la construcción de la misma. De esta manera, poseer una colección de retratos no implicaba solamente consideraciones de tipo estético o de parecido físico –basadas en la calidad artística de los retratos–, sino que proporcionaba una herramienta crucial para el establecimiento de comunidades entre los individuos –entre los retratados y su poseedor, pero también entre el poseedor y otros espectadores.³³³ Por decirlo con Pierre Civil, “la pintura de retrato no es reflejo de un orden del mundo sino elemento activo que determina prácticas culturales y proyección de ideales políticos.” (Civil 2000, 58)

Pues bien, ciertas mujeres de la casa de Austria estuvieron entre las primeras en poner por obra esta concepción de las colecciones de retratos como un elemento de la propia identidad y no solamente como una indicación del status social del poseedor. Una vez más, el modelo para toda la familia lo dio la archiduquesa Margarita de Austria. Los estudios de Dagmar Eichberger sobre su colección de retratos han mostrado la importancia que concedía a estas piezas artísticas en particular, y más aún a su exposición, según criterios tanto personales como familiares o dinásticos (Eichberger et Beaven 1995; Eichberger 1996). Los espacios de su palacio de Malinas le sirvieron para ofrecer una imagen de sí misma a través de su abundante colección de retratos; esa imagen definida en las zonas más públicas tanto por sus relaciones familiares como por su personalidad e intereses, y en sus habitaciones privadas por los retratos de ella misma y por otros de manos de sus artistas preferidos.

³³³ En este sentido, el ya citado texto de Aleci (1998, esp. 69 y 75) es clave para comprender en su complejidad los procesos de acumulación de retratos. De los puntos de reflexión que menciona, escogemos dos particularmente relevantes, al hilo de lo dicho en el texto: los testimonios sobre el uso de los retratos en el Renacimiento apuntan “a role for portraiture as mediating, rather than representing identity”; y el citado hecho de que los retratos funcionaban “not necessarily as likenesses nor as aesthetic form, but as objects crucially tied to the processes establishing affinities between individuals.”

Indiscutiblemente, Margarita de Austria ejerció una poderosa influencia sobre toda la familia, especialmente en los sobrinos que educó consigo: Carlos V y María de Hungría. Ambos se separaron de ella tempranamente, entre 1515 y 1520, reclamados por sus nuevas responsabilidades dinásticas. Ya hemos apuntado bastantes elementos acerca del uso de los retratos por Carlos V; baste aquí añadir que su colección nunca fue abundante en este capítulo. Lo principal de la misma estaba en Bruselas, al cuidado de su hermana María.³³⁴ Tras abdicar, se llevó consigo lo mejor a Yuste, en cantidad ciertamente escasa.³³⁵

En Simancas tenía dos retratos de sí mismo, uno de ellos por Tiziano, y tres de miembros de la familia de su hermano Fernando (Beer 1891, CLXXIII). En realidad estos últimos eran parte de la “colección” de retratos de Isabel de Portugal, junto con la Anunciación enviada por Tiziano, y que también estaba en Simancas (Beer 1891, CLXXVI; Redondo Cantera 2001c). Los retratos austriacos los debió traer Seisenegger en su referido viaje a España. Esto último es muy característico: se ha señalado que Ana de Hungría y Fernando I valoraban los retratos de sí mismos y de sus hijos mucho más que Isabel y Carlos los suyos (Matthews, cap. 6 pág. 20). Aparte de los ya señalados, Isabel de Portugal poseyó cinco retratos de sus familiares portugueses más cercanos: sus hermanos y su cuñada.³³⁶

De todo esto se deduce que la pareja imperial conocía y usaba de los retratos, especialmente de sus familiares más cercanos, pero que de ningún

³³⁴ Según su inventario bruselés de 1545, consistía en cuatro retratos de sí mismo, la emperatriz, el príncipe y las infantas; dos retratos de él y de Isabel, por Scrots; y otros tres de idéntico tema, por Lucas Cranach (Checa Cremades 1992, 21-22).

³³⁵ Eran dos de los retratos de la emperatriz Isabel por Tiziano (uno individual, y el doble); el de María Tudor, por Moro; y tres retratos de la emperatriz en pergamino, reunidos en una bolsa. A esto se añadían varias efigies de Isabel de Portugal en joyas, o un camafeo de Carlos V, Felipe II e Isabel; y diversas medallas de oro de los mismos tres, más otras damas de la familia (Sáenz de Miera 2000, 171). Difícilmente se puede considerar esto una galería de retratos, pese a lo afirmado en Morán Turina et Checa Cremades 1985, 55.

³³⁶ Cf. notas 256 y 257.

modo se puede considerar que llegaron a formar, individualmente o por separado, una galería de retratos.³³⁷ Por su parte, María de Hungría, al regresar de su etapa húngara, recogió en Flandes el cargo político y la posición cultural de su tía Margarita. No estableció su corte en Malinas, sino en Bruselas, y realizó algunas reformas para ampliar y modernizar sus estancias en el viejo palacio de la familia. Fundamentalmente, entre 1533 y 1537 añadió una nueva galería, conocida como *galerie des empereurs*, diseñada para colocar en ella su colección de retratos (Jordan 1999b, 125). Tal como ha señalado de Jonge (1994, 116, 121), se contaba con toda propiedad entre las galerías incorporadas en diversos palacios reales europeos durante la década de los 30.

La colección de María de Hungría estaba formada por buena parte de la herencia de su tía –en formatos más pequeños que no tardarían en pasar de moda–, y por sus propias adiciones. Entre 1548 y 1551, Tiziano retrató para ella a muchos de los miembros de la familia, inicialmente reunidos en Augsburgo para la dieta. Con la misma intención envió a Antonio Moro a la Península Ibérica –tomandoselo “prestado” a su primer patrón, Granvela–, para que retratase a sus familiares en España y Portugal (Jordan 1994b; Bouza Álvarez 2003e, 140-149). Para cuando se produjo su abdicación y la de Carlos V, su galería de retratos en Bruselas debía formar un espectáculo, pictórico y dinástico, ciertamente grandioso. No fue su único proyecto en esta línea. Para una galería similar en Binche, pensó crear una serie de retratos de la familia, pero mediante diez esculturas de bronce por los Leoni, recogiendo el concepto del mausoleo de Maximiliano en Innsbruck. Realizadas sólo dos de ellas, y destruido el palacio de Binche en 1554, el grupo quizá tuvo una efímera exhibición en Bruselas, antes de 1556. De haberse realizado según lo proyectado, es justo señalar

³³⁷ Gérard (1998b, 333) señala muy acertadamente la limitada presencia de los retratos en el entorno carolino, y su uso esporádico, en ocasiones concretas, estando por lo demás guardados en cajas.

que habría sido un conjunto igual o superior en monumentalidad a los demás creados por la familia.³³⁸

Por tanto, en el caso de María de Hungría sí podemos hablar claramente de galería de retratos: formada con elementos anteriores, pero fundamentalmente a partir de nuevos encargos; concebida como un conjunto, con el criterio de glorificar a los Habsburgo, también mediante algunos otros personajes ilustres –aparece varias veces el duque de Sajonia, “trofeo” de una de las grandes victorias de la familia–; y ubicada en un espacio diseñado o remodelado ex profeso para ese fin. Lógicamente, traída a España y conservada –no sabemos si expuesta– en Cigales,³³⁹ debió de perder este último aspecto, pero lo que es cierto es que en Bruselas ofreció un modelo que no tardaría en generar iniciativas similares.

Su primera imitadora fue su hermana pequeña, Catalina de Portugal, hacia 1552-1553. Hasta entonces casi no había prestado ninguna atención a los retratos, pero gracias a la estancia de Antonio Moro en Lisboa, la Sala da Rainha en el Paço da Ribeira pronto albergó una respetable colección de retratos creados para ella. Tanto por el propio artista flamenco, como por

³³⁸ Estella Marcos 2000, 298; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1998d, 431. Las dos estatuas mencionadas son los retratos de cuerpo entero en bronce de Felipe II y de la propia María de Hungría (fig. 30), ambos en El Prado. También se realizó una serie de bustos en bronce, de la cual se hicieron varias copias (Madrid 1998, 366).

Marías y Pereda (2000a, 33, 41 n. 20) señalan sus dudas acerca de esta hipotética galería de esculturas, pues implica dos rupturas respecto a lo tradicional: el uso de las esculturas como elementos funerarios, y la incorporación de mujeres a estas series. Siendo ciertas ambas cosas, visto el conjunto del mecenazgo de María de Hungría, tales innovaciones no nos parecen improbables por su parte. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (1998d, 429-430), por su parte, señala que los bronce de cuerpo entero pudieron ser, originariamente, un proyecto del propio Carlos V para la rotonda funerario-dinástica de la catedral de Granada.

³³⁹ En AGS CMC I 1017, 1558, 142-148 pasan de cuarenta los retratos listados, señalando en algunos casos su autoría por Tiziano o por Moro. Además hay otros retratos de personajes como “el celoca” o “un salvaje negro”.

la disposición y uso de la sala dentro del palacio real, como por la naturaleza de los retratados, la influencia de María de Hungría es absoluta.³⁴⁰

Pasando al ámbito hispánico propio de nuestro estudio, dos sobrinos de la regente de Flandes mostraron una rápida asimilación de su influencia. Nos referimos a Felipe II, que conoció de primera mano la galería de su tía en Bruselas, y recibió en herencia buena parte de sus pinturas; y a Juana de Portugal, que fue testigo de la formación de la galería lisboeta durante su estancia en dicha corte, entre abril de 1552 y mayo de 1554. Ambos príncipes fueron acumulando retratos durante el resto de la década, aunque no tuvieron oportunidad de exponerlos como tales galerías hasta la década siguiente.

Veamos primero el caso más conocido. Felipe II poseyó una impresionante colección de retratos –como de todo lo demás–, cuya distribución en el Alcázar madrileño no conocemos con suficiente detalle. Es habitual señalar su poco ilustre exposición en espacios secundarios –el guardajoyas, la Contaduría, la Casa del Tesoro...– pero sin formar un conjunto formal ni conceptualmente unitario.³⁴¹ Sin embargo, esa parte de los inventarios de Felipe II se redactó en verano de 1601, cuando la Corte ya llevaba un año en Valladolid, así que difícilmente puede reflejar la disposición de las colecciones durante la vida –por lo demás, muy prolongada– del Rey Prudente (Gérard 1998b, 339).

³⁴⁰ Jordan 1994b (passim, esp. 80-99) es el estudio fundamental sobre el tema. Tras la partida de Moro de Lisboa, Sánchez Coello continuó realizando retratos para la galería de la reina, hasta su paso a España en 1557.

³⁴¹ Sánchez Cantón 1956-1959e, nn. 3955-4136, y 4977ss; Checa Cremades 1992, 159-161. Un conjunto coherente de retratos, una serie unitaria, no se documentan para el Alcázar de Madrid hasta el siglo siguiente, con la ya mencionada serie de los reyes de Castilla realizada para el Salón Dorado por orden de Felipe IV. Sintomáticamente, ese salón era, como los de las demás galerías de retratos en otros palacios, un espacio anejo al Cuarto de la Reina –inicialmente se conoció como Salón de la Emperatriz–, en el que tenían lugar diversas celebraciones –también se conoció como Salón del Sarao, y en él se tenían las comidas públicas del rey y la reina, las bodas de las Damas, etc.-

En cambio, una parte pequeña pero sustancial de sus retratos pasaron a formar un conjunto de enorme resonancia artística y dinástica: la galería de retratos en el palacio de caza de El Pardo.³⁴² En número de 45, la mayor parte de ellos fueron encargados ex profeso a Moro y Tiziano, pero también había muchos de los heredados de María de Hungría. De hecho, los retratos propiedad de su tía marcaron el tamaño, el formato y el concepto de la nueva galería (Jordan 1998a, 395). Situada también junto al dormitorio de la reina, Felipe II elaboró progresivamente sus contenidos, ajustándolos a la situación dinástica según esta evolucionaba durante los años 60 y 70. Su núcleo eran retratos de la familia, agrupados en torno a las figuras de Carlos V y el propio Felipe II. Incluía también a amigos íntimos del rey, enemigos ilustres, personajes de fama internacional, damas de la corte, bufones, artistas... variedad esta que la hacía un entorno ciertamente peculiar, pero no por ello menos al servicio de la glorificación de la Casa de Austria, y sobre todo de Felipe II (Woodall 1995; Falomir Faus 1998, 218).

En cambio, para los retratos coleccionados por su hermana Juana de Portugal disponemos de poca información, en comparación. Únicamente tenemos el inventario póstumo de sus bienes, que no detalla dónde se hallaban las pinturas (Pérez Pastor 1914b). De estas, los retratos sobre tabla o lienzo casi alcanzan los 90.³⁴³ Semejante cantidad debió estar repartida entre varios espacios: probablemente, sus habitaciones en el Alcázar –aunque ya hemos visto que esta casa se decoró principalmente mediante otros elementos– o la zona del cuarto real en las Descalzas. No obstante, la sede definitiva del convento, en obras desde 1556, no se inauguró hasta diciembre de 1564 (Jordan 1999b, 133; González de Amezúa y Mayo 1949, I 313). Por tanto,

³⁴² Sobre esta galería, véanse las reconstrucciones ofrecidas –de manera independiente pero básicamente coincidentes– por Kusche (1991b; 1991a; 1992) y Woodall (1995). Un buen balance general en Checa Cremades 1992, 142-144.

³⁴³ Pérez Pastor 1914b, 364-373. A ellos se añadían 11 medallas de oro y plomo, más una quincena de retratos de pincel sobre oro, plata, latón, seda, piedra, estuco, o pergamino. (Pérez Pastor 1914b, 360-363)

no se sabe con claridad qué uso –ni en qué espacio– hizo la princesa de su colección de retratos. Se ha apuntado la posibilidad de que Juana tuviese una sala de audiencias entre sus habitaciones en las Descalzas, y que este sería el mejor espacio para los retratos, al menos durante los últimos diez años de su vida (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 138; Jordan 1998a, 428).

Quizás, por todo esto, se podría minusvalorar la colección de retratos de Juana de Portugal. Añádase a esto el nivel de calidad de sus retratos, claramente inferior a los de Felipe II en El Pardo; o el propio hecho de que María de Hungría legase sus retratos directamente a Felipe –a diferencia de los tapices, que prestó antes a Juana–, indicando que los planes del príncipe para hacerse una galería eran conocidos, si no alentados, por su tía, y que la empresa se juzgaba de interés familiar. En fin, se ha señalado que los retratos de Juana, “más que una colección artística componen un álbum de imágenes familiares y así parecen haberse valorado por la Princesa. Su aprecio por la pintura da la impresión de muy limitado y, si se tiene en cuenta la forma en que transcurre su vida en Lisboa, no parece, como decíamos antes, que haya tenido especial responsabilidad en el encargo de las obras, salvo el interés estrictamente figurativo de poseer la efigie del retratado.” (Toajas Roger 2000b, 114)

Reconociendo las diferencias entre Felipe II y Juana de Portugal –empezando por las posibilidades financieras de cada uno–, tampoco deberíamos minusvalorar el esfuerzo coleccionista de la princesa. Precisamente por carecer prácticamente de pinturas heredadas, su acopio de un centenar de retratos resulta especialmente indicativo de que sí había una intención coleccionista.³⁴⁴ Y si el nivel de calidad no era homogéneo, tampoco debe

³⁴⁴ Recibidos en herencia serían sus retratos del archiduque Carlos y las ocho hijas de Fernando I, posiblemente los mismos que regaló Maximiliano a la reina Juana, en su reclusión de Tordesillas, en agosto de 1550. (Rudolf 1995, 200-201)

ocultarse que Sánchez Coello trabajó para Juana antes que para el rey. En efecto, recibió encargos de la princesa en fecha tan temprana como 1552, en Lisboa. De regreso en España, en 1555 lo vemos empleado por don Carlos en Valladolid, y dos años más tarde por doña Juana.³⁴⁵ De hecho, y aunque en los años 60 pasó a trabajar para Felipe II, incluso en 1568 se le denomina “pintor de la Princesa” (Jordan 2000a, 448-449). Es cierto que sus encargos de retratos de su hijo don Sebastián, o su más que probable intervención en los retratos de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, o de sus hermanos pequeños, respondieron también a consideraciones personales, afectivas y hasta puede que religiosas (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 146); pero esos elementos extraestéticos están presentes en muchos retratos de corte de esta época, como ya hemos mencionado y desarrollaremos por extenso más adelante (vid. epígrafe 4.1).

Todo ello no era óbice para que la colección de retratos de Juana estuviera entre las más importantes en la España de su época, sólo por debajo de las de su hermano. Por los personajes retratados –de las casas reales española, portuguesa, austriaca, y miembros selectos de sus respectivas aristocracias–, por la calidad de algunos de sus retratistas, por su unidad temática, y por su propia cantidad, es innegable que la colección de la Princesa de Portugal marcaba un hito.

La colección que su hermana María tuvo en las Descalzas mientras residió en Madrid (1582 a 1603), pese a ser incomparablemente más pequeña, está mucho mejor documentada respecto a su ubicación. Por el testimonio del padre Palma, biógrafo de Sor Margarita, hija de la emperatriz, sabemos que el actual Salón de Reyes del convento estaba adornado “de pinturas de primor admirable, que las personas reales han traído y enviado a la casa” (apud

³⁴⁵ Breuer-Hermann 1990, 19. Por otro lado, la reina portuguesa le paga 400 reales el 17 de abril de 1556 (Jordan 1994b, 47 n. 27), lo cual abre la posibilidad de durante un tiempo viajara entre ambas cortes, o que se le pagasen atrasos aun estando ya en Castilla.

Checa Cremades 1989, 26). No se trataba, fundamentalmente, de retratos comprados por la emperatriz, o traídos por ella de Austria, sino de diecinueve pinturas prestadas por Felipe II, y así registradas en su inventario.³⁴⁶ Es muy posible que varios o muchos de esos retratos fuesen antes propiedad de su hermana Juana, y colgasen también en los muros del cuarto real de las Descalzas.³⁴⁷ En cualquier caso, y sobre todo por la continuada residencia de la emperatriz en el convento, esa habitación con retratos al óleo se consolida como un espacio representativo de la monarquía, en un entorno palacial-conventual marcadamente femenino.

Otra mujer regia que parece haber desarrollado un gran interés por los retratos fue Isabel de Valois, si bien no tuvo tiempo de reunir una colección importante. Aparte del ejemplo de su marido, la influencia de su madre debe haber sido determinante. En efecto, Catalina de Médicis poseyó abundantes retratos, si bien no de una gran calidad artística, y –como veremos más adelante– los empleó profusamente en su política de relación con diversas cortes europeas.³⁴⁸ Isabel de Valois formó una pequeña colección con retratos de Felipe II, así como de sus propios padres y hermana, y al parecer la llevaba consigo en sus desplazamientos a los diversos palacios en que se alojaba (Jordan 1998a, 399; Jordan 1999b, 130). A su muerte, esos retratos pasaron a manos de Felipe II.³⁴⁹ Entre sus cuentas, por otra parte, se documentan múltiples pagos –algunos, de cantidades sustanciales– a pintores como

³⁴⁶ Sánchez Cantón 1956-1959e, nn. 4151-4169. Los agrupó en cuatro marcos dorados, según su posición dinástica: el primero para la rama española; el segundo para la rama austríaca; en el tercero, otros hermanos de Carlos V; en el cuarto, la generación de la propia María.

³⁴⁷ Por ejemplo, el de la infanta María de Portugal, o el de Juana de Portugal con una negrilla –fig. 18; hoy en Bruselas–, que también aparecen en el inventario de 1573 de la princesa.

³⁴⁸ Bonaffé (1874, 126-156) da noticia de unos 125 retratos entre sus posesiones, repartidos en diversos dormitorios, cámaras y galerías.

³⁴⁹ Inventariados entre las posesiones de la reina (cf. González de Amezúa y Mayo 1949, 543-544), en 1571 pasaron, junto con muebles y joyas, a la almoneda de bienes de la reina, aunque no parece que se vendieran (Sánchez Cantón, cédula de 1571). Es posible que algunos de ellos se encuentren en el inventario póstumo de Felipe II –el ítem 4069, por ejemplo; cf. nota 368–, pero no se puede precisar por la falta de descripciones detalladas.

Sánchez Coello y, un escalón por debajo, a meros “retratadores” como Jorge de la Rúa, lo cual testimonia un interés continuado por la realización de retratos; algunos para enviar al extranjero, sin duda, pero otros para su propio servicio.³⁵⁰ Finalmente, en al menos un caso influyó directamente sobre el coleccionismo de su marido. En primavera de 1565, Sánchez Coello tuvo que realizar nuevos retratos del príncipe don Carlos, y los archiduques Rodolfo y Ernesto, pues los ya hechos no le gustaban a la reina (Woodall 1995, 71). En el Salón de Retratos de El Pardo, esos retratos iban a colgar a los lados del propio retrato de la reina.

Casos humildes como María de Austria o Isabel de Valois, o más ambiciosos como los de María de Hungría y Juana de Portugal, demuestran la innegable importancia de las mujeres Habsburgo para la creación y consolidación de las colecciones de retratos, y para su disposición en galerías palaciegas. La forma más desarrollada y más perfecta fue elaborada por Felipe II en El Pardo, pero esto no puede ocultar que era un eslabón dentro de una tradición establecida por algunas mujeres de su círculo familiar más cercano, igualmente conocedoras de las posibilidades plásticas y propagandísticas de las colecciones de pintura.

En efecto, estas mujeres fueron conscientes de cómo mantener y aumentar su prestigio dentro de la corte, también a través de una calculada muestra de sus contactos, familiares y personales a la vez que dinásticos y políticos. La llamativa repetición de este patrón coleccionista entre las mujeres Habsbur-

³⁵⁰ Kusche (2003, 139-157) ofrece un primer intento de reconstruir el corpus de obras de Jorge de la Rúa, el flamenco Joris van der Straeten. Activo durante la década de 1550 en Portugal, Flandes e Inglaterra, siempre en la cercanía de la familia real, desde 1560 debe haber trabajado para Isabel de Valois. Así lo atestigua la “imagen de nuestra señora que tenía su majestad en la cabecera donde dormía y lo pintó maestre Jorge en Toledo”, tasada en 15.000 maravedís en el inventario de la reina. Por los pagos de la cámara de la reina, parece que a partir de 1564 reemplazó a Sánchez Coello como retratista habitual al servicio de Isabel de Valois, y que los encargos deben haber sido abundantes. A la muerte de la reina pasó a Francia, donde trabajó para Isabel de Austria. Lleva su firma el magnífico retrato de esta reina hoy en las Descalzas, de 1573. Véase también González de Amezúa y Mayo 1949, I 264 y 265, II 538.

go puede inducir a verlo como un rasgo característicamente femenino, identificando sin más la feminidad con la familia.³⁵¹ Tal como explicamos más adelante (cf. epígrafe 4.1), esta identificación tácita es bastante problemática, en cuanto que familia y dinastía son realidades inseparables para la época, y que lo familiar está ineludiblemente ligado a lo político, tanto para varones como para mujeres. Quizá resulte más adecuado entender que, privadas de otros referentes visuales de su autoridad o su posición, muchas mujeres de la familia –no todas– se veían compelidas a ostentar sus vínculos con la dinastía mediante las galerías de retratos, necesidad mucho menos perentoria para los varones.

Todo esto no excluía un uso sentimental o personal de la galería por parte de la propietaria, como atestigua el testimonio de la infanta Isabel Clara Eugenia. Regente de los Países Bajos desde 1599, al montar su propia galería de retratos estaba siguiendo una arraigada tradición familiar, y lo hacía devolviéndola de alguna forma a uno de sus espacios más centrales, el palacio de Bruselas. En 1610 escribe al duque de Lerma para agradecerle el envío de retratos desde España, mencionando cómo los ha dispuesto, y cómo los emplea: “Yo los tengo ahora todos puestos en un aposento que hemos remendado [...] Ha tres días que estamos en este aposento, y todo el adorno del mío son los retratos, con que paso la vida, ya que no puedo gozar los vivos”³⁵².

³⁵¹ “Es decir, los retratos tenían en primer lugar un fin familiar y político, como regalos y como medio de comunicación con otras cortes. Lo primero está probado también por el hecho de que las iniciadoras de las grandes galerías fueron mujeres” (Kusche 2003, 42). Implícitamente, se da a entender que la condición femenina conlleva natural y directamente un interés especial por la función familiar –y también política– de los retratos, en la cual los varones no participarían en la misma medida.

En ensayos anteriores nos hemos adherido, aun a título de hipótesis, a esta conexión necesaria entre feminidad y familia (Sebastián Lozano 2001b, 686).

³⁵² (apud García García 1998, 73). Para testimonios similares por parte de Felipe II, cf. nota 452.

3.4 Personalizando la imagen femenina.

En el capítulo anterior trazamos las diversas formas en que la imagen femenina regia se construía desde diversas instancias visuales, como eran el retrato de corte, las decoraciones palaciegas, o las decoraciones urbanas efímeras. De esos lenguajes, el que más fácilmente se prestaba a intervenciones femeninas, a adaptaciones particulares, era el retrato de corte. Tanto las decoraciones efímeras como las palaciegas estaban bajo el control ideológico e institucional del rey, y por su repercusión pública quedaban fuera del ámbito de acción de las reinas. Sin embargo, el retrato de estado era una realidad bastante más común y cotidiana en la corte; como hemos visto en el epígrafe previo, tenemos abundante evidencia de que las mujeres de la familia real encargaban retratos, los enviaban al extranjero, en algunos casos los coleccionaban a escala considerable, etc.

Por ello, en el retrato de corte vamos a poder encontrar algunos casos en los que se adopta el modelo de feminidad establecido, pero se le introducen cambios que permiten una mayor personalización de la imagen femenina.³⁵³ Es decir, una imagen un poco menos convencional y algo más ligada a la persona real de la retratada, a sus circunstancias; sobre todo, basada en sus propias decisiones.

No es casual que el primer género en el que podemos encontrar este tipo de intervención femenina sea el retrato de reinas o princesas viudas. La independencia social de que gozaba una viuda no era absoluta, pero sí muy superior a la de una doncella o una mujer casada. Si a esa independencia personal se unía la económica –habitualmente garantizada, en el caso de mujeres de alcurnia real– e incluso una posición de relevancia política o dinástica, el resultado eran mujeres con autoridad y capacidad de decisión, y que

³⁵³ Tomamos este concepto de “personalización” del retrato de su desarrollo práctico por Marias (1997g), tal como se comenta más abajo.

eran capaces de crearse una imagen que enfatizase su condición, personal y social.

En el caso de las viudas de los Austrias durante el periodo que estudiamos, a estas mujeres las unía también el hecho de no haber tenido hijos, o de pasar sus años de viudez alejadas de ellos. Este último es el caso de las hijas de Felipe II, Juana de Portugal y María de Austria. Las dos mantuvieron un perfil político y un cierto control sobre las cortes en las que sus hijos crecían y reinaban –Lisboa, Viena–, pero al residir en otra monarquía, y en la cercanía de un rey tan poderoso como Felipe II, su perfil materno se aminoraba en pro de su condición de viudas. En conjunto, estas mujeres tenían una posición no directamente dependiente de un varón –padre, esposo, hermano, hijo– pero en ningún caso independiente por completo. La referencia a un varón se posponía momentáneamente, pero no se eliminaba.

La archiduquesa Margarita de Austria dejó exploradas prácticamente todas las posibilidades que el retrato ofrecía para la caracterización de una mujer en las condiciones que hemos visto. Viuda por dos veces, en la organización y encargos de sus retratos escogió, según el contexto diseñado para cada imagen, cuál de sus identidades quería enfatizar: la rica heredera borgoñona momentáneamente casada con el heredero de la corona española o con el duque de Saboya; la devota viuda dedicada a la memoria de sus maridos, su padre, y a la educación de sus sobrinos; o la virtuosa y justa regente de los Países Bajos.³⁵⁴

Tanto ella como su sobrina María de Hungría, compartiendo una posición y una personalidad muy similares, optaron por enfatizar su imagen de viudas, entre otras cosas, mediante el encargo continuado de retratos de sus maridos tiempo después de estar muertos. De esta forma declaraban abiertamente su

³⁵⁴ Para dos valoraciones complementarias de las imágenes de viudez de Margarita de Austria, véanse Eichberger 2000, 18; Matthews, cap. 4 pp. 58-59.

posición de viudas, su sostenida fidelidad al recuerdo de sus maridos, pero también su no disponibilidad para el mercado matrimonial. Era una paradójica pero efectiva forma de reafirmar su posición, de certificar que no dejarían su papel como regentes, no serían dominadas ni arrastradas a inciertos compromisos por un cónyuge extranjero (Matthews, cap. 4 pp. 12-13).

En el caso de María de Hungría, esta posición la sostuvo durante más de la mitad de su vida, con una efectividad total. Después de enviudar en 1526, adoptó las tocas de viuda a la moda húngara, aspecto que conservó al regresar en 1531 a los Países Bajos como regente. Así aparecía en las audiencias, “*in maestà*” pese a la sobriedad de su atuendo.³⁵⁵ La responsabilidad de codificar plásticamente su imagen tocó, una vez más, a Tiziano. Su retrato perdido de la reina de Hungría fue un modelo tan poderoso como todos los ofrecidos por el veneciano, y dio la imagen de la reina viuda que imitarían mujeres de la familia durante el siguiente siglo. Realizado en Augsburgo en 1548, estaba destinado a la galería de retratos que María de Hungría se estaba construyendo en Bruselas, como ya hemos dicho. El majestuoso luto de la modelo, con un chal de armiño y sus atípicas cintas blancas cayendo desde el cuello; el dosel que se adivina tras ella; la columna imperial que se abre al paisaje del fondo... conforman una peculiar mezcla de desprendimiento y afirmación, nos dan la medida de una mujer que se situó en el centro cultural y dinástico de su familia durante mucho tiempo.³⁵⁶

³⁵⁵ La expresión es de Alessandro Nogarola, su biógrafo (apud Jordan 1999b, 126).

³⁵⁶ Jordan 1998a, 388; Madrid 1998, 343. El retrato se conoce por una copia de taller (fig. 24), hoy en París, Museo de Artes Decorativas (nº inv. Pe 243); y otras en Innsbruck (Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras) y el Rijksmuseum.

De todas formas, Tiziano no fue el primero en retratarla como viuda. En Budapest se conserva un retrato suyo de esta guisa, por un artista flamenco anónimo, datable de sus últimos años en Hungría o de comienzos de la década de 1530 (Utrecht 1993, 324).

Traído a España en 1556 por la propia María de Hungría,³⁵⁷ este retrato de Tiziano debió causar honda impresión en su sobrina Juana de Portugal. Sin embargo, resulta interesante ver cómo el siguiente retrato de la princesa (fig. 31), realizado por Sánchez Coello en 1557, remite en igual medida a los retratos “burgueses” de Carlos V de comienzos de los 30. En efecto, el ostentoso recurso al perro de caza junto a la modelo es una cita inequívoca a los retratos de Seisenegger y Tiziano del emperador. El escudo del collar del perro, con las armas de la princesa –Castilla y Portugal– nos da la identidad indudable de la retratada. La mosca en la base de la columna es una cita de Sánchez Coello a su maestro Antonio Moro, y de Juana de Portugal a su suegra Catalina, ya que el mismo elemento es la firma del flamenco en su retrato de 1552 de la reina portuguesa (Madrid, Museo del Prado). En cuanto al luto de Juana, y la columna del fondo, el referente es el retrato de su tía por Tiziano, desde luego. Como vemos, combinando toda una serie de referentes artísticos y familiares, Juana de Portugal estaba empezando a elaborar su propia imagen a través de los retratos.³⁵⁸ De hecho, este retrato debió de gustar especialmente a la princesa, pues varias otras obras encargadas por ella misma lo tienen como modelo.³⁵⁹

³⁵⁷ Así consta en su inventario de Cigales: “la reyna maria de ungria con su tocado e bestido que traya de ordinario”, listado entre otros retratos de Tiziano y Moro (AGS CMC I 1017, 1558, f. 143).

³⁵⁸ El retrato está en Ambras (Kunsthistorisches Museum, n° inv. 3127). Para la imagen de viudez de Juana de Portugal, el referente inexcusable es Jordan 2002. Para este retrato en particular, cf. pp. 46-47, así como Madrid 1998, 404; Jordan 2000a, 449-451. Kusche (2003, 99) prefiere atribuir este retrato a Rolan de Mois, por motivos estilísticos, y estima que la firma de Sánchez Coello es un añadido posterior. El propio Kunsthistorisches Museum tiene una copia (n° inv. 3562), atribuida a Rolan de Mois por Jordan (2002, 57).

³⁵⁹ Así con la medalla realizada por Pompeo Leoni, el mismo año de 1557; un camafeo de la princesa atribuido a Jácome da Trezzo, posterior a 1559; y el propio sepulcro de Juana en las Descalzas, por Leoni. Una variante algo posterior (fig. 35), por el mismo Sánchez Coello (hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao), sustituye al perro por un sillón (Jordan 2002, 48-49).

Sánchez Coello pintó años más tarde (mediados de los 60) otro retrato de Juana de Portugal, sentada, con un perrillo entre las manos. Está en las Descalzas (n° inv. 00611330); una copia de taller en el Kunsthistorisches Museum (n° inv. 3072). Kusche (2003, 99, 105) atribuye los retratos de Bilbao y Madrid a Rolan de Mois.

Otro retrato de particular interés fue el que pintó para ella Antonio Moro, durante su segunda estancia en España, entre 1559 y 1561. Hoy en el Prado (fig. 32), consta en el inventario póstumo de la princesa, destacando claramente, por su precio y por la mención del autor, entre los varios retratos que tenía de sí misma (Pérez Pastor 1914b, 365). De una majestuosidad espectacular, Moro consiguió en este retrato una perfecta imagen de la altivez y seguridad que transmitía Juana de Portugal ante sus coetáneos.³⁶⁰ Un carácter algo más indeterminado, pero igualmente majestuoso, tiene su retrato pintado por Sofonisba Anguissola (fig. 33), hoy en Boston, al cual volveremos enseguida. No están claras las circunstancias de su encargo ni su fecha,³⁶¹ ni tampoco el significado de la presencia de una niña junto a la princesa. Sea un retrato de pedida, como propone Jordan, sea una alusión a la vida monástica por la fundadora de las Descalzas, como estima Kusche, la imagen de la princesa viuda se ha codificado ya claramente, y mantiene su coherencia a manos de diversos artistas.

Los retratos de su hermana María, ya residente en las Descalzas Reales, no se apartan demasiado de ese modelo establecido. En el caso de María, su dignidad imperial constituye una particularidad tal que, por una vez, se deja el lenguaje de veladas alusiones y detalles significativos que caracteriza el retrato de corte español, y se muestra claramente su corona imperial (fig.

³⁶⁰ Jordan (2002, 50); señala que la pequeña figura dorada que cuelga de los extremos de su toca, interpretada tradicionalmente como un Hércules, parece más bien un Buen Pastor con su cayado.

³⁶¹ En 1561 Sofonisba estaba pintando un retrato de Juana de Portugal para enviárselo al Papa; con esta base, Kusche (1994a, 97; 1994b, 128ss) da por seguro que se trata de este mismo. Jordan (2002, 58) lo cree de entre 1561 y 1565, y señala que este lienzo o uno muy similar estaba en 1607 en la colección del duque de Lerma, y que por tanto no se puede tratar del lienzo enviado a Roma. En cualquier caso, dado que ambas pistas se pierden después, no se puede asegurar con certeza si alguno de esos retratos es el que hoy está en Boston, comprado por Berenson en Italia a finales del XIX, creyendo que era de Tiziano. Atribuciones estilísticas aparte, esa procedencia italiana es lo único que vincula el lienzo de Boston con Anguissola.

Por otro lado, Baldwin (1995, 283-284) critica la atribución de Kusche y se inclina más bien por Sánchez Coello. Checa lo atribuye a Anguissola, pero subrepticamente deja caer que no es ajeno a los modos de Sánchez Coello (Madrid 1998, 361). Young (1979, 29) ni siquiera menciona a Anguissola, y lo atribuye a algún desconocido seguidor de Moro.

17). Así en el retrato obra de Pantoja, conservado en el propio convento (Checa Cremades 1989, 25-27; García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 151-152). La severidad de la emperatriz, su adusto traje, y el rosario cuyas cuentas desgrana ostensiblemente, contrastan con la riqueza de la corona, dejada de lado en un gesto mucho más que puramente material. O en la grisalla de Blas de Prado, hoy en el Museo de Santa Cruz, Toledo, en la que acompaña al futuro Felipe III, aún niño (fig. 34). Pensada para verse entre las muchas decoraciones de un arco de triunfo –por la recepción de las reliquias de Santa Leocadia en Toledo, en 1587 (cf. nota 370)–, para mayor claridad la emperatriz lleva la corona en su cabeza, de forma algo incongruente con su austero atavío.

Esta dialéctica entre *contemptus mundi*, el desprecio de las galas y riquezas, el despojamiento de la feminidad maternal, de una parte, y la muestra de símbolos dinásticos o la inequívoca apariencia de autoridad real que todos estos retratos muestran, de otra, están en el mismo núcleo de esta tipología que hemos denominado de la reina viuda.³⁶² En ellos, la autoridad o el ejercicio del poder están tan ocultos como en los retratos femeninos de corte que veíamos en el epígrafe 2.1. A diferencia de aquellos, la riqueza material está ausente, o al menos, presentada de forma discreta.³⁶³ La majestad real ha de ocultarse para, a la vez, resultar evidente. Un equivalente masculino fue, inevitablemente, Carlos V, con su decisión de dejar la corona imperial y

³⁶² No quisiéramos dejar de apuntar, aun rebasando por completo los límites cronológicos de nuestro estudio, que el caso privilegiado de reina viuda utilizando el retrato de corte es la reina Mariana de Austria, durante su regencia en nombre de Carlos II niño. Sus retratos por Juan Bautista del Mazo y Carreño de Miranda son cuidadosos pero denodados esfuerzos por transmitir una imagen de autoridad –mediante el ejercicio escrito del poder, o las referencias a espacios dinásticos del Alcázar, o la aparición en segundo plano del joven príncipe– y de virtud –con su atuendo de viuda–. Vid. al respecto, Orso 1982; Pérez Sánchez 1994d, 233; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 2000f.

Otros casos de retirada femenina a un convento, dentro de la familia, son los de las viudas Isabel de Austria (reina de Francia quien, al enviudar, regresó a Viena, donde se recluyó entre las clarisas) e Isabel Clara Eugenia en Bruselas.

³⁶³ En los retratos de Juana de Austria de la segunda mitad de la década de 1550 son perceptibles sus joyas, pero mucho menos abundantes que en los de sus años de casada en Lisboa (Jordan 2000a, 450).

retirarse a Yuste, y su uso de una sobria vestimenta negra desde que enviudó de Isabel de Portugal. En el caso femenino, no obstante, a ese matiz de renuncia y desprendimiento se le añade una connotación religiosa, mucho más fuerte que en las viudedades “monásticas” de Carlos V o Felipe II.

No debiéramos, sin embargo, establecer una ecuación fácil entre viudez y monacato. No todas las damas mencionadas en este apartado hicieron votos religiosos, aunque su aspecto exterior se asimilase al de una monja, o aunque residiesen en las Descalzas. Sobre la indumentaria, cabe recordar que prendas como el “monjil” o el “hábito”, en los siglos XVI y XVII no tenían nada de conventual, y aparecen reiteradamente en inventarios de mujeres solteras y casadas. Acerca de la residencia a temporadas en un convento, era una tradición que venía de muy atrás, y que también afectaba a los varones de la familia real, quizá de forma menos habitual que a las mujeres. El único caso de permanencia estable en un convento es el de la emperatriz María de Austria en las Descalzas, y vino motivado por varias particularidades. Primero, porque la convivencia en el Alcázar con su hermano Felipe II, siendo ella de rango imperial y él no, habría estado llena de inconvenientes protocolarios. Segundo, porque a su venida de Austria trajo consigo a su hija Margarita, que poco después profesó como monja en el propio convento, dando así la ocasión perfecta para que la madre acabara de asentarse en el Cuarto Real de las Descalzas, no dentro de la clausura, pero sí muy cerca de su hija. A esto se añade el hecho de que la propia Emperatriz sí que profesó en la tercera orden franciscana (Ruiz Gómez 1998a, 26 n. 47), aunque esto no conllevase necesariamente la residencia en un convento ni el uso visible del hábito.

Sin ser religiosas ni asimiladas a ellas, otras de estas damas de sangre real o de su entorno más próximo eran simplemente viudas, algo que, en la tradición cristiana europea, equivalía prácticamente a una toma de estado. En ese sentido, su modelo espiritual o personal no tenía por qué ser necesariamente

una orden religiosa, sino otro aún más elevado. Al respecto, resultan elocuentes algunos detalles sobre el nacimiento de la devoción a la Virgen de la Soledad en Madrid.³⁶⁴ Durante su reinado, Isabel de Valois favoreció mucho a los frailes mínimos de San Francisco de Paula, por devoción familiar de los Valois, y por suya personal hacia el padre fray Diego de Balbuena. Ayudados por la reina, los frailes fundaron un nuevo convento en Madrid, y pensaron pedirle a la reina uno de los cuadros de su oratorio para la iglesia del convento. El cuadro en concreto era una Virgen de la Soledad que, al parecer, la reina trajo consigo de Francia. Consultando sus planes con la camarera mayor, la condesa de Ureña, esta les sugirió que no le pidiesen ese cuadro en concreto, por la gran devoción que le profesaba la reina desde su infancia, sino solamente permiso para que se hiciese una copia. Los frailes accedieron, con la condición de que la copia fuese en escultura, no en pintura.

Hecha la petición a la reina, esta accede a la copia del cuadro. Consulta con su caballerizo, don Fadrique de Portugal, quien sugiere que nadie mejor para el trabajo que Gaspar Becerra, que obra por esos años para el rey y para la princesa Juana. El encargo se hace presto, siendo de una imagen de vestir, es decir, tan sólo de una cabeza y unas manos. Tras algunas idas y venidas entre Becerra y la reina, incluyendo un sueño que revela al artista cómo concluir con éxito su trabajo, se concluye la imagen a satisfacción de todos, pero especialmente de la reina.

En ese punto, interviene nuevamente la camarera mayor, quien pide a los frailes poder encargarse de vestir a la imagen, con estos argumentos:

³⁶⁴ Nuestra fuente para la siguiente narración es Ares 1640. Vid. también González de Amezúa y Mayo 1949, I 304-309 y Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1990a, 83-84, que ya señaló la relevancia implícita de las palabras de la condesa de Ureña, así como el lejano origen francés de esta inusual iconografía, ya típicamente española.

Cierto que supuesto que este misterio de la Soledad de la Virgen parece que quiere dezir cosa de viudez, que si se pudiesse vestir como viuda, *de la manera que yo ando*, que me holgaría, porque tuuiesse yo también parte en esto, y pudiesse servir a N.S. *con un vestido, y tocas como estas mías*. (Ares 1640, 253; cursivas nuestras)

La transferencia de identidad es clamorosa. Más adelante, fray Antonio Ares, piadoso relator de las glorias de la Virgen de la Soledad, aporta una aparatosa digresión sobre el traje que realmente debió vestir en su tiempo la Virgen María. Tras constatar las inevitables diferencias que hay entre los testimonios “históricos” y la devoción a la imagen presente, concluye:

Si bien su mongil y su manto no es de paño basto ni grosero, ni a la traza que se vestían y tocauan las viudas Hebreas, no por esso dexa de ser muy propio, porque [...] no a todos pareciera viuda esta Señora, o que representaua la viudez de su original, y prototipo, assí en el estado de entonces, como en el misterio, sino estuuiera en el traje Español, y conocido de todos por de viuda Noble. (Ares 1640, 261-262)

Dejando aparte lo que, ochenta años después de lo sucedido, pueda haber de “amplificación”, por parte del padre Ares, tanto su reflexión como el supuesto argumento de la camarera mayor son bien indicativos de cómo la viudez aristocrática femenina formaba toda una categoría: social, religiosa, familiar, y que esta se traducía visualmente a través de la indumentaria. La solidez de tales correspondencias era tal que llegaba a asimilar a la Virgen María con las viudas aristocráticas y que, a su vez, la Virgen de la Soledad ofrecía un

modelo de viudez virtuosa, casta y sumisa para las mujeres nobles de la época.³⁶⁵

Por tanto, las viudas de la familia regia contaban, en este sentido, con un perfil público fácilmente reconocible y ampliamente respetado, que les permitía un ámbito de cierta autonomía. La traslación de su estado de viudez al retrato, a pesar de la superficial privación de los atributos y la majestad regias, no podía dejar de resonar entre sus espectadores; la sobriedad de sus retratos era una señal efectiva de su religiosidad, su virtud y su fidelidad a la dinastía.

Una segunda variante sobre el modelo del retrato femenino de estado está formada por una sucesión de retratos perfectamente amoldados al canon establecido. Los agrupa una pequeña particularidad: el hecho de que la retratada muestra, en un colgante o entre sus manos, un retrato en miniatura del rey o de un varón de la familia.³⁶⁶ En efecto, los retratos a tamaño natural sobre lienzo no eran la única forma de retrato difundida en las cortes modernas, ni seguramente la menos numerosa. A su sombra se multiplicaban las medallas –en oro, plata o metales comunes–, las gemas talladas, y los retratos pintados al óleo sobre una pequeña chapa metálica, denominados entonces “naipes”. Estos “retraticos”, habitualmente de entre 5 y 10 centímetros de tamaño, gozaron de gran popularidad entre la nobleza española, que los utilizaba como regalos en señal de amistad especial, y también de amor conyugal o familiar.³⁶⁷

³⁶⁵ “La Vierge de la Soledad cristallise le modèle de comportement, à la fois moral et social, de la veuve soumise au chagrin et au recueillement, image d’un sujétion féminine conforme à l’hégémonique regard masculin.” (Civil 1994, 57) El ensayo de Civil explora muy sugerentemente el reflejo del modelo sobre la realidad, el uso de la Virgen de la Soledad por predicadores y moralistas como modelo para viudas nobles.

³⁶⁶ Portús 2000b, 193-206, es la más completa y reciente visión de conjunto sobre estos retratos.

³⁶⁷ Para esta tipología, en los siglos XVI y XVII, ver Stratton 1988.

La dicha serie comienza con un lienzo ya mencionado de Sánchez Coello, su segundo retrato de Juana de Portugal (Museo de Bellas Artes de Bilbao; cf. nota 359). Suele datarse entre 1557 y 1559, en los últimos años de su regencia (fig. 35). Su figura enlutada y sobria irradia sin embargo majestad. Uniendo los dos extremos de su toca de viuda, lleva un naípe representando a Felipe II su hermano, ausente en Inglaterra y Flandes desde su boda con María Tudor. El siguiente ejemplar, el retrato hoy en Boston (fig. 33), nos la muestra con un colgante, un camafeo de Carlos V. De autoría y fecha poco claras (cf. nota 361), puede situarse en 1561 o los años siguientes, cuando la infanta ya no es la regente, y se dedica por completo a la fundación de las Descalzas. En el propio convento se conservan otros dos retratos de la infanta, basados en el citado, en los que se registra un importante cambio en la pose: en vez de limitarse a llevarlo como colgante, la princesa lleva una mano al retrato en miniatura (Jordan 2002, cat. 15 y 17; Kusche 2003, 105).

No sabemos de quién fue la idea, si de la infanta o de los artistas de la corte, pero lo cierto es que la imagen tuvo continuidad. Anguissola utiliza el mismo motivo para su retrato de Isabel de Valois (Museo del Prado, n.º inv. 1031; fig. 36; cf. n. 389). Aquí la presencia del naípe es muy evidente, pues la reina lo está sujetando en su mano. No es casualidad que esa misma mano repose en la base de la columna, símbolo habsbúrgico por excelencia. Con esta misma pose aparece la reina en los grabados de Francesco Terzio para la magna genealogía titulada *Austriacae Gentis Imagines*, de 1569-1572 (González de Amezúa y Mayo 1949, III, 604). Es probable que para su grabado se inspirara en el cuadro de Madrid o en alguna copia enviada a Viena.

Es de notar que Catalina de Médicis, madre de Isabel de Valois, le envió un complejo retrato de sí misma llevando en las manos uno de su difunto marido, Enrique II de Francia. Dentro del mismo lienzo había también

cuatro retratos, de tres hijos y una hija de la reina. La niña, a su vez, tenía un retrato de Don Carlos en las manos. La propuesta matrimonial iba implícita pero descarada.³⁶⁸ No sabemos si los dos retratos masculinos eran realmente naipes o de tamaño algo superior, pero en todo caso parece claro que por aquellos años esta particular pose se estaba extendiendo a la hora de representar a mujeres de sangre real en la corte.

La confirmación la encontramos en la década de los ochenta, en la persona de la infanta Isabel Clara Eugenia.³⁶⁹ Hija mayor y predilecta de Felipe II, en su imagen retoma los modelos de su madre, Isabel de Valois, y su tía, Juana de Portugal, que influyó enormemente sobre ella. En su retrato de 1587 por Blas de Prado –para la citada entrada triunfal en Toledo de los restos de la mártir Santa Leocadia–, la infanta sostiene en su mano derecha un camafeo con el rostro de su padre.³⁷⁰ Ya no es un colgante entre

³⁶⁸ El cuadro se conoce por su referencia en los inventarios de Felipe II: “Otro retrato entero, en lienzo al ollio, de la Reyna de Francia, muger del Rey Enrico; con quatro retratos, los tres de tres hijos y el otro de una hija; la madre tiene el retrato de su marido en la mano derecha, y la hija el retrato del Príncipe Don Carlos, nuestro señor, en las manos.” (Sánchez Cantón 1956-1959e, n. 4069; Serrera 1990, 54) No consta el origen del lienzo, pero difícilmente vendría de otro lugar que de la corte francesa.

Otro retrato del inventario de Felipe II ofrece un curioso paralelo con el citado, y con el de Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz, pero protagonizado íntegramente por bufones de Palacio. Sánchez Cantón 1956-1959e, n. 4997: “Otro retrato de pincel, al ollio, de Martín de Aguas, loco que fue del Rey, nuestro señor, que está en gloria, con gabán y montera azul y un papel en la mano izquierda y la derecha puesta sobre el hombro de Francisca de la Cruz y en lo más alto deste lado, otro retrato de don Pablo, negro, y a la mano izquierda otros dos retratos, del cuello arriba, uno de Arandica y el otro Isabelilla.”

³⁶⁹ Un caso más se debe mencionar, y es el del retrato de la infanta Catalina Micaela, datado antes de su boda en 1585, del taller de Sánchez Coello. En este lienzo (que se ha conservado en diversas épocas entre la Alte Pinakothek de Munich y la Gemaldegalerie de Augsburgo), la infanta lleva una cadena de la que pende un pequeño Calvario y un colgante que podría ser un retrato, pero tan borroso que ni siquiera eso se puede asegurar (Soehner 1963, 178).

³⁷⁰ Hoy está en el Museo de Santa Cruz, en Toledo. Dado lo borroso del retrato, podría ser un naipé en lugar de un camafeo, pero nos inclinamos por lo segundo. Sobre la autoría de Blas de Prado, a partir de unas cabezas hechas por Sánchez Coello, véase Zarco del Valle 1916, II 248-249. Es posible que la dependencia de Sánchez Coello no se limitase al rostro y abarcase también la pose de la modelo, idéntica a la del lienzo del retratista regio que señalamos a continuación.

Este retrato, y el de la Emperatriz María con el príncipe Felipe, estaban en el arco de entrada a la catedral. Otras imágenes de miembros de la familia real se podían ver también en el arco de la plaza de Zocodover (Marías 1983-1988a, III 235-236).

sus joyas, sino el centro de toda la composición, y tanto su situación como el gesto de la infanta atraen la atención del espectador sobre él de manera inmediata.

El esquema es el mismo que el de su retrato más conocido (figs. 37 y 38), en el que aparece acompañada de la enana Magdalena Ruiz. A diferencia del anterior, el sitio natural de este retrato era el Alcázar madrileño, junto con otros cuadros de familia, y lógicamente no alcanzó una difusión similar.³⁷¹ El retrato combina extrañamente un tono hierático y oficial, en la figura y la pose de la infanta, y la presencia disonante de la enana y unos monos exóticos. Sea por el retrato de Toledo, sea por éste, sea por algún otro que no conocemos, lo cierto es que la imagen de la infanta se codificó conforme a estos modelos, y en adelante muchos de sus retratos adoptaron la consabida pose.³⁷² Al menos cinco de ellos se conservan hoy en día, y con ligeras variantes repiten el gesto de mostrar al espectador la imagen en miniatura de Felipe II. Uno de estos retratos tiene la particularidad de ser, él mismo, un retrato en miniatura.³⁷³

Incluso después de partir a Flandes, su imagen se vinculó a esta tradición. En 1612, al hacerse memoria de los retratos para la nueva galería de El Pardo, el nuevo retrato de Isabel Clara Eugenia lleva en la mano un retrato de Felipe III (Calandre 1953, 162 n. 36). En el inventario de Felipe II, realizado después de su muerte a lo largo de diez años, aparece ya un re-

³⁷¹ Se le atribuye a Sánchez Coello, con la colaboración de sus discípulos en algunas zonas. Por la gorguera se puede datar en 1585-88 (Sánchez Cantón 1956-1959e, n. 3964; Serrera 1990, 56; Madrid 1990a, 146-147; Checa Cremades 1992, 443-444; Breuer-Hermann 1984, 117).

³⁷² Para Roblot-Delondre 1913, 140, los muchos retratos de la infanta (y sus copias) conforman “una fórmula iconográfica que sintetiza un periodo”, el de sus años españoles.

³⁷³ Es el conservado en el Museo Rosenbach de Filadelfia. Los otros son de Bartolomé González (Madrid, Instituto Valencia de Don Juan), Juan Pantoja de la Cruz (atribuido; Museo del Prado, n.º inv. 717, conservado en El Escorial; fig. 39), de Felipe de Liaño (Madrid, Palacio Real), y de un seguidor de Sánchez Coello (México D.F., Museo de San Carlos).

En el inventario de Pompeo Leoni de 1609 consta un retrato de la infanta con esta misma iconografía (The Provenance Index, 1994, E-330, n. 36).

trato de su nuera, seguramente posterior a su llegada a España. En él, Margarita de Austria tiene puesta la mano sobre un bufete, y en ella un retrato de Felipe III (Sánchez Cantón 1956-1959e, n. 4999). Se vuelve a la fórmula del retrato de Isabel de Valois por Anguissola. Un retrato similar de esta reina se ha conservado en Valencia, en el aposento de reyes del Colegio del Corpus Christi.³⁷⁴ Su presencia allí se explica porque fue el fundador de dicho colegio, San Juan de Ribera, quien ofició la ceremonia de su matrimonio. Esta vez el naípe representa a su hijo, el futuro Felipe IV. Un último eslabón en la serie es un grabado de Jacobo Thouvenet, en el que una juvenil Mariana de Austria muestra un retrato en miniatura de Felipe IV (Portús 2000b, 203).

Examinadas las evidencias precedentes, podemos preguntarnos si únicamente mujeres utilizaban naipes en la corte. Todo lo contrario; de hecho, durante las negociaciones de matrimonio entre don Carlos y su prima Ana, el príncipe recibió un retrato de ella engastado en una cruz de diamantes, que llevaba siempre consigo (Campbell 1990, 198). Se puede afirmar, de forma general, que tanto varones como mujeres encargaban, regalaban y usaban naipes.³⁷⁵ Por poner sólo algunos ejemplos, en 1564 Felipe II mandó un retrato suyo en miniatura al comandante portugués Francisco Barreto, en señal de agradecimiento por su apoyo en una arriesgada operación militar. En la carta que acompañaba al regalo, se declaraba “prisionero” del comandante portugués, por la cadena en la que iba engarzado el naípe.³⁷⁶ En Inglaterra, Antonio Moro pintó varias copias

³⁷⁴ Benito Domenech 1980, 313-314. El retrato se atribuye a Francisco Rizi.

³⁷⁵ Bouza Álvarez (2003e, 140-141, 146, 149) reproduce unas interesantísimas cartas del cardenal Granvela al duque de Villahermosa, en las que aparece un flujo constante de retratos grandes y naipes entre los dos diplomáticos y amigos, desde 1546 a 1576. Por ejemplo, el 15 de septiembre de 1546, el cardenal anuncia a don Martín que va a enviar un naípe con el retrato del duque a su esposa doña Luisa, “porque aunque ausente [Villahermosa seguía al emperador por sus viajes europeos] os tenga siempre en la mano”.

³⁷⁶ Bouza Álvarez 1998b, 69-70. Un caso parecido en Wyts 1573, 336. Este sentido de posesión –mutua– puede hallarse en un regalo similar, en las bodas por poderes de Felipe II e Isabel de Valois, en París. El duque de Alba, que representaba al rey, entregó a la novia varias joyas, entre ellas

pequeñas de la cabeza de María Tudor, y se enviaron a miembros de la alta nobleza, a Granvela, y al propio Carlos V (Woodall 1991, 197). Isabel de Valois encargaba retratos en miniatura de sí misma a Sánchez Coello, seguramente como regalos, y Don Carlos poseyó un camafeo con el retrato de la misma reina (Kusche 1991d, 48; González de Amezúa y Mayo 1949, III 512). En 1580, al partir Felipe II a Guadalupe, Ana de Austria encargó a Sánchez Coello un naipe del rey (Moreno Villa 1936, 262, 266). En tiempos de Felipe III, tanto el rey como la reina encargaban con normalidad naipes (de sí mismos o de sus hijos) a Pantoja de la Cruz, el pintor real, para regalos personales y diplomáticos (Marías 1997g, 104-109). En los inventarios de Margarita de Austria hay una partida con “treze retratos en naype, de personajes de la cassa de la Reyna nra sra.” (Sánchez Cantón)

Con todo, no es lo mismo usar naipes que hacerse retratar usándolos. En esto, el único paralelo masculino para los retratos de reinas e infantas es el de dos autorretratos de artistas italianos al servicio de Felipe II. En efecto, tanto Tiziano como Federico Zuccaro (fig. 40) se pintaron con un retrato del rey. El primero, hoy perdido, colgaba en la galería de retratos del rey en El Pardo, y mostraba al veneciano con un retrato de Felipe II en las manos.³⁷⁷ El de Zuccaro nos muestra al artista, ya anciano, en su cuello una medalla del monarca español, si bien los años que pasó a su servicio no se pueden considerar un éxito en su carrera.³⁷⁸

un medallón de diamantes con el retrato del novio, pendiente de una cadena de oro, para llevarse al cuello (Horcajo Palomero 1999, 146; González de Amezúa y Mayo 1949, I 53). Ana de Austria, en agradecimiento a la escuadra que la trajo de Flandes a Santander, regaló a sus capitanes cadenas de oro con medallas de su marido y de ella (Cotereau 1570, 323).

³⁷⁷ Morán Turina et Checa Cremades 1985, 81; Woodall 1995, 57. Se conserva copia en una medalla atribuida a Agostino Ardeni.

³⁷⁸ Está en los Uffizi (Falomir Faus 1998, 209).

Aunque nos hablan de la proximidad de los dos pintores al monarca, la suficiente como para incluir la imagen regia en sus autorretratos, no parece que se puedan equiparar a los retratos de mujeres de sangre real que veíamos antes. En primer lugar, por tratarse de artistas, interesados en ennoblecen su trabajo –y sus personas– señalando su cercanía al rey, como sucedía también en los retratos pintados de Pompeo Leoni (Falomir Faus 1998, 208-209). En segundo lugar, por ser italianos, y por tanto, conocedores de una no despreciable tradición de retratos de personajes contemporáneos con una miniatura de su época o una pieza de la antigüedad en las manos. En la corte española, Sofonisba Anguissola conocía esa tradición,³⁷⁹ pero no es fácil que Sánchez Coello, Blas de Prado o Pantoja de la Cruz estuvieran en la misma situación.

Una posible excepción podría ser el retrato de Carlos II rodeado de sus antepasados que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano (fig. 41). En él, el joven príncipe refuerza su infantil apariencia por referencias al glorioso pasado de su dinastía: hay un busto de Carlos V, retratos miniados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV en las páginas de un libro, un Felipe IV ecuestre al fondo, y a su lado una Mariana de Austria que incluso desde un cuadro vela por su joven heredero. Ni dos naipes en primer término, ni los otros dos retratos del fondo son identificables. En cualquier caso, la propia abundancia de retratos diferencia este ejemplar de los del siglo XVI, que sólo muestran un naipo o camafeo, y de forma prominente, mientras que el infante no lleva los retratos en la mano ni como parte de su ropa.³⁸⁰

³⁷⁹ Más ejemplos del tema en Campbell 1990, 218; Schaffers-Bodenhausen et Tiethoff-Splithoff 1993, 14-15; un estudio detallado en Kāthke 1997.

³⁸⁰ Mínguez Cornelles (1991b) lo interpreta como un retrato de pedida, y lo inserta en la tradición de los espejos de príncipes. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (2000f, 98) recoge las dudas acerca de su atribución (Sebastián Herrera Barnuevo o José García Hidalgo) y lo interpreta más bien como un intento más de Mariana de Austria, la madre regente, por reforzar la autoridad de su débil hijo

La serie de retratos femeninos estudiada resulta aún más especial si tenemos en cuenta que el resto de testimonios visuales del uso de naipes nos habla de usuarios masculinos, y en ámbitos más cercanos a la vida sentimental que a la política. De hecho, sólo en un caso se repite exactamente el tema: alguien (esta vez, un hombre) es retratado con un naipе en sus manos. Nos referimos al retrato del bufón Calabazas por Velázquez, de hacia 1628-29 (fig. 42). En su diestra, un naipе permite vislumbrar a una dama, aunque sea imposible precisar más detalles. Difícilmente podemos interpretar este lienzo como una alusión al poder político. Más bien es una pequeña broma sobre los naipes usados como regalos en señal de amor, o como recuerdo de la persona amada. El juego está en saber si la ilusión del bufón tiene fundamento real, o si sólo está representando una de las situaciones ridículas en que consistía su trabajo cotidiano.³⁸¹

También deben interpretarse con relación al cortejo amoroso los naipes que aparecen en varios lienzos de *vanitas*, igualmente pertenecientes al siglo XVII. Por ejemplo, en obras de Antonio Pereda (fig. 43) y de Valdés Leal de entre 1635 y 1660, encontramos algunos naipes de mujeres entre los varios símbolos de la fugacidad de esta vida, de sus pompas y placeres.³⁸² Dado el tipo de “vanidades” que se representan, el cuadro va implícitamente dirigido a un espectador masculino, al que se invita a considerar la futilidad del saber, el poder, o el amor humanos. Este carácter masculino del receptor, de aquella persona que podía sentirse interpelada a la vista de unos naipes de damas de la corte, se hace explícito en la famosa

mediante referencias a su glorioso pasado dinástico y a la rama austríaca de la familia. También recoge un retrato de temática y sentido similares, por Herrera Barnuevo.

³⁸¹ López-Rey 1967, 220. El retrato está hoy en el Museo de Cleveland. Es sabido que el propio Velázquez pintó naipes, y debía de conocer bien las exigencias y posibilidades del formato. Por ejemplo, hizo un naipе de María de Guzmán, hija del Conde-Duque de Olivares (Lassalle 1981, 62-63).

³⁸² Son tres *vanitas*. Las de Pereda están en el Kunsthistorisches Museum de Viena, y en los Uffizi (Angulo Íñiguez et Pérez Sánchez 1983b, 235 y 224; Pérez Sánchez 1978a, cat. 7; Kinkead 1974, 157 y 161). La de Valdés Leal, en el Wadsworth Atheneum de Hartford, EEUU (Kinkead 1974, 109). Para hacer más evidente el mensaje, en la de Florencia la retratada está sujetando un espejo.

Alegoría o Sueño del Caballero (fig. 44) pintada por Francisco de Palacios.³⁸³ Es el caballero quien debe comprender que todo lo que cubre la mesa, incluido el naípe femenino que ocupa el centro, es vanidad de vanidades.

En los testimonios literarios, eran más habitualmente hombres quienes encargaban o usaban naipes de la mujer a la que amaban o pretendían. Lope de Vega, en su comedia *La Dorotea*, de la década de 1580, introduce un episodio seguramente inspirado en su propia vida. El protagonista encarga un naípe de su amada a Felipe de Liaño, un pintor de la vida real, conocido por su habilidad en el género, y a la vez le encarga uno de sí mismo para podérselo regalar a ella.³⁸⁴ A comienzos del XVII, el marqués de Ayamonte mostró al poeta Góngora un naípe de su esposa, que éste tomó como motivo para el soneto que dedicó a los marqueses (Bergmann 1979, 187). En otros casos, ni siquiera hacía falta que el poseedor conociera a la retratada. Se contaba de un pintor de tiempos de Felipe IV que guardaba en una caja los naipes de las cuarenta o cincuenta damas más bellas de Castilla, y que se ganaba bien la vida haciendo copias a quien se lo pidiera.³⁸⁵

Por otro lado, no todos los retratos amorosos eran considerados lícitos. Podían haber sido dados en prenda de un amor adúltero, por ejemplo. Los tratadistas parecen haber sido perfectamente conscientes de esta posibilidad, y se cuidaban bien de señalar el peligro. Por ejemplo, Francisco de Holanda, en el pasaje que comentamos más adelante (cf. pág. 274), para

³⁸³ Madrid, Real Academia de Bellas Artes. Tradicionalmente atribuido a Pereda, actualmente se adscribe con seguridad a Palacios. Ver Angulo Íñiguez et Pérez Sánchez 1983b, 227; Pérez Sánchez 1992c, 246.

³⁸⁴ Lassalle 1981, 57-58. Otros ejemplos literarios en Gállego 1984, 281.

³⁸⁵ Lassalle 1981, 73. No se debe olvidar, por otra parte, que no todos los naipes tenían un sentido amoroso. La reina Margarita de Austria tenía entre sus posesiones “trece retratos de naípe de personajes de la casa de la reyna” (Beer 1898, CLXXV).

hacer más respetable el uso de este tipo de retratos, especifica: “si alguno supiere amar muy fiel y castamente”. Paleotti, en el tratado más importante para la aplicación del concilio de Trento a las artes plásticas, condenaba de manera rotunda el intercambio de retratos entre amantes ilícitos (Campbell 1990, 194). Para el ámbito español, la formulación más clara es la de Palomino, que desconfía de los naipes amorosos o “retratos de faltriquera”, ante el peligro de que alguien los usara “para excitar en su soledad su deleyte sensual.” (Palomino de Castro y Velasco 1723, II 154)

Para recapitular lo dicho hasta ahora, podemos afirmar que, en la realidad, tanto hombres como mujeres utilizaban naipes como objetos personales, para regalar o para uso propio. En cambio, en el ámbito de la representación, sólo un grupo de mujeres del círculo íntimo de Felipe II con actividad política fueron retratadas mostrando un retrato en miniatura de un hombre, el rey, en sus manos. La especificidad de ese grupo de retratos resulta aún mayor teniendo en cuenta que, en la mayoría de testimonios y representaciones de los siglos XVI y XVII, un naipе es algo que un hombre usa para guardar recuerdo de su amada.

¿Cómo hemos de entender, entonces, este persistente interés por hacer presente al rey (pasado, presente o futuro) en los retratos de mujeres de su sangre? Una explicación evidente es la de la proximidad afectiva: no es de extrañar que una hermana, una esposa o una hija del rey mostraran su amor y su cercanía a la persona regia mediante objetos de naturaleza tan personal como un retrato en miniatura. Se puede ir más allá, no obstante, pues también tenían un significado político, que un espectador avezado a los usos de la corte debía reconocer.³⁸⁶

³⁸⁶ Corresponde a Maria Kusche la primera explicación concreta del significado político del naipе en manos de Juana de Austria e Isabel de Valois (Cremona 1994, 234; Kusche 1994b, 131).

Las tres mujeres del entorno de Felipe II que fueron retratadas con un naípe o un camafeo del rey en sus manos o su atuendo tuvieron cierta responsabilidad política en algún momento de su vida.³⁸⁷ Hoy por hoy, no se puede afirmar que los retratos de los que hemos hablado se correspondan con tales momentos de responsabilidad política, sobre todo porque es imposible datar los retratos con una exactitud aceptable.³⁸⁸ Por ejemplo, Juana de Austria fue regente entre 1554 y 1559: su retrato por Sánchez Coello (fig. 35), hoy en Bilbao, suele datarse entre 1557 y 1559, sobre la base de que su otro retrato por el artista está firmado y datado en 1557. Pero, documentalmente, no hay nada que permita excluir que se pintara en los 60, como el pintado por Sofonisba. Sus demás retratos con naípe o camafeo son posteriores a la regencia.

El retrato de Isabel de Valois por Anguissola (fig. 36) ha sido datado hacia 1565, quizá motivado por el viaje de la reina a Bayona.³⁸⁹ Allí representó a su marido en el curso de unas negociaciones con su propia madre, la omnipresente Catalina de Médicis, defendiendo los intereses españoles con habilidad y eficacia. Fue la única de las consortes de Felipe II que tuvo actividad diplomática a tal nivel. Con todo, la relación causal entre el evento político y el retrato, hoy por hoy, es indemostrable (Portús 2000b, 199-200). Estilísticamente, el lienzo puede datarse en cualquier momento entre 1560 y 1565.

³⁸⁷ Kamen 1996, 54, ha señalado que Felipe II “no llegó nunca a confiar totalmente en los hombres: en cambio confiaba mucho más en las mujeres”.

³⁸⁸ En tal sentido, es importante dejar claro que el orden en que hemos expuesto esta sucesión de retratos se basa en las cronologías que se les vienen dando, pero no tiene porqué ser necesariamente el más fiel a la realidad. Si, tal como proponemos, tales cronologías podrían cambiarse con facilidad por su falta de seguridad, se sigue que las relaciones de influencia entre los retratos y los artistas se verían correspondientemente alteradas.

³⁸⁹ Cremona 1994, 234. Stephanie Breuer-Hermann lo sitúa entre 1561 y 1565 (Madrid 1990a, 133). Según Baldwin (1995, 258) puede ser apenas posterior a 1561, la fecha del primer retrato de la reina por Anguissola, hoy conocido por la copia de Pantoja de la Cruz (Prado nº inv. 1030; fig. 50).

Finalmente, Isabel Clara Eugenia no tuvo, en vida de su padre, ninguna responsabilidad política directa. Siempre por detrás del joven príncipe heredero, pero a la vez por encima de él gracias a su carácter y sus dotes de gobierno, Isabel Clara Eugenia fue la persona más próxima al rey durante sus últimos quince años de vida.³⁹⁰ En ese tiempo, la infanta ayudó de forma cotidiana a su ya anciano padre en las tareas de gobierno (Kamen 1996, 63). Y no cabe olvidar que su matrimonio se retrasó tanto a fin de mantenerla como opción válida para el trono francés, por derechos de sangre o por matrimonio, pero también como posible sucesora al trono español, dada la alta mortandad de sus hermanos varones.

Todo esto viene a demostrar que, con la información disponible sobre este grupo de mujeres y retratos, es muy difícil establecer relaciones causales directas entre eventos políticos y retratos de corte (Portús 2000b, 198). Sí que existen, a nuestro entender, relaciones indirectas, en el sentido de que son precisamente estas mujeres, muy cercanas al rey y con peso político formal o informal, las que se hacen retratar de esta manera. No se conoce una imagen similar de la reina Ana; tampoco de la emperatriz María de Austria. Este último caso es particularmente esclarecedor. Por muchos años (1581-1603) fue la mujer de más alto rango de la corte filipina. Nadie tenía más títulos para alegar cercanía a Felipe II, pues era su hermana y su suegra a la vez. No obstante, no consta ningún retrato suyo con un naípe o camafeo de Felipe II, lo cual se explica sabiendo que no tuvo cargo político alguno en aquellos años, y que aplicó su influencia a defender los intereses de la rama austriaca en la corte madrileña.

³⁹⁰ Es reveladora, en ese sentido, la medalla anónima realizada con motivo de la entrada triunfal de Felipe II en Madrid, en marzo de 1583. En el anverso (fig. 45), las cabezas del rey y la infanta, arriba, y la del príncipe, abajo, muestran hasta qué punto la infanta tenía una relevante posición en la corte. Aunque la inscripción “PHILL.HISP.REX.PRINCEPS.ET.INFANTIS.SVIS” parece aludir a *las infantas* –en ese momento Catalina Micaela aún vivía en la corte–, se trata de un error del medallista. Una segunda versión de la medalla, por Jonghelinck, corrige el grave error del reverso –inscrito originalmente “DRIVMPHVS”– y el del anverso, ahora correctamente “PHILIP.REX.HISP. PRINC.ET.INFANS” (Madrid 1998, 541-542; Bruselas 1998, cat. 29 y 30).

Igualmente sintomático es el hecho de que Juana de Portugal, en su monumento funerario, fuera representada con un camafeo de Felipe II en su pecho (figs. 46 y 47). No su hijo Sebastián, rey de Portugal, ni su marido el príncipe Juan, ni tampoco el Emperador su padre, sino su hermano Felipe, al servicio del cual jugó su papel político más relevante.³⁹¹ En la misma dirección apunta el que, al marchar Isabel Clara Eugenia a Flandes, el tópico de sus retratos españoles apenas se trasladara a sus nuevos dominios. Sólo se conoce un ejemplar similar, en el que la ahora archiduchesa tiene en su mano un naípe de su esposo Alberto.³⁹²

A pesar de las dificultades cronológicas mencionadas, sí puede decirse que el motivo del retrato femenino con retrato regio en miniatura nace en la corte castellana a comienzos de los años 60, en el círculo cortesano-artístico de Juana de Portugal, Isabel de Valois, Sofonisba Anguissola y Sánchez Coello. Para el único caso supuestamente anterior a 1560, el retrato de Juana por Sánchez Coello en Bilbao, nada impide retrasar su datación hasta comienzos de la década siguiente. Por otra parte, es seguro que Anguissola ya conocía de antemano el tema, pues en 1556 había pintado un retrato de Giulio Clovio con una miniatura en la mano. En ambos casos, el o la modelo no mira al naípe, sino al espectador (Cremona 1994, 194 y 234). Con ese antecedente, no es muy aventurado suponer que fuese ella quien introdujese la idea, y que una buena acogida motivase rápidamente su uso tanto por la princesa como por la reina. Durante 1560 y 1561 el retratista por excelencia en la corte era Antonio Moro, que no empleó para nada el motivo del naípe, y que retrató a ambas damas en sendas obras magistrales.³⁹³ Tras la vuelta de Moro a Flandes, Anguissola

³⁹¹ La estatua, realizada por Pompeo Leoni, data de 1574 (Ortega Vidal 1998, 44; Jordan 2002, 49). Salvo en este detalle, remite al primer retrato de Juana por Sánchez Coello, el de 1557 –este sí datado sin dudas– en Ambras.

³⁹² Musées Royaux de Bruselas, nº inv. 4133 (Madrid 1999, 152).

³⁹³ Si se considera que el colgante de Juana en su retrato por Moro hoy en el Prado es una figura de Hércules, se podría tomar como una alusión a Carlos V o Felipe II (cf. nota 360). Igualmente, se ha

y Sánchez Coello pudieron quizá aportar una novedad que resonase particularmente afín con su gusto, y que les permitiese señalar la relevancia y la confianza que Felipe II depositaba en ellas.

Más tarde, en la segunda mitad de los 80, y depositaria de una similar confianza regia, Isabel Clara Eugenia, hija y sobrina de las dos dichas damas, recuperó el motivo para vincularse visualmente con sus dos modelos. El éxito es inmediato y multiplicado, hasta el punto de convertirse en un cliché, ligado a su imagen. A través de ella se transmite hasta el XVII, siglo en el que pierde su significado inicial, su carga política, y se diluye en una referencia afectiva y dinástica genérica. Así se explican los retratos de la infanta Isabel Clara Eugenia o de la reina Margarita de Austria con un naípe de Felipe III, siendo en realidad que su privado, el duque de Lerma, se esforzó al máximo por tener bajo control a ambas; o el de Margarita de Austria con un Felipe IV apenas niño...

Lo que este caso muestra es cómo unas mujeres de sangre real –y algunos de los artistas de la corte– adoptaron una imagen asociada a un uso masculino, afectivo y privado y le dieron una nueva naturaleza, femenina, política y pública. La ostentación de los pequeños retratos del rey era una señal de privilegio y, a la vez, una muestra de dependencia.³⁹⁴ La repetición de este recurso en un grupo tan concreto –y tan cercano entre sí– de mujeres testimonia el éxito de la idea, por un lado, y la práctica ausencia de

señalado que un retrato de Margarita de Parma ante un nicho con el busto de su padre, Carlos V, podría ser un precedente para todas estas imágenes (Portús 2000b, 193). Sin excluir que la fórmula del naípe o del camafeo fuese la feliz solución para un problema que se venía explorando desde tiempo atrás, estos dos últimos ejemplos son muy diferentes a la muestra directa de un retrato regio, aunque sea en naípe.

³⁹⁴ Portús (2000b, 198, 206) y Falomir Faus (1998, 209) enfatizan este último aspecto de estos retratos, el de subordinación y dependencia femenina respecto del rey, remarcando la ausencia de imágenes masculinas equivalentes (es decir, de varones con un retrato en miniatura de una dama; recuérdese que el único caso era un bufón). Siendo esto innegable, tampoco debíamos obviar que se retratan así exclusivamente damas que disfrutaban del máximo grado de cercanía al rey, y sólo algunas de ellas. Una singularidad así, en la corte, señalaba más a un privilegio que a una limitación.

casos paralelos masculinos reafirma la particularidad que espectadores y creadores asignaron a esta imagen en concreto.³⁹⁵

Una tercera estrategia de personalización de la imagen femenina no es tan dependiente del retrato de corte, pero tiene estrechos vínculos con el retrato. Se trata de imágenes aparentemente religiosas, devocionales, en las que se da a sus protagonistas los rasgos de personajes de la familia real. Obviamente, nos referimos a los “retratos a lo divino”, fenómeno bien conocido en la pintura española de la Edad Moderna. La corte de los Austrias, durante el XVI y comienzos del XVII, brinda algunos ejemplos de esta tipología, que de ninguna forma se equipara al retrato de estado o de corte –tal como venimos empleando estas expresiones en nuestra investigación–, pero que consta de retratos hechos en y para la corte. Además, en dicha tipología la intervención de algunas mujeres regias es especialmente acusada, dando lugar a caracterizaciones de género muy interesantes.

Diversos retratos de Carlos V nos lo muestran en la guisa de diversos santos, patronos o benefactores de ciudades y países. La identificación de Felipe II con Salomón se llevó a una formulación explícita en la conocida tabla de la catedral de Gante.³⁹⁶ Estas imágenes se realizaron para ser vistas en iglesias, por tanto, espacios fundamentalmente públicos. En cambio, las imágenes femeninas que vamos a estudiar son de índole más bien privada. En ellas, mujeres de sangre real se identifican, principalmente, con la Virgen María en su papel de madre.³⁹⁷ Madre de Cristo, madre del futuro

³⁹⁵ La repetición de una iconografía implica que en sí misma debía tener algún significado para el comitente, el artista, y su público. De alguna forma, “los parecidos entre retratos podían entenderse como parecidos entre los roles, las circunstancias e incluso las cualidades personales de los modelos.” (Woodall 1991, 204)

³⁹⁶ Valladolid 1998, cat. 78. El peculiar retrato “de familia” realizado por Bernhard Strigel para Maximiliano I en 1515 (Viena, Kunsthistorisches Museum) identifica, mediante las inscripciones, a los integrantes de la familia imperial con parientes cercanos de Jesucristo (Civil 2000, 43-44).

³⁹⁷ En este sentido, se marca una diferencia respecto al modelo dado por la archiduquesa Margarita de Austria, en tantos aspectos la iniciadora de este grupo de sobresalientes mujeres Habsburgo. Margarita no sólo dirigió cuidadosamente su imagen a través de los retratos, sino que, al final de su vi-

rey: las semejanzas eran quizá muy fuertes para no querer plasmarlas visualmente. Un primer ejemplo, perdido y aislado pero significativo, es el mencionado retrato de Isabel de Portugal con Felipe II niño al cuello, “no colo”, según el testimonio del autor, Antonio de Holanda.³⁹⁸ Algo tan alejado de las imágenes habituales del retrato de corte recordaría inevitablemente a una imagen de la Virgen y el Niño. Se ha señalado también que un deteriorado fresco en la capilla de la Magdalena, en las Descalzas Reales, podría representar a Juana de Portugal transmutada en la Virgen María, aunque su mal estado de conservación hace difícil cualquier apreciación definitiva al respecto (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 146).

Sin embargo, el caso paradigmático para estos peculiares retratos es el de la reina Margarita de Austria. Su gusto artístico personal, marcado por lo familiar y lo religioso “personalizado”, no ha sido puesto en el contexto adecuado hasta fechas recientes.³⁹⁹ Diversas obras dan testimonio de lo dicho: por ejemplo, una *Anunciación* (fig. 48) pintada hacia 1605 por Pantoja de la Cruz (Kunsthistorisches Museum, Viena). En ella, la Virgen tiene las facciones de la reina Margarita, y el ángel es la infanta Ana, su primera hija, mientras ambas reciben la bendición de Dios Padre. Quizás fue una petición de ayuda, o un exvoto de agradecimiento ante el nacimiento de Felipe IV en ese mismo año.⁴⁰⁰

da, potenció también diversas representaciones de sí misma como la Caridad o la Misericordia. Estas imágenes, visibles en capillas y palacios de su ámbito cortesano, transmitían una imagen de la regente como una gobernadora maternal y bondadosa, una defensora misericordiosa de la justicia ante sus súbditos de los Países Bajos (Eichberger 2000, 21-22).

³⁹⁸ Redondo Cantera 2001c. Cf. nota 255. En las Descalzas se conserva un busto de la Virgen María con las facciones de Isabel la Católica (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 148).

³⁹⁹ Nos referimos a Marías 1997g, referencia principal de las siguientes reflexiones.

⁴⁰⁰ Años más tarde, sería la propia infanta Ana, ya reina de Francia, la que encargaría a Bartolomé González una Santa Margarita, “la Cara de la Santa el retrato de la Reina Nuestra Señora [Margarita] que está en el cielo, con su dragón a los pies y su País” (Moreno Villa et Sánchez Cantón 1937, 145).

Otros son dos lienzos de 1603: un *Nacimiento de Cristo* (Museo del Prado, nº 1039), en el que la pareja real y otros Austrias aparecen como pastores; y un *Nacimiento de la Virgen* (Museo del Prado, nº 1038; fig. 49), en el que María de Baviera, la madre de Margarita, es quien sostiene a la Virgen recién nacida para bañarla, mientras dos hijas suyas, las infantas Leonor y Catalina acercan las toallas y los pañales. “Estas figuras, igual que las del otro lienzo, se diferencian de las restantes por ser las únicas que miran hacia el espectador, recurso de origen teatral por medio del cual los pintores solían poner de relieve que tales imágenes eran retratos.” (Serrera 1990, 40) Los cuadros fueron encargos de la propia reina en 1603, destinados a su oratorio en el palacio de Valladolid, y más tarde en el de Madrid (Cáceres 2000, 258-260). La reina habría encargado estos cuadros para verse acompañada de sus familiares en su propia circunstancia, “después del fallecimiento de su hija María (el rostro serio de María de Baviera y el gesto de “ofrecer” a la niña podrían testimoniarlo), y a la espera del nacimiento de un nuevo descendiente que pudiera ser finalmente un varón” (Marías 1997g, 112).

Parece corroborar lo dicho el encargo que hizo Margarita en Valladolid, quizás antes del nacimiento de Felipe IV, de un cuadro de la *Expectación del parto de la Virgen María*. Fernando Marías interpreta este encargo “como si se hubiera querido ver a sí misma en paralelo con la espera de la Virgen María ante el nacimiento del Niño Jesús.” (Marías 1997g, 111)

Esta “personalización” de la imagen religiosa ha de ser entendida en el contexto de una prohibición severa, para las pinturas religiosas, de todo elemento profano, tales como vestimentas contemporáneas, etc. La llamativa excepción que suponen las imágenes comentadas se explica por su carácter íntimo (de recuerdo familiar, o como decoración de oratorios privados) y por la propia persona retratada, que es la reina.

No debiéramos entender estas imágenes como señales ocultas de heterodoxia en el seno de la corte más católica de Europa. Más bien nos hablan de las devociones privadas de las mujeres más privilegiadas de su tiempo, devociones en las cuales podían llegar a identificarse con personajes de la historia sagrada. Un atentado tal contra el decoro debido en las imágenes de culto nos es testigo de la elevada posición de una reina que, habida cuenta de su condición, su indudable religiosidad, y su decidido apoyo a múltiples fundaciones religiosas, obtendría una tácita aprobación de estas irregularidades.⁴⁰¹

Como balance, las tres estrategias estudiadas en este epígrafe complementan lo que dijimos en el capítulo anterior sobre el retrato de corte. Este fue elaborado y consolidado por y para el rey, el centro de la corte y la dinastía. Las mujeres de la familia real adoptaron y potenciaron el modelo establecido, también mediante el coleccionismo de estos retratos, la formación de galerías, etc. Algunas de estas mujeres, en algunas ocasiones, pudieron además impulsar algunas variantes sobre el modelo, que les permitían señalar la dignidad de su posición, o personalizar las imágenes según tendencias personales. En este sentido, intervinieron sobre el modelo visual de feminidad regia, de forma quizá limitada, pero desde luego reconocible.

3.5 Género y clase entre los artistas de la Corte.

Durante las décadas que analiza nuestro estudio, la corte de la monarquía hispánica asistió a la consolidación de la figura del pintor de corte, o, en un sentido más amplio, del artista que trabaja establemente para la monarquía, reside en la propia corte, y en casos excepcionales desarrolla una

⁴⁰¹ García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 147: "... lejos de resultar irrespetuoso, este parangón de los miembros de la casa [con personajes sacros] parecía plenamente justificado en la época, y especialmente en las tradiciones de las Descalzas."

estrecha relación con el monarca, que reconoce la especial valía de su trabajo.

El campo en el que se produjo este fenómeno de manera más clara fue el de la pintura. Tras el momento álgido que supuso el reinado de Isabel la Católica –mecenas de artistas extraordinarios, como Juan de Flandes, o Michel Sittow–, los años de Carlos V supusieron un cierto estancamiento, pues la importación de obras excepcionales, por maestros internacionales como Tiziano, no se vio completada con la formación de una estructura artística estable en la por otro lado itinerante corte imperial. Un maestro como Alonso Berruguete recibió el título oficial de pintor del rey, completado económicamente con una escribanía, pero en la práctica no pudo desarrollar sus capacidades artísticas al servicio regio. Felipe II, mucho más estable en su corte, y responsable de empresas artísticas mucho mayores que las de su padre, sí fue formando un amplio equipo de artistas a su alrededor. Continuó con los intentos de atraerse a maestros italianos y flamencos, generalmente sin mucha fortuna; además apoyó a pintores españoles como Alonso Sánchez Coello o Navarrete el Mudo, incorporados como tales pintores dentro de la casa regia, y beneficiarios además de la estima del rey y de otras sustanciales prebendas económicas. De esta forma, al llegar al siglo XVII ya veremos consolidada la estructura de pintores del rey y un pintor de cámara, con gajes y funciones bien establecidas en la maquinaria burocrática palaciega.

¿Qué intervención tuvieron las mujeres regias en todo este proceso? A juzgar por la información documentada, ocuparon un privilegiado lugar como espectadoras, clientas regulares, y en momentos excepcionales una pequeña precedencia cronológica sobre el mecenazgo del rey. De las reinas y princesas en las que de diversas maneras se centra este estudio, ninguna tuvo entre sus sirvientes a un pintor que trabajase para ella de forma

exclusiva y con remuneración estable por tal concepto.⁴⁰² Lo que sí se dio, con grados variables de permanencia y de remuneración, fue que pintores formasen parte de la Casa de la Reina aunque su cargo oficial, que les daba una posición en la corte y por el cual recibían su sueldo fijo, no tuviese relación con la pintura; o que se encargasen obras a ciertos pintores con tanta frecuencia que en la práctica trabajaban para la reina.

Un ejemplo de lo primero es Diego de Arroyo, pintor y miniaturista al servicio de la emperatriz, que sin embargo formaba parte de su Casa como mozo de capilla (cf. nota 258). Además de sus gajes por tal función, sus trabajos puntuales como pintor, iluminador o dorador se le pagaban aparte, pero sólo por obra realizada. Caso análogo era el del pintor Manuel Denis en la Casa de Juana de Portugal, a su vuelta a Castilla en 1554: aparece entre sus ayudas de cámara (Jordan 2000a, 435-436).

Los ejemplos de la segunda opción mencionada son incontables. La propia Juana de Portugal empleó con tanta regularidad a Sánchez Coello que, incluso en 1568, cuando era ya formalmente el pintor del rey, en algunos documentos se le seguía llamando “Alonso Sánchez, pintor de la Serenísima princesa” (Jordan 2000a, 449 n. 97). Como ya hemos dicho, incluso un título tan rotundo como el recién citado no implicaba una incorporación estable a la Casa de la princesa, sino una relación comercial muy frecuente, como sucedía con mercaderes u otros oficiales. Además de los citados, otros pintores mantuvieron una relación similar con la princesa de

⁴⁰² Sobre la Casa de la emperatriz Isabel de Portugal, véanse los estudios de Félix Labrador en Martínez Millán 2000a, I 236ss, II 96ss. En los listados de sirvientes de Isabel de Valois no consta ningún pintor (González de Amezúa y Mayo 1949, III 120-122, 363-366). La casa de Ana de Austria no se conoce en detalle (una introducción en Martínez Millán 2000b), pero inicialmente encargaba retratos a Sánchez Coello, pintor del rey (Moreno Villa 1936, 261-262, 266), y después, entre otros, a Jorge de la Rúa (cf. nota 350); situación análoga a la de Margarita de Austria con Pantoja de la Cruz (Kusche 1964; Marías 1997g).

Juana de Portugal empleó a diversos pintores, pero no consta que ninguno entrase en su Casa en tal calidad (vid. texto principal). María de Hungría sí que contó de forma estable con numerosos pintores, pero no en sus dos últimos años en Castilla, sino en su corte bruselesa.

Portugal durante su regencia en Valladolid: Jordan (2000a, 451-453) cita también a Diego de Urbina o Pablo Ortiz. Se da la circunstancia de que recibían encargos tanto de la princesa como de Don Carlos; y que varios de ellos pasaron al servicio de Felipe II, a su regreso de Inglaterra y Flandes. No fue el único caso en que Juana de Portugal fue por delante de su hermano en cuanto al mecenazgo de artistas. Sin ir más lejos, tanto Manuel Denis como Sánchez Coello aparecen, ya en la década de 1560, en las cuentas de Isabel de Valois. En efecto, la reina les encargaba retratos con cierta frecuencia, a ellos y a otros maestros, como Jorge de la Rúa (el flamenco Jooris van Straeten) o el francés Etienne de Humôtre.⁴⁰³

Otros oficios sí aparecían de forma estable entre los sirvientes de las reinas. Isabel de Valois se trajo un sastre de Francia, Duarte de la Cat, al cual mantuvo a su servicio durante sus años españoles (González de Amezúa y Mayo 1949, I 155). Los plateros tenían, por su parte, un peso específico dentro de las Casas reales, sin que eso fuera obstáculo para que además se hiciesen encargos o compras a otros maestros de su oficio. En ese sentido, es revelador que, en las etiquetas de 1575 de la Casa de la reina, se estipula que el escribano de cámara llevará las cuentas de todos los trabajos a pagar por la reina, especificando que “ha de hacer cargo a los plateros, lapidarios, escultores y otros oficiales de manos” de cualquier cosa que se les entregue (Etiqueta 1575, fol. 134r). Más adelante se menciona que las compras de vestidos y joyas se pagarán mediante las debidas autorizaciones, pero para los oficiales antes citados se insiste en que se les dé cargo (y más tarde, data) de los materiales que van a emplear para sus obras. Tratándose de oro, plata y materiales preciosos, esto demuestra que los materiales los compraba la casa real, y luego se entregaban a esos artífices, manteniendo un estrecho control de las cantidades empleadas. Pero

⁴⁰³ Jordan 1999b, 130. Documentación sobre pagos a estos pintores en González de Amezúa y Mayo 1949, I 264-265, II 538.

es también indicativo de que, para esos oficios en particular, solía haber maestros que formaban parte de la Casa, en vez de recurrir siempre a mercaderes o a maestros independientes.⁴⁰⁴

Como hemos visto en las últimas páginas, la complejidad de situaciones entre los artesanos y artistas al servicio de la familia real podía llegar a ser muy elevada. En ese contexto, preguntarse por la presencia y el peso relativo de las mujeres, pero no como mecenas, sino como productoras de obras, se revela como aún más complicado.⁴⁰⁵ De entrada, las mujeres estaban excluidas de las reglamentaciones gremiales, y por tanto su actividad productiva quedaba siempre supeditada al ámbito informal del taller familiar, bajo la dirección de un varón. Este marco laboral afectaba al conjunto de la sociedad, y también a la corte; no hay más que ver los nombres de los tasadores de los inventarios reales para certificar el predominio absoluto de los varones sobre todos los oficios artesanales –y no digamos ya los intelectuales y liberales.⁴⁰⁶

Sin embargo, no es menos cierto que precisamente la corte procuraba un ámbito en el que las reglamentaciones gremiales podían ser esquivadas y

⁴⁰⁴ En cualquier caso, es difícil, hoy por hoy, establecer el peso relativo de unos oficios u otros dentro de las casas reales. Un borrador de la mencionada etiqueta cita, entre los oficiales de la Casa de la reina, a sastres, bordadores y plateros (Etiqueta 1574bis, 402r). Por otro lado, las relaciones de mecenazgo podían tener una gran variedad de matices. Un bordador como Lucas de Burgos aparece al servicio de Juana de Portugal (AMDR F/29, 1553, 76v), y 20 años más tarde al servicio de la reina Ana (López Castán 1999, 389-390), siendo lo más probable que en el lapso trabajase continuamente para diversas personas reales, con o sin vinculación formal a sus Casas. Familias como los Reynalte, plateros, aparecen con regularidad al servicio de unas u otras reinas (y reyes), integrándose en las redes clientelares de la monarquía.

⁴⁰⁵ De hecho, la investigación sobre mujeres en las artes de la Edad Moderna viene centrándose –y esta misma tesis es ejemplo de ello– más en su papel como mecenas y coleccionistas que como artistas, el primer camino que emprendió la investigación feminista en historia del arte, durante los años 70. Así lo afirmaba, quizá en términos demasiado radicales, Jaynie Anderson (1996, 137): “For women’s studies in the culture of the Renaissance, patronage is more significant than the largely futile search for women artists, for women were able to play a much more significant role as patrons. Patronage studies allow us to focus on the political power of women.”

⁴⁰⁶ A título de ejemplo, entre los tasadores del inventario de Juana de Portugal encontramos a 13 varones –escultor, plateros, sastre, bordador, joyero, ensamblador, pintor, librero, guantero, pellejero, calderero– y a una sola mujer, una lavandera, eso sí, respetuosamente tratada de “doña” (Pérez Pastor 1914b, 379-380).

se podían producir “casos especiales”, en los que el directo favor regio suplía cualquier normativa general. Este es el caso de la mujer artista más conocida del Renacimiento europeo, y que además desarrolló la parte central de su carrera en la corte española. Nos referimos, evidentemente, a Sofonisba Anguissola, pintora recuperada para el gran público en los últimos quince años,⁴⁰⁷ y en cuya figura aún quedan bastantes aspectos por perfilar.

No obstante, las líneas maestras de su biografía sí están bastante claras. No se conoce con certeza su fecha de nacimiento, pero suele situarse entre 1532 y 1535. Nacida en el seno de una familia de la pequeña nobleza cremonesa, es la mayor de seis hermanas y un hermano. Su padre, Amilcare, procura una cuidada educación humanística para todas sus hijas, lo cual convierte su hogar en un centro de atención. Lo más llamativo es que, siendo todavía niñas, Sofonisba y Elena, las dos hermanas mayores, son enviadas a aprender a pintar en el taller de Bernardino Campi. Sofonisba destaca rápidamente, e impulsada por una activa política de relaciones públicas de su padre, empieza a ser conocida entre artistas y mecenas de toda Italia. Sus retratos de juventud son muy apreciados por su capacidad para transmitir las emociones de los modelos, y por una cierta empatía hacia ellos. Resulta también llamativo el alto número de autorretratos que pinta, así como retratos de su ya célebre entorno familiar. Carece, en cambio, de la formación necesaria para las grandes composiciones reli-

⁴⁰⁷ Su redescubrimiento, sobre todo por parte de la historia del arte feminista, se produce a raíz de su inclusión en la exposición *Women Artists: 1550-1950* (Los Ángeles, 1976; comisariada por Linda Nochlin y Ann S. Harris). No obstante, es durante la década de 1990 cuando han proliferado los estudios sobre Anguissola. La monografía más completa es el catálogo de la exposición Cremona 1994. Ligeramente anterior, divulgativo pero lleno de inexactitudes y algún error de bulto, es el estudio de Perlingieri (1992). Dedicada concretamente a sus años españoles, una tesis norteamericana inédita (Baldwin 1995) incorpora de manera sugestiva planteamientos novedosos. Lamentablemente, no ha recibido la menor atención de la crítica especializada. Finalmente, otra publicación de origen académico (Pinessi 1998), añade algunas puntualizaciones documentales de índole menor, también sobre la *vicenda* española de la ilustre cremonesa. A esto se añaden varios artículos relevantes, que se citan en el lugar oportuno.

giosas, género en el que sólo hará pequeñas incursiones, y siempre copiando esquemas ajenos.

En tales circunstancias, durante el verano de 1559 el duque de Alba prepara en París los esponsales entre Felipe II e Isabel de Valois. Entre otras cuestiones se ocupa de las damas que va a llevar consigo la joven reina a España. No consta cómo, pero recibe noticias de la joven noble italiana, y decide incorporarla al número de dichas damas, en el que sólo había aristócratas de la más alta nobleza francesa. Se puede especular que, sabedor de la afición de la reina por el dibujo, Anguissola le resulte un elemento atractivo para entretenerla y educarla. Alba cursa una invitación a Amilcare Anguissola, quien en septiembre accede a dejar partir a su hija a España.

Desde febrero de 1560 hasta el verano de 1573, Anguissola vive en la corte española, primero como dama de Isabel de Valois, y tras la muerte de la reina como tutora de las infantas, especialmente de Isabel Clara Eugenia. No obstante, su edad hace aconsejable buscar un matrimonio adecuado, proceso del cual se hace responsable el rey, como era usual con las damas de la reina. Ella pide un partido italiano, que finalmente se le encuentra: don Fabrizio Moncada, noble siciliano de ascendencia aragonesa. Tras la boda, se traslada a Sicilia, donde reside hasta 1579. La muerte temprana del marido la coloca en una difícil situación, pero recibe una vez más el apoyo de Felipe II, a pesar de un segundo e inesperado matrimonio con Orazio Lomellini, capitán de un barco genovés que la trasladaba de vuelta a Cremona. Desde 1581 hasta 1615 reside en Génova, donde mantiene una posición de prestigio tanto por su cultura y su talento artístico como por sus privilegiados contactos con la corte española. Sus últimos diez años los pasa en Palermo, en sus posesiones sicilianas.

Aquí nos vamos a interesar, lógicamente, por los trece años que pasó en España, que hasta investigaciones recientes habían quedado prácticamente en penumbra.⁴⁰⁸ Sin embargo, fue un periodo que la marcó profundamente, y que la consolidó de forma decisiva como una celebridad, siendo todavía una mujer joven. En efecto, hoy Sofonisba Anguissola nos llama especialmente la atención como una sugestiva artista, con planteamientos personales en un ámbito tradicionalmente reservado a los hombres. De ahí viene su fama actual. No obstante, para su época Anguissola era un personaje con dos facetas: pintora, pero también dama de la reina de España. Esa dualidad aparece en todos los testimonios coetáneos, y no debe despacharse con una simplificación grosera. Anguissola no habría sido escogida como dama para la reina si no hubiera sido por su condición de aristócrata, desde luego, pero también por sus talentos como pintora y mujer culta. A la vez, su capacidad artística y su cultura, por sí solas, no habrían hecho de ella el personaje que fue, si no hubiera sido por su notoria presencia en la corte española.

Esa condición mixta, inestable, irregular tanto entre las damas de la reina como entre los “pintores” de corte, ha sido muy bien explorada por Baldwin, que acuñó para ella el término de *artist-in-waiting*, el cual une las dos dimensiones de su personalidad.⁴⁰⁹ En efecto, ya durante los años 50 de su siglo hay algunos ecos de la actividad artística de la joven, pero a partir de los 60, con su traslado a España, se multiplican y pasan a otro nivel, reseñando por igual el asombro de sus compatriotas ante su arte y su virtud, así como ante sus éxitos en la corte más poderosa del momento.

⁴⁰⁸ Maria Kusche publicó entre 1989 y 1992 una serie de artículos sobre Anguissola en España, al hilo de sus investigaciones en curso. El resultado más elaborado de las mismas fueron sus colaboraciones en el citado catálogo de Cremona (1994), que tomamos como base principal de cualquier aportación posterior. Kusche 1997 es un resumen divulgativo de sus trabajos previos.

⁴⁰⁹ Baldwin 1995, 222ss. El neologismo juega con la expresión inglesa *lady-in-waiting*, dama de compañía, que era la posición oficial de Anguissola en la corte española, combinándolo con su faceta de artista.

Tal estupor se palpa en un temprano testimonio de Lomazzo, en sus *Sueños*,⁴¹⁰ y poco después en el de Vasari, en la segunda edición de sus *Vite*. En ellas no le dedica una biografía independiente, pero sí un excursu⁴¹¹ dentro de la vida de la escultora boloñesa Properzia de Rossi, así como la narración detallada de una visita del pintor e historiador a la casa de los Anguissola en Cremona.⁴¹² De ahí pasará a obras históricas posteriores, durante el XVII y el XVIII (Kusche 1994a, 113).

Otros testimonios coetáneos a la artista se centran más bien en su persona, en sus propias virtudes, entre las cuales destaca inmediatamente su talento y su aplicación como pintora. Así con las líneas que le dedica Brantôme,⁴¹³ a raíz de su encuentro en las vistas de Bayona en 1565; o la segunda carta del propio padre de Anguissola a Felipe II, encareciéndole las virtudes “únicas” –tanto las personales como las artísticas– de su hija (Baldwin 1995, 33-34).

Esta abundancia de testimonios extranjeros –italianos, principalmente– contrasta un poco con la escasez de referencias en España. Aquí, dejando aparte la documentación burocrática y la correspondencia de embajado-

⁴¹⁰ “... una femina cremonese, dilla quale il nome è detto Sofonisba, che di stupore di ogni intorno per l’Europa impisce ogni gran principe e savio, col mezzo dille sue pitture, che altre non sono che ritratti, che tanto al naturale de chi gli veda sono conformi et adorni di l’arte che a quelli perfettamente si convene, che molti pittori vallenti hanno giudicati quella avere il pennello levato di mano al divino Tiziano; et ora è molto appreggiata da Filippo re di Spagna e dalla moglie che appresso di sé la tene con grandissimo onore.” *Gli sogni e ragionamenti*, 1563-1564 (apud Kusche 1994a, 89).

⁴¹¹ “Ma Sofonisba cremonese, figliuola di messer Amilcaro Angusciuola, ha con più studio e con miglior grazia, che altra donna de’ tempi nostri, faticato dietro alle cose del disegno; perciocchè ha saputo non pure disegnare, colorire, e ritrarre di naturale, e copiare eccellentemente cose d’altri, ma da sè sola ha fatto cose rarissime e bellissime di pittura: onde ha meritato che Filippo re di Spagna, avendo inteso dal signor duca d’Alba le virtù e meriti suoi, abbia mandato per lei, e fattala condurre onoratissimamente in Ispagna, dove la tiene appresso la reina con grossa provvisione e con stupor di tutta quella corte, che ammira, come cosa maravigliosa, l’eccellenza di Sofonisba” (apud Cremona 1994, 404).

⁴¹² En la biografía de Benvenuto Garofolo y Girolamo da Carpi (Cremona 1994, 404-405). Aquí se incluyen las dos cartas entre Anguissola y el papa Pío IV.

⁴¹³ “... italienne, damoiselle cremonoise, belle et honeste fille, et douce, qui avoit tout plein des vertus, et sur tout qui savoit bien peindre et pourtraire au naturel.” (apud Kusche 1994a, 99)

res, lo más explícito –y no lo es poco– es el comentario de Argote de Molina, al hilo de un retrato de Isabel de Valois en la galería de retratos de El Pardo:

Doña Ysabel Reyna de España, tercera muger del Rey don Felipe nuestro señor: hija de Enrico, segundo deste nombre, Rey de Francia, de mano de Sophonisba, Dama que truxo de Francia, excellentísima en retratar, sobre todos los Pintores desta edad (Argote de Molina 1582, 120).

La cita contribuye a explicar la situación real de Anguissola en la corte española. De una parte, se señala su origen extranjero, asimilándola de forma errónea a las damas francesas de la reina. (En las cuentas de palacio se transmite una cierta indecisión a la hora de poner a Anguissola, bien entre las damas francesas de Isabel de Valois, bien entre las españolas.) Una vez aclarada su posición social, Argote señala que la autora además es una excelente retratista, la mejor de su época. Esta hipérbole se explica doblemente por su contexto: en sentido positivo, porque en la galería la acompañaban retratos de los maestros más ilustres del momento –Tiziano, Moro, Sánchez Coello-;⁴¹⁴ en sentido excluyente, porque de la narración resulta evidente que es una excepción –un retrato pintado por una mujer entre 35 pintados por los citados maestros–. Semejante rareza requiere de una justificación extraordinaria, pero resulta evidente su carácter excepcional, que confirma la regla.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Juicio tan favorable a Sofonisba es similar al que se da sobre Tiziano –“Ticiano Pintor, el más excelente de su tiempo, natural de Venecia, cuyo retrato se ve, teniendo en sus manos otro con la ymagen del Rey Don Phelippe nuestro señor”– y aventaja al de Moro –“Antonio Moro, Natural de Vtrec, ciudad en Olanda, Pintor famosissimo, retratado de su propia mano”– y Sánchez Coello –“Alonso Sánchez Cuello Pintor famoso de su Magestad.”

⁴¹⁵ Baldwin 1995, 225. Woodall (1995, 72) ve un subtexto más en la caracterización de Anguissola como francesa, “designed to represent Spanish majesty as culturally dominant over the French monarchy”.

El comentario de Argote es prácticamente la única aportación histórica sobre la figura de Anguissola, de manos de los españoles contemporáneos a ella. De hecho, se puede hablar con fundamento del oscurecimiento u olvido de Anguissola en España, siendo aquí donde primero obtuvo mayor notoriedad. De una parte, los tratadistas españoles conservaron noticia de ella, pero siempre limitándose a repetir lo que había dicho Vasari. Por otro lado, aunque sus retratos eran abundantes en las colecciones reales, rápidamente se perdió el recuerdo de su autora. Maria (Kusche 1994a, 89) ha apuntado dos motivos para ello. En primer lugar, porque en España Anguissola dejó de firmar sus cuadros, frente a lo normal en Italia. En segundo lugar porque, a diferencia de los pintores de la corte, Anguissola no cobraba estipendios por sus pinturas. Eso la habría equiparado con un trabajador manual, cosa por debajo de su dignidad como aristócrata de nacimiento y como dama de la reina. Anguissola recibía encargos, que se le retribuían informalmente, mediante regalos, joyas u objetos preciosos. En cualquier caso, en las cuentas de la casa real no quedaba constancia de pagos algunos por sus pinturas –sí de sus gajes regulares como dama de la reina– y por eso su nombre resultaba invisible para quienes repasasen las nóminas de los pintores que trabajaban para la Corona.

Su presencia y su influencia resultan evidentes, en cambios, si rastreamos los documentos sobre la vida de la Corte. Apenas una semana después de su llegada a Toledo, en febrero de 1560, el embajador francés ya señala que Isabel de Valois toma clases de dibujo de su dama italiana (González de Amezúa y Mayo 1949, I 261; Kusche 1994a, 93). Claramente, Anguissola se posicionó rápidamente en el entorno de la reina gracias a sus aptitudes para el retrato, género en el cual la joven reina hace grandes progre-

Por otro lado, hay que puntualizar que, en el listado de retratos del cual está extraída la cita, cada uno lleva al lado las iniciales del autor, y Argote asigna al retrato de Isabel de Valois las iniciales de Alonso Sánchez (Coello). Probablemente esto indique que el cuadro en El Pardo era una copia por Sánchez Coello de un original de Anguissola (ver al respecto pág. 261), cuya autoría se retiene en el texto para remarcar el carácter excepcional de la colección de retratos del rey.

sos, según varios testimonios.⁴¹⁶ Alguno de estos apunta también a que es una de sus damas favoritas, cosa que se repite años más tarde al hilo de las fiestas celebradas en Bayona.⁴¹⁷ También de sus primeros meses en la corte debió de ser un regalo hecho a la reina, una pieza de rico brocado, al cual correspondió Isabel de Valois con varios dones (Kusche 1994a, 99). El infrecuente hecho de que una dama haga un regalo a la reina es indicativo de la amigable relación que se debió establecer entre maestra y alumna.

Los comienzos de su tarea como pintora también debieron realizarse bajo la admiración directa de la joven reina. En efecto, un testimonio inadvertido para la bibliografía precedente sobre Anguissola es el del anónimo diario privado de Isabel de Valois. En los últimos días de abril y primeros de mayo de 1560, registra que la reina visitó por dos veces el dormitorio de sus damas, para “faire apchever sa paincture”, y “veoyr sa paincture” (González de Amezúa y Mayo 1949, III 107 y 110). La mención del dormitorio de las damas señala inequívocamente a Anguissola, no a los pintores del rey;⁴¹⁸ y se documenta el que posiblemente fuera el primer retrato de la reina por la cremonesa, en fecha muy temprana. Nada más se sabe de este primer retrato.⁴¹⁹

⁴¹⁶ Lo más objetivo que se dice acerca de los retratos de mano de la reina es que “si conosce subito la persona che ha ritratta”, cosa que ayuda a relativizar las demás alabanzas, e igualmente indicativa de cuáles eran las expectativas básicas acerca de un retrato. Véanse testimonios de 1560-1561 en (González de Amezúa y Mayo 1949, I 261-263).

⁴¹⁷ Brantôme señala que se llevó a las vistas a sus damas francesas; de las españolas, sólo a su amiga Magdalena de Girón; y a Anguissola (Cremona 1994, 371-372).

⁴¹⁸ Recuérdese que Moro y Sánchez Coello realizaron varias versiones del retrato de medio cuerpo de la reina con una extraordinaria saya roja, datable en 1560-1561; cf. nota 316.

⁴¹⁹ Se puede especular si este primer retrato sería simplemente copia de uno previo, quizá por Clouet, traído por la propia Isabel de Valois. En la Pinacoteca Brera hay un retrato de Isabel de Valois, de busto, copia de un original de Clouet, hoy en Toledo, Ohio. En ambos casos la reina lleva su traje de bodas en París. Perlingieri atribuye alegremente a Anguissola la copia en Milán (Perlingieri 1992, 122). No hay fundamento documental alguno para ello, por tanto Kusche (Cremona 1994, 232) prefiere dejársela a Clouet, y Baldwin (1995, 262-263) a algún discípulo suyo. Por otro lado, el retratista principal de la corte francesa en ese momento era Clouet; si Isabel de Valois trajo de

En cualquier caso, resulta evidente que la pintura de retratos juega un papel fundamental en estos primeros años de estancia de Isabel de Valois en la corte española, y que Sofonisba Anguissola ocupa un lugar preponderante. El entusiasmo de la reina llega al punto, en marzo de 1561, de enviar con una carta su autorretrato a su primo el cardenal de Lorena, y gastándole una pequeña broma, en la que nuevamente se detecta la importancia del parecido en estos retratos: “Je vous envie la peinture d’une dame de se país: je ne say si vous la connoitrés.” (González de Amezúa y Mayo 1949, III 24) Quizá también en este gusto por el autorretrato seguía estrechamente los pasos de su mentora.

Sin embargo, la fama de Anguissola sólo traspasa sensiblemente los muros del Cuarto de la Reina con su siguiente retrato seguro.⁴²⁰ Era una imagen de la reina de cuerpo entero, con una cortina recogida a la izquierda y un paisaje abierto a la derecha. En su mano derecha sostenía la cabeza de una piel de marta, hecha en oro y diamantes.⁴²¹ Perdido el lienzo original,

Francia algún retrato de sí misma, muy probablemente sería de Clouet. Siguiendo con la especulación, ese retrato podría copiarse en Francia por seguidores del maestro, y una vez en España, por Anguissola o por otros.

Nos inclina a pensar que este primer retrato de la reina por Sofonisba, el de mayo de 1560, fuese una copia y no un original ideado por la pintora, el hecho de que su fama como retratista de la reina se debe al retrato que estudiamos a continuación, realizado en 1561. Que este segundo cuadro resultase tan llamativo para todos no se entiende, habiendo pintado uno el año anterior, salvo en el caso de que el de 1560 se limitase a copiar otro modelo anterior a su vez, de Clouet o similar.

⁴²⁰ Por una oscura alusión, en una carta de Isabel de Valois a su madre Catalina de Médicis, sabemos de la existencia de otro retrato en curso, durante la primavera de 1561, del cual no se da autor alguno. La carta, dada en Toledo, hacia el 6-13 de mayo de 1561, menciona: “Ma peinture n’est encore achevée, et sependant St. Sulpice vous porte ma peinture” (González de Amezúa y Mayo 1949, III 30). El pasaje es de difícil interpretación: ¿devuelve a Catalina de Médicis un retrato de la propia Isabel aunque la copia aún no está terminada? ¿Envía Isabel de Valois un retrato inacabado?

En cualquier caso, no se trata del retrato por Anguissola que estudiamos a continuación, pues Madama de Vineux, ya a finales de septiembre, cree que la reina mandará a Anguissola hacer una copia para enviar a su madre, cosa innecesaria si desde mayo ya se hubiese enviado con Saint-Sulpice.

⁴²¹ Un autorretrato de Sofonisba Anguissola, ligeramente anterior a su venida a España, la mostraba con una piel de marta en las manos (Kusche 1994a, 220). No se conocen retratos españoles de corte previos en que se mostrase este complemento, común por otra parte en los inventarios de las reinas.

lo conocemos por una copia de cuerpo entero de Rubens⁴²² y por múltiples versiones de tres cuartos, entre ellas, la de Pantoja de la Cruz (Museo del Prado, nº inv. 1030; fig. 50). Sobre la versión de cuerpo entero, Kusche descubre en el balcón de la derecha “il balconcino a balaustre” del Alcázar madrileño, y por tanto lo data en primavera o verano de 1561, después del traslado de la Corte a Madrid, en mayo del dicho año (Kusche 1994a, 97).

Sin necesidad de incurrir en una identificación tan arriesgada, la datación puede sostenerse igualmente por la información documental. El 16 de septiembre de ese año, Anguissola le enviaba un retrato al Papa Pío IV, mencionando en su carta que había sabido por el nuncio de sus deseos de poseer un retrato suyo de la reina. Amplía los datos Madame de Vineux, dama de la reina, que el 30 de septiembre cuenta a Catalina de Médicis que la reina

passoit son temps la plus part a paindre, a quoi elle grand plaisir, de sorte que ie pense devant qui soit un an quelle sera si bonne mestresse que celle mesme qui laprant, qui est du meilleures du monde. Elle [Sofonisba] a faict la paincture de la Royne, que le Nonse qui est ici a anvoié au Pape, qui li resamble mieus que pas une que iaye encore veue. Je pense, madame, que lon vous en fera fere une por vous envoyer, ce que ie desire bien fort por le contantement que en porés recevoir. (González de Amezúa y Mayo 1949, I 263)

La última frase nos lleva a pensar que el retrato se hizo primero para el Papa, y que su inmediato éxito en Madrid provocó la realización de otras

⁴²² Colección Krahe, Toledo; antes en la colección Morris, Londres (Kusche 1994a, 97, 230-232; Kusche 1998, 362).

copias. Fuese así o no,⁴²³ lo cierto es que el retrato de 1561 causó sensación en la corte española. Prueba de ello, aparte del recién citado testimonio, es el elevado número de copias y variantes hechas del mismo. Por citar sólo las más relevantes –todas ellas versiones de tres cuartos– nos referiremos a la que colgaba en la galería de retratos de El Pardo, por Sánchez Coello, frente por frente del retrato de Felipe II; o una en manos de Juana de Portugal (Pérez Pastor 1914b, 367, n. 64); o la copia hecha por Pantoja para el Pardo (hoy en el Prado, nº inv. 1030; fig. 50), después de perderse la de Sánchez Coello en el incendio de 1604.⁴²⁴

Para Anguissola, ese punto álgido del otoño de 1561 viene corroborado por la multiplicación de encargos. El 21 de octubre escribe a su antiguo maestro, Bernardino Campi, y se excusa por no poderle enviar un retrato de Felipe II, pues ni lo ha retratado todavía ni tiene tiempo para hacerlo.

Io stò al presente occupata a fare il ritratto della Serenissima principessa sorella del Re nostro Signore per il Papa, e pochi giorni sono, ch'io gli mandai quello della regina Nostra Signora. Sicché, il mio carissimo Signor Bernardino e Maestro, voi vedete se io mi occupo in dipingere; senza che la Regina vuol gran parte del tempo per lei per dipingere, di maniera che la non può aver pazienza che io quasi dipinga, per non levarse a lei la comodità. (Cremona 1994, 408)

Así pues, el retrato de la reina enviado a Roma se va a completar con otro de Juana de Portugal, probablemente tan interesada en ello o más que la

⁴²³ Según Kusche (Cremona 1994, 232), el cuadro enviado a Roma era copia de uno previo hecho para la propia reina. Se basa para ello en las cartas de Sofonisba y Madame de Vineux, en el citado detalle arquitectónico, y en el testimonio de su biógrafo Pietro Paolo de Ribera. Por nuestra parte, el detalle arquitectónico nos parece inconcluyente, desde luego; nada vemos en las cartas que aluda a una copia, sino a un retrato, sin más especificación; y de Ribera habla de un primer y excelente retrato de Anguissola para la reina, y más adelante, sin especificar ninguna sucesión cronológica ni estilística, de un retrato hecho para el Papa (cf. transcripción en Cremona 1994, 410).

⁴²⁴ Véase Cremona 1994, 230-232, para un listado exhaustivo.

propia pintora.⁴²⁵ A lo cual se añade la continua asistencia a la reina en sus propias pinturas, que casi no le deja tiempo a Anguissola para las suyas.

Pasada esta extraordinaria eclosión de su personalidad artística, tanto en la corte como en el ámbito internacional, Anguissola no vuelve a adquirir una relevancia tan señalada en el entorno regio. Las referencias al entusiasmo pictórico de Isabel de Valois no se repiten —lo cual no quiere decir que su interés desapareciese—, y Anguissola parece insertarse en los engranajes de la retratística cortesana, aunque en una posición muy especial. De un lado, trabaja en estrecha relación con los demás pintores de la corte. Por ejemplo, consta que en alguna ocasión obtuvo sus pigmentos a través de Jorge de la Rúa (Pinessi 1998, 33), o que realizó alguna obra en colaboración con Sánchez Coello.⁴²⁶ Ya hemos visto que realizaba copias de sus propios cuadros, al igual que hacían sus “colegas” de oficio quienes, a su vez, copiaban por encargo cuadros originales de ella.⁴²⁷

El resultado, unido a la falta de firmas y de pagos en las cuentas reales, es que los retratos de sus años españoles son un territorio en constante reatribución. De un lado, demasiado énfasis en la figura del artista individual y original puede alejarnos de la realidad histórica de la producción de retratos en el XVI, que estaba basada en la copia sistemática de imágenes (Baldwin 1995, 236). De otro, la documentación demuestra también que sí se concedía importancia a algunos autores, que se discernía la mano del

⁴²⁵ De si este retrato puede ser o no el del Isabella Stewart Gardner Museum, vid. nota 361.

⁴²⁶ En octubre de 1564 se pagaba a Sánchez Coello por un retrato de la reina del cual Anguissola había pintado la cara (González de Amezúa y Mayo 1949, I 264). Aunque es un texto muy oscuro y de interpretación dudosa, sí parece claro que en el retrato intervinieron de una forma u otra los dos pintores.

⁴²⁷ Es particularmente relevante el caso de don Carlos, a quien su retrato por Sofonisba agradó tanto que encargó nada menos que trece copias, al menos seis de ellas a Sánchez Coello (Kusche 1994a, 99; Cremona 1994, 373).

maestro y la del taller, que ciertas autorías se conservaban por tradición oral o escrita, y en cambio otras eran indiferentes y se perdían.

Los desacuerdos presentes entre especialistas en su obra provienen de esta escasez documental, que deja mucho campo a valoraciones estilísticas de un fuerte subjetivismo. Entre ellas, el carácter italiano o español de sus retratos de corte. Si Pinessi (1998, 49) resalta las diferencias entre su etapa italiana y la española, Kusche (1994b, 150) estima más bien que hay una continuidad fundamental, aunque adaptándose a los requerimientos del retrato oficial. Por su parte, Baldwin (1995, 237-238) cree que Anguissola conscientemente mezcló sus modos pictóricos con los de Sánchez Coello, quien a su vez los aprendiera de Moro y Tiziano, lo cual nos deja preguntándonos dónde está el carácter español de ese retrato de corte.⁴²⁸

Como deriva de dichas valoraciones subjetivas, ha resultado casi inevitable vincular una cierta calidez afectiva en sus retratos con su condición femenina: Anguissola “contribuisce invece ad umanizzare le figure, in modo forse femminile.” (Kusche 1994b, 150) Aunque atenuada, la idea subyacente es que el sexo de la artista le lleva a esas imágenes más dulces y emotivas, frente a la frialdad masculina de un Moro o un Sánchez Coello (Baldwin 1995, 167). Resulta difícil negar que muchos de sus retratos tienen una cercanía con el espectador que no encontramos en los de esos otros maestros. Pero es mucho más adecuado atribuirlo al desarrollo de su estilo y su situación en la corte que a una feminidad ínsita e irreprimi-

⁴²⁸ El caso paradigmático es el retrato de la infanta Catalina Micaela, el nº 1139 del Prado. Para algunos autores, debe asignarse a Anguissola (Wallace 1988; Cremona 1994, cat. nº 30; Kusche 1998, 377-378; Fúster Sabater 2004, 175); otros mantienen la atribución tradicional a Sánchez Coello, aun aceptando una fuerte influencia italiana (Madrid 1990a, cat. nº 28; Checa Cremades 1992, 442-443; Baldwin 1995, 279-280).

ble.⁴²⁹ Para Baldwin, sería más bien la consecuencia de la circunstancia familiar que rigió todo su desarrollo como artista y como personaje público, tanto en Italia como en España. De ahí los retratos de sus hermanas y sus padres, de sus maestros en la pintura, y de la propia familia regia.

Thus, she may have conceptualized sitter/artist relationships as iterations of family relationships. And she also pictures individual members of the court in terms of their own family relationships and connections, as sisters, daughters, sons, or fathers. Likewise, the structure of the Spanish court itself may be interpreted as a peculiar version of a large extended patriarchal family, into which Anguissola was accepted as a rather favored relation of the queen.⁴³⁰

Esta metáfora familiar, por otro lado, puede aplicarse totalmente a las personas al servicio de la casa real, con el sentido primigenio del término “familia”, no limitado a la familia nuclear (Marías 1995e).

Dejando ya de lado su posición en la corte, un último aspecto interesante en Anguissola es que contamos con unos mínimos testimonios acerca de cómo se veía ella a sí misma, y a su labor artística. La carta que escribió al Papa Pío IV para acompañar el envío del retrato de la reina es quizá lo más conocido de su personalidad, desde que Vasari la incluyó en su breve

⁴²⁹ De hecho, Kusche (1994b, 151) también menciona esta posibilidad –la de una cercanía social y psicológica a sus modelos–, quizá de forma menos elocuente que Baldwin. Fúster Sabater (2004, 173) apunta en la misma dirección.

Más recientemente, sin embargo, Kusche ha vuelto a incidir en su condición femenina como elemento “decisivo” de su estilo, de “su facultad de humanizar el ceremonial”, por encima de su formación italiana (1999b, 57).

⁴³⁰ Baldwin 1995, 221. Poco antes (pág. 220) formula también una afortunada síntesis de la metáfora familiar como clave de los retratos obra de Anguissola: “But it is important to make clear that my interpretation of Anguissola’s court portraiture as a series of recreations or adaptations of her family portraiture is not based on the assumption or notion of a universal or innate femininity but rather follows from the fact that Anguissola, like most women of her time, was socially constructed to regard the family as her world. Her training as a portrait painter set her apart from other women but her early work demonstrates that her family was her primary focus et her artistic vehicle.”

reseña sobre la pintora. En ella vemos su opinión sobre la limitada capacidad del retrato para reflejar la personalidad de la modelo, a la vez que su confianza sobre su capacidad de transmitir al menos la apariencia física. Este escepticismo ambivalente no es especialmente original en su contexto, pero formula con claridad y elegancia los términos de un debate que se venía sosteniendo en la teoría y la práctica del retrato renacentista.⁴³¹

Acerca de sí misma, lo mejor que tenemos son sus autorretratos. Su interés por el género no era nada pasajero: ya hace años se señaló que, desde Durero hasta Rembrandt, es la artista –femenina o masculina– que más se retrató a sí misma. Sus autorretratos de época española, por los motivos señalados antes, son más bien escasos, aunque se da por seguro que debió de pintar más de los hoy conocidos. En uno de ellos, hoy en la Brera, se nos muestra a la manera de varios autorretratos suyos de juventud: circunspecta, segura, sobriamente vestida –algo inusual en una joven soltera de su rango–. Estos retratos enfatizaban su virtud, su talento, y su modestia. El retrato hoy en Milán participa de estos caracteres pero incluye algún cambio, al incorporar unas pocas joyas entre su todavía sobria vestimenta. Puede deberse a la lógica mejoría de su status financiero tras entrar en la Casa de la Reina, y también a su deseo de hacer palmaria dicha nueva condición. Con todo, no aparenta ser una dama de la reina, sino la misma joven culta y digna de antes.⁴³²

Un segundo autorretrato de su época española pertenece también a otra tipología de los pintados repetidamente por Anguissola: la artista ante el clavicordio.⁴³³ En él, vemos a la dama de corte que demuestra sus diver-

⁴³¹ El pasaje clave ya lo hemos citado y analizado someramente (cf. página 92)

Baldwin 1995, cap. III, ofrece un análisis por extenso de esta cuestión, a la que otros investigadores no han prestado especial interés.

⁴³² Baldwin 1995: 82-83. Suele datarse hacia 1561, momento por otra parte de enorme actividad para Anguissola, como hemos visto.

⁴³³ Colección del Conde Spencer, Althorp (Baldwin 1995, 64, 89-99).

sas aptitudes para la vida aristocrática, manteniendo una misma imagen sosegada y virtuosa. Con estos retratos, y dado que tocar instrumentos de teclado era considerado una actividad propia de damas nobles, Anguissola reafirma su condición aristocrática y culta, más que su aspecto como pintora. La inclusión del rostro de una vieja sirvienta, algo desconectada del resto de la composición, resulta sorprendente, y quizá sea un refuerzo de la noble condición de la protagonista.⁴³⁴

Este último retrato gana en significado si lo ponemos en el contexto de la corte en que Anguissola vivió y trabajó. La propia reina tocaba el clave, lo cual debió de hacer de esta habilidad compartida con Anguissola un motivo más de unión entre ambas mujeres. Dos o tres décadas antes, Margarita de Parma había sido retratada por un pintor de Amberes tocando el virginal. Ya en el XVII, un organista de la capilla real, Diego Jaraba, poseyó un retrato de sí mismo enseñando a la reina Isabel de Borbón a tocar el clavicordio (Cherry 1997, 89). La asociación entre los instrumentos de teclado y las damas nobles y cultas debió de ser tan poderosa en la época que otras mujeres de la corte, aun siendo plebeyas, empezaron a conceder gran importancia a esa habilidad musical, y consiguientemente a sus retratos al teclado. Una hija de ese pintor de Amberes fue Catalina van Hemessen, pintora en la corte bruselesa de María de Hungría, casada con uno de sus músicos de capilla, y venida a España con la reina viuda.

⁴³⁴ Es bien sabido que un recurso habitual, dentro del retrato regio y aristocrático, era realzar la figura del o la protagonista acompañándola de un sirviente o bufón.

Por otro lado, hay que señalar que Anguissola también se autorretrató en el acto de pintar, sin ocultar en absoluto su implicación en una tarea manual y artesanal. Finalmente, es necesario recordar que su autorretrato más peculiar es el *Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola* (Pinacoteca de Siena; hacia 1555), una verdadera creación metaartística, a la vez que un homenaje a su maestro, que nos da la medida de Anguissola, de su formación intelectual y su reflexión teórica sobre el género del retrato.

El Wallraf-Richartz Museum de Colonia conserva un retrato de una joven anónima al teclado, por la propia van Hemessen.⁴³⁵

En la propia corte española, encontramos relaciones muy similares, en la figura de Isabel, la hija mayor de Alonso Sánchez Coello. Juan Pérez de Moya la reseña como una joven prodigiosa, criada en la corte, “la qual retrata con grande admiración de los que desta arte mucho entienden. Allégase a esto ser música de tecla, y harpa, y vihuela de arco, y cýthara y de otros instrumentos músicos, y házela más clara su gentileza, bondad, honestidad y mucha discreción. Es de edad de 17 años.” (Pérez de Moya 1583, 999) Es difícil no ver en ella un eco de la Sofonisba Anguissola que llegó a la corte española adornada de virtudes muy similares, pero con el aval de un nacimiento noble. Los Sánchez Coello, pese a ser muy favorecidos por la familia real, no lograron salvar esa diferencia, pero es evidente que el ideal de mujer virtuosa, culta, con aptitudes para la pintura y la música, era fuerte dentro de ciertos ambientes de la corte, y que produjo algunos frutos muy notables.

Tales eran las coordenadas para las mujeres artistas en la corte de los Austrias. El caso de Anguissola no debe sobreestimarse, pues en ella se entrecruzan las consideraciones de clase con las de género, y probablemente con tanto peso de las primeras como de las segundas. Habrá que esperar a finales del siglo XVII para ver a una mujer artista, Luisa “la Roldana”, que alcanza una posición preeminente en la corte gracias solamente a sus méritos artísticos, no a su nacimiento.⁴³⁶ Ni su caso ni el de

⁴³⁵ Para todos estos datos, vid. Cremona 1994, 330. Garrard 1994, 590, 595, desarrolla las connotaciones religiosas, sexuales y psicológicas de estos retratos de Anguissola y otros similares de Lavinia Fontana.

⁴³⁶ La corte española invitó a la pintora Marietta Robusti (1560-1590), la hija de Tintoretto, a acudir a la corte, quizás para llenar en parte el hueco dejado en 1573 por Anguissola. Su padre declinó la invitación en su nombre (Jacobs 1994, 76). Aun si hubiera llegado a ejercer como maestra o tutora para las infantas, al no ser noble no podría haber alcanzado la privilegiada posición de la cremonesa.

Anguissola oscurecen el hecho de que la corte, como la sociedad en su conjunto, siguió identificando la excelencia artesanal y artística con la condición masculina. En los resquicios de esa armazón ideológica se produjeron algunas situaciones tan interesantes como la de Isabel de Valois y Sofonisba Anguissola; excepciones, desde luego, para una regla no necesitada de confirmación.⁴³⁷

⁴³⁷ Otro caso de reina Habsburgo interesada por la pintura fue María Luisa de Orléans, de cuyas lecciones de dibujo se conserva un cuaderno en la Biblioteca Nacional de Madrid (Palomino de Castro y Velasco 1723, I 213; Marías et Pereda 2002b, 14).

CAPÍTULO 4. LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

En febrero de 1561, Catalina de Médicis envía a su hija Isabel de Valois, segunda esposa de Felipe II, un retrato de sí misma, acompañado por otros dos de sus hijas menores, y de su hijo el rey, Carlos IX.⁴³⁸ Esto no suponía ninguna rareza en el ajetreo de imágenes que tenía lugar entre madre e hija, entre París y Madrid. La escena subsiguiente es narrada después por la propia reina a la remitente, adivinando el gozo que había de producirle el interés general provocado por su envío.

Quant les pintures arrivarent, la Princesse [Juana de Portugal] estoit issy, qui les treuva les plus belles du monde et prinssi-palement celle de ma petite seur; et le Prince [don Carlos] vint après, qui les vist et me dist trois ou quatre fois en riant: *Mas hermosa es la pequegna*. Si es aussy, et je ay asseurés bien qu'elle estoit bien faite, et madame de Clermont luy dit que c'estoit una belle femme por luy; il se print à rire et ne respondit. Le Roy [Felipe II] l'a treuvé fort belle, et m'a demandé si elle estoit grande. (González de Amezúa y Mayo 1949, III 25)

Pese a los rápidos reflejos de la Clermont, lo cierto es que don Carlos no llegó a contraer matrimonio con ninguna de las dos princesas. Sin embargo, resulta clara la intencionalidad política de aquel envío de retratos, así

⁴³⁸ No se debe confundir este envío de retratos con otro similar pero posterior, de enero de 1562 (González de Amezúa y Mayo 1949, II 43). En este último llegaron retratos de Catalina de Médicis, Carlos IX y Margarita de Valois, madre y hermanos de la reina Isabel, quien los puso en su cámara y, antes de acostarse, les hacía unas reverencias.

como lo esencial del relato: la forma en que elementos dinásticos y políticos, pero también familiares y sentimentales se conjugaban en torno a unos retratos de corte.

El ejemplo ilustra muy claramente el punto central de este último capítulo: la trascendencia pública y política de toda la vida en la corte de los Austrias españoles. Nos referimos a los modos en que determinadas tipologías retratísticas difundidas en el ámbito cortesano estuvieron ineludiblemente ligadas a categorías de género, y al papel que interpretaron las mujeres de la época, dentro de esas categorías y a través de esas imágenes; a cómo los espacios palaciales, en su planificación y en su uso, estuvieron estrictamente caracterizados en una gradación de lo público a lo privado, de complejas connotaciones sexuales; a cómo se constituyeron ámbitos palaciales y políticos paralelos en los conventos fundados por mujeres de la familia real, pese a su condición de clausuras. El resultado de estos análisis será un replanteamiento de nociones tales como “privado” y “público”, tan arraigadas en la historia social y en la explicación de las construcciones sexuales dentro de la Europa moderna.⁴³⁹

En la sociedad burguesa moderna –de la cual es heredera la nuestra propia– se identifica la vida privada con la feminidad, y el mundo público con el protagonismo masculino. Esta construcción de roles sexuales, de espacios físicos a la vez que mentales, dista de reflejar la realidad de la aristocracia y las cortes de ese mismo periodo. De hecho, durante la década de 1990 diversas investigaciones señalaron repetidamente su difícil

⁴³⁹ Chartier (2002) ofrece un interesante balance de perspectivas historiográficas y filosóficas sobre la relación entre lo público y lo privado. Desde varias de ellas señala que la clásica concepción del proceso ocurrido en la Europa moderna –el paso de una comunidad de sociabilidad anónima e indiferenciada a otra dividida en ámbitos públicos y privados– es una simplificación injustificable. También comenta la necesidad de superar dualismos radicales, pues en la práctica se produjeron muchas instancias de hibridación entre la esfera privada y la pública; por ejemplo, mediante la constitución de sistemas de autoridad dentro de la privacidad. Ver también Morant Deusa et Bolufer Peruga 1998.

aplicación a estas clases sociales, y con ellas al arte de la corte.⁴⁴⁰ Es inevitable recordar que en, las cortes del XVI y XVII, lo privado era público, en el sentido de que la política, al fin y al cabo, era una cuestión de familia. La sangre seguía siendo el factor principal a la hora de gobernar las naciones, aunque se estuvieran transformando lentamente en Estados modernos. En ese contexto, lo privado de la familia real adquiría trascendencia pública, política. Lo privado devenía político en la medida en que la familia era una dinastía (Sebastián Lozano 2001b, 696).

Sin embargo, creemos que, aun teniendo muy en cuenta tales precauciones, resulta imposible desechar por completo las distinciones entre lo privado y lo público en la corte de los Austrias. Los siguientes análisis mostrarán cómo, dentro de la equiparación general entre la familia reinante y la entidad política de la monarquía hispánica, cabía toda una serie de matices entre lo público y lo privado, pero con una clara conciencia de que los matices existían. En otras palabras, que no deberíamos ignorar las diferencias entre ámbitos –o imágenes, momentos, ritos...– públicos y otros privados, pero tampoco debemos entenderlos como polos opuestos y radicalmente separados. Más que un contraste entre blanco y negro, se trata de una escala continua con muchos grises, sutiles pero diferenciables.

Además, tendemos a equiparar la escala de valores de las sociedades del pasado con la nuestra, equiparando el mundo privado y “femenino” con una reclusión, una falta de realización personal, y tomando en cambio el mundo público y masculino como el medio ideal al que toda persona, pasada o presente, debe aspirar.⁴⁴¹ Si bien la condición femenina regia pre-

⁴⁴⁰ Así Serrera 1990, 47-48 y 55; Falomir Faus 1998, 204; Lawrence 1997, 12. Por otro lado, la reclusión femenina en el ámbito de la familia a partir del Renacimiento (y de aquí su representación exclusiva como esposa, madre o hija) es una línea desarrollada de la investigación feminista. Ver Lawrence 1997, 8.

⁴⁴¹ Iglesias 1998, 17: “La supeditación de lo privado a lo público, la subordinación del individuo a los intereses del grupo familiar, no debe interpretarse como falta de privacidad o de intimidad. Simplemente, la articulación de lo público-privado tiene otros perfiles y límites diferentes a nuestras

sentaba evidentes desigualdades con la masculina, no debiéramos precipitarnos a inferir una conciencia de agravio o injusticia por parte de las mujeres de la familia real. Muchas de ellas se implicaron activamente en la política cortesana e internacional, mediante relaciones y estrategias de poder informales, privadas, pero con importantes consecuencias públicas. Desde el campo de la antropología, Sciama resumió ya hace una década las cautelas necesarias a la hora de trabajar con el par de conceptos que articulan este capítulo.

Neither 'public' nor 'private' can then be used as fixed analytical terms or readily be associated with negative or positive values, while the domains they describe are never as clearly bounded as some of the literature implies.⁴⁴²

4.1 El retrato de corte, entre la intimidad afectiva y el documento político.

Ya hemos visto cómo, en la España de los siglos XVI y XVII, la mayor y mejor parte de los retratos de la realeza estaban expuestos en palacios como el Alcázar de Madrid, o el Pardo. También era muy frecuente su envío a cortes extranjeras, que de esta forma se mantenían al día de la situación política en los diversos reinos, y también de la apariencia física de sus monarcas. Del mismo modo, dentro de los círculos de la alta nobleza y de la burocracia más cercana al rey constituían un objeto de frecuente contemplación, y en cierta manera, un documento público de la persona real y su entorno (Campbell 1990, 196).

sociedades actuales que admiten la primacía y la promoción individual, y en donde los estados y la comunidad internacional se rigen por otras normas.”

⁴⁴² Sciama 1993, 110. En este mismo sentido, su excelente artículo alerta sobre los peligros de imponer los esquemas de género –con sus correspondientes juicios de valor– de nuestra sociedad occidental y postindustrial sobre otras culturas (Sciama 1993, 102, 106); y apunta la utilidad de concebir la relación entre privado y público como un *continuum* (Sciama 1993, 93).

Este mismo carácter público, documental, ejemplarizante, es el que detectamos en el tratado de Francisco de Holanda. Como ya recordamos al comienzo del segundo capítulo, Holanda indicaba precisamente a los sujetos regios como los únicos que verdaderamente justifican la realización de un retrato. Para él, retratar es imitar la obra del Creador, y esta tarea semisagrada sólo debería ser emprendida por los artistas más excelentes y con los modelos más dignos: “claros Príncipes y Reyes o Emperadores” e igualmente “una illustre y clara Princesa que por su virtud y saber es di[g]na de ser conocida de los venideros” (Holanda 1563, 255). Sangre real y virtudes son, en principio, requisitos para legar la propia imagen a la posteridad, y siempre con el fin de edificar a futuros espectadores.

Pero el tratadista no escribía en el vacío. Restringir la práctica del retrato a esos casos suponía dejar fuera un sector no grande, pero tampoco despreciable, de los que se realizaban por aquel entonces.⁴⁴³ Por ello, y en flagrante contradicción con el principio general recién sentado, añadía a continuación otros tipos de retratos lícitos, en dos ámbitos: la familia, y el amor puro. En sus palabras,

es cosa lícita que tengan los hijos la memoria de su padre y madre y agüelos sacados al natural, para tenerlos siempre presentes para el acrescentamiento de su virtud y para su consolación y de los suyos, imitando cuanto pudieren a sus antecesores en la bondad y con ellos augmentando su pasada genealogía;

y si alguno supiere amar muy fiel y castamente, di[g]no es de tener al natural pintado el vulto que ama, ansí para las ausen-

⁴⁴³ Para una excelente visión general sobre el tema, vid. Campbell 1990, tanto desde el punto de vista de los teóricos como de la praxis.

cias de la vida como para la recordación después de la muerte.
(Holanda 1563, 255)

Vemos así que, mientras el carácter modélico del retratado sigue siendo la justificación del retrato, éste no sólo sirve para la glorificación política de reyes y reinas, sino para la conservación y rememoración de la imagen de familiares y personas amadas. Pero precisamente estas dos variantes se fusionarán con el retrato oficial en diversas formas, oscureciendo en cierta manera su carácter de documento público.

Concluíamos el epígrafe 3.3 señalando esta dualidad en las galerías de retratos. De una parte, formaban conjuntos dinásticos, *halls of princely virtue* en expresión de Elliott y Brown, de innegables resonancias políticas. Eran la plasmación visual y espacial de la dinastía, y un instrumento de legitimación del monarca. La inclusión de retratos de vasallos o enemigos ilustres, reyes extranjeros, y personajes históricos o contemporáneos de gran relieve, servía al mismo fin: eran espejos de la imagen real, que, por así decir, se apropia de sus virtudes y las pone al servicio de la persona del rey. Su carácter público, de representación, venía confirmado por su muestra a viajeros y visitantes, y por la frecuente recepción de autoridades en estas salas. En cierta medida, Felipe II quiso emular en El Pardo los bosques y el palacio —con su correspondiente galería— que Francisco I se había construido en Fontainebleau.

Sin embargo, las galerías de retratos también podían funcionar como espacios de resonancias personales e íntimas. La de El Pardo estaba en un palacio de caza, un lugar de descanso y retiro para el rey y sus íntimos. Al planear esa galería, el rey prefirió incluir a algunos amigos suyos por encima de reyes o príncipes ilustres.⁴⁴⁴ Por supuesto, una galería tenía una evidente dimensión “de familia”, y podía ser escenario para la mirada de

⁴⁴⁴ Kusche 1992, 16. Sobre la ambigüedad en la galería del Pardo, ver Woodall 1995, 60-61.

un esposo, una hija, una madre, o un hermano.⁴⁴⁵ Ya vimos cómo Isabel Clara Eugenia se rodeaba en Bruselas de los retratos de sus familiares españoles, como consuelo a su separación física de ellos (cf. pág. 220).

Por tanto, un mismo espacio o una misma imagen admitían varias lecturas o miradas, más públicas o más privadas según las circunstancias y los espectadores. En otros casos, la tensión entre el aspecto público y el privado de un retrato no se decidía solamente al final, en la recepción individual o colectiva de la imagen, sino que influía grandemente sobre su propia producción. Nos referimos a los retratos de pedida, una importante variedad de los retratos de corte durante la Edad Moderna. En ellos se acentuaba especialmente el debate en torno a la fidelidad del retrato a la realidad, frente a la alternativa de la *dissimulatio*, la amplificación, o la idealización, en suma, la mejora de la naturaleza por el arte.

En primer lugar, hay que decir que la belleza o fealdad de un futuro consorte podía ser motivo para cambiar unos planes de matrimonio, aunque tampoco fueran muy abundantes estos casos: la conveniencia política mandaba. Como consecuencia, sobre los autores de estos retratos recaían unas enormes presiones, dado que la habilidad y la fidelidad del pintor podían condicionar importantes decisiones políticas. Por ese motivo era frecuente que alguna de las cortes inmersas en negociaciones matrimoniales enviase a un pintor propio para retratar al posible partido, y no depen-

⁴⁴⁵ Woodall (1995, 71) señaló que la contemplación de la galería podía funcionar como un estímulo para contribuir a perpetuar la dinastía. Su comentario se basaba en la cercanía entre la galería de retratos de El Pardo y los dormitorios reales, y en el hecho de que Argote de Molina mencionase consecutivamente esos espacios. Por contra, pensamos que es altamente improbable que alguien como Argote supiese o pudiese poner por escrito algo mínimamente relacionado con las costumbres sexuales de la pareja real. La cercanía entre esos espacios se explica más bien por la propia historia constructiva del palacete de El Pardo (cf. apartado 4.3.2.2); además, colocar una galería o sala grande con retratos en la cercanía de las alcobas no fue un rasgo exclusivo de este real sitio. La misma disposición tenían las habitaciones de María de Hungría en Bruselas –con la aneja Galería de los Emperadores– y las de Catalina de Austria en Lisboa –con los retratos en la *Sala da Rainha*– (Jonge 1994, 116; Jordan 1998a, 392), ambas anteriores a la ordenación interior de El Pardo.

der de un artista al servicio de intereses ajenos. Circunstancias como estas explican, por ejemplo, varios de los viajes de Antonio Moro al servicio de los Habsburgo. En 1550 vino a la Península para preparar los retratos que iban a decorar la galería de retratos de María de Hungría en Bruselas; un segundo objetivo del viaje era retratar a la infanta María de Portugal, que contaba en aquel momento como una de las mejores candidatas para el nuevo matrimonio del príncipe Felipe (Jordan 1998a, 394). En 1554, Carlos V requirió al flamenco para un trabajo similar, esta vez para pasar a Inglaterra y retratar a la que finalmente se había convertido en la segunda esposa de su hijo: María Tudor (Woodall 1991, 220-221; Campbell 1990, 197-198).

Curiosamente, este retrato (fig. 11) era especialmente de interés para Carlos V, quien lo encargó, lo tuvo en Bruselas, y después lo llevó consigo a Yuste.⁴⁴⁶ Quizá lo estimase como trofeo de uno de los últimos triunfos político-religiosos de la familia, el matrimonio inglés de Felipe; quizá fuese una curiosidad personal, si recordamos que el mismo Emperador, décadas antes, había estado prometido con una María Tudor todavía niña, compromiso que rompió por su boda portuguesa. En cualquier caso, Moro escogió el formato sedente italiano, el de los primeros retratos de Isabel de Portugal por Tiziano, para este retrato igualmente encargado por Carlos V. De esta forma, la continuidad entre una generación y la siguiente se afirmaba también visualmente (cf. notas 112 y 126). La interrelación de

⁴⁴⁶ Woodall 1991, 198, 204. Otro caso en el que la familia podía estar tan interesada como el novio en conocer el aspecto de la pretendida fue el frustrado enlace del príncipe Carlos de Gales con la princesa María Ana, hija de Felipe III. En 1623, cuando se estaba negociando el matrimonio, se envió a Londres un retrato en miniatura de la princesa para que el rey, Jacobo I, pudiera juzgar su apariencia (Stratton 1988, 18).

factores personales, políticos y estéticos en este magnífico retrato era particularmente intensa, como podemos ver.⁴⁴⁷

La fidelidad con que el pintor desempeñó su trabajo, sin suavizar las duras facciones de la novia, era su respuesta a la confianza depositada en él por la familia. Los retratos realizados por pintores ingleses, probablemente similares a los de Hans Eworth conservados hoy, eran mucho más idealizados (Woodall 1991, 198-201, 215; Campbell 1990, 198). Aunque Felipe II nunca concibió su enlace con María Tudor en términos sentimentales, es posible que esos retratos enviados desde Londres le permitieran crearse algunas expectativas sobre la belleza de su nueva consorte. Tales expectativas se vendrían abajo con estrépito al conocerla en persona.⁴⁴⁸ Años después, Isabel de Inglaterra dijo saber muy bien cómo había maldecido Felipe II a los pintores en aquella ocasión (Campbell 1990, 197-198). Sin embargo, no consta que en sus matrimonios posteriores enviase retratistas propios a Francia o Austria.⁴⁴⁹

En lo que respecta a los artistas, las presiones políticas sobre su trabajo debían ser considerables. Para los tratadistas, no cabía duda: tanto Francisco de Holanda en el XVI como Francisco Pacheco en el XVII afirmaban terminantemente que el fin principal del retrato era parecerse con todo detalle al modelo (Holanda 1563, 278-279; Pacheco 1634, 524ss.). No

⁴⁴⁷ Falomir Faus (1998, 206) cita varios ejemplos sobre reacciones emotivas ante retratos de pedida, las cuales traslucen claramente cómo se producía una cierta identificación entre el retrato y el/la modelo.

⁴⁴⁸ A la inversa, María Tudor había declarado que no se casaría con Felipe II si no le enviaban un retrato del pretendiente para examinarlo (Jordan 1998a, 388). María de Hungría respondió rápidamente –la negociación matrimonial la había empezado ella, sin esperar al consentimiento del príncipe– y envió un retrato, posiblemente el pintado en 1548-1549 por Tiziano, hoy perdido. En carta adjunta, Granvela instruyó al embajador imperial en Inglaterra que explicase a la reina que el aspecto del rey había cambiado en los tres años transcurridos (Wethey 1969-1975, II 42, 203).

⁴⁴⁹ Al concertarse el matrimonio de Isabel de Valois y Felipe II, Enrique II de Francia encargó a Marco Antonio Sidonio, pintor veneciano, que retratase a la novia. Según narra el embajador veneciano Tiepolo, Felipe II “lo hà molto volentieri ricevuto [el retrato de Isabel] et fatto poner nella camera sua dove dorme.” (González de Amezúa y Mayo 1949, I 49 n. 36)

obstante, ambos toleraban cierto disimulo de la fealdad o la vejez, aprovechando diversas poses, o la variedad de los trajes. Es el caso del infante don Carlos, cuyas deformidades se esforzó por camuflar Sánchez Coello. Lo logró hasta tal punto que, cuando el embajador austriaco en Madrid envió a su corte un retrato del príncipe don Carlos, juzgó necesario enviar también una carta en la que, diplomática pero inmisericordemente, exponía los muchos defectos físicos que el pintor había conseguido ocultar.⁴⁵⁰

En ese sentido, conviene recordar una vez más el fuerte peso de los ideales y las convenciones sobre el retrato de corte. La tensión entre el ideal y la realidad, el arte y la naturaleza, el tipo y el individuo, no se resolvió de forma estable y coherente, sino que se mantuvo en oscilaciones constantes, como los casos citados demuestran. La tradición historiográfica suele enfatizar el naturalismo y verismo de los retratos de corte españoles, lo cual es cierto, si los comparamos con los franceses o italianos coetáneos, poblados de alegorías y deidades. Por otro lado, una y otra vez vemos aflorar en los retratos españoles tradiciones, modelos y normas convencionales, que de hecho gobiernan rígidamente su apariencia. Quizá sea útil cuestionar, como ya se ha hecho, el vínculo entre una Edad Moderna crecientemente interesada por el individuo y una retratística crecientemente especializada en el parecido físico. Por mucho que un retrato “se le parezca” –cosa en sí harto compleja, como vimos en el segundo capítulo–, nos equivocamos de parte a parte si buscamos a la persona regia en el retrato, y no solamente el retrato de la persona regia.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ El lienzo, por Sánchez Coello, es de 1564. Hoy está en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Madrid 1990a, 140).

⁴⁵¹ “...the portrait is no longer a symbolic form of a developed individual consciousness; it is not evidence for a mode of being, but for a mode of representation. [...] The effort to create a likeness, or individuality, in a portrait may not reflect a mental disposition but, rather, the deliberate and therefore also verifiable demand for the painted rendering of an individual’s face.” (Warnke 1998, 82-83) Cf. también Civil 2000, 46.

Lo recién dicho apunta a un predominio de los elementos públicos sobre los privados: el retrato como documento social, más que personal. Por ello, puede que lo más adecuado sea, aceptando la ineludible unión de ambos elementos, calibrar cuidadosamente la situación de cada imagen concreta, la gradación de su carácter público y privado a la vez, sin encajonarla fácilmente en uno solo de los extremos. A título de ejemplo, analicemos a continuación algunas tipologías de retratos de supuesto carácter radicalmente privado, contrapesándolo con la evidencia de su simultáneo significado político.

Los retratos de niños y niñas reales constituían un pequeño capítulo de la retratística de corte, por derecho propio. No se puede negar que los retratos de infantes e infantas tenían un evidente valor emotivo, y que despertaban respuestas muy personales en sus destinatarios.⁴⁵² Desde Castilla, Juana de Portugal reclamaba retratos de su hijo don Sebastián, para asistir remotamente a su crecimiento (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 146). En enero de 1603 Isabel Clara Eugenia agradecía al duque de Lerma el envío de un retrato de su sobrina Ana Mauricia, con palabras así de efusivas:

Muchos pliegos de papel habría menester para decir del retrato de mi nuera. ¡Ojalá me la pudiéades poner en los brazos, que yo al retrato no me harlo de abrazalle! Parécese mucho a mi hermano, que me tiene contentísima, y el cuidado de haberme enviado el retrato, no tiene paga. (García García 1998, 72-73)

⁴⁵² Entre otras muestras, véase lo que escribía Felipe II a su hija Catalina Micaela, duquesa de Saboya, acerca de unos retratos de sus nietos: “Con lo que me decís de mis nietos he holgado mucho y con un librito que el Duque me envió de vuestro retrato y los suyos, aunque más me holgaría de veros a vos y a ellos, que no podrían dejar de darme mucho gusto con sus travesuras” (Serrera 1990, 53).

La cita demuestra, por otra parte, que las consideraciones políticas nunca dejaban la escena. La archiduquesa nombra ilusionadamente su “nuera” a su pequeña sobrina, aludiendo a sus planes de casarla con su propio hijo, el cual aún no había nacido, y de hecho nunca llegó a nacer. Conociendo la lucha casi bicentenaria de los Austrias españoles por criar herederos válidos para el trono, se entiende que retratar a hijos e hijas fuese algo más que un recuerdo personal. La misión principal de una reina era dar un heredero varón al rey, y el nacimiento de uno constituía un acontecimiento de importancia internacional, como documentan también los retratos de la reina embarazada. Subsiste alguno de ellos, especialmente de Margarita de Austria. Al parecer, se los encargaba al pintor real, Pantoja de la Cruz, para mandárselos al rey –en una época inicial de muchas ausencias de este–, o a su propia madre, en Austria.⁴⁵³

Los retratos infantiles replicaban el carácter representativo y político de los de sus progenitores. Cañas, escudos y caballos de juguete anticipaban ya la autoridad militar de niños todavía en traje largo.⁴⁵⁴ Más crecidas, las hermanas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela muestran una infantil seriedad al pasarse una corona de flores (fig. 51), elemento de connotaciones juveniles y moralizantes, pero también nupciales.⁴⁵⁵ A veces coexisten en un retrato niños o jóvenes que nunca habían estado juntos en la

⁴⁵³ En el Kunsthistorisches Museum de Viena se conserva un retrato de doña Margarita embarazada, con un aparatoso verdugado, y su pequeña hija al lado. Probablemente sea el citado en un descargo de pinturas al guardajoyas real, Antonio Voto, en Valladolid, de 6 de octubre de 1601: un retrato de la reina Margarita, “preñada, con ropa y basquiña de tela negra con fajas bordadas con el retrato de doña Sophia, enana [...] que mandamos ymbiar a la Sma Archiduquesa [María de Baviera, madre de Margarita] a alemania.” (Sánchez Cantón) Serrera (1990, 50) comenta al respecto cómo, a diferencia de la pintura italiana, la embarazada se representa tal cual, sin rodearla de alegorías o santos patronos.

⁴⁵⁴ Marías (1998h, 454-455) contrapone un retrato como el del príncipe Diego en 1580, de 5 años de edad pero mostrado ya con armadura –simbología política en un retrato concebido para enviarlo al emperador chino– a otros de tono más íntimo y familiar, señalando también la existencia de obras intermedias.

⁴⁵⁵ Cáceres 2000, 321, 326. Atribuido a Sánchez Coello, hacia 1575, el lienzo se encuentra en el Prado (nº inv. 1138). Un primer retrato de las dos hermanas, muy jóvenes aún, está en las Descalzas. Otro, poco anterior al del Prado, en Hampton Court.

realidad, y que se reúnen por una licencia artística, cuyo objetivo es afirmar visualmente el orden sucesorio, no documentar su apariencia (Civil 2000, 45).

En ocasiones se retrata a los niños o bebés con abundancia de dijes y amuletos, lo cual muestra sin reparos el temor que había por su supervivencia (fig. 52). Esto, que sólo se refleja en algún retrato aislado del reinado de Felipe II –como el del infante don Diego, de 1577–, se acentuó en tiempos de Margarita de Austria.⁴⁵⁶ Estos retratos de connotaciones mágicas coexistían, de manera algo incongruente, con otros en los que los niños llevan hábitos de alguna orden monástica, poniéndolos así bajo la protección de algún santo religioso. Estos elementos de carácter popular e incluso supersticioso podrían juzgarse propios de un ámbito privado, pero lo cierto es que se enviaban a parientes del extranjero, lo cual tampoco era la mejor forma de garantizar una visibilidad escasa.⁴⁵⁷ Tras la muerte de la reina, los retratos encargados por Felipe III mantienen los dijes, pero ya no recurren a los hábitos monacales, aunque la costumbre no desapareció.⁴⁵⁸

En los casos en que los temores por la salud de los niños se mostraban fundados, se dio lugar a un subgénero de retrato, el de los infantes muertos, que también tuvo a Margarita de Austria como principal impulsora (Marías 1997g, 107). Tales retratos podían pasar al convento de las Des-

⁴⁵⁶ Por ejemplo, los retratos de la infanta María Ana en las Descalzas Reales y en el Kunsthistorisches Museum de Viena, o el de los infantes Fernando, Alonso y Margarita, también en el museo vienés.

⁴⁵⁷ Marías (1997g, 110) los interpreta en clave radicalmente privada, ante el recelo religioso que podrían despertar las supersticiones implícitas en los retratos. No obstante, el uso de amuletos como esquilas, objetos de azabache, coral y otras materias no era considerado superstición en la época. “En el siglo XVII aquella arraigada costumbre más bien se debía a explicaciones sobre el contagio, muy simples, que aceptaban no sólo el vulgo, sino gentes cultas y aún la ciencia médica. Admitía ésta el *aojamiento* como posible medio de inficionar (...) enfermedades a un recién nacido” (Cortés Echanove 1958, 35).

⁴⁵⁸ Hay ejemplos hasta de mediados de siglo, como un retrato en el Instituto de Valencia de Don Juan, que representa a un niño con hábito de carmelita, acompañado de sus padres (Sánchez Cantón 1923c, 90).

calzas Reales, para que estuvieran presentes en las oraciones de las ilustres clarisas,⁴⁵⁹ pero también se enviaban a las cortes extranjeras. Cabe pensar que esto podía tener motivos políticos, como en el caso de su nacimiento. No obstante, la carta que solía acompañar al lienzo habría servido igualmente para tales fines. Desde el momento en que ya no eran futuros candidatos al trono, el valor añadido de su imagen desaparece, y no digamos ya de su imagen póstuma. La persistencia en enviar este tipo de retratos lleva a pensar que sus destinatarios ganarían algún tipo de consuelo, espiritual o sentimental, viendo a los infantes en su ataúd.⁴⁶⁰

En conclusión, el carácter privado y público de estos retratos dependía de circunstancias concretas, y podía variar según variasen los espacios, los momentos o los espectadores; en resumen, sus destinatarios, y por tanto su finalidad –tanto si esta era implícita como si era declarada– (Civil 2000, 58).

4.2 Ámbitos femeninos: las clausuras reales.

Una rápida recapitulación de las principales empresas constructivas de nuestros Austrias mayores nos lleva ineludiblemente a hitos como el palacio de la Alhambra o la catedral de Granada, con Carlos V, y el Escorial con Felipe II. Sin querer reducir un siglo de actividad a tres edificios –véase el siguiente epígrafe–, tampoco puede negarse que esas tres grandes

⁴⁵⁹ De hecho, allí están todavía dos retratos funerarios de infantitas: una con hábito de clarisa, y otra de franciscana concepcionista (fig. 53). Se supone que deben ser las infantas María y Margarita, hijas de Felipe III y Margarita de Austria, de quienes consta que encargaron retratos tales a Pantoja de la Cruz y Bartolomé González (Marías 1997g, 107; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1998c, 19).

En 1623, al fallecer la infanta Margarita María Catalina, pasan unas horas hasta que la amortajan. A continuación la retratan, y después la ponen en su cámara para las ceremonias públicas (Válgoma y Díaz Varela 1958, 151).

⁴⁶⁰ En los meses siguientes a la muerte de María, segunda hija de Felipe III, Pantoja de la Cruz pintó al menos seis retratos de la infanta difunta. De ellos, uno se envió a Alemania, y otro a Flandes (Campbell 1990, 166; Marías 1997, 107).

empresas arquitectónicas centraron los esfuerzos de la monarquía en este campo. En ellas coexisten, en estrecha ligazón, los factores político-dinásticos y los religiosos; y en ellas, sobre todo en El Escorial, se advierte claramente a la persona del rey, como su principal impulsor y último artífice.

Si buscamos paralelos femeninos para tales realizaciones, el resultado puede ser descorazonador. Y es que los precedentes eran muy positivos. Una vez más, Isabel la Católica había dejado el nivel –en este caso, de logros constructivos– en un altísimo listón. Sus sucesoras, desde luego en situaciones dinástico-políticas muy diferentes a las de ella, no pudieron continuar o superar su tarea, a juzgar por el número y la calidad de los resultados.

Podemos preguntarnos si aspiraron a ello, acaso. Algunos intentos de valorar en su conjunto el mecenazgo femenino regio o aristocrático arrojan datos significativos. En Francia, las mujeres regias sí se involucraron en grandes empresas constructivas y artísticas, pero sólo cuando las contingencias dinásticas les situaban al frente del poder político –habitualmente, en regencias durante la infancia del príncipe heredero (Tolley 1996, 239-240). En España, durante la dinastía habsbúrgica sólo se produjo una situación así, con Mariana de Austria, lo cual no permite tampoco extraer grandes conclusiones. Estudios estadísticos sobre el mecenazgo artístico en la Italia renacentista señalan una parcela femenina muy limitada, el 10%, sobre el conjunto de encargos en determinados talleres y/o ciudades. Es relevante, sin embargo, que la mayoría de encargos de ese porcentaje provengan de viudas y monjas (Anderson 1996, 131).

Por ello, si bien precedentes cercanos demostraban que una mujer –más en concreto, una reina– podía ser *la* gran mecenas de las artes y de la arquitectura de su tiempo, la realidad era, en España como en otros sitios,

que el protagonismo correspondía a los varones; y que, para encontrar mujeres con actividad relevante en este ámbito, hemos de buscar situaciones alternativas, en las que no hay un varón dominante sobre la dinastía – regencias– o sobre la propia mujer –en el caso de las viudas y las religiosas. El resultado es que se refuerza el paradigma que posiciona a las mujeres como subordinadas, apartadas del núcleo del poder, de las grandes empresas artísticas y propagandísticas, y encasilladas en la religiosidad y la familia.

No creemos que se pueda negar la validez general de esta interpretación. Sin embargo, ahondando en la realidad del mecenazgo arquitectónico femenino podemos comprender con más fidelidad el alcance real del poder de estas mujeres. Las conclusiones pueden ser sorprendentes, si consideramos que ámbitos que teóricamente eran femeninos, privados –hablamos de conventos de clausura–, y secundarios, en la práctica sí alcanzaban una trascendencia pública de gran importancia, pese a mantener una identidad marcadamente femenina. Esa identidad sexual determinó que su posición política y cultural no fuese nunca de centralidad total –como las empresas arquitectónicas de un rey–, pero desde luego fueron importantes centros de actividad política informal y de relevante mecenazgo artístico.

Las motivaciones oficiales de sus actuaciones en este terreno eran múltiples. Como en toda fundación religiosa, el motivo principal era la alabanza y glorificación de Dios, mediante la fundación y dotación de comunidades de religiosas dedicadas en exclusiva al culto divino. A esto se añadían las consideraciones de tipo ultraterreno, como la perpetua oración por las almas de la fundadora y su familia, o simplemente el digno enterramiento de las personas reales. También contaba una larga tradición de integración entre espacios palaciegos y conventos, que permitía la residencia de las personas reales en la cercanía de las comunidades monásticas. Finalmente, no estaban ausentes las conflictivas circunstancias reli-

giosas del momento, con una escisión en las creencias de los europeos como no había habido otra igual.⁴⁶¹ El carácter combativo, típicamente contrarreformista, que adquirirían estos espacios, queda espléndidamente formulado con estas palabras del padre Carrillo sobre el retiro de la emperatriz María de Austria en las Descalzas: “peleaba la santa Emperatriz desde el coro, y desde el oratorio en que estava, con los esquadrones de sus oraciones santas.”⁴⁶²

Todo ello era perfectamente compatible con una voluntad de estas mujeres de posicionarse dentro de la corte y la monarquía, sin suponer en modo alguno un reto al poder central del monarca. Por supuesto, esta voluntad encontraba en las artes un medio extraordinario para reforzarse y difundirse (Jordan 2000a, 430-431). El propio hecho de apartarse del mundo estaba cargado de significados políticos; aunque los precedentes femeninos medievales no eran escasos, el gran referente era Carlos V con su abdicación y retiro en Yuste.⁴⁶³ La comparación con el gran patriarca y modelo de la dinastía no estaba fuera de lugar para las mujeres de sangre real, y servía para elevarlas, desde luego. Los discursos sobre el desprendimiento de honores y privilegios y su cambio por una oculta vida de religiosidad podían aplicarse tanto a varones como a mujeres regias. De hecho, el desprendimiento y el recogimiento eran más bien relativos, como veremos a continuación; tampoco debe olvidarse que la mayoría de estas mujeres no profesaron votos, pese a su gran cercanía con el estado religioso (cf. pág. 227).

⁴⁶¹ Ruiz Gómez (2001b, 659) señala todos estos elementos como puntos en común entre la fundación de El Escorial y de las Descalzas Reales.

⁴⁶² Juan Carrillo: *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas*; Madrid, Luis Sánchez, 1636 (apud Ruiz Gómez 2001b, 661).

⁴⁶³ Ruiz Gómez (2001b, 660-661) recoge del padre Carrillo algunos precedentes de retiro monástico, como Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal.

Todos estos factores entran en juego a la hora de entender lo que supuso en su día el convento de las Descalzas Reales, en Madrid. Es el ejemplo más perfecto de las clausuras reales femeninas en la España moderna, el que más influyó y mejor transmitió los ideales que alentaban a su fundadora, Juana de Portugal. La princesa tuvo como modelo más cercano el monasterio de clarisas descalzas llamado de la Madre de Deus, en Lisboa. Fundado por la reina viuda Leonor de Portugal en 1519, Juana lo conoció durante su estancia en Portugal. A su vuelta a Castilla, solicitó a su tía Catalina los planos del convento lisboeta, y en 1555 adquirió el palacio madrileño de Alonso Gutiérrez, tesorero de Carlos V (Jordan 1994b, 151; Jordan 2000a, 454). No debe ser coincidencia que en ese mismo edificio hubieran nacido tanto ella como su hermana mayor María; en cualquier caso, debía ser el mejor edificio de Madrid, después del Alcázar (Toajas Roger 1999a).

Cabe recordar que, durante esos años, la princesa regía España desde Valladolid, y que su decisión de fundar un convento en Madrid antecedió con mucho a la decisión de Felipe II de llevar la corte a dicha capital. También es muy posible que conociese los planes de su padre de retirarse a un convento desde fecha temprana, pero todo apunta a que su modelo era el convento de Lisboa. De 1556 a 1560, y bajo sus órdenes, Antonio de Sillero el Mozo reformó el palacio de Gutiérrez para hacerlo habitable como convento, añadiéndole un anejo cuarto real para la princesa y su numeroso séquito (Rivera Blanco 1984, 269). Simultáneamente, ya desde 1554 Juana había reunido una comunidad de clarisas en Valladolid, a las que aposentó en las cercanías de su palacio, disfrutando de un acceso inmediato a su compañía mediante un pasadizo (Jordan 2002, 45, 54 n. 29). Para esa fundación vallisoletana recurre además a algunas clarisas de Gandía, posiblemente por influencia de Francisco de Borja. En 1559 la comunidad se traslada a Madrid, primero a unas casas del Obispo de Pa-

lencia, y el 15 de agosto a la sede definitiva del convento (López de Hoyos 1569b, 30; Sánchez Hernández 1997, 27-31; Ruiz Gómez 1998a, 18-20).

Aún en curso las obras de la nueva iglesia (1560-1565), de autoría discutida, el convento madrileño se inauguró el 8 de diciembre de 1564 (González de Amezúa y Mayo 1949, I 313). No sabemos mucho acerca de la disposición interior de las estancias en sus primeros años. Las reformas en la parte de la clausura no debieron ser profundas, y se mantuvo el aspecto general de un palacio urbano de tradición mudéjar e inspiración toledana (Toajas Roger 2000b, 111). Por tanto, esa parte del edificio conservó un claro aspecto hispánico, también en su plano asimétrico y vuelto hacia dentro, opuesto a una disposición geométrica, de inspiración italiana. El mismo mensaje transmitía el uso de ladrillo, mampostería y yeserías mudéjares, mientras que el lujo se concentraba en elementos decorativos y muebles (Sancho 1996, 145).

Ese predominio de la decoración sobre la arquitectura es la impresión que transmite, pocos meses después, la descripción de López de Hoyos, en su libro de exequias de Isabel de Valois. Por mor de la brevedad, dice querer describir sólo el templo,

dexando a parte el sitio y clemencia del cielo, jardines, fuentes, reales, patios y claustros adornados de muchas esculturas y columnas de mármol de Génoba, y muy rico alabastro, la grandíssima capacidad de toda casa [...] y dexo a parte lo mucho que cada día la Sereníssima Princesa va ilustrando con nuevos edificios, escultura y pintura de toda la casa y claustros sumptuossísimamente (López de Hoyos 1569b, 29).

Por tanto, Juana de Portugal concentró sus recursos en hacer de las Descalzas un entorno verdaderamente regio. Su personalidad y su ambición le empujaban a ello: ya en 1557 señalaba el embajador veneciano Badoaro que era liberal y que, de haber podido, habría gastado como una reina (Badoaro 1557, 286). Además, y dado que el convento se puso bajo el patronato regio, la corona colaboró en los gastos de su construcción, aparte de las aportaciones sustanciales de la propia princesa.

Con todo, entre 1560 y su muerte en 1573 ella no residió establemente en el convento; de hecho, su enfermedad final la sorprendió en El Escorial. En 1571, Venturino informaba de que en las Descalzas no había ninguna habitación para residencia de la propia Juana de Portugal, sino “che due volte settimana le visita” (apud Rudolf 1995, 214 n. 397); allí se retiraba también en Semana Santa, y en otros periodos del año (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 138). Mantuvo su Cuarto en el Alcázar, así como su habitual itinerancia entre palacios reales, acompañando al rey, su tercera y cuarta esposa, y sus sobrinos. Participaba en cacerías, fiestas cortesanas, conciertos, representaciones teatrales, etc. El centro del poder estaba allí donde estuviera el rey, y dentro de la corte su hermana Juana era una consejera y una fuerza política relevante puesta al servicio del monarca, pero también interviniendo desde la distancia en la política portuguesa (Jordan 2000a, 454-454). Las Descalzas sirvió como una plasmación material de esa situación personal y política de la princesa en la corte, a la vez que como testimonio de una religiosidad profundamente sentida.

En la construcción y decoración de la iglesia, Juana de Portugal demostró el refinamiento de su gusto, así como su acceso a los mejores artífices de la corte. De hecho, en más de un aspecto el templo avanza soluciones que poco después veremos emplearse en El Escorial, con las lógicas diferencias de escala. Es el caso del tabernáculo (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1998c, 15), diseñado con el resto del retablo por Gaspar Becerra, y,

fundamentalmente, del sepulcro de la princesa (fig. 46). Este monumento, de lo poco que se conserva actualmente en su estado original, ocupa el lugar de una pequeña capilla u oratorio que Juana se construyó en vida. La capilla permitía el mismo tipo de visión oblicua del altar mayor que encontramos en los aposentos privados de Carlos V en Yuste y Felipe II en El Escorial (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 138). En el caso de Juana, su significado era aún mayor, pues al parecer estaba construido en la habitación en la cual ella había nacido. Así lo recoge López de Hoyos: “A los dos lados del altar mayor ay dos oratorios labrados de azulejos con dos rejas doradas que salen al altar mayor, el uno de los cuales es de gran deuoción, porque en el ay muchas reliquias, ymágenes con illustre ornato, poblado de excelentes, varias y diuinas historias de marauilloso pincel, en el qual nació la Sereníssima princesa, y al presente su alteza tiene grande oración y recogimiento en él como tan cathólica y afficionada a la reli-gión.” (López de Hoyos 1569b, 31)

Los paralelos con El Escorial son evidentes: adoración, en vida y después de ella, de la Eucaristía; aproximación de los espacios domésticos a los sacros; acopio de imágenes devocionales y reliquias.(Jordan 2000a, 456). En este último aspecto, es necesario aclarar que este oratorio no era propiamente el Relicario del convento; este se sitúa justo detrás del retablo mayor, en una estancia de cuya decoración también se ocupó personalmente la princesa, supervisando la colocación de los espejos, así como de las reliquias enviadas desde Austria por su hermana (Morán Turina et Checa Cremades 1985, 178).

El testamento de Juana de Portugal, fechado el 12 de enero de 1573, mandaba que su cuerpo fuese sepultado “encima de las gradas por donde se sube al altar mayor al lado de la epístola en una como capillita que me sirve agora biviendo de horatorio y para desde allí oyr misa y los debinos ofiçios y donde si antes de mi muerte no dexare edificado mi sepulcro

quiero que se me edifique y labre conforme a un modelo que dexare para ello señalado” (AGP 7140 8, 1573, 5r). Queda clara por tanto, también en este caso, la directísima implicación de la princesa en la disposición de su sepulcro, del mismo modo que hicieran su padre y su hermano. Su disposición como orante es parte de una tradición muy anterior, en la que los hitos más cercanos son las estatuas funerarias de los Reyes Católicos en la catedral de Granada, así como los cambiantes planes de Carlos V y Felipe II sobre sus sepulcros, hasta su formulación definitiva en El Escorial (Checa Cremades 1989, 24-25). Lo que en las Descalzas fueron dos funciones sucesivas del mismo espacio –capilla primero, monumento y sepulcro después– en El Escorial se desdobra en dos espacios distintos, la capilla aneja al aposento real, y el cenotafio con las estatuas dispuesto encima de ella.

No sólo el concepto, sino también la realización del sepulcro supone un paso más dentro de dicha tradición. De un lado, la estatua de la princesa se realiza en alabastro, tal como Carlos V había dispuesto para su propia estatua funeraria, aunque finalmente su hijo optaría por el bronce dorado. La capilla, trabajada en jaspes y otras piedras duras, anticipa las soluciones escorialenses. Los artífices, Pompeo Leoni para la escultura y Jacome de Trezzo para la capilla, son los mismos de la gran obra filipina.⁴⁶⁴ Por tanto, Juana de Portugal se adelanta en unos cinco años a la realización –y probablemente, al concepto mismo– de los sepulcros de El Escorial.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Ortega Vidal (1998, 51-52) apunta la posibilidad de que el diseño arquitectónico de la capilla fuese obra de Juan de Herrera, ante su parecido con el templete de los Evangelistas en San Lorenzo, y por su condición de aposentador de la princesa de Portugal. De esa forma, aunque la obra se contratase con Trezzo, este habría subcontratado el diseño a Herrera y la escultura a Leoni. Los tres colaboraron, durante esa década y la siguiente, en diversos elementos de la obra escorialense.

⁴⁶⁵ Si Juana de Portugal tenía decidido el concepto de su sepulcro antes de 1573, el contrato a Trezzo sólo se firmó en octubre de 1574, constando que inmediatamente empezó sus trabajos (Ortega Vidal 1998, 44). El contrato para los cenotafios de El Escorial es de 1579, y su realización sólo se empezó en 1590, tras la conclusión de la cabecera de la basílica. No obstante, parece probable que la concepción de los conjuntos se viniese planteando y replanteando desde mucho antes (Checa Cremades 1992, 183; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1998d, 435).

No era una cuestión meramente artística, sino también funcional. Las Descalzas habían de servir como lugar de entierro privilegiado para su fundadora, pero también para otras damas ilustres de la dinastía. En efecto, la emperatriz María de Austria y su hija sor Margarita de Austria reposan en el coro, y otras en el claustro bajo.⁴⁶⁶

En la construcción y ornato de la iglesia, finalmente, intervinieron los principales arquitectos y artistas de la Corte. Su autoría suele concederse bien a Francesco Paciotto, bien a Juan Bautista de Toledo. El primero, activo en la corte entre 1561 y 1562, se atribuye en una carta posterior el diseño de la fachada, e incluso el pago de 1.000 escudos por su “madrina” la princesa Juana. Por otro lado, durante esos años y los posteriores, es Toledo quien dirige las obras reales en Madrid, así que difícilmente pudo serle ajena la obra (Rivera Blanco 1984, 271-272; Marías et Bustamante García 1991, 76).

Fuese uno o el otro, lo cierto es que la obra suponía una marcada ruptura con el estilo vernacular en boga en Castilla. Su clasicismo a la italiana, sin concesiones locales, marcaba claramente el carácter innovador del edificio, y el gusto de su patrocinadora (Marías et Bustamante García 1991, 78). Es un lenguaje compartido con otras obras reales de los mismos años, como los corredorcillos del Alcázar, o el palacio de Aranjuez (Rivera Blanco 1984, 272). De hecho, aquí también encontramos una anticipación de tipologías y soluciones escurialenses, concretamente, en el sotocoro de entrada a la iglesia. La división original de este espacio en nueve compar-

⁴⁶⁶ Ruiz Gómez 2001b, 660. Sin embargo, y contra lo que señala esta autora, no creemos que las Descalzas se pensase para el entierro de las reinas que murieron sin dar un sucesor al trono. Según varios testimonios, se hacía diferencia entre las reinas madres de rey y las que no lo fueron; y que Isabel de Valois fue inicialmente enterrada en las Descalzas. No obstante, esto sucedió por propia petición de la enferma (López de Hoyos 1569b, 28), en la que influiría el estado incipiente de las obras en San Lorenzo; en 1573 sus restos ya se llevaron allí, a la iglesia de prestado, junto con el resto de la familia, y en 1586 a una cripta bajo el altar mayor de la basílica. Sólo en 1654 realizó Felipe IV la separación entre las reinas madres de rey y las demás; en ese momento sus restos se llevaron a un panteón secundario (González de Amezúa y Mayo 1949, II 547).

timentos abovedados es idéntica a la primera propuesta para el sotocoro de San Lorenzo. Al respecto, López de Hoyos escribe que “es el primer edificio que en España se ha labrado de esta manera”.⁴⁶⁷ La distinción y novedad del convento, por tanto, hablaban de la elevada posición de su fundadora.

También el retablo (fig. 54) mayor remitía inequívocamente al entorno de artistas del rey. En este caso, a Gaspar Becerra, que por los mismos años trabajaba como pintor de Felipe II en la decoración al fresco de sus nuevas estancias del Alcázar.⁴⁶⁸ De hecho, parece claro que la princesa y el rey se lo disputaban para sus respectivos encargos. Una nota de Pedro de Hoyo, secretario de Felipe II, el 21 de mayo de 1565, así lo testimonia: “Aún no an acabado de venir los pintores que Veçerra esperaba, ni el ha començado a pintar de su mano el alcovilla, diziendo que acaba cartones, y plega a Dios no sean pinturas del retablo de la princesa.”(apud Íñiguez Almech 1952, 197) En su equilibrio estructural, y a la vez por el poderoso sentido ascensional de la calle central, el retablo debió suponer un impre-

⁴⁶⁷ López de Hoyos 1569b, 30. Tener un coro alto a los pies, sobre un pórtico, no suponía ninguna novedad en España, más bien al contrario. Sin embargo, López de Hoyos resalta que el pórtico tiene un “singular compartimiento” en tres naves, con pilastras cuadradas, arcos entre ellas, bóvedas de arista, y en las paredes nichos avenerados. Sobre la relación con El Escorial, ver (Sancho 1996, 149-151). Tojas Roger (2000b, 112) señala que esta estructura, “a modo de anteiglesia” independiente respondería a la voluntad directa de la princesa y sus mentores jesuitas. Los cuatro pilares y las correspondientes nueve bóvedas desaparecieron tras unas reformas de 1614-1616, bajo la dirección de Gómez de Mora. Para una detallada explicación de los modos italianos en esta iglesia, y reconstrucciones de su antigua apariencia, ver (Marías et Bustamante García 1991, 76-79).

⁴⁶⁸ López de Hoyos (1569b, 30) explica en términos inequívocos el prestigio de Becerra, “Español, maestro de las obras del Rey don Phelippe N.S., que a testimonio de todos los artifices estrangeros y personas que en esto tienen voto ha sido el que más a tirado la barra, como tan notablemente declaran sus obras”. También lo refleja claramente el padre Ares, casi ocho décadas después, señalando su directa comunicación con la reina Isabel de Valois y la princesa Juana: “Era este Gaspar Becerra un excelente y famoso escultor, y no menos valiente pintor, y como tal tenía título, y lleuaua gajes del Rey Católico, bien conocido de la Reyna, porque a la razón estaua aquí en Madrid ocupado en la obra del Retablo de las Descalças Franciscas, que con el Monasterio, y la Iglesia se hazían por orden, y a costa de la Sereníssima Princesa doña Juana, de quien arriba hizimos mención, y su Alteca, y la Reyna iban muchas vezes a ver el edificio, y el retablo, y el estado en que andaua, y era fuerça verle estas dos grandes señoras, y tal vez hablarle” (Ares 1640, 251). Vid. Martín González 1991c, 79-80, para las primeras noticias documentales de sus trabajos para Felipe II.

sionante remate a la iglesia. Sin embargo, en su disposición no se buscó una coherencia con el resto de la iglesia, resultando en cambio un poco más tradicional.⁴⁶⁹

Tanto a sus pies como en la portada de la iglesia campeaban los escudos del rey de Portugal y de la princesa Juana, señalando públicamente el perfil internacional y dinástico de la fundadora y su fundación.⁴⁷⁰ En efecto, la princesa recibió también regalos y reliquias de la rama austriaca de la familia, especialmente de su hermana la emperatriz María. Su hija la reina Ana regaló la extraordinaria arqueta de plata, obra de Wenzel Jamnitzer, que trajo en su dote desde Austria.⁴⁷¹ Desde sus comienzos, el convento fue particularmente señalado por su colección de reliquias, así como por los retratos en él conservados.⁴⁷²

Será precisamente la emperatriz María la siguiente gran referente, interior y exterior, en cuanto al papel de las Descalzas Reales. No llegó a coincidir allí con su hermana Juana, pero desde 1583 hasta 1603 mantuvo el convento como un centro primordial de la vida cortesana. Tras enviudar en 1576, en 1581 tomó el camino hacia la Península Ibérica. Residió dos años en Lisboa, en el recién anexionado Portugal, junto a su hijo el cardenal Alberto. En 1583 se estableció en Madrid, escogiendo como su resi-

⁴⁶⁹ Martín González 1969a, 337; Checa Cremades 1992, 178; Toajas Roger 2000b, 113. Sí se conservan hoy dos retablos menores, del propio Becerra, dedicados a San Juan Bautista y San Sebastián, en alusión a la fundadora y su hijo (Checa Cremades 1992, 179).

⁴⁷⁰ López de Hoyos 1569b, 29. No obstante este comentario de López de Hoyos, ni en el dibujo original de Becerra del retablo (fig. 54; Madrid, Biblioteca Nacional, Barcia nº 3) ni en el grabado de Avrial en el *Semanario Pintoresco Español*, de 1839, aparecen tales escudos (Madrid 1998, 526-528). El retablo se incendió en 1862.

⁴⁷¹ Para esta arqueta –reutilizada como relicario de San Víctor– y otras piezas de orfebrería centroeuropea en las Descalzas, véanse Tormo 1917, 1944, 1945, 1947b, I 114-115; Valladolid 1998, cat. 150; Heredia Moreno 2000, 109-110.

⁴⁷² Además de la colección de retratos de la princesa (cf. epígrafe 3.3), a esos se fueron añadiendo, progresivamente, retratos de algunas monjas especialmente egregias por su nacimiento o su santidad, y otros retratos familiares de fuertes connotaciones religiosas –retratos a lo divino, de exequias funerarias, de niños. (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 136, 141, 152-153)

dencia el convento de ilustres clarisas. A su llegada, fue necesario desalojar a los cinco infantes reales, que en ausencia de Felipe II de Madrid, dejaban el Alcázar y residían en el Cuarto Real de las Descalzas (Ruiz Gómez 2001b, 659-660).

Este Cuarto será ampliado por indicación de la Emperatriz, anexándose una casa vecina. El resultado será el llamado Cuarto de la Emperatriz, hoy Salón de Reyes, una amplia estancia en la que María de Austria y sus damas más allegadas convivían con las monjas, principalmente con su propia hija Sor Margarita de la Cruz, ella sí monja de clausura. Las referencias acerca de esta sala se mantienen en una ambigüedad calculada, sin que sea posible encuadrarla totalmente en el convento ni en la parte palaciega del complejo (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 139). El padre Palma, biógrafo de Sor Margarita, la describe como una pieza “de buena arquitectura, hermosa vista, con ventanas rasgadas, y rejas que caen a la huerta, adornada de pinturas de primor admirable, que las personas reales han traído y enviado a la casa. Aquí asisten siempre los Reyes quando entran en el convento; y esta sala ocupava ordinariamente la Emperatriz, acudiendo la Infanta, y las religiosas a hazerla compañía. Tenía allí una camilla para sus enfermedades.”⁴⁷³ Aunque también nos informa de que una puerta de comunicación entre la clausura y el cuarto real tenía dos porteras, una por cada lado, la impresión que transmite la cita precedente es la de una cierta fluidez de comunicación, al menos para permitir a las monjas salir de la clausura.

Que la zona regia podía ser un núcleo de vida cortesana lo demuestran las representaciones teatrales que en ella tuvieron lugar, algo por otra parte frecuente en los conventos femeninos de la Edad Moderna. En las Descalzas se representó la *Fábula de Dafne*, encargada por la propia emperatriz

⁴⁷³ Fray Juan de Palma: *Vida de la Serenissima Infanta sor Margarita de la Cruz, religiosa descalza de santa Clara*; Madrid, Imprenta Real, 1637 (apud Checa Cremades 1989, 26).

a honra de su sobrina Isabel Clara Eugenia, y en 1602 ofreció a los reyes una comedia en sus aposentos del convento (Ferrer Valls 1991, 111-112). En este sentido fue más allá del precedente sentado por su hermana Juana, mientras que en otros aspectos se mantuvo dentro de los límites establecidos. Así, apenas aportó al convento retratos de su propiedad, aunque sí reunió algunos retratos prestados por Felipe II (cf. nota 346). Sí que acreció la colección de reliquias del convento, incorporando además algunos relicarios de origen oriental, fruto de su estancia lisboeta y de los contactos sostenidos con su hijo Alberto, que seguía en Portugal (Jordan et García Sanz 1998, 29; Jordan et Pérez de Tudela 2003, 30).

El carácter altamente personal que revestía el convento de las Descalzas para la emperatriz María aparece en las fuentes tan explícito como lo fue antes para Juana.⁴⁷⁴ No obstante, también era un ámbito de acción política: de hecho, constituyó durante muchos años el polo privilegiado de comunicación entre la monarquía española y el imperio, gobernado sucesivamente por dos hijos de María. Los testimonios más elocuentes de ese papel provienen ya del reinado de Felipe III. Durante las jornadas de caza del rey, la reina Margarita de Austria prefería alojarse con sus niños en las Descalzas, manteniendo la tradición de dejar el Alcázar en las ausencias del rey (García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 140). No obstante, no eran sólo estancias de recogimiento familiar y educación piadosa de los niños. La emperatriz, la reina y el embajador austriaco Khevenhüller las aprovechaban para sostener largas conversaciones sobre la situación política y dinástica. Estas conferencias, celebradas en alemán para vedar su contenido al duque de Lerma –quien dominaba la Casa de la Reina a través del ma-

⁴⁷⁴ Palma escribe al respecto: “Habíase criado S. M. Cesárea en esta Real Casa viviendo Carlos V su padre, antes de que la diesen forma de convento. Y no fue la menor circunstancia de gozo hallarlo ya hecho palacio de esposas de Cristo. Señalaba a los que estaban presentes las piezas, los aposentos y los camarines en que había vivido la augusta persona del emperador, del rey, la princesa su hermana y su Magestad, y juntando aquellas memorias a este suceso ponderaba la providencia divina, en haber dispuesto que volviera a este espiritual palacio a acabar la vida” (apud Ruiz Gómez 2001b, 658 n. 1).

yordomo mayor–, fueron uno de los escasos focos de resistencia y crítica al valido, y acabaron siendo uno de los motivos del traslado de la corte a Valladolid, para alejar al rey y la reina de la influencia de la emperatriz.⁴⁷⁵

Tras su muerte, y el subsiguiente retorno de la corte a Madrid, la reina volvió a visitar semanalmente el convento con sus hijos, esta vez para acompañar a sor Margarita de Austria, que ocupaba ahora el centro cultural y político en las Descalzas, aun sin mantener el alto perfil político de su madre. En todo caso, tanto Juana de Portugal como su hermana María de Austria son prueba de cómo un entorno femenino aparentemente a espaldas de la vida pública, construido oficialmente como alejamiento de ella, en realidad jugaba un importante papel político, precisamente con un marcado carácter femenino. Una vez más, el poder de unas mujeres se inscribía en “una esfera de prácticas relacionales hechas de compensaciones y poderes informales, y no, por cierto, de aquiescencia ante la autoridad, o de mera subordinación.”⁴⁷⁶

No obstante, la reina Margarita de Austria es también ejemplo de los límites que se ponían a esa capacidad de actuación femenina. Entre 1599 y 1611 experimentó un creciente interés por la política, y por apartar a su marido de la influencia de su valido, que lo gobernaba a su antojo. La lucha terminó con Lerma como vencedor, y con un progresivo apartamiento de la reina de la contienda política, al ver sus acciones cortocircuitadas por el duque. Ese apartamiento revistió la forma de una mayor dedicación a las obras pías y caritativas, multiplicándose durante sus últimos años sus

⁴⁷⁵ Nos remitimos a los estudios de Magdalena S. Sánchez sobre este interesantísimo periodo, especialmente Sánchez 1998. Anteriormente, ya Pérez Martín 1961, 106-107, había avanzado en parte este tipo de explicaciones.

⁴⁷⁶ Calvi 1995: 19. El uso del poder informal y de redes clientelares no era exclusivo de las mujeres regias, por cierto. También los varones empleaban constantemente este tipo de políticas, aun contando además con la legitimidad legal y la fuerza militar. En este contexto, un posicionamiento político por parte de una mujer tenía que realizarse con suma precaución, para que no se le acusase de inmiscuirse en terrenos vedados a ellas (Stafford 1995, 487-488).

fundaciones. Estas fueron las principales de la Corona en esta época (Guzmán 1617, 138-139): el Colegio de la Compañía en Salamanca, construcción majestuosa de Gómez de Mora; el convento de la Encarnación en Madrid, de agustinas recoletas; y el convento de las Descalzas Reales, fundado en Valladolid durante la estancia allí de la Corte, y sostenido después generosamente por la reina.⁴⁷⁷

Su muerte en 1611 le impidió ver poco más que planeadas sus fundaciones en Madrid y Salamanca. El convento madrileño, en particular, recibió sus mejores atenciones, tal como relata su propio limosnero, capellán mayor y biógrafo:

Su Magestad auia mandado escriuir a Alemania, Italia y otras partes, en razon de hazer traer artifices y materiales de preciosas piedras y jaspes para la grandeza desde edificio e Yglesia, en cuyo altar mayor pensaua poner vn precioso retablo de plata: y auiendo yo dicho a su Magestad, que parecia la planta de la Yglesia menor de lo que la grandeza desta Real obra pedia; me respondio, Callad, que yo enriquecerè y adornarè de tal manera esta Yglesia, que parezca bien obra Real y grande.⁴⁷⁸

La Encarnación resulta especialmente interesante, pues se planteó como una variante más en el tema de la casa-convento real, pero invirtiendo los términos respecto a las soluciones habituales. Si hasta entonces se había tratado de conventos que incluían entre sus dependencias complejos pala-

⁴⁷⁷ A esta lista podría añadirse el madrileño convento de la Visitación de agustinas recoletas, fundado en 1589 por fray Alonso de Orozco. Por mediación de la reina Margarita, se trasladó a la calle Santa Isabel, reflejando también ese nombre en una nueva advocación del convento. Para la accidentada historia de esa refundación regia, véase Sánchez Hernández 1997, 43-53; Sancho 1996, 182-183.

⁴⁷⁸ Guzmán 1617, 211. Quizá a la Encarnación iban destinados los varios relicarios mandados hacer por la reina, y que después se vendieron en su almoneda. Entre ellos destacan seis de escenas evangélicas y hagiográficas, basados en un libro de estampas que entregó al platero Felipe Sclier (Sánchez Cantón).

ciegos, en este caso lo que preexiste es el palacio, al cual se anexa un convento, si bien la distancia y las edificaciones previas obligan a construir un largo pasadizo.⁴⁷⁹ Tal como ya vio Chueca Goitia (1982, 18), “con el convento de la Encarnación el propio Alcázar de Madrid, la residencia permanente de la corte, se convertía a la vez en un palacio monástico. Aunque fuera en este caso mucho más importante el palacio que el monasterio, de hecho se articulaban las dos funciones en un solo organismo.”

Las intenciones, como siempre, eran de ocultación y recogimiento: “Trata la Reyna de hazer un monesterio de augustinas recoletas de frente de Palacio, encima de la fuente de la Priora [...] Dizen que costará la obra 50.000 ducados y terná passadizo de palacio porque quiere se crien sus hijas en él y recogerse con ellas.”⁴⁸⁰ El resultado final, sin embargo, con la aparatosa conexión por el pasadizo, es tan o más ostentoso que un convento independiente.⁴⁸¹ Se puede hablar de una metáfora de la condición femenina en la corte: se trata de construcciones y de mujeres en cierto modo periféricas, reclusivas, nunca centrales en el espacio monárquico, pero visiblemente conectadas con él –físicamente en el caso de la Encarnación, imaginariamente en los otros–.

Estas mujeres se insertaron en un medio cortesano que sopesaba cuidadosamente los diversos grados de privacidad o publicidad de sus espacios,

⁴⁷⁹ Para una historia detallada de esta fundación, véase Sánchez Hernández 1997, 37-42. Conviene recordar que, como anticipo de su conexión arquitectónica con el Alcázar, durante la construcción del convento sor Mariana de San José y unas pocas monjas residieron en comunidad, en unas dependencias de la Casa del Tesoro (Vivanco, 364).

⁴⁸⁰ De un aviso de corte de 12 de marzo de 1611, (apud Lapuerta Montoya 2002, 24-25).

⁴⁸¹ Tovar Martín 1997c, 191, comenta la ocasión perdida –en términos de creatividad arquitectónica– que supuso este programa de construcciones de la reina Margarita. A su vez, era parte de un diseño más amplio para crear un “deambulatorio” o “camino sagrado” que rodease el Alcázar, incluyendo también los conventos regios de San Gil y de Santo Domingo el Real (Madrid 1986, 105).

de sus ritos, de sus tiempos. De forma concordante con su condición de mujeres regias, una de sus estrategias para construirse una posición política y cultural fue la fundación y eventual residencia en conventos femeninos de clausura, a través de los cuales ofrecían esa paradójica imagen de sí mismas: privadamente públicas, ostentosas en su ocultación.

4.3 Categorías de género en el espacio cortesano.

En mayo de 1602, Jean de l'Hermitte se despedía de la familia real española, tras varias décadas de fieles servicios. Ausentes los reyes en León, estimó su deber rendir sus respetos a la mayor dignidad presente en la corte de Valladolid, que no era otra que la princesa Ana Mauricia, “qui n'avoit pour lors qu'environ huict mois”. Con la aquiescencia benevolente de su camarera mayor, la marquesa del Valle, y su mayordomo mayor, el conde de Pliego, y siguiendo sus órdenes, se acercó a besar la mano a su alteza “selon la ceremonie d'icelle court, ce que je fiz en tout mon bon sens (car ne fault jamais perdre le respect aux personnes royales ni mesmes aux paroyz de leurs chambres)”. En brazos de doña Ana de Mendoza, la princesita “toutte plaine d'innocence ne me sçeut tenir la gravité de son rang” y se rió dulcemente (Lhermite 1890, II 357).

Dejando de lado las expectativas que l'Hermitte pudiera tener sobre las reacciones de un bebé de ocho meses ante su fiel observancia del ceremonial cortesano, su comentario sobre el respeto debido a las personas reales, “e igualmente a las paredes de sus cámaras”, nos introduce en el significado del espacio en las cortes y los palacios de la Edad Moderna. En efecto, el uso del espacio en los palacios reflejaba las jerarquías políticas

Una valoración más positiva del convento, y su atribución clara a fray Alberto de la Madre de Dios (frente a propuestas de protagonismo para Gómez de Mora o su tío Francisco de Mora), en Bustamante García 1975a, 373.

y mentales de la corte: “lo cortesano en el siglo XVI se presenta como una dimensión.”⁴⁸²

Más aún, el estudio de los mecanismos de representación femenina en la corte de los Austrias españoles implica prestar atención a este tema, frecuentemente mencionado en la literatura especializada pero pocas veces analizado con profundidad, yendo más allá de la erudición archivística y etiquetera.⁴⁸³ Determinadas categorías de género fueron determinantes para la concepción y el uso del espacio arquitectónico en las residencias regias: concretamente, la separación de la Casa del Rey y la Casa de la Reina.

No debiéramos abordar este análisis de forma ingenua, pretendiendo encontrar en él un testimonio directo de la realidad. Frente a la pose implícita en todo retrato, ciertamente la vivienda nos brinda una excelente información sobre la presencia femenina en diversos ámbitos de palacio. Dada la relación que la arquitectura de las residencias regias tiene con la vida cotidiana, incluso cabe la tentación de ver este tipo de información como algo más próximo a la realidad, menos “construido” que las representaciones visuales o plásticas. Pero lo cierto es que también en este ámbito puede verse la misma tensión entre lo ideal y lo real que ya hemos encontrado en otros medios. Planificar el espacio incluía planificar los roles, las actividades y, en última instancia, la identidad. El modo de presentación de las mujeres de la familia real, tanto en espacios públicos como privados del palacio, fue tan efectivo a la hora de construir discursos acerca de la feminidad ideal como lo fuera el retrato cortesano.

⁴⁸² Bouza Álvarez 2000d, 160. Un desarrollo interesante de la misma cuestión puede hallarse también en Carrasco Martínez 2001, 31. Ya hemos citado el inteligente texto de Sciama 1993, completado con algunas ideas generales en Ardener 1993, 2.

⁴⁸³ El estudio originario de esta línea de investigación es Wilkinson-Zerner 1994, complementado después por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1997b. Para la bibliografía sobre etiquetas, véase nota 545.

Por todo ello, el siguiente estudio reúne diversas fuentes para reconstruir, en la medida de lo posible, cómo las categorías de género y las necesidades representativas de la monarquía conformaron la arquitectura palaciega. Tras algunas referencias históricas al proceso de elaboración de la etiqueta borgoñona tal como se aplicó en la Corte de los Austrias españoles, es necesario estudiar las diversas soluciones arquitectónicas a las necesidades implícitas en dicha separación. Nos vamos a centrar en los dos palacios que más facilidades prestan a este tipo de análisis: el Alcázar de Madrid, y el Real Sitio de El Pardo. El primero, como sede principal de la monarquía, no requiere mayor justificación. El segundo, aunque poco conocido hasta fechas recientes, fue una de las moradas favoritas de los Habsburgo hispanos, recibiendo atención muy especial por parte de Felipe II y Felipe III. El marco cronológico adoptado (1540-1630) coincide con un período de gran actividad constructiva de los Austrias, no sólo levantando nuevos palacios, sino también reformando constantemente lo ya construido. Es importante recalcar este último aspecto, dado que en ningún modo nos encontramos ante espacios invariables, sino más bien edificios en constante transformación, siempre adaptándose a diversas necesidades, entre las cuales una primordial fue precisamente la de facilitar el tránsito entre los apartamentos reales. El estudio puramente arquitectónico no basta por sí solo para entender la interacción entre el espacio y sus habitantes. Por ello, la última parte de este epígrafe está dedicada al uso de los palacios tal como viene reflejado en las etiquetas que reglamentaban los oficios de la Corte.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ En este último aspecto sí que rebasamos el marco cronológico general de este estudio, adentrándonos en los reinados de Felipe IV y Carlos II, especialmente interesantes en cuanto que las etiquetas entran en crisis y se advierten mejor las tensiones incorporadas en ellas desde el comienzo.

4.3.1 Orígenes de la doble casa en las etiquetas de Corte.

Se suele señalar 1547 como el momento determinante para la historia del ritual de corte en la España de la Edad Moderna, cuando Carlos V decidió dotar de Casa⁴⁸⁵ al estilo de Borgoña a su hijo, el príncipe Felipe (Lisón Tolosana 1992, 115). El emperador había organizado desde los comienzos su propia Casa de forma bastante pragmática y sincretista, incorporando muchos elementos de tradición hispánica (Gérard 1998b, 332-333). Además, tanto el carácter peripatético de su corte, como la aplastante mayoría de nobles flamencos que integraron su servicio personal durante toda su vida (incluso en Yuste), dificilmente permiten hablar de una implantación de la etiqueta borgoñona en España por parte del propio Emperador.⁴⁸⁶ Este fenómeno no tuvo lugar hasta el reinado de Felipe II (Domínguez Casas 1993, 559).

Como es bien sabido, lo que nació como una muestra del refinamiento cortesano y caballeresco de la corte del ducado de Borgoña, rico en rituales pero políticamente débil, acabó siendo conocido en la Europa de la Edad Moderna como “la etiqueta española”, uno de los principales signos identificativos de la monarquía habsbúrgica. Se constituyó como el extremo opuesto a la informalidad del ritual francés, que permitía un acceso mucho más directo a la persona real, y llegó a influenciar grandemente la

⁴⁸⁵ Entiéndase por “Casa” el conjunto de nobles y criados que atendían al servicio de la persona regia. Dicho servicio estaba estructurado y reglamentado a través de diversas “Etiquetas” o documentos que emitía el rey para la ordenación, funciones y precedencias de los integrantes de la Casa real. Aunque la existencia de dos (o más) “Casas” tenía importantes consecuencias arquitectónicas (como se explica en este estudio), es importante no entender el concepto en el sentido literal de “edificación”.

⁴⁸⁶ Menos aún puede hablarse de ello en el caso de la corte de Felipe el Hermoso y Juana I, organizada al modo borgoñón, pero de muy breve presencia en España.

Tampoco querríamos dejar de señalar las dudas de Carlos V entre el ceremonial borgoñón y el castellano para su hijo Felipe, decantándose finalmente por el primero, a lo que parece, para facilitar su aceptación como heredero en los Países Bajos.

corte inglesa –entre otras– tras el viaje del príncipe de Gales a España en 1623.

Es importante señalar, no obstante, que no se trató de una importación integral del ritual borgoñón. Desde el principio hubo una confluencia con los ceremoniales preexistentes –el castellano, sobre todo, aunque también el aragonés–, no pocos de cuyos elementos pervivieron en la nueva etiqueta. Esto originó algunas duplicaciones de funciones. Por ejemplo, en torno a los reyes españoles coexistieron nada menos que tres cuerpos de guardia: los Monteros de Espinosa, de tradición castellana, los *archeros de corps*, de origen borgoñón, y la guardia alemana, heredera de los lansquenets imperiales.

Otro ejemplo de esta confluencia es el hecho de que, tanto en la corte borgoñona como en la de los Trastámara de Castilla, cada cónyuge regio tenía su propia Casa (Domínguez Casas 1993, 621). Esto implicaba la coexistencia de al menos dos Casas (la del Rey y la de la Reina), y en ocasiones una tercera (para el príncipe heredero) o incluso cuarta Casa (si en Palacio vivía alguna otra persona de rango real).⁴⁸⁷ La multiplicación redundante de sirvientes que ello generaba se justificaba por la majestad consustancial a la persona regia, que no sólo se hacía patente a través de su apariencia, sino también en la elevada condición (y número) de sus domésticos. Desde el punto de vista económico, evidentemente, era un constante sumidero de gastos para la ya de por sí maltrecha hacienda real.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ De hecho, en 1559, al establecer Felipe II su corte en España, creó cinco Casas: para sí mismo, para Isabel de Valois, para don Carlos, para doña Juana y para don Juan de Austria. “A don Juan se le mantuvo siempre con ciertas diferencias respecto al resto de la familia, como la no concesión por parte del Rey del título de Alteza o el hecho de no vivir en palacio, sino en casa propia.” (Cano de Gardoqui García 2000, 334-335)

⁴⁸⁸ Para recortar los gastos, era frecuente acumular cargos en una sola persona, o que la mayoría de miembros de las Casas de infantes e infantas lo fuesen también de las de sus padres, acumulando así sus gajes pero con rebajas.

El rey, la reina y los demás miembros de la familia, en principio, llevaban vidas separadas, cada uno acompañado por su propio séquito, lo cual requería las múltiples habitaciones mencionadas para acomodar el ritual de acceso a la persona regia.⁴⁸⁹ Evidentemente, nada les impedía visitar al cónyuge en cualquier momento que quisieran (cf. nota 508), pero como norma general habitaban en su propio Cuarto, rodeados de su Casa. La majestad del rey implicaba, por ejemplo, que en la capilla de Palacio él ocupase, solo, el dosel y la cortina cerca del altar, mientras que la reina seguía los oficios divinos desde una tribuna: en la presencia de Dios, sólo el rey debía estar en una posición principal (Lisón Tolosana 1992, 140; Hofmann 1985, 165; Gérard 1983a, 277).

La plasmación arquitectónica de una Casa regia era un conjunto de habitaciones en el que se desarrollaba la vida de la persona real. Este conjunto se denominaba “Cuarto”, y constaba, en su forma típica de mediados del siglo XVII, de sala, saleta, antecámara, antecamarilla, cámara, aposento, retrete y dormitorio (Lisón Tolosana 1992, 142). En el Cuarto de la Reina, la *suite* era algo distinta: sala, saleta, antecámara, cámara más afuera, cámara del estrado, cámara más adentro, cámara, retrete y dormitorio.⁴⁹⁰ Además de estos espacios habitados por la reina, estaban los de sus sirvientas. En efecto, el personal femenino de servicio tenía que residir en

⁴⁸⁹ Ocasiones de encuentro eran las ocasionales comidas comunes en público, y en general las frecuentes celebraciones (religiosas, cívicas, o lúdicas) que se desarrollaban en Palacio.

⁴⁹⁰ Hofmann 1985, 179-180. Estas enumeraciones admiten múltiples variantes, y de hecho no dejan de ser problemáticas en algún aspecto; véase Hofmann 1985, 178 nota 1 ss. Términos como “cámara” y “aposento” se utilizaban de formas muy variables (e incluso incoherentes), lo cual dificulta mucho la interpretación de las fuentes. Su aplicación concreta a cada palacio podía variar mucho: por ejemplo, el cuarto de la reina en el Alcázar, en 1626, constaba según Gómez de Mora, de sala, antecámara, cámara (donde come en público los días de fiesta), pieza de estrado (donde recibe las visitas), galería principal, aposento para vestirse, alcoba para dormir, galería del sur, despacho en la torre, oratorio (y su sacristía), galería del cierzo, y retrete.

“Retrete” era la habitación en que se guardaba la ropa, libros, algunas joyas, y objetos personales en general (Domínguez Casas 1993, 229). Las “privadas” o “necesarias” corresponden a los retretes de hoy en día.

palacio, lo cual obligaba a crearle un alojamiento adecuado, totalmente aislado de visitantes exteriores o del propio palacio.

Acomodar todos estos espacios en los diferentes palacios que utilizaron los y las Austrias en España supuso un reto para los diversos arquitectos a su servicio. De hecho, el arquitecto real (el Maestro Mayor de la Junta de Obras y Bosques) tenía que ser un perfecto conocedor de las etiquetas, pues eran un criterio principal para evaluar su trabajo. Por ejemplo, Felipe IV abrigó varias veces la idea de dictar una nueva etiqueta para la Casa de la Reina, aunque sólo llegó a hacerlo una vez.⁴⁹¹ En relación con dicha idea, en 1632 ordenó que se entregaran a Juan Gómez de Mora (a la sazón, arquitecto real) las relaciones y papeles que pidiera “para que continúe el libro que ha escribiendo del estilo con que se sirbe la Casa Real y actos que de diferentes jeneros a abido, y las ceremonias y forma en que se han celebrado.” (Válgoma y Díaz Varela 1958, 123) Que el director de las múltiples construcciones regias estuviera a la vez elaborando unas etiquetas es indicativo de la importancia de estos documentos, y de su estrecha relación con la planificación arquitectónica de las residencias regias.⁴⁹²

No obstante, en cierta manera la influencia del ceremonial borgoñón pervivió al antiguo palacio que fue su principal escenario, y a la dinastía que

⁴⁹¹ Etiqueta 1621. Para la Casa del Rey dio unas nuevas y extensas etiquetas, en 1624 y nuevamente en 1647-1651 (Varey 1969, 165ss).

⁴⁹² Tovar (Madrid 1986, 147) afirma que un volumen con etiquetas y doce planos de actos ceremoniales (Archivo General de Palacio, Histórica, leg. 51) son las etiquetas elaboradas por Gómez de Mora a instancias de Felipe IV. Sabiendo que entre 1647 y 1651 Felipe IV reformó las etiquetas de su Casa (Varey 1969, 165ss), es seguro que el arquitecto debió tener responsabilidad en su primera redacción de 1647. Que ese volumen y sus dibujos sean de mano del propio Gómez de Mora no puede afirmarse con certeza, pero tampoco tiene especial relevancia, sabiendo que las etiquetas se copiaban una y otra vez para uso de múltiples sirvientes palaciegos.

En la descripción del Alcázar por Carducho, el cubillo de las trazas albergaba no sólo planos de los palacios y casas del rey, sino esos planos ceremoniales para procesiones, honras fúnebres, bautismos, juramentos de príncipes, etc., lo cual es otra muestra de la proximidad temática entre arquitectura palaciega y ritual cortesano (Carducho 1633, 431-432).

lo implantó. En efecto, se ha afirmado que las etiquetas condicionaron al arquitecto Sacchetti en la concepción del Palacio Nuevo de los Borbones; por ejemplo, en las dudas sobre dónde colocar nuevamente la capilla mayor y la escalera principal, que “revelan lo difícil que resultaba asumir modificaciones dentro de una disposición consagrada por un uso secular” (Barbeito 1992a, XXI).

En lo referente al carácter privado o público de la vida en palacio, se ha señalado que “no se puede hablar de una ‘vida privada’ de los reyes de España. [...] Todo lo referido a la vida en familia aparecía bajo una perspectiva pública.” (Hofmann 1985, 156) Aun siendo esto cierto, ambos términos de la dicotomía mantenían una vigencia clara, según otros testimonios. Por dar sólo un ejemplo evidente, en los documentos de la época se distingue entre comidas “retiradas” o comidas “en público”, siendo las primeras no ocasiones restringidas a la familia real, sino a una sola de sus personas y a sus sirvientes más inmediatos... en número raramente inferior de quince. Además, respecto al alcance real de tales distinciones, es necesario recordar que contamos con escasa información detallada sobre los usos concretos y exclusivos de unos pocos espacios de los palacios reales; para la mayoría de casos, nadie se molestó en dejar testimonio de esos usos. Esto lleva a pensar que admitían bastante flexibilidad, y que lo más habitual era una cierta indiferenciación entre la mayoría de habitaciones, con frecuentes cambios de función, y no pocas excepciones a las reglas de uso del espacio.⁴⁹³

⁴⁹³ Así, Marías (1994d, 172) escribe sobre el palacio de los duques del infantado en Madrid: “nada podemos saber de su distribución funcional, como parece haber sido norma casi absolutamente generalizada entre nuestros arquitectos del siglo XVI. Quizá, precisamente, por la falta de importancia que una distribución detallada tenía para el propio cliente.”

Sobre violaciones flagrantes de la etiqueta, tenemos algunos relatos de ocasiones diplomáticas en las que todo un séquito diplomático entra hasta la cámara de la reina (Checa Cremades 1994b, 494 y 500), o la reina con sus damas utiliza el dormitorio del rey para ver una embajada, si bien detrás de una celosía (Checa Cremades 1994b, 503).

4.3.2 Soluciones generales en planta a la doble casa.

Tal como ya hemos mencionado, el Cuarto del Rey y el Cuarto de la Reina eran elementos arquitectónicos tan independientes como lo eran, en el plano administrativo, sus respectivas Casas. El edificio tenía que expresar espacialmente dicha separación, material y simbólica. A la vez, era esencial dejar abierta alguna vía de comunicación entre los dos Cuartos, dada el peculiar grado de necesidad de las obligaciones matrimoniales de los reales cónyuges. Lo que podría parecer una cuestión meramente privada no lo era en absoluto. No vamos a descubrir aquí la importancia que revestía para la época la procreación de herederos para el trono: la propia historia matrimonial de los Austrias es ejemplo más que suficiente. Es así como los dormitorio de la pareja real adquirirían un carácter pivotal para la estructura de todo el edificio, siendo el punto de unión de ambos cuartos (Wilkinson-Zerner 1994, 129).

En este sentido, no se puede dejar de mencionar la importancia simbólica que adquiría la posesión de las llaves. Sólo había tres llaves maestras de todo el palacio: una la tenía el rey (aunque no la usaba, pues estaba por debajo de su dignidad), otra su mayordomo mayor, y otra su camarero mayor (Ferdinandy 1965, 309). Los gentiles hombres de cámara del rey⁴⁹⁴ tenían como principal signo de tal dignidad precisamente la llave del Cuarto del Rey. Evidentemente, dado que ésta estaba permanentemente custodiada por los cuerpos de guardia, y sólo se cerraba de noche, las llaves tenían un significado puramente simbólico, pero de gran importancia. De hecho, no sólo tenían llaves los que tenían un cargo concreto en la

⁴⁹⁴ Es decir, los nobles que acompañaban al rey, en contraposición a los gentiles hombres de la boca, que se ocupaban en las diversas tareas relacionadas con el complejo ritual de la comida. "Solos los gentileshombres de la cámara podían servir a S.M. y llegar a su persona para darle alguna cosa o hablarle de cualquier asunto" (Rodríguez Villa 1913, 48).

cámara del rey, sino también otros que no tenían cargo.⁴⁹⁵ Es decir, las llaves, en varios grados, eran un signo de cercanía, de confianza con el rey, como atestigua la ostentación con que aparecen en retratos del Conde-Duque de Olivares y de otros nobles palaciegos, entre ellos el propio Velázquez en *Las Meninas*.⁴⁹⁶

La camarera mayor, máxima responsable de la Casa de la Reina, encomendaba las llaves a una dueña de retrete de la máxima confianza (Válgoma y Díaz Varela 1958, 33ss), la cual se encargaba de cerrar de noche la cámara de la reina, y abrir por la mañana, confiando entonces las llaves al cuerpo de guardia o al repostero de camas (Válgoma y Díaz Varela 1958, 46). De esta forma, el acceso principal al Cuarto de la Reina quedaba totalmente cerrado de noche, excepto por la parte que comunicaba con las estancias privadas del Rey. El detallismo de las etiquetas en estas cuestiones es nueva muestra de la importancia que se les concedía.

Queda patente, pues, la forma en que el paradójico requerimiento de separación pública y comunicación privada fue un factor muy a tener en cuenta en la arquitectura palaciega del XVI y XVII español. Este principio general se aplicó de diversas maneras en los varios palacios que los Austrias construyeron o modificaron durante el período que nos ocupa, tal como pasamos a comentar a continuación a través de dos casos concretos.

⁴⁹⁵ Había tres categorías de gentiles hombres de cámara: “los que servían en el aposento real y tenían llave con ejercicio; los que entraban, veían pero no servían (tenían llave sin ejercicio) y los que ni entraban ni servían pero que tenían la llave capona” (Lisón Tolosana 1992, 124).

⁴⁹⁶ Para una comprensión de la obra desde el punto de vista de la posición social del artista en la Corte, incluyendo aspectos de la etiqueta, véanse los textos de Jonathan Brown y Fernando Marías en Marías 1995f.

4.3.2.1 *El Alcázar de Madrid.*

Este castillo medieval de los Trastámara sufrió importantes transformaciones durante el reinado de Carlos V, a pesar de que el Emperador no lo habitó más que en muy breves períodos de su reinado.⁴⁹⁷ El propio Cuarto del Rey no experimentó grandes cambios, pero el resto del palacio fue transformado de manera decisiva, según diseños de Luis de Vega y Alonso de Covarrubias (fig. 55). El ya existente patio se cerró y regularizó, convirtiéndose en Patio del Rey, y se añadió todo un nuevo patio al este, el Patio de la Reina, duplicando así la extensión del edificio. De hecho, todas las obras de este período (1537-1558) se hicieron teniendo en cuenta esta configuración en doble patio, a pesar de que el de la Reina no se empezó a construir hasta 1551.⁴⁹⁸ Así, el gran zaguán, o la escalera doble que permite acceder al piso superior de y desde ambos patios.

Los Cuartos reales estaban situados en el piso principal.⁴⁹⁹ El Cuarto del Rey estaba compuesto por sala, antecámara, cámara,⁵⁰⁰ alcoba, y retrete.⁵⁰¹ Parece que el mismo esquema se empleó para construir el nuevo Cuarto de la Reina (Barbeito 1992a, 20). En cualquier caso, es importante recordar que ni Carlos V, siempre ausente, ni su esposa Isabel de Portugal, fallecida en 1539, llegaron a utilizar el Alcázar después de las reformas (Barbeito 1992a, 14 n. 45).

⁴⁹⁷ Asumimos en este apartado un cierto conocimiento de la complicada historia constructiva del Alcázar madrileño. Dar noticia de ella, siquiera breve, alargaría aún más este estudio. Para un análisis detallado, véase Barbeito 1992a.

⁴⁹⁸ Barbeito 1992a, 3. El único documento gráfico de esta época es el plano conservado en el Ministerio de Asuntos Exteriores (fig. 55), pese a las dificultades para su interpretación (Barbeito 1992a, 14, 16, 23; Herranz 1997-1998, 118ss).

⁴⁹⁹ El piso principal –o planta noble– era siempre el inmediatamente superior al de la entrada principal.

⁵⁰⁰ Denominada también “Cuadra Dorada”, por situarse en la Torre Dorada (Barbeito 1992a, 5).

⁵⁰¹ A los dos últimos se accedía desde la cámara a través de un pasadizo construido al exterior entre la Torre Dorada y el primer torreón: “el paso de Su Majestad dende la torre Dorada hasta el cubo re-

Cuando el legado papal Giovanni Battista Venturino visitó el Alcázar en 1571 comentó que las estancias de la reina eran más grandes y cómodas que las del rey (cf. pág. 107). En efecto, las primeras habían sido construidas veinte años atrás, mientras que las del rey coexistían con las estructuras medievales –especialmente los gruesos torreones redondos o “cubos”–. Por ello, Felipe II optó por remodelar intensamente su Cuarto, que adquirió una complejidad mucho mayor que en tiempos de su padre (Barbeito 1992a, 34-51, y plano p. 43). Manteniendo las ya mencionadas salas del ala norte, pasó a ocupar además buena parte de las alas oeste y sur. La antecámara⁵⁰² desempeñaba un papel de distribuidor de circulación, pues desde ella se accedía a la Torre Dorada –que dejó de ser la cámara regia–, a la Galería de Cierzo, a la antecamarilla “de embajadores”, y a la nueva cámara de audiencia. Al sur de ésta, y todo a lo largo de la fachada oeste de palacio, se dispuso un rosario de pequeñas estancias de funciones poco diferenciadas.

En el extremo sur, los aposentos de la Torre Dorada nueva⁵⁰³ sirvieron como despacho y librería del rey. Por último, al extremo del largo Salón de Comedias,⁵⁰⁴ se sitúa el dormitorio del rey,⁵⁰⁵ a gran distancia del núcleo de su Cuarto. En 1585 y 1586, nuevas reformas (Barbeito 1992a, 63-68, y planos pp. 65 y 67) supusieron la adición de una galería al mediodía,

dondo” (Barbeito 1992a, 5ss). De esta forma se evitaba la antecámara para pasar de la alcoba a la cámara y el corredor del jardín.

⁵⁰² También denominada “cuadra del rey”. “Cuadra” se aplicaba a cualquier habitación de proporciones cuadradas.

⁵⁰³ No se la debe confundir con la antigua (ver nota 500), situada en el extremo noroeste. La nueva, construida en 1562-1569, estaba en el ángulo suroeste, y es uno de los primeros ejemplos de la arquitectura favorecida por Felipe II en sus primeros años, síntesis de influencias nórdicas e italianas.

⁵⁰⁴ También llamado Sala de la Emperatriz o del Sarao. Las fuentes lo incluyen a veces en el Cuarto de la Reina, a veces como parte del del Rey.

⁵⁰⁵ Más adelante denominado Sala de las Furias, por colgar en él los famosos lienzos de Tiziano. En 1571, G.B. Venturino lo denomina “camerone”; un año antes, con motivo de la llegada de Ana de Austria, había sido redecorado, pero no con frescos como había preferido hasta entonces Felipe II, sino con mármoles y lienzos (Gérard 1998b, 340).

la preferida de Felipe II en sus años de vejez, con una alcoba y un oratorio para el rey. Además, se unificó la serie de habitaciones de la fachada oeste constituyendo una larga galería con vistas al poniente.

Esta disposición se mantuvo sin grandes cambios hasta la segunda mitad del XVII.⁵⁰⁶ Se puede resumir, pues, el Cuarto del Rey del Alcázar como un desarrollo normal de las estancias públicas (sala, antecámara, cámara) pero uno extraordinario de las estancias privadas (galerías, librería, despacho, “cubillo” para trazas y planos, alcobas, y otras varias).

En cambio, el Cuarto de la Reina presentaba un plano más homogéneo y compensado. En primer lugar, porque sólo contaba con una estructura previa a mantener, la antigua torre del bastimento. En segundo lugar, porque desde su construcción en los años 50 del siglo XVI hasta 1609 apenas sufrió cambios. Repetía la secuencia típica de habitaciones: sala, antecámara, cámara, pero añadía una novedad, la pieza de estrado. Las habitaciones privadas eran el retrete y el dormitorio-alcoba. Unas obras realizadas a partir de 1609 no venían motivadas por necesidades funcionales, sino estéticas: se pretendía dotar de simetría a la fachada principal del Alcázar. En todo caso, sirvieron para añadir una galería a mediodía, otra al cierzo, un despacho y un oratorio para la reina.

Es evidente, por tanto, que la adopción en el Alcázar del doble patio como solución a la doble Casa estuvo siempre condicionada por otros elementos históricos del edificio, especialmente, por los bastiones medievales que reyes y arquitectos prefirieron mantener e integrar en sus nuevas construcciones.⁵⁰⁷ Por otro lado, también se puede ver que, de los principios

⁵⁰⁶ En tiempos de Felipe IV se tomó parte de la sala para hacer una saleta previa a la antecámara.

⁵⁰⁷ En el plano teórico, Wilkinson-Zerner (1994, 128-129) ha recordado dos posibles precedentes del doble patio en los tratadistas. Por un lado, Vitruvio, que organiza su “gran casa” en torno a patios. Por otro, Alberti, que, en la casa del príncipe, separa con claridad los aposentos de los esposos. Sería interesante determinar qué grado de influencia pudieron tener sus tratados en el plan de Vega y Covarrubias.

que citábamos al inicio (separación y contacto entre las Casas), el doble patio servía al menos al primero: “permitía una efectiva autonomía entre los dos cuartos” (Barbeito 1992a, 20). Los espacios comunes, como eran la capilla y la escalera principal, se situaban en la crujía intermedia, dando servicio a ambas Casas. La Sala de Comedias, aun siendo parte del Cuarto del Rey, era necesariamente un espacio común, y por tanto estaba adyacente a la crujía central.

Por lo que se refiere al contacto entre aposentos, sin embargo, no era una solución muy conveniente. Los dormitorios regios estaban uno junto al otro, pero los separaban los gruesos muros de la torre del bastimento, lo cual obligó a crear unos accesos algo forzados.⁵⁰⁸ Además, la única entrada al dormitorio del rey desde su Cuarto era a través del gran Salón de Comedias, cuyo carácter público creció con el tiempo. De hecho, ha sido interpretado como un jalón más en una serie de espacios públicos femeninos, anejos al Cuarto de la Reina, en los que se mantenían fiestas y celebraciones vinculadas al ámbito femenino del palacio.⁵⁰⁹ Así, albergaban no sólo representaciones teatrales y bodas de damas de la reina, sino también ceremonias de carácter político y connotaciones femeninas.⁵¹⁰

El problema de acceso que esto representaba fue claramente percibido por los contemporáneos, y fue un motivo determinante para la construcción del Salón Nuevo (o de los Espejos) en 1618-1622, según atestiguaba Juan Gómez de Mora diez años más tarde:

⁵⁰⁸ Una anónima relación veneciana de 1577 contiene un sorprendente grado de detalle sobre el dormitorio de la reina, así como sobre las costumbres del rey: “acude a las habitaciones de la reina tres veces por día: por la mañana, antes de ir a misa; durante el día, antes de ponerse al trabajo; y por la noche, en el momento de acostarse. Tienen dos camas bajas, que están alejadas una de otra un palmo; pero, por la cortina que las cubre parece no ser más que una” (anónimo 1577e, 403-404).

⁵⁰⁹ Wilkinson-Zerner 1994; Jordan 2000b, 291. Para precedentes en Bruselas, vid. Jordan 1998a, 392; Jonge 1994, 116.

⁵¹⁰ Por ejemplo, en 1580 se juró allí al príncipe don Diego, todavía un niño (Barbeito 1992a, 63 n. 165). En 1615 albergó las capitulaciones matrimoniales entre la infanta Ana y Luis XIII de Francia (Justi 1908, 58).

resultado en mejor habitacion de Su Magestad, y uso mas a proposito del que tenia por averse hecho en lo alto una gran pieça [el Salón Nuevo; ...] la qual sirve de trasquarto a la casa, y es la trabazon de los quartos de sus Magestades Rey y Reina, y que en días de fiestas era muy desacomodada, y de poca autoridad la vivienda por no tener los Reyes por donde pasar, sino es por la sala grande [Salón de Comedias], y oy pasan por esta pieça.⁵¹¹

El Salón Nuevo nació, por tanto, como una estancia privada que servía las necesidades de comunicación entre los Cuartos reales. Paradójicamente, pronto –desde finales de los años 30– se convirtió en el espacio más representativo del Alcázar,⁵¹² reemplazando al anejo Salón de Comedias para las recepciones reales (Barbeito 1992a, 172). Este proceso de inversión se completó mucho más tarde, a comienzos del XVIII, cuando la crujía interior pasó a ser zona privada, dividiéndose el Salón de Comedias en estancias menores para servicio personal del rey (Barbeito 1992a, 173).

En resumen, el sistema de doble patio en el Alcázar madrileño funcionó sólo parcialmente. Mientras que la separación entre el Cuarto del Rey y el Cuarto de la Reina fue conseguida desde el principio, la conexión entre ambos fue un constante problema. No obstante, esto se debió principalmente a la forzada coexistencia con estructuras anteriores, más que a una imposibilidad inherente del plano. Queda por ver cómo habría funcionado en un edificio de nueva planta.

⁵¹¹ Barbeito 1992a, 100. La cita es del memorial (o “porcon”) escrito en 1628 por Gómez de Mora para defenderse de las acusaciones de fraude en sus obras para el rey desde 1610 (Madrid 1986, 42).

⁵¹² Barbeito 1992a, 136. Lo demuestran el cuidado puesto en su decoración, y los retratos de Carlos II ambientados en el propio Salón, como entorno principal dinástico de los Austrias españoles.

Un elemento importante, dentro del Cuarto de la Reina, fueron los oratorios. El Alcázar contaba con una Capilla Real, en la crujía central del edificio. Se reservaba para los actos litúrgicos más solemnes; en ella, el rey ocupaba un dosel y cortina cerca del altar mayor, y la reina se situaba en una tribuna a los pies de la misma (Gérard 1983a, 277). Sin embargo, durante los reinados de Felipe II y Felipe III fueron apareciendo oratorios privados en los diversos cuartos reales del Alcázar, para facilitar las devociones más personales de las personas regias. Isabel de Valois, la primera reina que habitó establemente el Alcázar madrileño tras sus reformas, se hizo construir un oratorio personal, de cuya ubicación exacta nada se sabe (González de Amezúa y Mayo 1949, I 304 n. 20). No obstante, las etiquetas lo citan, precisamente como alternativa a la tribuna en la capilla.⁵¹³ Debía ser minúsculo, pues también documentan que no servía para las damas, y que estas debían acudir a la capilla mayor, cosa no deseable por el rigor de su recogimiento.⁵¹⁴

Quizá por ese motivo, pero también por su personal inclinación religiosa, y aprovechando las obras en su Cuarto, Margarita de Austria quiso hacerse un oratorio. De hecho, habilitó oratorios nuevos en sus habitaciones de El Escorial y del palacio de Valladolid (Lapuerta Montoya 2002, 27); no obstante, al regresar la corte a Madrid, concibió ambiciosos planes para el del Alcázar: “Pero en Madrid en el quarto nuevo mandò traçar vn oratorio, que todo auia de ser de ricos jaspes y piedras, en que pensaua componer todas sus reliquias, y juntar mayor tesoro dellas, y hazer el mayor ora-

⁵¹³ Etiqueta 1574bis, 400r: “Y en el oratorio no se ha de decir más misa de la que hubiere de oír la Reina cuando no quisiere subir a la tribuna.” Cf. también texto citado en pág. 336.

⁵¹⁴ Etiqueta 1574, 81r, recoge unas sugerencias del mayordomo de Ana de Austria al respecto: “Parece al Marqués que se deve ordenar aqui que quando las damas se hubieren de confesar sea en el aposento de la guarda mayor, porque tiene porteria, y quando se hubiere de comulgar sea en el oratorio de las Infantas como se hace ahora por excusar los inconvenientes que había de salir a esto a la capilla tan a menudo como lo hacían.”

torio que Reyna huuiesse tenido.” (Guzmán 1617, 129v) Probablemente preparando la decoración de ese oratorio, reunió pinturas y relicarios.⁵¹⁵

Debió ubicarse en la Torre Nueva del cuarto de la reina, la del ángulo sureste del Alcázar. El plano de 1626 por Gómez de Mora (figs. 56 y 57), en efecto, muestra un oratorio con sacristía en su planta principal, dando al este (números 50 y 51). Gérard (1983a, 282) apunta que ese uso no estaba contemplado en el proyecto inicial de Francisco de Mora en 1609, pero que ya en 1611, bajo la responsabilidad de su sobrino Gómez de Mora, se labraba el oratorio (Santiago Páez 1991, 59).

Poco después, ya con Isabel de Borbón, se estimó necesario ampliar aún más el Cuarto de la Reina, y con él el oratorio. Para ello, y ya fuera del volumen principal del Alcázar, se construyó un nuevo oratorio sobre el pasadizo que llevaba a las Casas de Oficios y del Tesoro. Conocemos de su existencia por documentación de archivo entre 1529 y 1635, por los planos de Ardemans y Teixeira, y por un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional, probablemente un boceto de su decoración al fresco por Eugenio Cajés y/o Angelo Nardi.⁵¹⁶ En él se entrevén unos profetas y

⁵¹⁵ Lapuerta Montoya (2002, 27) recoge varios testimonios, entre 1605 y 1607, de regalos de pinturas a la reina para su nuevo oratorio; también de su compra de una Cena y una Crucifixión a Bartolomé Carducho (Carducho 1633, 437). Por otra parte, en la almoneda de los bienes de la reina aparecen tres relicarios de su oratorio, y abundancia de pinturas devocionales pequeñas del mismo (Sánchez Cantón).

La cronología de esta obra no está del todo clara, sin embargo. Según la documentación citada por Lapuerta, en 1607 se pagó por ciertos trabajos de doradores en el oratorio de la reina. No obstante, la obra del cuarto nuevo no empezó hasta 1609. Acerca de esta gran reforma de su Cuarto, la propia Margarita de Austria anticipaba que no la vería terminada: “Quando se trataua del edificio del quarto de la Reyna, que con tanta grandeza se ha començado en Palacio: dezia, que ni le auia de gozar ni ver acabar” (Guzmán 1617, 218v). Cabe cuestionar cuál sería su grado de intervención en la reforma.

⁵¹⁶ Ha habido varias dudas sobre la adscripción del dibujo (Biblioteca Nacional, Barcia n° 705), que en anotación de Carderera al dorso se señala como el oratorio de Margarita de Austria. No obstante, hay ya unanimidad en que representa el de Isabel de Borbón (Santiago Páez 1991, 59-60; Barbeito 1992a, 138-139). (Marías 1997g, 112-113) apunta que el diseño pudo hacerse primero para Margarita de Austria, pero en realidad no se realizó sino para Isabel de Borbón. Quizá a consecuencia de esas dudas (de Gérard y de Tovar), (Lapuerta Montoya 2002, 32) todavía sitúa el oratorio de Isabel de Borbón en la Torre Nueva.

evangelistas en el tambor y las pechinas, más ángeles con símbolos marianos en la cúpula. De sus otras decoraciones, consta que lo presidía una imagen de la Expectación de la Virgen, advocación muy querida por las reinas, por prestarse a identificaciones personales muy relevantes.⁵¹⁷

Cuestión aparte la forman los otros Cuartos y Casas reales, aparte de los del rey y la reina. Sabiendo que otros miembros de la familia real tenían derecho a Cuarto propio, es interesante ver cómo se aplicaba este criterio en la práctica. Juana de Portugal, princesa viuda, disponía de cuarto propio en habitaciones que, después de su muerte, formaron parte de las de Felipe II.⁵¹⁸ La *Relación* de Juan Gómez de Mora, de 1626, revela lo compleja que podía llegar a ser la situación. En esa fecha, María, hermana menor de Felipe IV, gozaba de Cuarto –en la planta baja– y Casa como reina consorte de Hungría, todavía residiendo en Madrid cierto tiempo después de su boda por poderes. Cincuenta años antes, las hijas de Felipe II crecieron en habitaciones justo debajo de las de la reina, tal como documentan abundantemente las etiquetas.⁵¹⁹

Recuérdese que la cercanía a este oratorio era el motivo alegado por Isabel de Borbón para mantenerse lejos del Cuarto Bajo de Verano, y de sus inconvenientes (cf. nota 175).

⁵¹⁷ Como ya hemos visto; cf. pág. 246. Gérard (1983a, 283) señala, junto a esa imagen en concreto, el extraordinario predominio de imágenes marianas entre las pinturas propiedad de Isabel de Borbón, según el inventario de su almoneda.

⁵¹⁸ Estaban junto a la galería de mediodía del Alcázar, en la planta principal (anónimo 1572d, 342). Se comunicaban con el Cuarto de la Reina a través del Salón de Comedias (vid. descripción de Vandenesse, en 1560, cf. pág. 104). Barbeito (1992a, 139) sitúa erróneamente a Juana de Portugal en el Cuarto de la Infanta, el de la crujía este del Patio de la Reina; como explicamos en el texto principal, en ese cuarto residieron la gran mayoría de infantas y princesas, pero no la princesa de Portugal, ni la infanta María, reina de Hungría.

⁵¹⁹ Una primera noticia de tales inquilinas en este espacio la da González de Amezúa y Mayo (1949, II 417), sobre la preparación de estas salas, en agosto de 1567, para Isabel Clara Eugenia y su hermana aún no nacida. Antes las había ocupado el príncipe de Éboli.

Juan Bautista de Toledo, a partir de 1561, construyó una caja para varias escaleras y las “necesarias”, en el núcleo mismo del Cuarto de la Reina (Rivera Blanco 1984, 221-225). Las etiquetas detallan por extremo el uso que se había de dar a unas de esas escaleras construidas, la “escalera retirada”. Sólo podían usarlas las infantas para subir a ver a su madre, y ella para bajar a verlas a ellas, únicamente acompañadas las primeras por su ayo, y la segunda por su mayordomo mayor (Etiqueta 1603, 400r-400v; Etiqueta 1575, 129r; Etiqueta 1603, 9r).

A partir de las grandes reformas de la fachada del Alcázar, el uso de estas salas cambió, pasando en parte a uso de cortesanos y consejos, y parte a los nuevos zaguanes para el paso cómodo de los carruajes. A partir de esas reformas, las infantas habitaron establemente el “Cuarto de la Infanta”, en la crujía oriental del patio de la Reina, planta principal.⁵²⁰ En 1626, tal era el caso de Margarita María, todavía un bebé, pero que tenía dicho Cuarto para ella sola, pese a no tener Casa completa, sino solamente un aya y algunas damas.

En cambio, la documentación es elusiva sobre el alojamiento de los hijos varones. Desde tiempos de Carlos V, una sala del ala norte, la inmediata a la Sala de la guardia del Cuarto del Rey, se conocía como Sala del Príncipe.⁵²¹ Pero no hay más alusiones a su uso.⁵²² Quizás el hecho de que, en el cuidadoso plano de Gómez de Mora, sólo esa estancia carezca de un número y su consiguiente leyenda invita a pensar que seguía siendo la Sala del Príncipe, pues en ese año de 1626 aún no había nacido un hijo varón a Felipe IV. Cuando esto suceda, sin embargo, el príncipe Baltasar Carlos

⁵²⁰ Nótese la conexión entre la galería del cierzo de la reina y el aposento de la infanta, mediante un pasadizo exterior a lo largo de toda la fachada este, que permitía comunicación directa entre madre e hija sin tener que atravesar las respectivas salas de ceremonia. Tales pasadizos privados eran frecuentes en el Alcázar: había uno similar al mencionado en la planta baja; otro entre la Torre Dorada I y el primer cubo, bordeando la antecámara del rey; otro que, desde el patio de la reina, llevaba a las Casas de Oficios, del Tesoro, y el convento de la Encarnación; y finalmente, los de las “escuchas” que construyeran Felipe IV y Olivares para asistir en secreto a las reuniones de los Consejos.

En 1620, tras las bodas del príncipe Felipe e Isabel de Borbón, se construyó un pasadizo de madera para conectar las habitaciones de ambos, probablemente a lo largo de la fachada norte (Lapuerta Montoya 2002, 33).

⁵²¹ Hay que recordar aquí que “Príncipe” sólo se denominaba al hijo varón de mayor edad, el heredero, por tanto. Los demás hijos varones de la pareja real recibían el nombre de “Infantes”. Las hijas eran genéricamente “Infantas”. Por ejemplo, bajo Felipe IV, los cronistas del bautizo de la mencionada Margarita María Catalina la llamaban “la Infanta Nuestra Señora, por el derecho que de suceder tiene”, para distinguirla de las infantas María y Margarita, hermanas del Soberano, precisando a continuación: “y no se llama Princesa, por no darles límites a la esperanza del varón”, pues aún no había nacido Baltasar Carlos (Válgoma y Díaz Varela 1958, 120).

⁵²² No sabemos exactamente cuántas estancias anejas tenía. En 1623, dos años después de que lo desalojara Felipe IV, se acondicionó para alojar al príncipe de Gales en su visita a Madrid. Con tal ocasión, se expandió hacia el norte, en lo que más tarde serían el despacho y la galería del conde-duque de Olivares (Barbeito 1992a, 142).

(1629-1646) tendrá sus habitaciones inmediatamente debajo del Cuarto del Rey, en lo que había sido la Galería de Mediodía de Felipe II.⁵²³

Los infantes se distribuían por distintos espacios del Alcázar.⁵²⁴ Así, el referido plano y relación de Gómez de Mora nos permiten situar al cardenal-infante don Fernando⁵²⁵ en la planta baja (más una habitación en la planta principal), donde dispone de un apartamento pequeño pero con varias habitaciones de usos no muy diferenciados. El otro hermano menor de Felipe IV, el infante don Carlos, habita parte del Cuarto del Rey, compartiendo algunos espacios con el monarca.

Es decir, que mientras las infantas contaron con espacios bastante estables, los alojamientos de príncipes e infantes variaron de ubicación, reflejando así los constantes cambios en el Cuarto del Rey. Con todo, es un particular que merece más investigación, para determinar con más exactitud la situación de todos estos alojamientos. También hay que tener en cuenta que nuestro principal documento, el de Gómez de Mora, refleja una situación atípica: un palacio habitado por el rey y sus hermanos, más que por sus hijos, dada la juventud de Felipe IV en 1626.

4.3.2.2 *El Real Sitio de El Pardo.*

La pasión cinegética de los Austrias les llevó a acondicionar toda una serie de cazaderos no muy lejos de la Corte. De todos estos, el favorito fue

⁵²³ A la muerte de Baltasar Carlos, este cuarto bajo del príncipe pasó a ser utilizado por Velázquez como taller, y es el escenario de *Las Meninas* (Brown 1978, 99).

⁵²⁴ Durante su primera infancia estaban en el Cuarto de la Infanta, con sus hermanas. En 1651, Felipe IV espera descendencia de su segundo matrimonio, y escribe "el quarto [de la Infanta] esta bueno y aunque vengan otros dos o tres cabran en el sin agrandarle y por ahora no desaposentara a su hermana [María Teresa, la única hija que quedaba de su primer matrimonio] aunque sea varon, pues mientras son chiquitos no suponen cossa que sirva de estorbo" (Barbeito 1992a, 139).

Por otra parte, el legado papal Venturino aludía en 1571 al cuarto de los Infantes debajo del de la Reina (Checa Cremades 1994b, 144).

⁵²⁵ Disponía de Casa propia, seguramente por su dignidad de arzobispo primado de Toledo.

sin lugar a dudas El Pardo, por la benignidad de sus inviernos, su proximidad a Madrid, y la excelente caza de los alrededores.⁵²⁶ Allí existía ya una torre medieval, muy visitada por Enrique IV, pero el palacio que nos va a ocupar fue mandado construir *ex novo* por Carlos V.

En este caso, la inmediata concepción del palacio como dividido en dos Casas es aún más clara que en el Alcázar de Madrid. En El Pardo, Luis de Vega optó por construir un solo patio, pero separando en diagonal ambos Cuartos. Lo demuestra el hecho de que primero se construyó en su totalidad el de la Reina, y después el del Rey. Ambos eran totalmente simétricos entre sí, remarcando la dualidad espacial del conjunto. Apenas terminado el nuevo edificio, Felipe II ordenó realizar algunos cambios. Básicamente, se trataba de crear galerías en los cuatro lados del patio y trasladar las habitaciones a las crujías exteriores de levante y poniente (Barbeito 1998b, 96-97).

De esta forma, un recorrido típico por El Pardo (Tovar Martín 1995b, 78, 154ss) empezaría por un puente de piedra en la fachada oeste que daba entrada al zaguán. Se cruzaba el patio en diagonal, y se subía por la escalera del rey, en el ángulo noreste. Ésta desembocaba en el corredor del rey, una galería sobre el patio. De él se accedía al gran salón, de techos altos, decorado con una muestra excepcional de las colecciones reales de pintura.

A continuación estaba la antecámara, decorada con perspectivas. La sala de audiencias que le seguía también estaba decorada mediante frescos ilusionistas. Desde aquí, un estrecho pasillo, bordeando la capilla, daba al salón o galería de retratos. Hasta aquí la zona oficial del palacio, la más rica en información. Para las habitaciones privadas, los datos son muy

⁵²⁶ El Pardo se utilizaba fundamentalmente en noviembre y diciembre, los mejores meses para la montería. Así lo dice Gómez de Mora en su relación (Madrid 1986, 389; Martín González 1970b,

escasos.⁵²⁷ El dormitorio del rey podría haberse situado en la torre sureste. El de la reina estaba probablemente en el extremo oeste de la galería de mediodía, y el anejo aposento de la torre suroeste lo ocupaba su camarera mayor, a juzgar por su denominación tradicional, “la torre de la Camarera”. En el Cuarto de la Reina, es fácil señalar una sala grande y otra habitación, sea cámara o antecámara. Aparte de esto, toda el ala norte del palacio nos es desconocida, al menos hasta la década de 1620, en que el plano de Gómez de Mora y un inventario de pinturas de 1623 (Tovar Martín 1995b, 401-405 n. 179) dan algo más de información. Dicha información está relacionada con un hecho esencial en la historia del palacio: el incendio de 1604, que lo destruyó en gran parte. Siendo la residencia de placer favorita de los reyes, no tardó en ser reconstruida y redecorada, intentando emular la enorme riqueza artística que cobijaba anteriormente.

Lo más relevante es, al igual que sucedió en el Alcázar, la mejora de la comunicación entre los dormitorios reales. En El Pardo, se fue más lejos, pues se procedió a cambiar de ubicación el dormitorio del rey, llevándolo al lado del de la reina. La prioridad que tal reforma adquiría a ojos de los contemporáneos queda demostrada por el informe de Francisco de Mora al acabar la reconstrucción:

Mando luego su Magestad que se viese el orden mejor que podría [...] para tornarla luego a reedificar como estava y se pusiese luego por obra como [...] se ha hecho y por verse la

6).

⁵²⁷ La *Relación* de Gómez de Mora (figs. 59 y 61) es mucho menos detallada que en el caso del Alcázar, y no da una descripción habitación por habitación como en aquél. Unos planos conservados en el Archivo General de Palacio (figs. 58 y 60) sí que llevan una numeración de habitaciones, pero la leyenda no se conserva. Aunque su datación es tema discutido (variando entre finales del XVI a mediados del XVII según autores), parece claro que reflejan la disposición de habitaciones previa al incendio de 1604, dado que el corredor de mediodía aún aparece abierto con columnas, pero después del incendio se transformó en galería cerrada (Sancho 1996, 213). Para una discusión del tema, ver Tovar Martín 1995b, 140-141.

ocasion para enmendar la gran falta questa casa tenia [...] no estar el dormitorio del Rey cerca del de la Reyna.⁵²⁸

Pocas líneas más adelante insiste: “para dormir el Rey junto al dormitorio de la Reyna”.⁵²⁹ Tanto en este informe como en la *Relación* de Gómez de Mora, veinte años más tarde, se insiste en que la nueva casa era mucho más cómoda que la antigua.⁵³⁰ Esta insistencia se entiende si se recuerda que, antes del incendio, la vía de comunicación entre los dormitorios re-gios era un corredor columnado abierto al sur, a menos que se diese un pequeño rodeo por la Galería de Retratos.⁵³¹ Un problema tan evidente debió escapársele al autor del plano original, Luis de Vega, y a Carlos V que dio su visto bueno, a mediados del siglo XVI. En aquel momento se primó una disposición clara y simétrica sobre el plano, que más tarde, como vemos, fue abandonada por otra más funcional (Barbeito 1998b, 97).

⁵²⁸ Pita Andrade 1962, 267. Los huecos corresponden a los bordes de este manuscrito que, muy acorde-mente con su contenido, están quemados en parte.

⁵²⁹ Tanto los planos como la documentación señalan de forma tácita aunque clara que es el dormitorio del rey el que se ha de acercar al de la reina. Por así decir, el aposento de la reina es un centro esta-ble, mientras que el del rey admite cambios de lugar. A esto responde el peculiar hecho de que el dormitorio del rey en el Alcázar, para estar junto al de su esposa, se disponga muy lejos del resto de su Cuarto, y tras atravesar el Salón de Comedias o de la Emperatriz, espacio más femenino que masculino. En este sentido, la arquitectura no hacía sino indicar el uso por las habitantes; así, el propio Felipe III escribe en las etiquetas que dio para la Casa de su esposa: “Le toca a la Camarera mayor entrar en la Camara de la Reyna *en saliéndome yo a bestir*, y si la Reyna se detubiere en la Cama la estará acompañando en la misma cámara, o a la puerta della” (Etiqueta 1603, 1r) cursivas nuestras.

⁵³⁰ Acerca de la transformación del corredor de mediodía en galería, Juan de Mora escribe: “y ha quedado esto de tal manera y con tanta belleça que sin comparación parece mejor que no el corre-dor y es aposento mas bividero para todo tiempo” (Pita Andrade 1962, 269). Su sobrino Gómez de Mora lo corrobora, hablando de los aposentos: “açiando los compartimentos de aposentos en me-jor comodidad” (Madrid 1986, 389).

⁵³¹ Sobre la Galería de Retratos como posible preludio a la intimidad conyugal, cf. nota 445. La re-forma también sirvió para eliminar dos “peçeçuelas o alcovillas” que creaban una angostura en el Cuarto del Rey, cosa que había impedido sacar muchos cuadros de gran tamaño durante el incen-dio. Igualmente, un retrete para el Rey junto a su nuevo dormitorio, permitía servir al monarca sin tener que cruzar por otras piezas. Esta comodidad se hizo a costa de acortar la Galería de Retratos en su parte oeste.

Por lo que se refiere a otras Casas, también en El Pardo dispusieron de aposentos propios el cardenal-infante y la reina de Hungría. El primero, en la planta baja, tuvo al menos una sala, una antecámara, dos retretes, un comedor y un dormitorio. La segunda habitaba parte del Cuarto de la Reina, concretamente la mitad septentrional del ala de poniente, y toda el ala norte. No obstante, dado que precisamente ahí estaban algunas de las mejores habitaciones del Cuarto de la Reina,⁵³² se puede conjeturar que ambas cuñadas, Isabel de Borbón y María de Hungría, compartirían la mayor parte de estos espacios, durante los pocos años que convivieron.

4.3.3 La división en altura.

Como hemos visto, el planteamiento de dos Casas separadas y unidas a la vez se solventó de diversas maneras. Otros palacios del XVI muestran aún más soluciones al mismo problema. Pero no sólo personas de sangre real vivían en palacio: también había que alojar a los sirvientes reales, y de acuerdo con unas necesidades muy particulares, en las que el género jugó, una vez más, un papel de importancia. Servir en la Casa real implicaba, tanto para la nobleza de la más alta alcurnia como para los sirvientes de baja condición, vivir a costa de la propia Casa. En efecto, la Corona procuraba no sólo un sueldo ajustado al cargo o tarea desempeñados, sino también alojamiento y comida.

En 1605, Contarini, embajador veneciano, relata que en la Casa de la Reina hay “buen número de Damas, hijas de los mismos nobles de España, que sirven hasta casarse, y algunas sirven mucho. Hay también ocho o diez señoras viudas, que llaman dueñas de Honor, personas de mucha calidad. En el gobierno de estas mujeres hay muchas revueltas y ellas las

⁵³² Como el Tocador, o la Galería de Cierzo con los frescos de Patricio Cajés.

tienen entre sí”.⁵³³ El testimonio más conocido sobre el número de mujeres empleadas en palacio nos viene de Gómez de Mora: “todas las dueñas de onor, damas y meninas, las de la Cámara y del Retrete de las dos Casas de la Reyna y Reyna de Vngría, con todas sus criadas mayores y menores, [...] serán en número de mujeres de todas calidades 400 personas que se gouiernan debajo de las dos Camareras Mayores y Mayordomo Mayor de la Reina”. Como siempre, hay que tener en cuenta el carácter excepcional de la situación en que la *Relación* fue redactada, con dos reinas en palacio, pero aún así da una idea de las dimensiones que alcanzaba la Casa de la Reina.⁵³⁴ Menciona un hecho importante: no eran sólo las mujeres directamente al servicio de la reina, sino también las criadas que las damas de alcurnia traían para su propio servicio. Por supuesto, las diferencias sociales eran aquí tan importantes como en cualquier otro grupo del Antiguo Régimen: nobles y plebeyas debían mostrar su condición en su apariencia, y las diferencias contaban mucho. Por ello, las Mozas de Cámara (de origen humilde) habían de vestir en palacio sayas negras, sin poder lucir joyas, mientras que las Damas podían usar joyas, lazos y flores. Otro ejemplo: unas y otras no podían estar juntas en una tribuna durante actos religiosos (Válgoma y Díaz Varela 1958, 51).

⁵³³ Citado en (Válgoma y Díaz Varela 1958, 107). Como veremos, también había algunas mujeres casadas a su servicio, normalmente las cónyuges de altos cargos de la Casa del Rey.

Por otro lado, la posición social no era excusa para el servicio real. Alonso Núñez de Castro escribía en 1669 que “también las señoras de más esplendor en la sangre y de más opulencia en las rentas [se honran] de estar a la vista de la Reyna y de tener en su casa empleo” (Válgoma y Díaz Varela 1958, 132).

⁵³⁴ Lo corrobora un testimonio algo posterior, ya en el palacio del Buen Retiro. Para una representación teatral, se reservaron 50 plazas para esposas de criados, 43 para Damas de Cámara, 33 para las de Retrete, y 126 para sirvientas de las Damas (Válgoma y Díaz Varela 1958, 82). Exceptuando a las primeras, que vivirían con sus esposos en las Casas de Oficios a oriente del Alcázar, tenemos aproximadamente a las 200 mujeres que residían en palacio.

Para el siglo XVI, Wilkinson da cifras algo más bajas, en torno a 80 o 100 mujeres (1994, 132). No obstante, la Casa de la emperatriz Isabel comprendía, a su muerte, 425 personas, elevado número producto de la mezcla entre su casa portuguesa y las tradiciones castellanas, y que se explica además por el hecho de actuar regularmente como reina regente (Martínez Millán 2000a, II 97).

Con todo, la gran diferencia entre hombres y mujeres al servicio de las Casas reales estribaba en que las mujeres vivían en palacio, mientras que los hombres residían fuera de él,⁵³⁵ en las Casas de Oficios existentes junto al Alcázar de Madrid y El Pardo,⁵³⁶ o en sus domicilios originales. A tal fin, el palacio funcionaba como toda casa particular de la época: el recinto donde se preservaba celosamente el honor de la familia, entendiendo esto en la práctica como la reclusión de las mujeres, muy especialmente de las jóvenes solteras, y su vigilancia constante por parte de Dueñas y Guardas de Damas.⁵³⁷

Así, Felipe II estipulaba que, si fuera posible, sólo habría una Portería de Damas (es decir, un único lugar de acceso a sus aposentos), a cargo de la Guarda Mayor de Damas, limitando así al máximo las visitas a éstas, incluso para familiares próximos (Válgoma y Díaz Varela 1958, 48). Según el plano de Gómez de Mora, portería única la había, pero las diversas escaleras que daban acceso a los pisos superiores debieron suponer otros tantos puntos de entrada a los aposentos de Damas. En todo caso, el acceso debió de ser muy restringido, y el modo de vida, casi un encierro. Una carta de 1575 comenta que se estaban abriendo unas ventanas que se habían cegado años atrás “para más recato de las damas”, lo cual había

⁵³⁵ Excepción hecha de los más altos palatinos del rey, como el sumiller de corps.

⁵³⁶ Sobre la Casa de Oficios o Caballeros de El Pardo, escribe Gómez de Mora: “y quando bienen los Reyes se aposentan todos los criados que an de asistir de ordinario, caballeros, señores y sus criados mayores y menores, oficios, coçinas, cavalleriços, ballesteros, caçadores y monteros.”

⁵³⁷ Cosa que no sucedía con los Gentilshombres de Cámara del rey, que, si bien estaban bajo la supervisión oficial del sumiller de corps, gozaban de una autonomía personal mucho mayor que la de las Damas.

Para la reclusión doméstica femenina, ver Vigil 1986, 105-110. Como siempre, Vives deja las cosas muy claras: “La salida en público de la doncella debe ser esporádica, dado que ella no tiene ningún tipo de ocupación fuera de casa y resulta peligrosa para un don tanpreciado como la castidad”; “La doncella deberá salir de casa de vez en cuando, pero lo hará tan raramente como sea posible por muchas razones. En primer lugar, porque cuantas veces sale a la calle una virgen otras tantas se la juzga, con un juicio casi capital, en relación con su hermosura, su modestia, su prudencia, su pudor y su honradez”; “No parece bien que las casadas sean vistas en público con mayor frecuencia que las doncellas, pues, lo que evidentemente éstas buscan, aquéllas ya lo han conseguido”. (Vives 1523, 111, 131, 287)

originado problemas de insalubridad (Válgoma y Díaz Varela 1958, 45). El dibujo de Jean de l'Hermitte llamado "de los Buratines" (fig. 62) permite apreciar las celosías en las ventanas del Cuarto de la Reina.

Esto, por lo que se refiere al acceso desde el exterior. En lo referente a salidas individuales de damas y criadas, estaban totalmente prohibidas, con la sola excepción de las visitas a la casa paterna, contando, eso sí, con permiso previo de la Camarera Mayor, y con la compañía de algún varón de edad y autoridad convenientes.⁵³⁸ También es cierto que no cabe tomar las etiquetas como un reflejo fiel de la realidad, sino más bien de un ideal que se pretendía alcanzar, lo cual sucedía o no en diferentes aspectos y durante diferentes épocas. Más adelante, en el análisis detallado de las etiquetas, ofrecemos algunos ejemplos que ilustran el grado real de aplicación de tales normas.

Teniendo en cuenta, por tanto, el requisito básico de aislamiento dentro del palacio, podemos preguntarnos cuál fue la solución arquitectónica al alojamiento de las muchas mujeres al servicio de la reina. Ya la hemos apuntado brevemente: los pisos superiores. En efecto, los palacios constaban típicamente de cinco pisos: los sótanos o bóvedas, la planta baja al nivel del terreno, el piso principal o noble, los altos, y los desvanes.⁵³⁹ El alojamiento de las mujeres fue normalmente en los altos y desvanes, lo cual por un lado dificultaba el acceso desde el exterior, y por otro dejaba el piso bajo disponible para los múltiples consejos y negociados de la monarquía (que se gobernaba, no lo olvidemos, desde estos mismos edificios).

⁵³⁸ Válgoma y Díaz Varela 1958, 40. Se exceptúan también, por supuesto, las frecuentes salidas de la corte para visitar otros palacios, festividades locales, religiosas, etc.

⁵³⁹ A este esquema hay que añadir un entresuelo, que en el Alcázar ocupaba sólo ciertos espacios, y estaba entre planta baja y principal, mientras que en El Pardo estaba entre la planta principal y los altos.

Por desgracia, la información sobre estos aposentos femeninos es mucho más restringida, y los documentos de época les prestan mucha menos atención. Para El Pardo, Gómez de Mora no se molestó en dar planos de los pisos superiores, y comenta escuetamente: “En lo alto de este suelo ay en los desbanes capacidad para aposentar en diferentes apposentos las damas y criadas que sirben a los Reyes el tiempo que goçan desta Cassa”. Los planos de la casa previos al incendio de 1604 sí reproducen la planta de los altos, pero a falta de su leyenda no podemos hacer un análisis detallado.

Para el Alcázar sí es posible comentar algunos pocos datos sobre su uso, si no sobre su planta. De ésta sólo sabemos que los aposentos de las damas no se distribuían por todo el alto, pues algunas habitaciones del piso principal eran de doble altura.⁵⁴⁰ Aún así, la mayor parte del Cuarto del Rey y todo el de la Reina cobijaban a las damas de la corte en sus altos y desvanes (Barbeito 1992a, 52).

Dentro de la ya complicada arquitectura del Alcázar, esto supuso una proliferación de escaleras para uso de las damas, que necesitaban acceso a la planta principal y a la planta baja para desempeñar su cometido. Eran escaleras pequeñas generalmente, que se construían en el grosor de los muros antiguos para subir hasta los altos. En el plano de Gómez de Mora (figs. 56 y 57) y en documentación coetánea se mencionan al menos diez escaleras para las damas.⁵⁴¹ No sólo ellas tenían escaleras retiradas: otras

⁵⁴⁰ Se trataba de la Sala de Comedias, la Sala Grande y la antecámara en el Cuarto del Rey, y la capilla mayor en la crujía central.

⁵⁴¹ En las listas que siguen, los números en redonda remiten a la planta principal, y los números en cursiva a la planta baja, siempre sobre los planos del Alcázar de Gómez de Mora. 65: para las damas de la infanta; 113 (¿?): junto a las necesarias nuevas, para las damas de la reina; 55-114: escalera a la portería de damas y más arriba, para las damas de la reina; al lado, escalera de caracol a las privadas de las damas (*sin n°*); 56-71: escalera junto al oratorio de la reina, desde el alto al jardín; 74: para las damas de la camarera mayor; 37-32: para ir las damas de la reina de Hungría al bajo; 76: para subir las criadas del bajo al cuarto del aya; otras junto a las necesarias viejas (*sin n°*); en el cubo redondo meridional (*sin n°*).

once hemos podido señalar, para uso de la familia real (con el apelativo de “secretas”, a veces) o de sus más altos sirvientes.⁵⁴² Sólo en un caso se puede hablar de un uso común por parte de las damas y de la familia real;⁵⁴³ en los demás, ambos grupos de escaleras están separados por usuarios.

Evidentemente, todas estas escaleras eran de uso privado, y estaban sujetas a la misma separación de Cuartos que gobernaba el palacio entero. La escalera ceremonial, pública, seguía siendo la construida por Vega y Covarrubias en la crujía central, que también reflejaba en su disposición el carácter bipartito del plano del Alcázar. Esta escalera dobleclaustral, que tanto llamó la atención en la época, tenía acceso desde y hacia ambos patios, y de hecho era el punto de articulación principal entre las dos mitades del palacio.

Volviendo a los aposentos de damas y criadas en los altos, tal concentración humana en espacios reducidos traía problemas diversos. Algunos leves, como los ruidos molestos a los ilustres habitantes del piso principal;⁵⁴⁴ otros de mayor calado, como el mal olor derivado de la falta de necesarias, pues sólo había unas a la parte del Cuarto del Rey (en el resto

⁵⁴² 69: del cuarto del aya al de la marquesa de Heliche; 37-32: del cuarto de la reina de Hungría al del rey; 17: del cuarto del cardenal infante a su guardajoyas en las bóvedas; 22-117: escalera para el rey bajar a las bóvedas del cierzo; 36: secreta para bajar al campo, en la Torre Dorada II; 38: escalera para salir los reyes en privado (no está en el plano; ¿quizá la de encima del zaguán retirado?); 85 del aposento de invierno del cardenal-infante a su cuarto bajo; 118: de la galería de poniente al guardajoyas del rey; escalera para que el rey entre al pasadizo de la Encarnación (sin nº); escaleras del rey en la Torre Dorada I (para bajar al jardín de cierzo, para bajar a la campo de la Vega, para subir al mirador de la torre, para salir a la muralla norte), sin números; del cuarto del rey al aposento del príncipe y al zaguán retirado (se construyó en 1646-1647).

⁵⁴³ Se trata de la que comunicaba el Cuarto del Rey y el de la reina de Hungría en la planta baja. En el piso principal, con el número 37, es titulada “Escalera secreta para bajar el Rey al aposento de la Reyna de Ungría, su hermana”. En la planta baja, el número 32 registra dos entradas sucesivas (“Escalera por donde bajan las damas de sus aposentos para serbir a la Reyna” y “Por esta escalera baja el Rey a ver a su hermana y ella sube al aposento de la Reyna por el aposento del Rey”) a las que sólo corresponde una escalera sobre el plano.

⁵⁴⁴ Así, en 1565 apremia Felipe II a su secretario para que se terminen ciertas reformas y puedan asentarse las damas en otros aposentos, “para que no nos pateen la cabeça como lo han hecho todo el tiempo que ay avemos estado” (Barbeito 1992a, 52 n. 85).

del palacio, la “suziedad” simplemente se echaba a la calle, y de ahí los problemas). Llegó a ser tan incómodo que el rey decidió “hazer muy buenas privadas a donde se pueda venir de ambos los aposentos de las damas de la reina y de la Princesa con su chimenea o exhaladero por lo alto y desaguadero por lo bajo.” (Barbeito 1992a, 54 n. 93) Así se hizo, aliviando en parte la situación.

De hecho, la presencia del servicio femenino, aunque invisible para muchos en la época, condicionó una de las decisiones de mayor trascendencia para la historia arquitectónica del Alcázar. Nos referimos a la unificación de la fachada, cuestión importante en un edificio cuyo plan general fue fruto de incontables reformas parciales (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos 1997b, 206-208). A comienzos del siglo XVII, la fachada principal del Alcázar era totalmente irregular, con la Torre Dorada y su capitel flamenco en el extremo oeste, una galería y corredor a continuación, las dos torres del castillo medieval unidas por una fachada renacentista retranqueada, y finalmente el Cuarto de la Reina, ornamentado por arcos de tracerías y sin torre al extremo.

Como ya hemos dicho, obras iniciadas en 1609 pretendían dotar de mayor simetría a la fachada, replicando la torre y galería occidentales en el Cuarto de la Reina a oriente. Es en ese momento cuando por el arquitecto – Juan Gómez de Mora– y sus patronos “se tomo acuerdo de hazer sobre el segundo quarto de la galeria de la Reyna, otro para que las damas tuviesen mejor vivienda” (Barbeito 1992a, 96). Esto suponía transformar un corredor de columnas en una galería de pilastras, esquema que a continuación se adoptó para ambas fachadas (Cuarto del Rey y Cuarto de la Reina) por mor de la simetría.

Tal decisión resultó ser la más efectiva para la unificación definitiva de la fachada, y es otro ejemplo de la interacción entre elementos formales y

funcionales. Entre estos últimos se contaban los requisitos de la etiqueta – marcados claramente por planteamientos de género–, pero también la comodidad de los habitantes de palacio, cosa que demuestran soluciones particulares como los pasadizos, o las escaleras privadas. En resumen, resulta evidente que la división de Casas y Cuartos reales no fue el primer factor en la concepción de los palacios de los Austrias españoles. La coexistencia con estructuras anteriores o la voluntad de regularidad fueron seguramente más importantes para los arquitectos reales. No obstante, es indiscutible que las necesidades representativas y prácticas de los usuarios y usuarias de los palacios reales condicionaron su arquitectura de maneras muy concretas, mucho más de lo que la investigación se ha ocupado en analizar hasta ahora.

4.3.4 Las etiquetas y el uso del espacio.

Una vez estudiadas las características formales y funcionales de las residencias reales, introduciremos ahora una documentación ya aludida, pero no utilizada a fondo. Se trata de las etiquetas, las normativas regias que reglamentaban los cargos en las Casas reales. Contienen información importante sobre el acceso a las personas reales, y por tanto a los espacios palaciegos.⁵⁴⁵

Las Casas del rey y de la reina se regían por unas etiquetas independientes entre sí, similares en líneas generales, aunque en algunos aspectos claramente distintas. Tanto unas como otras eran emitidas por el rey, siendo Felipe II y Felipe IV los monarcas más inclinados a reglamentar este as-

⁵⁴⁵ Una introducción útil aunque algo incompleta es Rodríguez Villa 1913. Más exhaustivo, pero muy confuso, resulta Válgoma y Díaz Varela 1958. Hofmann 1985 es un intento de síntesis, el mejor disponible. Lisón Tolosana (1992) ha aportado recientemente una interesante interpretación, desde una perspectiva antropológica. Algunas indicaciones importantes pueden consultarse en Gérard 1998b. Un listado de los principales manuscritos de etiquetas de la Casa del Rey, en Varey 1969. Nuestra primera aproximación al tema, en Sebastián Lozano 2004d.

pecto de la vida cortesana. En lo referente a las etiquetas de la casa de la reina, Felipe II se mostró especialmente activo.⁵⁴⁶ Dio cuatro etiquetas generales o parciales para las Casas de su cuarta esposa y de sus hijas, y una quinta para la boda de la infanta Catalina Micaela.⁵⁴⁷ Después de él, tanto Felipe III como Felipe IV dieron etiquetas para la casa de sus respectivas cónyuges, también en coincidencia con sus bodas o poco después.⁵⁴⁸ Entre 1570 y 1621 se emitieron, por tanto, un total de siete etiquetas para la ordenación de la Casa de la Reina, cuyo contenido es muy similar. No se conocen otras hasta 1701.

El principio rector de la reglamentación de etiquetas es la lejanía de la persona real, tanto varón como mujer. La alteridad esencial que supone la sangre real se representa mediante una alteridad en la apariencia y el comportamiento, así como en la actitud de los demás frente a él o ella. De hecho, la etiqueta era un instrumento esencial dentro de la política de au-

⁵⁴⁶ Durante su matrimonio con Isabel de Valois, ya fue preparando documentos de etiquetas, que Hofmann (1985) no cita. El primero es una muy breve "Orden y oficios de la servidumbre de la Casa de Doña Isabel" (AGS, Estado, Francia, K1643, nº 49; transcrito en (González de Amezúa y Mayo 1949, III 92-93), datable a finales de 1559, desde Aranjuez. El segundo, inédito hasta ahora, es un "Estado de la Reina de España doña Ysavel nra sra" (AGS, Casas y Sitios Reales, leg. 383). Tiene un listado de gajes, y una extensa enumeración, aunque con muchas enmiendas, de las funciones de los cargos de la casa de la Reina. Es interesante ver que, en este borrador o ensayo, la palabra "etiquete" (sic) alude a los gajes que se debían pagar a cada persona de la Casa (p. ej., ver f. 36v), denotando probablemente un origen francés del término, que pocos años después ya se usará en el sentido de normas o reglas para los sirvientes regios. Ni un documento ni el otro permiten pensar que se llegara a promulgar públicamente una etiqueta de la Casa de la Reina durante los años de Isabel de Valois.

⁵⁴⁷ Hofmann (1985, 165) cita etiquetas para la Casa de la Reina datadas en 1570, 1574 y 1575 (las de 1579 y 1585 eran para las infantas). Las tres primeras son en realidad parte de un mismo proceso, que se concluye con las formalmente dadas el 31 de diciembre de 1575. Martínez Millán (2000b, 171) deduce que las etiquetas estaban preparadas desde 1570, pero que luchas de poder entre facciones y detalles burocráticos retrasaron su promulgación oficial.

Para esta investigación no hemos podido consultar la etiqueta de 1570, que está en Viena. Sí hemos utilizado, en cambio, el primer manuscrito de 1574 (Etiqueta 1574) que incluye comentarios del marqués de los Vélez, quien sería mayordomo mayor de la reina desde poco después, en septiembre de 1575; un segundo documento (Etiqueta 1574bis), de 1 de abril de 1574, más breve, con algunas otras sugerencias; y la versión final de 1575 (Etiqueta 1575).

⁵⁴⁸ En 1603 y 1621 (Hofmann 1985, 165).

tolegitimación monárquica. El cronista Cabrera de Córdoba lo expresó con total claridad en unos comentarios sobre Felipe II:

Puesto en solio, coronación ó en otro acto mayor público con esta grandeza parecía divinidad su autoridad y gloria. [...] Desta autoridad sale la reputación de los príncipes. Mediante esta reputación se han conservado las monarquías [...] en el Estado la reputación gobierna.⁵⁴⁹

Por supuesto, la reputación podía plasmarse en formas concretas de diversas maneras. Así, mientras que Carlos V tendió a una cierta teatralidad en todos los aspectos de su vida,⁵⁵⁰ Felipe II combinaba el imponente aspecto oficial que acabamos de mencionar con una apariencia más informal en sus recintos privados.⁵⁵¹

En cualquier caso, una manifestación ineludible de la alteridad del monarca radicaba en el hecho de que nadie podía tocarle, salvo los privilegiados de su servicio que lo hacían precisamente por razón de oficio, y con ceremonia.⁵⁵² Esta intangibilidad se aplicaba también a las mujeres de sangre real, pero esta vez con un fuerte matiz sobre las circunstancias de género. Una reina o infanta no podía “ser tocada jamás, yendo en litera,

⁵⁴⁹ (apud Lisón Tolosana 1992, 84). Para análisis muy perceptivos de esta cuestión, véanse también las pp. 110, 153, y en general todo el último capítulo.

⁵⁵⁰ Dos ejemplos del instructivo artículo de Ferdinandy (1965): el emperador veía como cosa ruin no dejarse ver de sus sirvientes durante las comidas (p. 313), e incluso en su lecho de muerte se rodeó de testigos que nos legaron detalladas descripciones de sus últimos días (p. 318).

⁵⁵¹ El embajador veneciano Badoaro escribía al respecto: “en el tiempo de sus comidas, si los bufones son admitidos en su presencia, no se abandona a la hilaridad como en su habitación, donde su alegría no tiene límites” (Badoaro 1557, 281).

⁵⁵² Lisón Tolosana 1992, 149-150. Una vez más, esto era lo prescrito por las etiquetas. La realidad podía llegar a ser muy otra. En 1638, al llegar noticias de la victoria de Fuenterrabía, “se llenó el salón [del Alcázar] de títulos y caballeros, y alguna gente ordinaria. Todos besaron al Rey la mano, y S.M. abrazaba a los más, y andaba entre ellos, paseándose por la sala como si fuesen iguales” (Válgoma y Díaz Varela 1958, 122). La reacción del narrador muestra bien a las claras cómo la desaparición de la distancia física equivalía de manera peligrosa a la eliminación de las barreras jerárquicas.

coche o caballo, por mano de servidor masculino alguno, conforme a vieja prohibición [...] que afectaba a Reinas e Infantas de esta Dinastía toda”.⁵⁵³ Tal prohibición llegaba incluso a la ropa de cama de la reina, que los Reposteros de Camas llevaban hasta la cámara real, pero había de ser extendida sobre el lecho regio por manos femeninas (Válgoma y Díaz Varela 1958, 41).

Otro principio básico gobernaba a las mujeres de palacio, tanto las de la familia regia como las que estaban a su servicio: el recogimiento. Ya hemos comentado el riguroso aislamiento a que se sometían las mujeres de la Casa de la Reina, y la constante vigilancia de las Damas jóvenes por parte de la Camarera Mayor, Guardas de Damas y las Dueñas de Honor.⁵⁵⁴ Parte del mismo fenómeno es la lucha de los reyes por limitar al máximo el contacto de las damas con visitantes masculinos, como veremos al final de este epígrafe.

Teniendo en cuenta los principios mencionados (lejanía de la persona regia, y recogimiento de las mujeres), veamos ahora cómo se plasman sobre el plano los diversos grados de relación con el rey o la reina.

En torno al rey están siempre los sirvientes de su persona, encabezados por el Mayordomo mayor, jefe de la Casa del Rey. Le siguen el Camarero mayor, el Sumiller de Corps y el Caballerizo mayor.⁵⁵⁵ Todos ellos, junto

⁵⁵³ Válgoma y Díaz Varela 1958, 130, y pp. 33ss. Cabría preguntarse si el mismo matiz de género no se puede aplicar por igual a los varones: es decir, si estaba prohibido que mujer alguna les tocara. Probablemente era así, dado que, al fin y al cabo, en el servicio íntimo del rey no había ninguna mujer. Pero mientras tal prohibición iba implícita, en el caso de las mujeres de sangre real se creía necesario enunciarla, reforzando la diferencia.

⁵⁵⁴ Cosa que ni lejanamente sucedía con los Gentilshombres de Cámara del rey, que, si bien estaban bajo la supervisión oficial del sumiller de corps, gozaban de una autonomía personal mucho mayor que la de las Damas.

⁵⁵⁵ Todo ello admitía varios grados de complejidad. Además del mayordomo mayor había un mayordomo menor o semanero, pues en realidad se tratada de un grupo que iba alternando en el servicio por semanas. Los cargos de camarero mayor y menor no estuvieron cubiertos durante largas temporadas, desempeñando entonces su cargo el sumiller de corps. Recordemos que entre los gentiles hombres de cámara también había categorías (cf. nota 495).

con los Gentilshombres de Cámara, tienen total acceso a las habitaciones del rey, sin que nada les esté vedado. Los últimos tenían obligación de seguir al rey “a todas partes, aunque estuviese retirado o de luto, pues para ellos no se podía retirar” (Rodríguez Villa 1913, 48).

Para todos los demás, se aplican las reglas de la “entrada”. Es decir, se reglamentaba hasta dónde podía entrar alguien en los aposentos del rey en razón de su alcurnia, cargo, dignidad, o simplemente, del favor real. Así, cada visitante podía llegar hasta “donde le permite su entrada”, “la pieza donde tiene su entrada”, y esperar allí a que el rey le hiciese merced de mandarlo llamar. En la sala quedaban los archeros de corps y demás guardias. A la saleta podían entrar otros varios servidores de palacio. En la antecámara, además de un dosel al que había que hacer reverencia, quedaban gentiles hombres de la boca, procuradores de Cortes, ciertos eclesiásticos, y otros sirvientes de la real Casa. A la antecamarilla entraban títulos de España y del Imperio, Grandes de España, y embajadores. La cámara era una habitación para ocasiones ceremoniales, como besamanos, o la recepción de cardenales y embajadores importantes. El aposento del rey, es decir, su despacho, era privativo de cardenales, nuncios papales, virreyes, y el presidente del Consejo de Estado. A su dormitorio sólo entraban, como ya queda dicho, sus sirvientes personales.⁵⁵⁶

También había una entrada inversa: es decir, hasta dónde salía el rey a recibir a un visitante. Los testimonios son más escasos, no obstante. En el caso de un legado pontificio, el rey llegaría a estar “dos pasos fuera de la [ante]camarilla.”⁵⁵⁷ Un caso extremo era la llegada de una nueva reina a

⁵⁵⁶ Para toda esta descripción, véanse Rodríguez Villa 1913, 38-39; Lisón Tolosana 1992, 142.

⁵⁵⁷ Citado en Lisón Tolosana 1992, 141.

Ilustrativo resulta también el relato de la llegada del duque de Saboya a Zaragoza, en 1585, para su boda con la infanta Catalina Micaela. Acompañado por Felipe II, llegó al alojamiento regio: “El príncipe de España y las señoras infantas salieron de su cuarto y en la primera anterior aguardaron al dicho rey y al duque, que cruzaron por tres cámaras o antecámaras antes de entrar donde estaban

la corte: entonces el rey la esperaba en el primer escalón del zaguán principal de palacio (Rodríguez Villa 1913, 71; Varey 1974, 77).

Para el Cuarto de la Reina no se conoce una diferenciación de entradas tan rígida como para el del rey, aunque eso tampoco quiere decir que no existiera. Ya hemos mencionado que aquí se combinaban la lejanía de la persona real con el recogimiento del personal femenino. De hecho, es este segundo aspecto el que más atención recibe en las etiquetas. Veamos primero el uso jerárquico del espacio público en el Cuarto de la Reina. La sala es aquí también el acceso principal, custodiado por la guardia. La antecámara es un espacio intermedio, y el acceso a ella, difícil de precisar más allá de cualquier persona de calidad residente en palacio. Sólo “señoras principales y conocidas” podían pasar de ella a la cámara (Etiqueta 1574bis, 403r; Válgoma y Díaz Varela 1958, 41).

En la cámara —o cámara de afuera—, nos dice Gómez de Mora, “come [la reina] los días de fiesta en público”. En tales ocasiones, podían acompañarle los Grandes y sus primogénitos, así como los altos palatinos de su Casa y la del rey (Etiqueta 1574bis, 401r). En la aneja cámara de estrado “recibe las bisitas”, según Gómez de Mora, y nos consta que así era: después de las comidas en público, algunos de los antes mencionados podían entrar con ella al estrado.⁵⁵⁸ Si, en cambio, comía retirada en la cámara de adentro, sólo la acompañaba —aparte de su servicio femenino, como siempre— su Mayordomo mayor (Válgoma y Díaz Varela 1958, 105-106).

Cuando algunas señoras visitasen a la reina, debían seguir este itinerario oficial, sin emplear entradas alternativas —como la portería de las damas o

sus altezas, que el dicho duque saludó con tres grandes reverencias, sin aproximarse a besarles las manos. Y habiendo entrado en la cámara de dichas altezas, un cuarto de hora después el dicho rey llevó al duque a su habitación y le rogó que permaneciera allí” (Longlée 1585, 604).

⁵⁵⁸ Concretamente, los mayordomos y caballeros mayores del rey y la reina, y los gentileshombres del rey.

de la guarda mayor, o el aposento de las infantas-, y sin seguir a la reina cuando esta se retirase más adentro de la cámara de estrado (Etiqueta 1574bis, 399v). Puede verse cómo esta sala señalaba el límite entre la zona pública y la privada del Cuarto de la Reina.⁵⁵⁹ Más allá estaba vedado el acceso a personas ajenas a la Casa de la Reina, especialmente los varones, con poquísimas excepciones: los de sangre real, sus mayordomos, el mayordomo y el capellán de la reina.⁵⁶⁰ Tal como lo pone Felipe II,

en la Camara de strado de la Reyna podrán entrar a las oras combenientes y estando la Reyna en ella, el Mayordomo Mayor y Cavallerizo mayor y los Mayordomos de la Reyna y mios, y los demás de mi Cámara. Con tanto que los susodichos ninguno no se ponga con Damas, y si continuaren demasiado las entradas mis criados, los moderen el Mayordomo Mayor como le pareciere, pero desta Cámara adentro no a de entrar ninguno sino es él y el Capellán que huviere de dezir la Missa, quando la quisiera oyr en su oratorio.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ No era exclusivo de las residencias regias, según da a entender el diccionario de Covarrubias, que también enfatiza su carácter público: “Estrado, el lugar donde las señoras se asientan sobre cogines y reciben las visitas.” Vid. también Bartolomé Arraiza 1998, 104-105.

⁵⁶⁰ Un precedente, aún en época de Isabel de Portugal: su capellán mayor, el obispo de Oporto, merecía la más alta consideración por parte de la emperatriz, que “lo quiso tener en su Palacio siempre consigo, dándole summa libertad que de noche, de día en su cámara entrase sin tener respeto a que estuviese revuelta, o compuesta, y ella y las damas que en su servicio tenía” (de los sermones de B. Ponce, apud Martínez Millán 2000a, I 245 n. 612). Un caso similar con Isabel de Valois y su confesor fray Diego de Valbuena; Felipe II ordenó que “para él no huudiese puerta cerrada en su Real Palacio” (Ares 1640, 249). No obstante, no todas las visitas de este tipo eran igualmente bien recibidas; a mediados del XVII, con una corte ya en plena crisis, el mayordomo de la reina eleva una queja ante la proliferación de galanteos y desórdenes en el Cuarto de la Reina, y pide al rey que se prohíban “las licencias de salida de las Damas, y la entrada de hombres ni mugeres porque antes tenía esto la misma dificultad que en la clausura de las Descalzas y oy llaman tiranía no dejar entrar al Pueblo entero y a todos quantos frayles ay” (Simón Palmer 1997, 35). Cf. nota 575.

⁵⁶¹ Válgoma y Díaz Varela 1958, 106; Etiqueta 1574bis, 400r. Otro ejemplo: “aunque entrase el Rey en el aposento de la Reina, [sus gentiles hombres de cámara] habían de entrar con él hasta la misma cámara, porque nunca le podían perder de vista, si no era por indicación expresa de S.M., y saliéndose también la camarera mayor y las damas, en cuyo caso hacían la reverencia y se retiraban a la pieza inmediata; pero no mandándolo S.M. se apartaban hacia la pared lo más que podían, sin hablar con las damas.” (Rodríguez Villa 1913, 48)

Vemos aquí ya claramente la decidida voluntad de mantener la separación entre hombres y mujeres en el Cuarto de la Reina. El resultado de ello era, lógicamente, una vida de palacio marcada por el recogimiento. Así lo recoge la epístola de un cortesano en 1586, no sin un punto de desencanto:

el Rey ya bueno de su gota, a Dios las gracias, el príncipe n. sr., que es contento de verle. La Ynfanta, que no ay más que pedir, la emperatriz, en las descalças, rogando por todas. Palacio muy retirado. Las damas no lo son, sino donzellas y las donzellas dueñas, y así no ay terrero ni galanes. La camara del Rey tan retirada como la de su hija (Válgoma y Díaz Varela 1958, 39).

Es decir, el recogimiento era el otro principio básico que gobernaba la vida de las mujeres reales. Fundamentalmente, la reina jamás estaba sola. La Camarera mayor había de estar a todas horas con ella, incluso dormir en la misma habitación que ella, en ausencia del rey.⁵⁶² Esta misma dama era la máxima responsable de la Casa de la Reina. Encomendaba las llaves a una dueña de retrete de la máxima confianza, la cual se encargaba de cerrar de noche la cámara de la reina, y abrir por la mañana, confiando entonces las llaves al cuerpo de guardia o al repostero de camas. De esta forma, el acceso principal al Cuarto de la Reina quedaba totalmente cerrado de noche, excepto la puerta que comunicaba con las estancias privadas del Rey.⁵⁶³ El detallismo de las etiquetas en estas cuestiones es muestra de la importancia que se les concedía (Válgoma y Díaz Varela 1958, 33ss y 46; Etiqueta 1574, 75r; Etiqueta 1603, 1r).

⁵⁶² Válgoma y Díaz Varela 1958, 33. Podía ser que además durmiesen otras damas en la cámara de la reina: "Quando Su m. dormiere sola, a de dormir en su camara con la compañia que Su m. mandare" (Etiqueta 1568, 1560-1568?, 9v).

⁵⁶³ En junio de 1571, desde El Escorial, Felipe II da instrucciones para procurar una mayor comodidad a Ana de Austria, que por su embarazo se había quedado en el Alcázar madrileño: "no ay duda

No se trataba de un mero formalismo simbólico. También había motivos puramente pragmáticos. El acompañamiento constante a la reina en sus desplazamientos por Palacio (y fuera de él) era la mejor forma de asegurarse su fidelidad conyugal. De esta forma, la continua presencia de sus damas de más alto rango servía como coartada ante cualquier futura duda sobre la legitimidad del heredero real.⁵⁶⁴ No obstante, hay que decir que de este constante acompañamiento no se libraban tampoco las personas reales del otro sexo. Ya hemos citado la constante compañía de los gentiles hombres de cámara al rey,⁵⁶⁵ y es útil recordar que el sumiller de corps dormía en la cámara del rey.⁵⁶⁶

Finalmente, el Cuarto de la Reina era el alojamiento y entorno vital de las mujeres al servicio de la reina, tanto las de origen noble (con sus propias criadas) como las del pueblo llano. Las nobles eran o solteras –las jóvenes Damas de la reina que permanecían en Palacio hasta casarse– o viudas –las Dueñas de Honor–. Como hemos visto, el número total de este colectivo femenino en Palacio osciló entre las dos y las cuatro centenas (cf. pág. 324). Se les aplicaba la misma separación por géneros que a las personas reales, o aún más, pues no tenían la posibilidad de moverse libremente por palacio.

Así se entiende el testimonio de François Bertaut, que visitando el Alcázar en 1659, afirma: “Por lo que hace a las mujeres, todavía están más retiradas. No hay un solo hombre casado que se acueste en el Palacio, como

sino que el aposento de la Reyna esta caluroso, a lo menos de noche, y así será bien que se pase a dormir solamente a my cámara, porque esté fresca de noche” (apud Kamen 1998, 272).

⁵⁶⁴ Hofmann 1985, 184. Un anterior pero explícito testimonio es el de Jerónimo Münzer sobre Isabel la Católica, que en ausencia de Fernando “dormía en una cámara común con el príncipe y las infantas. Pero ahora duerme con sus hijas y con algunas dueñas para que no la manchen con la infamia del adulterio” (apud Angulo Íñiguez 1951a, 14).

⁵⁶⁵ Cf. notas 494 y 561.

⁵⁶⁶ Lo cual no es comparable con el caso citado de la camarera mayor de la reina, pues la cámara del rey estaba realmente lejos de cualquier habitación en la que él pudiera dormir, mientras que la camarera dormía en la misma habitación que la reina, o en la inmediatamente contigua.

no sea el rey”.⁵⁶⁷ Aunque inexacto, su comentario revela a las claras el imaginario de fondo existente sobre el palacio: lugar para un solo hombre, en el que el honor femenino es salvaguardado a toda costa, limitando al máximo cualquier posibilidad de contacto con otros varones.⁵⁶⁸ Como muy bien recuerda Baldwin (1995, 39), “symbolically, the queen’s household and its honor represented the queen’s own body.”

Incluso un observador tan poco crítico del sistema de etiquetas como Dalmiro de la Válgoma califica de “obsesiva” (1958: 28) la precaución de Felipe II acerca del recogimiento de las damas durante las comidas públicas de la reina. Lo que en tiempos anteriores pudo haber sido preocupación por la seguridad de la persona regia, en estos momentos no era otra cosa que vigilancia estrecha del cuarto femenino en palacio, tanto por los visitantes como por las habitantes. A esto responden también aspectos caballerescos como la escolta de archeros de corps a las damas de la reina en las procesiones por los corredores de palacio, pero principalmente las severas instrucciones a los Portereros de Damas (cf. nota 580) y a la Guarda Mayor de Damas:

teniendo mucha cuenta con mandar cerrar las ventanas echando candados a las que le pareciere así de día como de noche en las de los aposentos de las Damas y en todas las demás que fuere necesario y abrirlas a las horas que convenga y el mismo cuidado ha de tener con mandar cerrar y abrir las puertas así de la Portería como la que sale por la parte de dentro al estado

⁵⁶⁷ (apud Checa Cremades 1994a, 501). Por otra parte, las etiquetas preveían que, si el rey se ausentaba, el mayordomo mayor de la reina dormiría en Palacio (Etiqueta 1603, 24r).

⁵⁶⁸ Otro comentario de Bertaut es igualmente incorrecto, aunque revelador de algunas percepciones públicas sobre la reclusión de las mujeres regias y su séquito. “Cuando hubimos salido, nos dirigimos a las habitaciones de la reina, donde encontramos también un gentío muy grande, *porque los hombres no las ven casi, y muchos aprovechan ese tiempo para entrar allí*” (cursivas nuestras; apud Checa Cremades 1994a, 500).

donde comen las Damas y Mozas de Cámara para que no se abra sino solamente cuando salieren a comer y cenar.⁵⁶⁹

Sería totalmente erróneo, no obstante, imaginar la vida palaciega como un ceremonioso y recatado bostezo. Ya hemos citado las máscaras y obras de teatro celebradas en los ámbitos femeninos de palacio (cf. nota 324), tan del gusto de Isabel de Valois. En cambio, se suele poner la corte de su sucesora, Ana de Austria, como modelo de recogimiento, sobriedad y sujeción a la etiqueta (Jordan 1999b, 131). Tampoco faltan los testimonios sobre el carácter monjil de la reina y su corte.⁵⁷⁰ Sin embargo, los esfuerzos de Felipe II por reducir su Casa y el gasto correspondiente, respecto a los años de Isabel de Valois, tardaron en resultar efectivos (Martínez Millán 2000b, 166, 172-173). Y respecto a las etiquetas, ya hemos señalado que los intentos de Felipe II de reglamentar la Casa de la Reina venían de antes (cf. nota 546). En todo caso, las propias etiquetas proclamadas para la Casa de Ana de Austria recogen con toda normalidad que la Reina saldrá a iglesias y monasterios, pero también a fiestas, siempre acompañada por su séquito.⁵⁷¹ O que los Príncipes –Wenzel y Alberto, hermanos pequeños de Ana– podrán bailar con las damas de la reina en la cámara de

⁵⁶⁹ Válgoma y Díaz Varela 1958, 91; Etiqueta 1575, 124. Simón Palmer (1997, 25) atribuye estas precauciones no al peligro de entradas intempestivas, sino más bien a la prevención de que se echen objetos a la calle, como notas, recados, o robos de mantelería y plata.

⁵⁷⁰ Fourquevaux, el embajador francés, dirá que “su corte parece un convento de monjas” (Nadal 1960, 230). Un embajador veneciano concuerda: “El rey siente una gran ternura por su mujer; la tiene más bien encerrada que otra cosa, y casi nunca se aparta de ella” (anónimo 1577e, 404). Sebastián de Horozco, tras narrar las bodas de Felipe II y Ana de Austria, concluye: “lo que después acá podemos decir es que esta Señora y Reyna nra es una de las mas principales y señaladas hembras que ay en la cristiandad cristianissima honestissima de toda bondad hija de tal madre, y después que ella vino está la casa y palacio de su magt. hecha un monesterio y quitadas y reformadas muchas cosas que en los palacios reales se suelen usar. *las damas están tan encerradas como monjas profesas*. Nro Señor la tenga de su mano” (apud Alenda y Mira 1903, I 75; cursivas nuestras).

⁵⁷¹ Etiqueta 1575, 129v. Es interesante el detalle de ocasiones públicas recogido en la (Etiqueta 1574bis, 399r): “cuando la Reina saliera a misa fuera de Palacio o a comer o a fiestas públicas y asimismo cuando la fueren a visitar a Palacio Cardenales embajadores Grandes y mujeres de ellos o otras personas a quien se haga recibimiento en su entrada y las Pascuas y otros días solemnes acostumbrados y asimismo en los saraos y actos públicos de esta calidad y en los desposorios y velaciones de las Damas...”

esta, y haber música en la propia cámara “o en otra parte secreta”, siempre que esté presente el mayordomo mayor de la reina, que todo se haga “con el acatamiento quietud y sosiego debido”, y que, si entran gentileshombres de cámara del rey o de los príncipes, “ninguno se ponga con dama”.⁵⁷²

Los testimonios literarios oscilan entre los extremos, sobre estas cuestiones. Si, de un lado, hemos visto frecuentes equiparaciones entre el Cuarto de la Reina y una clausura (cf. nota 570), también se dan referencias opuestas. En época de Isabel de Portugal ya se oían quejas sobre “la mucha comunicacion de las damas y de la manera que están, en eso se debe mirar y lo que todos los que tienen hijas para dar a su magestad y por la mayor parte toda la gente desean, es que oviese una guarda de damas muy honrrada como la solía tener la Reyna doña Ysabel con las otras guardas e recabdo que se ponían y que las damas estuviesen debaxo desta en su aposentamiento aparte y no viniesen sino quando su magestad las llamase, y que entonçes en la comunicacion de los cavalleros oviese mas templeça como se solía hazer, y podrían quedar para estar continuamente con su magestad quatro o cinco damas quales le pluguiese para la camara, como las tenía la Reyna Catholica su abuela.”⁵⁷³ Aparte de la permanente referencia a Isabel la Católica como modelo perfecto de feminidad regia, destaca en el texto que se proponga como solución el tener unas muy pocas damas en compañía constante de la emperatriz, y que las demás estuviesen normalmente en sus aposentos, no en la cámara regia. Por los ejemplos ya citados, y otros que veremos a continuación, la petición debió caer en saco roto, y la cámara de la reina siguió siendo un lugar de privacidad y severidad muy relativas.

⁵⁷² .Etiqueta 1574bis, 400v. Sin embargo, en dirección contraria apunta el que, en 1595, Felipe II prohibió al príncipe Felipe entrar en las habitaciones de su hermana Isabel Clara Eugenia, “a causa de las damas” (Vendramino 1595, 642).

Por lo demás, ni siquiera en épocas carentes de reina faltaba la diversión en palacio. Si leíamos que en 1586 la cámara del rey estaba tan retirada como la de su hija (cf. pág. 337), en 1593 los mismos Felipe II, ya sexagenario, y la infanta Isabel Clara Eugenia, asisten a una mascarada de carnaval organizada por sus sirvientes flamencos. Fue organizada por Jean de l'Hermitte, que nos brinda una descripción vibrante como pocas de un festival cortesano. El escenario es El Pardo, más concretamente "la grande sale du quartier de la Ser^{me} Infante, en laquelle seroient assis le Roy, Prince, et Infante, et y joinct toutes les dames et gentilshommes du palays."⁵⁷⁴ La fiesta se celebra en el Cuarto de la Reina, ocupado en la última viudez de Felipe II por su hija Isabel Clara Eugenia, y reúne a todas las damas y gentiles hombres de palacio en una misma sala. Cabe preguntarse de qué manera se guardarían las etiquetas en una fiesta que duró unas cinco horas.

El Alcázar de Madrid no era muy diferente, en lo que a celebraciones se refiere. En tiempos de Felipe IV, se representaban comedias dos veces por semana, dando buen uso al Salón así denominado. Es precisamente con el Rey Galante con quien la vigencia de las etiquetas entró en profunda crisis, reflejando la inestabilidad general de la monarquía y la sociedad. Entre muchos ejemplos, en 1650 el rey ha de recordar la posición del Guardadamas en la puerta que da a la sala del estrado. El motivo era el descaro de un galán que, aprovechando su entrada a la antesala, había estado conversando en la puerta con su pretendida durante tres cuartos de hora (Vál-goma y Díaz Varela 1958, 112; Simón Palmer 1997, 34).

⁵⁷³ (apud Martínez Millán 2000a, I 247). Sobre estas quejas de 1527-1528, ver también Martínez Millán 2000a, I 240-241; Mazarío Coletto 1951, 78, 144, 149.

⁵⁷⁴ Lhermite 1890, I 224. Probablemente se trate de la galería de cierzo, que tenía vistas al patio, desde el cual hizo su entrada la comitiva de la mascarada.

La situación no hizo sino empeorar a la muerte de Felipe IV. Durante la regencia de Mariana de Austria, el atrevimiento de los galanes y la desenvoltura de las damas llegó a extremos nunca vistos, ignorando las reconvencciones del mayordomo de la reina,⁵⁷⁵ que concluye extrañado y escandalizado: “Alegan Damas y Caballeros que es estilo el Galanteo.” En tiempos de Felipe II no se había llegado ni de lejos a estas situaciones. Sin embargo, una anónima relación italiana indica a la perfección que los galanteos eran una realidad favorecida y reglamentada, un refinado juego más, dentro de la compleja coreografía política de la corte.⁵⁷⁶ Recuérdese también lo que, en tiempos de Isabel de Portugal, escribía Antonio de Guevara sobre el entorno de las damas portuguesas de la emperatriz: “Auctorizado y regocijado es el estilo portugués; aunque es verdad que algunas veces ríen tan alto las damas, y hablan tan recio los galanes, que pierden de su gravedad, y aun se importuna su Majestad.” (apud Nadal 1960, 16)

Resumiendo, en la vida femenina de palacio regía una norma general de recogimiento absoluto, a la cual escapaban, como mínimo, las abundantes

⁵⁷⁵ El Duque de Montalto, en efecto, escribía de los galanes “con maior publicidad y con maiores excesos, que jamás se ha visto, usando de sus entradas los caballeros moços, en la antecámara, solo para galantear, no faltando ninguna ora del dia de los Corredores, assi éstos como los que no tienen entrada, ya hablando, ya haciendo señas, escalando las tapias del Parque, rompiendo, otras veces, puertas y bentanas” (Válgoma y Díaz Varela 1958, 114, 110ss).

⁵⁷⁶ anónimo 1572d, 340: “Junto a la reina iban seis damitas de muy alta nobleza, tres de las cuales la sirven a la mesa con mucho respeto, mientras que las otras, apoyadas en los muros de la habitación, charlaban con sus novios o galanteadores (así es como los llaman) de cosas divertidas. Estos galanteadores tienen la libertad de cubrirse delante del rey y de la reina con tal que estén conversando con la señorita a la que sirven; son príncipes o señores distinguidos por su riqueza y su nacimiento; *sirven a las damas para pasar el tiempo de una manera agradable, para ver a menudo a su majestad y con la intención también de tomarlas por esposas.* Si tuvieran otros proyectos, se verían decepcionados, porque las reglas del palacio de su majestad son muy estrictas en ese punto.

La reina tiene a su servicio varios pajes de familia muy honorable, tales como hijos de duques, de marqueses y de otros príncipes: los llaman pajes de honor. Se sienten muy obligados, a petición de cada galanteador, de llevar cartas a la que sirven y de traer las respuestas. Varios pueden servir a la misma dama; pero ella no puede escuchar a la vez más que a uno” (cursivas nuestras). Las normas que estipulan con todo detalle estos galanteos ya pueden hallarse en *Etiqueta 1568, 1560-1568?*, 12v-13v. Para testimonios similares sobre las damas de Ana de Austria, véase también Válgoma y Díaz Varela 1958, 108.

ocasiones festivas. Se podría hablar, como en la definición de “dama” por Covarrubias, de una retórica contradictoria que requería una apariencia deslumbrante en las ocasiones públicas y un aislamiento claustral en la vida cotidiana.⁵⁷⁷ En este contexto, la aplicación efectiva de las etiquetas debe verse más como un tema controvertido que como una norma tácitamente aceptada: “Alegan Damas y Caballeros que es estilo el Galanteo.”

Por otro lado, el propio sistema incorporaba y alentaba esas contradicciones. Es evidente que la política importante, la formal, tenía lugar en el Cuarto del Rey y en los oficios repartidos por otras diversas estancias del palacio y sus edificios anejos; sin embargo, el Cuarto de la Reina también era un escenario político. La constitución de clientelas en torno a la reina; la permanencia entre sus más allegados de damas y nobles de su país de origen, y su progresivo emparentamiento con la nobleza española; la continuidad de estos sirvientes –nobles o plebeyos– de la familia real incluso después de la muerte de la reina, pugnando por servir en las Casas de los Príncipes o Infantes a los que habían visto nacer y crecer... Todo esto tenía lugar en las estancias del Cuarto de la Reina, y precisamente las damas de la reina, y sus posibles bodas, eran cuestiones de repercusión política.⁵⁷⁸ De igual manera que la gran aristocracia de la sangre, puesta al servicio personal del rey, servía para engrandecer su monarquía (Lisón

⁵⁷⁷ En su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611): “Dama vale la señora que en las ocasiones de los días de fiesta y saraos, sale en público con mucha gallardía y se dexa ver de todos; y esta mesma, fuera de las tales ocasiones, guarda su encerramiento y retraymiento, que ni vee a nadie ni puede ser vista. Viene bien lo que el padre Guadix dize, que dama es nombre arábigo, y que vale recogimiento.”

Recuérdese lo dicho sobre los espectáculos de las entradas regias y la presencia femenina en ellas; cf. pág. 121.

⁵⁷⁸ Por ejemplo, ver (Martínez Millán 2000a, II 96) para una acertada exposición de la política, entre portuguesa y castellana, que tenía lugar en la Casa de la emperatriz Isabel, con sus damas como peones políticos al servicio de diversas facciones cortesanas y ambiciones familiares. Nadal (1960, 224) recoge cómo, nada más llegar Ana de Austria a España, quiso incorporar a su Casa a una recomendada de sus padres, doña Catalina de Lasso. Llegó orden de Felipe II, en cambio, de que él sería quien decidiese la Casa de la Reina. La reina se llevó un disgusto, pero se plegó a los deseos de su marido.

Tolosana 1992, 153), las damas de la reina y sus galanes formaban parte del sistema cortesano, reflejando el brillo de la real consorte, así como su papel –amoroso, maternal, educador, honesto, pasivo...– dentro del mismo.

Así se entiende que, ya en 1670, cuando un anónimo cortesano escriba un tratadito en defensa de los galanteos en palacio, tenga fáciles asideros en la propia institución de las damas de la reina. “Y [los reyes] no huvieran permitido, ni tolerado los galanteos, canonizandolos el curso de los siglos, y la noticia publica de las Catolicissimas Reynas, si no conociesen su decorosa, y reverente forma, y encaminarse las mas vezes a la Sagrada union de el Matrimonio, para cuyo fin es licita, y plausible qualquiera demonstracion.” (Devoto 1670?, 25) ¿Acaso no dotaban los reyes mismos a las damas de la reina para su boda? ¿Acaso no les daban las reinas “la Saya”?⁵⁷⁹ ¿Acaso no se firmaban las capitulaciones y escrituras de la boda “en el quarto de la Camarera” (Devoto 1670?, 27-28)?

Que los ámbitos femeninos eran espacios políticos lo demuestra también la claridad con que Felipe II prohibía no sólo contactos innecesarios con las damas, sino especialmente que se les diesen peticiones, recados o notas, de contenido quizá amoroso y familiar, o quizá político.⁵⁸⁰ El control del movimiento y de los espacios que se quería establecer mediante las etiquetas no era sino una forma más del dominio sobre la monarquía, aun en un ámbito aparentemente tan alejado de la gran política como era el servicio de la reina.

⁵⁷⁹ Se refiere a la costumbre de que la reina diese una de sus propias prendas a cada una de sus damas, como regalo de boda. Cf. nota 272; también González de Amezúa y Mayo 1949, I 158-159.

⁵⁸⁰ Por ejemplo, los porteros para la portería de las Damas “han de tener muy gran cuidado y vigilancia que no llegue ni entre por la dicha portería ningún galán ni otra persona sin licencia expresa de la guarda mayor ni se lleve recaudo ni presente ni carta ni otra cosa sin su orden y sabiduría” (Etiqueta 1575, 142r). Como hemos visto antes (cf. nota 576), estas prohibiciones no se cumplían estrictamente, al menos para los galanes de las mejores familias.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

Tal como avanzábamos en la introducción, al abordar este trabajo nos propusimos trazar cortes a lo largo y ancho de la información reunida, buscar perspectivas que permitiesen conectar datos aparentemente independientes, formular preguntas acordes con nuestros intereses actuales y que además abriesen nuevos campos de interrogación.

La voluntad de ofrecer una síntesis sobre lo conocido no implicaba, ni mucho menos, una aspiración a la totalidad. No sólo es que nos falte bastante por ahondar en el conocimiento factual de la época aquí estudiada, sino que otras perspectivas sobre el tema son posibles, y quizá más reveladoras. No obstante, pensamos que lo hecho nos permite asentar algunas ideas sobre las mujeres y su representación en la cultura cortesana española del siglo XVI.

En primer lugar, sobre los discursos acerca de cómo debía ser, y cómo debía mostrarse, una reina o una mujer de sangre real. El modelo visual de feminidad regia enfatizó, como no podía ser de otra forma, la majestad y la virtud de las reinas e infantas, a la vez que las situaba en un plano de subordinación total al varón regente. La monarquía, mediante diversos soportes y lenguajes artísticos, elaboraba unas imágenes femeninas asimétricas respecto a las masculinas, en lo referente al ejercicio del poder y la función del individuo. La desigualdad entre los varones y las mujeres se presuponía y se reforzaba a través de imágenes, textos y prácticas artísticas, tales como las que hemos estudiado en el Capítulo 2.

Así, la feminidad regia se definía en el retrato de corte por una conjunción de dos elementos, belleza y virtud, que daban como resultado una imagen de la majestad regia diferente a la de los varones. No era una particularidad de las reinas, sino de las mujeres en conjunto. Respecto a la belleza, el desequilibrio entre los sexos ya había sido firmemente declarado por Castiglione: “De la hermosura se ha de hacer otra cuenta, porque es mucho más necesaria en la Dama que en el Cortesano; que ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una gran cosa”.⁵⁸¹ Respecto a la virtud, el par religiosidad – honestidad es el objetivo de todos los esfuerzos de moralistas, pensadores y legisladores sobre la mujer. Y si la religiosidad no es patrimonio exclusivo de las mujeres, la honestidad adquiere en ellas una relevancia que de ninguna forma tenía para los varones.⁵⁸²

Inequívocamente lo declara fray Luis de León, cuando la pone como base de todas las demás virtudes femeninas. Al hilo de su comentario sobre la esposa perfecta de Proverbios 31, elabora una metáfora muy ilustrativa sobre la mujer.

Porque como arriba dijimos, esto que aquí se refiere es como hacer un retrato o pintura, adonde el pintor no hace la tabla, sino, en la tabla que le ofrecen y dan, pone él los perfiles y in-

⁵⁸¹ Castiglione, 232. Vives (1523, 251) constata la misma realidad (“Con todo, nadie busca en los hombres la cualidad de la belleza, pero en las mujeres todo el mundo piensa que es conveniente que esté”), aunque su intención moralizante le lleva a ver con recelo todo lo relativo a la belleza femenina. Mucho más elocuente, al asignar la belleza a la mujer y el resto de virtudes y capacidades al varón, es de la Cerda (1599, 24v): “En las mugeres este bien de la hermosura es de gran precio, porque ellas ni se acuerdan de la eloquencia de Ciceron, ni de la fuerça del dezir de Demostenes, ni de los triumphos de Cesar, ni de las victorias de Alexandro, ni de los thesoros de Midas, ni de las venturas de Policrates: el Dios en que adoran es su hermosura.”

⁵⁸² Vives antepone estas virtudes a todas las demás, en la mujer: “Ante todo la mujer debe saber que la castidad es la virtud más importante para ella y es la única que tiene el valor de todas las demás”; “La devolución a las cosas sagradas parece, ante todo, muy propia del sexo femenino”; “como el sexo femenino tiene a la piedad en una muy alta consideración y parece que, por naturaleza, sienta mayor inclinación que el sexo masculino a los oficios sagrados” (Vives 1523, 119, 121, 227).

duce después los colores, y levantando en sus lugares las luces, y abajando las sombras donde conviene, trae a debida perfección su figura. Y por la misma manera, Dios, en la honestidad de la mujer, que es como la tabla, la cual presupone por hecha y derecha, añade ricas colores de virtud, todas aquellas que para acabar una tan hermosa pintura son necesarias (León 1583, 90).

En efecto, durante el Renacimiento, describir a una mujer y retratarla en pintura son actividades profundamente unidas, y en ese proceso lo físico y lo moral, la belleza y la virtud, el arte y la realidad, son elementos inseparables.⁵⁸³ La imagen de una mujer hermosa venía asociada con la belleza del propio arte, y con la virtud de la modelo.⁵⁸⁴ A la vez, la insistencia y rapidez de las fuentes en señalar el carácter honesto de muchas imágenes femeninas son indicativas de los miedos invocados por la representación de la mujer. Las tensiones inevitables entre el realismo y la idealización, la belleza física y las virtudes morales, son también testigo de cómo el tema resultaba imprescindible para la época, aunque algunas de sus formulaciones no pudiesen reconciliar de forma satisfactoria las expectativas impuestas sobre ellas.

Como decíamos antes, estas categorías no son exclusivas de las mujeres de sangre real, sino que se prescriben para todas. En las sociedades patriarcales, como la española de la Edad Moderna, la mujer juega un paradójico papel, central y periférico a la vez, dado que su sexualidad puede transtornar la transmisión hereditaria del poder. Temida y dominada, la

⁵⁸³ Fray Luis desarrolla más extensamente la metáfora del retrato en pintura de la mujer perfecta en un pasaje anterior (León 1583, 78). Vives (1523, 32) ofrece a Catalina de Aragón su propio libro de instrucción femenina “de la misma manera que un pintor te obsequiaría con el cuadro en el que apareciera tu rostro pintado con un arte exquisito. Igual que en ese cuadro verías pintado el vivo retrato de tu cara, así, en estos libros, distinguirás la imagen de tu alma.”

⁵⁸⁴ Para la ecuación entre belleza femenina y belleza del arte, ver nuestros comentarios y bibliografía en el apartado 2.1.2, y Garrard 1994, 568, 575.

sexualidad femenina es omnipresente, es el rasgo definitorio de la mujer, su hecho biográfico fundamental.⁵⁸⁵ Y una sexualidad que, además, no se concibe desde la propia mujer, no surge desde su persona, su voluntad o sus aspiraciones, sino que siempre está puesta en función de un Otro, de un varón: padre, esposo, hermano, hijo. Sexualidad, procreación y familia son los polos fundamentales de estas vidas de mujer. La esencia de una mujer, en estos sistemas sociales, está fuera de ella misma: consiste en ser hija de, esposa –o hermana– de, madre de, como tantas veces hemos visto a lo largo de este estudio. El hecho de que ese varón referencial sea, además, el rey, el cabeza de una dinastía, acentúa más si cabe la sumisión femenina, pero también entreabre unas vías de expresión personal y de ejercicio informal del poder que estaban vedadas a todas las demás mujeres.

Una mujer autónoma, poderosa por sus propios méritos o acciones, resulta un elemento discordante. Por ese motivo se repiten incansablemente modelos que acentúan los principios de sumisión e inferioridad, mientras que otros ejemplos de feminidad independiente apenas tienen eco. Los referentes sobre los que se proyectará la feminidad regia ideal son la esposa perfecta de los Proverbios y la Virgen María,⁵⁸⁶ dejando de lado modelos bíblicos alternativos, como las mujeres fuertes del Antiguo Testamento.⁵⁸⁷ El repertorio mitológico y clásico es bien conocido pero apenas

⁵⁸⁵ “Thus in patrilineal succession systems, the woman is a vital reproductive element and her chastity is an important guarantee of the purity of the male line of descent. This gives her particular power to disrupt the system with her sexuality. An autonomous mother or sexual partner is a woman to be feared. Yet a woman is intended to be a mother and a sexual partner, so in their right places these are seen as essentially female roles, in a sense in which fatherhood and male sexuality are not universally seen as going to the essence of masculinity.” Dixon 1992, 213-214

⁵⁸⁶ Como ya hemos mencionado (cf. nota 365), Pierre Civil ha visto en la Virgen de la Soledad un modelo de feminidad muy particular, que combina de un lado sumisión a la voluntad del Padre y fuerza interior de espíritu, superando de alguna forma el debate tradicional sobre la mujer débil y la mujer fuerte, ofreciendo “un idéal de vie contemplative qui n’en exclut pas moins l’affirmation de la force d’âme” Civil 1994, 58.

⁵⁸⁷ Eichberger (2000, 18-21) ofrece un inteligente análisis de cómo la archiduquesa Margarita de Austria ajustó su propia imagen a cambiantes modelos bíblicos y hagiográficos de feminidad fuer-

se utilizó para las reinas, y mucho menos en formulaciones visuales.⁵⁸⁸ Los referentes históricos, finalmente, existían y eran bien conocidos por todos, gracias a la omnipresente memoria de Isabel la Católica, pero en ningún caso se tradujo en una imagen femenina políticamente simétrica respecto al varón, como la que ella se esforzó por conseguir. El resultado de todo ello, de esta ocultación de modelos femeninos fuertes y autónomos, fue una débil identidad regia femenina, también en lo visual.⁵⁸⁹

Donde mejor podemos hallar un campo para la expresión de la majestad – especialmente la femenina– es en el lujo y los atributos regios que, incorporados en el retrato de corte, servían para transmitir la imagen de una grandiosidad espectacular y sobrehumana, cercana a lo sacro. Tanto el varón como la mujer de sangre real aparecen inactivos en el retrato cortesano español, pero el sutil lenguaje de los atributos les colocaba respectivamente en roles de ejercicio del poder, o de pasividad y subordinación. La majestad femenina es una majestad para ser precisamente mirada,

te, optando incluso por la infrecuente autoidentificación personal con la virtud teológica de la Caridad. Ya hemos la enorme influencia de la archiduquesa sobre sucesivas generaciones de mujeres de la Casa de Austria, pero en este aspecto no parece haber tenido mucho eco, al menos hasta su homónima que reinó en España junto a Felipe III (cf. epígrafe 3.4).

⁵⁸⁸ Personajes mitológicos como las reinas Artemisia –con la que sí se identificó Catalina de Médici en Francia (ffolliott 1995)– o Zenobia –propuesta por Antonio de Guevara a Leonor de Austria como modelo de fortaleza en la adversidad (Wiltrout 1976)– estaban dentro de la cultura humanística del momento. Vírgenes virtuosas y sabias como Astrea, diosas independientes y marciales como Diana o Atenea, o incluso mujeres guerreras como las amazonas, no eran desconocidas para los filósofos, literatos o ideólogos del momento (Garrard 1994, 580-581). Sin embargo, muy poco de todo esto parece haber influido sobre el entorno de las mujeres de la familia real; para algunas excepciones, cf. pág. 203.

Además, no cabe suponer que se debiese a una escasa asimilación de la cultura grecolatina. Ya al estudiar las entradas triunfales vimos cómo este repertorio se yuxtapuso rápidamente, y con creciente relevancia, al cristiano y al histórico. Más aún, se dieron asimilaciones de lo femenino mitológico tan completas como la citada en la relación toledana de Gómez de Castro (1561, 16): una Venus “muy bien adereçada a la Española”, que ofrecía a la reina Isabel de Valois su manzana, “como a quien reconocía ventaja en hermosura.”

⁵⁸⁹ Bustamante García (1997b) glosa la confusión de tres cuadros de “enamoradas” mitológicas o posibles mujeres ilustres con tres santas ignotas, a partir de un texto de Antonio de Guevara. Aunque con alguna matización, suscribimos su opinión de que, hacia 1520-1540, “para la mayoría de los españoles, las representaciones femeninas son todas de temas sacros, si exceptuamos retratos y sepulcros.” (Bustamante García 1997b, 66)

nunca ejercida. Y en esa mirada, la referencia al varón es la última justificación de la presencia femenina. Así lo expresa claramente el anónimo retrato de la princesa Juana abrazada a una columna, hoy conservado en El Escorial (fig. 63; Civil 2000, 50). Por si la referencia al emblema carolino no era bastante evidente, las siglas F.C.V. (*Filia Caroli Quinti*) nos sitúan rápidamente ante la identidad de la retratada, ante su más honda razón de ser: es *hija de*.

Transmitir estos mensajes no requería siempre de recursos alegóricos como el recién citado, que por lo demás es un caso bastante excepcional. Los propios retratos, en su aparente sencillez y estereotipación, servían por lo general como soportes visuales de la majestad dinástica. Lo atestigua la reacción del viajero Diego de Cuelbis quien, tras atisbar a la emperatriz María en una ventana de las Descalzas, atenta a una procesión, la identificó también como *hija de*: “La emperatriz miró de una ventana en baxo. Su disposición es bien semejante al portrato del emperador Carlos su padre”.⁵⁹⁰

Esta subordinación de la imagen femenina regia no se debió sólo a lo comparativamente limitado de sus posibilidades de acción, sino también a que no pretendían competir abiertamente con los varones, fundamento último de sus propios privilegios como mujeres de sangre regia. Por ello, aunque en ocasiones ejerciesen el poder como regentes o en otros casos influyesen decisivamente sobre el rey, tuvieron que garantizarse una imagen propia que las situase en terreno femenino –la maternidad, la religión, la piedad...– y las alejase del ejercicio auténtico del poder, para no ser vis-

⁵⁹⁰ Domínguez Ortiz 1969, 141. En la misma idea abundaba el padre Carrillo, al glosar la dignidad en su retiro de la emperatriz María, “hija de quien era” (apud García Sanz et Ruiz Gómez 2000, 151); así como el dístico incluido con su retrato en un anónimo grabado flamenco, posiblemente del XVI: “Filia sum, genitrix, et magni Caesaris Vxor / Terque beata soror magne Philippe tua” (Páez Ríos 1966, cat. 740-6).

tas como amenazas para el poder legítimo, el masculino.⁵⁹¹ Portús ha sabido expresarlo con nitidez:

En la España del Antiguo Régimen son raras las mujeres que lograron labrarse una identidad histórica que no tuviera como referencia fundamental la presencia de un hombre. Sólo algunas religiosas lo consiguieron, y desde luego ninguna princesa, reina consorte o infanta, por mucha personalidad que tuviera o por muy llamativas que fueran sus cualidades personales e intelectuales. El caso de doña Juana [de Portugal] es paradigmático, pues con su biografía llena de renunciaciones [...] demuestra hasta qué punto una princesa de esa época estaba sujeta a responsabilidades familiares muy estrictas que le iban marcando exactamente su destino (Portús 2000b, 198-199).

Ciertamente, ni siquiera en los casos de mujeres más independientes y de más fuerte personalidad podemos ver una individualidad en libre expansión como la de los varones de igual condición. Las mujeres, incluso las mujeres poderosas, no eran el fruto de un desarrollo de las propias mujeres, sino fundamentalmente un recurso al servicio de los varones, un lugar del pensamiento de los varones, del discurso elaborado por los varones, de las imágenes producidas por varones.⁵⁹² Apenas puede encontrarse una formulación más clara que la de Palomino, al observar la asimetría en el juicio sobre los desnudos:

⁵⁹¹ Dixon (1992, 216-219) desarrolla algunas ideas sobre la extensión del “icono de la primera dama”, que ensalza a las mujeres privilegiadas a la vez que limita sus posibilidades de acción efectiva. “The depiction of women in their roles as mothers, grandmothers, and housewives is seen as allaying public fears that they are neglecting their proper duties in entering public life and that they are unnatural women.” (Dixon 1992, 218)

⁵⁹² “... female images, and powerful women themselves as they become symbols, can be used not so much to discuss women, as to provide a vocabulary for men to think with – in this case about power. Deconstructions of such symbols which ignore this utilization are likely to produce an inadequate or partial account of the exercise of power by women.” (Stafford 1995, 487)

Y en este punto, tanto debieramos cautelarnos de los desnudos del hombre, como de los de la muger, por lo recíproco de los sexôs: sino, que *como los hombres son los que escriben*, ponen siempre la mira en el objeto de su provocacion, que es la muger. Pero si éstas escribieran sobre este asunto, bien tuvieran que decir: pues no es menos poderosa la flaqueza humana en la debilidad femenil, que en la varonil fortaleza. Y, sin embargo, de los desnudos del hombre, como no sean deshonestos, se hace poco caso; pero de una muger, por poco que sea, nos parece un escándalo.⁵⁹³

En efecto, las mujeres son un tema del discurso, pero este es masculino. Ni el aparente feminismo de Castiglione (cf. nota 13), ni algunas inclinaciones de nuestros propios humanistas, pueden llevarnos a pensar que se postulase seriamente algo distinto a la subordinación de las mujeres a los varones.⁵⁹⁴ Nada permite pensar que las mujeres de la Casa de Austria aquí estudiadas se rebelasen contra este orden de cosas.⁵⁹⁵

⁵⁹³ Palomino de Castro y Velasco 1723, II 152, cursivas nuestras. Una misma asimetría intelectual se advierte en su inclusión de empresas, emblemas y alegorías entre las decoraciones adecuadas para príncipes, y la total omisión de las mismas para las princesas (Palomino de Castro y Velasco 1723, II 240-241). La excepción señalada en la nota 170 refuerza, de hecho, el discurso sobre las diferencias intelectuales entre varones y mujeres.

⁵⁹⁴ Dos detalles sobre Alvar Gómez de Castro permiten inferir una cierta sensibilidad hacia el tema de la desigualdad entre los sexos. En su relación de la entrada toledana de Isabel de Valois incluye una curiosa referencia al debate clásico sobre la condición femenina: “De donde tuuo razon Socrates de dezir en Genophon: quando vio yr vna muger dançando sobre puntas de espadas: que les hazian los hombres mucho agrauio, en no ponerlas en sus exercicios, pues tenian el mismo natural que ellos, y muchas vezes mas agudo y mas determinado” (Gómez de Castro 1561, 6-6v). Por otro lado, de sus anotaciones a unas *Vite* de Vasari (la primera edición, la de 1550) se deduce que se interesó mucho por la vida de Properzia de’Rossi. Transcribió en sus notas su epitafio, recogió la digresión de Vasari sobre las mujeres artistas, incluyó su catálogo de mujeres célebres de la Antigüedad e italianas, a las que el humanista toledano añadió algunas españolas (Bustamante García 1999c, 52, 53, 72 n. 52). Sin embargo, pensamos que en ambos casos se trata de erudición y de curiosidad librescas, más que de un cuestionamiento real de la desigualdad patriarcal.

⁵⁹⁵ En esta misma línea opinaba Matthews Grieco, sin limitarse al ámbito de las mujeres regias: “Il est fort probable que, tout comme aujourd’hui, la plupart des femmes ne se percevaient que dans le miroir que leur tendait le regard des hommes.” (1991, 399 n. 10)

Muy al contrario, fueron algunas de ellas las que más contribuyeron a crear estas tradiciones visuales, sobre todo en el retrato de corte. Dentro de este marco social y político, no obstante, algunas fueron capaces de aumentar su prestigio y su posición dinástico-política, a través de un inteligente uso de las artes como instrumentos de propaganda y afirmación personal. Tal como vimos en el Capítulo 3, el coleccionismo sirvió como estrategia de individualización: la colección era un pregón de la categoría dinástica, los contactos políticos, las posibilidades económicas y el gusto artístico de su poseedora. Aunque ninguna de estas mujeres estuvo en situación de superar, como coleccionistas, a los varones que en cada momento regían la familia, no cabe olvidar que en algunos aspectos estuvieron a su mismo nivel: sirviendo como “cazatalentos” artísticos, o como impulsoras de empresas artísticas dinásticas, ideando tipologías que después serían adoptadas a mayor escala, etc. Si las dos primeras coleccionistas del grupo, la archiduquesa Margarita de Austria y la reina María de Hungría, optaron por el coleccionismo como medio principal de acción en las artes, las generaciones posteriores –Juana de Portugal, la emperatriz María de Austria, la reina Margarita de Austria– dieron creciente importancia a la construcción de conventos, de reales clausuras, como recintos para la acción religiosa, cultural y política, pero también como una forma de dejar memoria de sí, quizá más efectiva que el coleccionismo de piezas pequeñas pero de visión restringida.⁵⁹⁶

Con todo, no resulta fácil señalar otros elementos comunes en este grupo de mujeres, a la hora de encargar, utilizar o valorar objetos artísticos, artesanales o elementos arquitectónicos. Cada una aplicó criterios bastante personales al enfocar sus actividades en las artes, dando preferencia a

⁵⁹⁶ Nos remitimos nuevamente a los estudios de Jordan para valoraciones sobre el coleccionismo de las mujeres Habsburgo, especialmente Jordan 1999b, 119-120; Jordan 2000b, 273-281, así como al excelente ensayo de Anderson 1996.

unos apartados sobre otros.⁵⁹⁷ Les une, aparte de la situación dinástica ya explicada, un enfoque descentralizado del coleccionismo y el mecenazgo: es decir, más que una estructura piramidal dirigida a la acumulación de obras por parte de un gran coleccionista, en ellas vemos más bien la constitución de redes clientelares, el intercambio constante de regalos artísticos o preciosos, las intervenciones a pequeña escala que después son replicadas en otros centros, etc.⁵⁹⁸ La novedad y la originalidad no parecen haberse contado entre sus prioridades, sin diferenciarse en esto de los varones de la familia. No obstante, algunas de ellas hicieron aportaciones genuinas a la cultura visual monárquica, como fueron las galerías de retratos, o impulsaron innovaciones iconográficas parciales que reafirmaban su papel y su individualidad dentro de la Corte.

Hemos visto repetidamente que, para comprender en su justa medida el coleccionismo de estas mujeres, y de su época en general, resulta imprescindible ir más allá de las categorías tradicionales en historia del arte, e incluir cuestiones como la apariencia personal, exaltada y cargada de mensajes a través de la indumentaria y las joyas; o el coleccionismo de objetos exóticos y preciosos, muchas veces de escasa consideración estética. El lenguaje de las modas nacionales, de la ostentación suntuaria, de las rarezas traídas de ultramar, revisten una importancia no suficientemente comprendida por la investigación convencional.⁵⁹⁹ Varones y mujeres de sangre regia compartieron un mismo amor por el lujo y la magnificen-

⁵⁹⁷ Tovar Martín (1997c, 189) ofrece una primera aproximación al mismo tema, pero sobre las reinas españolas del XVII, y llega a la misma conclusión, la individualidad y peculiaridad de cada reina.

⁵⁹⁸ Anderson (1996, 132) aplica los términos de mecenazgo y clientelismo —ideados por Rubinstein— a estos dos enfoques del coleccionismo, y los encuentra tanto en varones como en mujeres de la Edad Moderna.

⁵⁹⁹ Ya hemos señalado cómo similares intereses animan investigaciones recientes como la de Fernando Bouza, para quien “detrás de prácticas como la vestimenta, la gestualidad o el movimiento corporal de caballeros y damas cabe ver no sólo una apariencia, sino una voluntad de distinción estamental a través de la creación de una visión particular de lo caballeresco.” (Bouza Álvarez 2003e, 86)

cia. Las diferencias entre unos y otras, a este respecto, pueden haber sido cuantitativas, pero no cualitativas.

En lo referente al mecenazgo, ya queda dicho que algunas de estas mujeres fueron activas reclutadoras de artistas de primera y de segunda fila, que en algunos casos pasaron a servir después a los varones de la familia. Tal movilidad en las relaciones de patronazgo o en los encargos ocasionales no tiene nada de raro para la época. Es posible que algún artista haya estado vinculado de forma constante a una clientela femenina: parece ser el caso de Jorge de la Rúa, que trabajó para reinas en las cortes de Lisboa, Madrid y París (cf. nota 350). Algo similar puede entenderse del testimonio de Jusepe Martínez sobre Rolan Moys: “no hubo en aquel tiempo persona de cuenta que no se hiciera retratar de su mano, y en particular las damas” (apud Kusche 1999a, 443). Esto no llevó, en cualquier caso, a estilos o tipologías formales diferenciadas en función del género de la comitente, o del artista. Sobre esto último, el caso de Sofonisba Anguissola e Isabel de Valois destaca como una ocasión excepcional de cercanía entre una reina y una artista, explicable por unas circunstancias de clase y género muy particulares. Las peculiaridades de sus retratos de corte se justifican por su formación y por su posición social, más que por una feminidad inevitable.

De diversas formas hemos visto que la identidad femenina se construía durante el Renacimiento como una contradictoria unión de opuestos, “una cierta medianía difícil y casi compuesta de contrarios”, en palabras de Castiglione.⁶⁰⁰ Marginal y central, oculta y ostentosa, secundaria e im-

⁶⁰⁰ Castiglione (III 5) plantea un debate en torno a la dama ideal. Giuliano de Médici, el Magnífico, señala algunos elementos en común con el varón cortesano, con las mujeres de toda clase, y después algunos específicos de la dama de corte: “la que anda en una corte o en otro lugar donde se traten cosas de gala, paréceme que de ninguna cosa tenga tanta necesidad como de una cierta afabilidad graciosa, con la cual sepa tratar y tener correa con toda suerte de hombres honrados, teniendo con ellos una conversación dulce y honesta y conforme al tiempo y al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablare. [...] todo esto con tal manera de seso y de bondad lo haga, que en

prescindible, privada y pública; tales paradojas fueron constantes también en la vida de las mujeres de la dinastía Habsburgo en España. En esta investigación hemos optado por examinar la última de ellas, la dicotomía entre privado y público: en primer lugar por su utilidad para comprender las tensiones incorporadas en la cultura del Renacimiento, pero también para alertar frente a una aplicación acrítica de nuestras propias categorías analíticas al pasado. El resultado no es la superación de la dicotomía, ni una negación de su validez. Las distinciones entre lo público y lo privado existían realmente en la práctica cotidiana y las reglamentaciones de la vida cortesana, pero no se trataba de ámbitos tan separados y mutuamente excluyentes como los entendemos hoy en día. Tampoco cabe afirmar sin más la identificación de lo privado con lo femenino, con la negación del privilegio, y de lo público con lo masculino, con el ejercicio del poder. Hemos visto cómo los retratos de corte incorporaban significados de índole tanto personal como política, familiar tanto como dinástica. Los conventos de clausura, teóricamente espacios del máximo recogimiento y enclausuración, en manos de sus regias fundadoras fueron también lugares políticos, centros culturales y religiosos, medios de afirmación personal y dinástica, memoriales para el futuro, y en su momento nada menos que “palacio de ausencia de los Reyes”, como denominaba el padre Palma a las Descalzas Reales (apud Ruiz Gómez 1998a, 25).

Los propios palacios en los que se asentaba de ordinario la monarquía hispánica estaban permeados en su arquitectura, en sus reglas de etiqueta, y en su uso cotidiano por categorías de género, que determinaban los espacios, los tiempos de aislamiento y contacto entre los sexos. En lo referente a las propias personas regias, su separación había de hacerse compatible con su comunicación, necesidades contradictorias que supusieron no

opinión de todos sea tan buena, prudente y bien criada, cuanto graciosa, avisada y discreta. Por eso tiene necesidad de guardar una cierta medianía difícil y casi compuesta de contrarios.” San Juan (1991, 71-72) comenta lúcidamente las implicaciones de estos principios.

pocos problemas para sus arquitectos. Por lo demás, la ocultación de las mujeres de la Corte, la virtuosa privacidad en que se las colocaba, coexistía con el fomento y reglamentación de los galanteos, con la acción política informal, con el juego de clientelas y parentelas sobre el que se asentaba la misma monarquía. La propia teoría de la arquitectura no escapaba en modo alguno a las connotaciones ideológicas y prácticas que imponía su uso: así se entiende que Fray Lorenzo de San Nicolás, glosando las bondades de las escaleras suaves y majestuosas, las señalase como las más convenientes “para casas graves, Palacios y conventos, especialmente para casas donde hay frecuencia de mugeres” (apud Marías 1983-1988a, I, 257). En escaleras menos llanas, la honestidad de unas abultadas faldas con verdugadas o guardainfante habría resultado más comprometida.

Como tantas otras veces, la visión de la mujer se postula como tema en principio secundario, pero en realidad omnipresente. Espectáculo urbano, belleza sin excusa, virtud indiscutible, lujo de la majestad, estentórea piedad de clausura; apartamiento efectivo del ejercicio y la legitimidad del poder, y a la vez coartada inevitable para la transmisión del mismo. Mujeres relegadas a la condición de objetos para la contemplación y el uso por protagonistas masculinos, fundamentalmente los de su propia familia; mujeres que aceptaron tales roles, en parte por desconocimiento de otras opciones, en parte por identificación personal con las normas superiores, políticas o religiosas, que regían sus vidas. La medida de su autonomía, de su propia acción, fue ciertamente limitada, pero muy superior a la de la inmensa mayoría de mujeres de su tiempo y lugar, y deparó algunos resultados muy dignos de aprecio y conocimiento.

Nos gustaría pensar que hemos logrado ser fieles al consejo de R. Chartier: “hay que trabajar sobre las distancias”.⁶⁰¹ Hay que ser conscientes de

⁶⁰¹ Chartier 1998, 49: “Lejos de la tentación (que fue fuerte en los historiadores) por reducir los textos a un puro estatuto documental, hay que trabajar sobre las distancias. Distancias entre las represen-

la separación entre el suceso histórico y sus documentos (textuales, visuales, artísticos...). Hay que entender que, aunque sean elementos separados, ambos formaron parte de la misma realidad, la conformaron en igual medida. Hay que conocer los mecanismos por los que las imágenes, las prácticas, los discursos, las representaciones, son construidos y reinterpretados a lo largo del tiempo, incluyendo en ese proceso nuestras propias reconstrucciones históricas, nuestras convenciones, nuestras cegueras, nuestras tradiciones institucionales e intelectuales; todo ello, intentando ser tan conscientes como podamos de las distancias, de lo que nosotros mismos ponemos sobre el pasado.

Esperamos que el resultado aporte elementos útiles para un mejor conocimiento del pasado, y de nosotros mismos. Como conclusión, y retomando algunos de los interrogantes que abríamos en la introducción, querríamos añadir dos palabras sobre moderación metodológica. Los debates sobre orientaciones temáticas y metodológicas son útiles para aprender de nuestros propios errores como investigadores, y en el fondo para avanzar en el conocimiento. No obstante, tampoco deberíamos caer en el sueño de una panacea disciplinar, de una forma de hacer historia que nos previniese contra todo error o parcialidad. Nuestro conocimiento es imperfecto, a nuestra imagen y semejanza, y por tanto siempre perfectible. Quizá la mejor forma de solucionar el debate sobre el fin de la historia del arte, el advenimiento de una nueva historia del arte, o su reconversión en algo radicalmente diferente, sea simplemente practicarla de formas nuevas.⁶⁰² Esto no es propugnar un pragmatismo ingenuo e irreflexivo. Parte de la nove-

taciones literarias y las realidades sociales que representan, desplazándolas hacia el registro de la ficción y de la fábula. Distancias entre la dignificación y la interpretación, tales como intenta fijarlas la escritura, el comentario o la censura, y las apropiaciones plurales que siempre inventan, desplazan, subvierten. Distancias, finalmente, entre las diversas formas de inscripción, de transmisión y de recepción de las obras.”

⁶⁰² Algo así defendían Broude y Garrard (1992b, 7): “The best way to change art history, in our view, is simply to practice it in a new way.”

dad consiste precisamente en ser mucho más conscientes de la carga teórica e ideológica que llevamos auestas en nuestros métodos científicos, por neutros y puros que los supongamos.

Conectada con esta misma idea va también el reconocimiento de que la historia de las mujeres tiene sentido en el marco de un proyecto histórico más amplio, el de la propia disciplina histórica, “que es de las mujeres, pero no sólo” (Morant Deusa 1996, 33). En efecto, tan inviable sería pretender una historia –o un conocimiento de cualquier tipo– total, como atenerse única y exclusivamente a una perspectiva histórica determinada –la historia de las mujeres, en este caso, como podrían ser cualesquiera otras–. Reintegrar la historia de las mujeres a la historia sin más nos parece necesario, aunque sólo sea como tensión, como objetivo inalcanzable. La historia jamás será capaz de ofrecer un discurso global sobre el pasado –ni sobre sí misma–, pero no debemos dejar de aspirar a ello. Toda especialización tiene sentido en cuanto que permite después reformular el panorama general de forma más coherente y ajustada a la realidad. En algunos casos, como el de la historia de las mujeres, supone además una enérgica llamada a reconsiderar las categorías generales que han permitido elaborar una disciplina que, bajo pretensiones de ciencia y objetividad, enmascaraba ocultaciones y discriminaciones seculares –y seguramente sigue enmascarando otras–, dándolas por naturales, inevitables e indignas de mención o estudio.

Tanto las mujeres desgraciadamente involucradas en esas realidades, como los varones que las provocaron y perpetuaron –con todos los matices necesarios, tanto para unas como para otros–, merecen desde luego atención y conocimiento. Al final del proceso, sabemos algo más acerca de ellas, de ellos, y de nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Fuentes de archivo

- AGP 7140 8. *Testamento de la Princesa Juana de Portugal*. 7140-8. Patronatos Reales. Madrid: Archivo General de Palacio, 1573.
- AGS CMC I 1017. *Gastos, Testamento e Inventario de María de Hungría*. 1017. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Época. Archivo General de Simancas, 1558.
- AGS CMC I 464. *Libro de Cuentas de la Recámara de la Emperatriz Isabel de Portugal*. 464. Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª Época. Archivo General de Simancas, 1537-1542.
- AGS CR 67-3. *Inventario de la Recámara de la Emperatriz Isabel de Portugal*. 67-3. Casa Real. Archivo General de Simancas, 1539.
- AGS CR 67-4. *Libro del Cumplimiento de los Descargos de la Emperatriz Isabel de Portugal*. 67-4. Casa Real. Archivo General de Simancas, 1539.
- AGS PR 30-14. *Testamento de la Emperatriz Isabel de Portugal*. 30-14. Patronato Real. Archivo General de Simancas, 1535.
- AMDR F/29. *Inventario de la Princesa Juana de Portugal*. F/29. Descalzas Reales. Madrid: Archivo General de Palacio, 1553.
- Etiqueta 1568. *Estado de la Reina de España Doña Ysavel Nra Sra*. 383. Casa Real. Archivo General de Simancas, 1560-1568?
- Etiqueta 1574. *La Horden Ques Nuestra Voluntad Guarden los Criados y Criadas de la Serenissima Reyna Doña Ana, e Illustrissimas Infantas, Mis Muy Charas y Muy Amadas Muger e Hijas*. 10129, ff. 75-91. Madrid: Biblioteca Nacional, 1574.
- Etiqueta 1574bis. *La Orden Ques Nra Boluntad Se Guarde y Cumpla en las Cossas Que Aqui Yvan Declaradas del Serbicio de la Serma Reyna Doña Ana Mi Muy Chara y Muy Amada Muger Hasta Que Otra Cossa Mandemos*. 20066, 60. Madrid: Biblioteca Nacional, 1574.
- Etiqueta 1575. *La Orden Que es Nuestra Voluntad Guarden los Criados y Criadas de la Serenissima Reyna Doña Ana*. 49-3. Histórico. Archivo General de Palacio, 31 diciembre, 1575.
- Etiqueta 1603. *La Orden Que Nra Voluntad es Que Guarde la Camarera Mayor de la Ser Reyna Doña Margarita*. 1007. Madrid: Biblioteca Nacional, 1603.
- Etiqueta 1621. *La Horden Ques Nra Voluntad Que Guarde el Mayordomo Mayor de la Serenissima Reyna Doña Isabel*. 9/7161-9. Madrid: Real Academia de la Historia, 1621.

Bibliografía

- Aguilar, Gaspar de, *Fiestas Nupciales Que la Ciudad y Reyno de Valencia Han Hecho en el Felicissimo Casamiento del Rey Don Phelipe Nuestro Señor III Deste Nombre con Doña Margarita de Austria Reyna y Señora Nuestra* (Valencia, 1599).
- Alastrué Campo, Isabel, *Alcalá de Henares y Sus Fiestas Públicas, 1503-1675* (1990).
- Aleci, Linda Klinger, "Images of Identity. Italian Portrait Collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. Nicholas Mann, et Luke Syson (London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1998), pp. 67-79.

- Alenda y Mira, J., *Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas en España* (1903).
- Allen, John J., "Lope de Vega y la Imaginería Petrarquista de Belleza Femenina", en *Estudios Literarios de Hispanistas Norteamericanos Dedicados a Helmut Hatzfeld con Motivo de Su 80 Aniversario*, ed. Josep M. Solà-Solé, Alessandro S. Crisafulli, et Bruno Damiani (Barcelona, 1974), pp. 5-23.
- Alpers, Svetlana, "Art History and Its Exclusions: The Example of Dutch Art", en *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, ed. Norma Broude, et Mary D. Garrard (New York, 1982), pp. 182-99.
- Alpers, Svetlana, "Art or Society: Must We Choose?", *Representations* 12 (1985), 1-2.
- Anderson, Jaynie, "Rewriting the History of Art Patronage", *Renaissance Studies* 10 (June 1996), 129-38.
- Anderson, Ruth Matilda, *Hispanic Costume 1480-1530* (New York, 1979).
- Anderson, Ruth Matilda, "Spanish Dress Worn by a Queen of France", *Gazette des Beaux-Arts* 98, no. 1355 (1981), 215-22.
- Angulo Íñiguez, Diego, *Isabel la Católica, Sus Retratos, Sus Vestidos y Sus Joyas* (Santander, 1951a).
- Angulo Íñiguez, Diego, et Alfonso E. Pérez Sánchez, *Historia de la Pintura Española: Escuela Madrileña del Segundo Tercio del Siglo XVII* (Madrid, 1983b).
- [anónimo], *Relación de un Torneo Celebrado en Valladolid con Ocasión de la Boda del Príncipe Don Felipe con la Infanta Doña María de Portugal (2 de Marzo de 1544)*, Citamos por la transcripción en Huarte 1941, I 71-94 (Valladolid, 1544a).
- [anónimo], *El Recebimiento, Que la Vniversidad de Alcalá de Henares Hizo a los Reyes Nuestros Señores, Cuando Vinieron de Guadalajara Días Después de Su Felicísimo Casamiento*, Citamos por la transcripción en Huarte 1941, I 141-160 (Alcalá de Henares, 1560b).
- [anónimo], *Relación Verdadera del Recibimiento Que la Muy Noble y Más Leal Ciudad de Burgos.. Hizo a la Majestad Real de la Reina, Nuestra Señora, Doña Ana de Austria.. Pasando a Segovia para Celebrar en Ella Su.. Casamiento con el Rey Don Felipe*, Citamos por la transcripción en Huarte 1941, I 169-274 (Burgos, 1571c).
- [anónimo], "[Relación de la Corte de España]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1572d), pp. 339-43.
- [anónimo], "[Relación de España]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1577e), pp. 403-09.
- Aranda Bernal, Ana, "La Participación de las Mujeres en la Promoción Artística Durante la Edad Moderna", *Goya* 301 (2004), 229-40.
- Arbeteta Mira, Letizia, "La Joya Española de Felipe II a Alfonso XIII", en *La Joyería Española de Felipe II a Alfonso XIII en los Museos Estatales*, ed. Letizia Arbeteta Mira (Madrid, 1998), pp. 11-79.
- Arbeteta Mira, Letizia, "La Joyería Española de los Siglos XVI al XX", en *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLV-I: Artes Decorativas*, ed. Alberto Bartolomé Arraiza (Madrid, 1999), pp. 185-259.
- Ardener, Shirley, "Ground Rules and Social Maps for Women: An Introduction", en *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*, ed. Shirley Ardener (Oxford, 1993), pp. 1-30.
- Ares, Antonio, *Discurso del Ilustre Origen y Grandes Exçelencias de la Misteriosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Conuento de la Victoria de Madrid de la Sagrada Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula*, Citamos por la transcripción en Simón 1964, pp. 247-311 (Madrid, 1640).
- Aretino, Pietro, *Lettere*, ed. Paolo Procaccio-li, Edizione Nazionale Delle Opere Di Pietro Aretino 4 (Roma).
- Argote de Molina, Luis, *Libro de la Montería Que Mandó Escrevir el Muy Alto y Poderoso D. Alonso de Castilla y de León, Último de Este Nombre*, Citamos por la transcripción del capítulo XLVII en Simón 1964, pp. 118-121 (Sevilla, 1582).

- Ávila, Hernando de, et Esteban Garibay y Zamalloa, *Retratos, Letrados e Insignias Reales de los Reyes de Oviedo León y Castilla, de la Sala Real de los Alcazares de Segovia, Ordenados por Mandado del Católico Rey Don Philippe II*, ed. Fernando Collar de Cáceres, Edición facsímil, Museo del Prado - Edilán, Madrid, 1985 (1594).
- Badoaro, Federico, "[Relación de España]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1557), pp. 271-94.
- Baldwin, Pamela Holmes, "Sofonisba Anguissola in Spain: Portraiture as Art and Social Practice at a Renaissance Court", Ph. D. dissertation (1995).
- Barbeito, José Manuel, *El Alcázar de Madrid* (Madrid, 1992a).
- Barbeito, José Manuel, "Felipe II y la Arquitectura. Los Años de Juventud", en *Felipe II. Un Monarca y Su Época. Un Príncipe del Renacimiento* (Madrid, 1998b), pp. 83-103.
- Bartolomé Arraiza, Alberto, "La Vivienda en la Segunda Mitad del Siglo XVI", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. Las Tierras y los Hombres del Rey* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1998), pp. 103-09.
- Baxandall, Michael, "Art, Society and the Bouguer Principle", *Representations* 12 (1985), 32-43.
- Beer, Rudolf, "Acten, Regesten und Inventare Aus dem Archivo General zu Simancas", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XII* (1891), XCI-CCIV.
- Beer, Rudolf, "Inventare Aus dem Archivo del Palacio zu Madrid", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XIX* (1898), CXVII-CLXXVII.
- Benito Domenech, Fernando, *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi* (Valencia, 1980).
- Bergmann, Emilie L, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Cambridge, 1979).
- Bernis, Carmen, *Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V* (Madrid, 1962).
- Bernis, Carmen, *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos, I: Las mujeres* (Madrid, 1978).
- Beroqui y Martínez, Pedro, *Tiziano en el Museo del Prado*, 2. ed., corr. y aumentada. (Madrid, 1946).
- Bialostocki, Jan, "The Empress Isabella, Titian and Guillim Scrots (Notes on the Flemish Portrait of Isabella in Poznán)", *Oud Holland* 69, no. 1 (1954), 109-15.
- Bodart, D. H., "Algunos Casos de Anacronismo en los Retratos de Carlos V", *Boletín del Museo del Prado* 36 (2000), 7-24.
- Bonnaffé, Edmond, *Inventaire Des Meubles de Catherine de Médicis en 1589. Mobilier, Tableaux, Objets d'Art, Manuscrits* (Paris, 1874).
- Bouza Álvarez, Fernando, "Corte es Decepción. Don Juan de Silva, Conde de Portalegre", en *La Corte de Felipe II* (Madrid, 1994a), pp. 451-502.
- Bouza Álvarez, Fernando, "Ardides del Arte. Cultura de Corte, Acción Política y Artes Visuales en Tiempos de Felipe II", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. Un Príncipe del Renacimiento* (Madrid, 1998b), pp. 56-81.
- Bouza Álvarez, Fernando, *Imagen y Propaganda. Capítulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II* (Madrid, 1998c).
- Bouza Álvarez, Fernando, "El Espacio en las Fiestas y en las Ceremonias de Corte. Lo Cortesano Como Dimensión", en *La Fiesta en la Europa de Carlos V* (Sevilla, Real Alcázar, 2000d), pp. 155-73.
- Bouza Álvarez, Fernando, *Palabra e Imagen en la Corte. Cultura Oral y Visual de la Nobleza en el Siglo de Oro* (Madrid, 2003e).
- Breuer-Hermann, Stephanie, *Alonso Sánchez Coello* (1984).
- Breuer-Hermann, Stephanie, "Alonso Sánchez Coello. Vida y Obra", en *Alonso Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II* (Madrid, 1990), pp. 13-35.
- Brilliant, Richard, *Portraiture* (1991).
- Broude, Norma, et Mary D. Garrard, editors, *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (New York, 1982a).
- Broude, Norma, et Mary D. Garrard, "Introduction: Feminism and Art History", en *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, ed. Norma Broude, et Mary D. Garrard (New York, 1982b), pp. 1-17.

- Broude, Norma, et Mary D. Garrard, editors, *The Expanding Discourse. Feminism and Art History* (New York, 1992a).
- Broude, Norma, et Mary D. Garrard, "Introduction: The Expanding Discourse", en *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, ed. Norma Broude, et Mary D. Garrard (New York, 1992b), pp. 1-25.
- Brown, Jonathan, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting* (Princeton, N.J., 1978).
- Bruselas, *Albert & Isabelle, 1598 - 1621. Catalogue*, ed. Werner Thomas, et Luc Duerloo (Bruselas, 1998).
- Bustamante García, Agustín, "Los Artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 40-41 (1975a), 369-88.
- Bustamante García, Agustín, "Santas y Cortesanas. Sobre un Malentendido del Siglo XVI", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997b), pp. 63-67.
- Bustamante García, Agustín, "Vasari y Alvar Gómez de Castro", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* 37 (1999c), 51-86.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio, "Pompeyo Leoni y los Arcos de la Entrada Triunfal de Doña Ana de Austria", *Academia* 86 (1998), 177-91.
- Calandre, Luis, *El Palacio del Pardo (Enrique III - Carlos III)* (Madrid, 1953).
- Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries* (New Haven, 1990).
- Cano de Gardoqui García, José Luis, "Los Inventarios de Bienes de Don Juan de Austria. Mentalidad, Gusto y Vida Material", en *Carlos V y las Artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, ed. María José Redondo Cantera, et Miguel Ángel Zalama (2000), pp. 323-51.
- Capel Martínez, Rosa M^a, "Introducción", *Cuadernos de Historia Moderna* 19 (1997), 9-18.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1633).
- Carrasco Martínez, Alfonso, "Fisonomía de la Virtud. Gestos, Movimientos y Palabras en la Cultura Cortesano-Aristocrática del Siglo XVII", *Reales Sitios XXXVIII*, no. 147 (2001), 26-37.
- Castiglione, Baldassare, *El Cortesano*, ed. Mario Pozzi (Madrid).
- Cáceres, *El Linaje del Emperador*, Octubre 2000 - Enero 2001 (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000).
- Cámara Muñoz, Alicia, "El Poder de la Imagen y la Imagen del Poder. La Fiesta en Madrid en el Renacimiento", en *Madrid en el Renacimiento* (Alcalá de Henares, 1986), pp. 60-93.
- Cerda, Juan de la, *Libro Intitulado Vida Política de Todos los Estados de Mujeres* (Alcalá de Henares, 1599).
- Chartier, Roger, *Escribir las Prácticas: Discurso, Práctica, Representación* (Valencia, 1998).
- Chartier, Roger, "Privado / Público: Reflexiones Historiográficas Sobre una Dicotomía", *Pasajes de pensamiento contemporáneo* 9, Otoño 2002, 63-72.
- Chaves Montoya, María Teresa, "La Entrada de Ana de Austria en Madrid (1570) Según la Relación de López de Hoyos. Fuentes Iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* XXXVI (1989), 91-105.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V y la Imagen del Héroe en el Renacimiento*, Ensayistas 275 (Madrid, 1987).
- Checa Cremades, Fernando, "Monasterio de las Descalzas Reales: Orígenes de Su Colección Artística", *Reales Sitios XXVI*, no. 102 (1989), 21-30.
- Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: Mecenas de las Artes* (Madrid, 1992).
- Checa Cremades, Fernando, editor, *El Real Alcázar de Madrid: Dos Siglos de Arquitectura y Coleccionismo en la Corte de los Reyes de España* (Madrid, 1994a).
- Checa Cremades, Fernando, *Tiziano y la Monarquía Hispánica: Usos y Funciones de la Pintura Veneciana en España (Siglos XVI y XVII)* (Madrid, 1994b).

- Checa Cremades, Fernando, "Un Príncipe del Renacimiento. El Valor de las Imágenes en la Corte de Felipe II", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. Un Príncipe del Renacimiento* (Madrid, 1998), pp. 24-55.
- Checa Cremades, Fernando, *Carlos V. La Imagen del Poder en el Renacimiento* (Madrid, 1999).
- Checa Cremades, Fernando, "El Retrato del Rey: La Construcción de una Imagen de la Majestad en la Casa de Austria Durante el Siglo XVI", en *Carlos V. Retratos de Familia*, ed. Fernando Checa Cremades, Javier Portús, et Miguel Falomir Faus (Madrid, 2000), pp. 139-55.
- Cherry, Peter, "Seventeenth-Century Spanish Taste", en *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, ed. Maria L. Gilbert (Los Angeles, 1997), pp. 1-108.
- Chueca Goitia, Fernando, *Casas Reales en Monasterios y Conventos Españoles* (1982).
- Civil, Pierre, "De la Femme À la Vierge. Aspects de l'Iconographie Mariale Au Tournant Du Siècle d'Or", en *Images de la Femme en Espagne Aux XVI^e et XVII^e Siècles*, ed. Augustin Redondo (Paris, 1994), pp. 47-61.
- Civil, Pierre, "Una Fiesta Religiosa y Sus Relaciones: El Recibimiento de las Reliquias de San Eugenio en Toledo (1565)", en *La Fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, ed. Sagrario López Poza, et Nieves Pena Sueiro (Ferrol, 1999), pp. 57-66.
- Civil, Pierre, "La Familia de Carlos V. Representaciones y Política Dinástica", en *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000), pp. 41-59.
- Cloulas, Anne, "Les Portraits de l'Impératrice Isabelle de Portugal", *Gazette des Beaux-Arts* XCIII (Feb 1979), 58-68.
- Collar de Cáceres, Fernando, "En Torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila", *Boletín del Museo del Prado* 4, no. 10 (Enero-abril 1983a), 7-35.
- Collar de Cáceres, Fernando, "El Libro de Retratos, Letrados e Insignias Reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla", Estudio anejo a la edición facsímil, en *Retratos, Letrados e Insignias Reales de los Reyes de Oviedo León y Castilla, de la Sala Real de los Alcazares de Segovia, Ordenados por Mandado del Católico Rey Don Philippe II* (Madrid, 1985b), pp. 5-19.
- Collar de Cáceres, Fernando, "Arte y Arquitectura en la Entrada de Anna de Austria en Segovia", en *Relación del Casamiento de Felipe II con Anna de Austria [por Jorge Báez de Sepúlveda]*, ed. Sagrario López Poza, et Begoña Canosa Hermida (Segovia, 1998c), pp. 179-254.
- Cortés Echanove, Luis, *Nacimiento y Crianza de Personas Reales en la Corte de España: 1566-1886* (Madrid, 1958).
- Cotereau, Alix, "[Viaje de la Reina Ana a España]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1570), pp. 317-29.
- Cremona, *Sofonisba Anguissola e le Sue Sorelle* (Centro culturale "Città di Cremona" in S. Maria della Pietà, 1994).
- Cropper, Elizabeth, "Presentation", en *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, ed. Francis Ames-Lewis, et Mary Rogers (Aldershot, 1998).
- Crow, Thomas, "Codes of Silence: Historical Interpretation and the Art of Watteau", *Representations* 12 (1985), 2-14.
- Crowe, J. A., et G. B. Cavalcaselle, *Titian: His Life and Times*, 2nd edition (London, 1881).
- Cruz Valdovinos, José Manuel, "La Entrada de la Reina Ana en Madrid en 1570. Estudio Documental", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* XXVIII (1990a), 413-51.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, "Observaciones Generales Sobre Entradas de Cuatro Reinas y una Princesa en Madrid (1560-1649)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 38 (1998b), 17-36.
- Dantisco, Juan, "[Extractos de Sus Cartas]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. I*, ed. José García Mercadal (1524-1527), pp. 747-88.

- Davies, Gareth Alban, "Pintura: Background and Sketch of a Spanish Seventeenth-Century Court Genre", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 38 (1975), 288-313.
- Davis, Natalie Zemon, "Art and Society in the Gifts of Montaigne", *Representations* 12 (1985), 24-32.
- Davis, Natalie Zemon, "Un Mundo al Revés. Las Mujeres en el Poder", ed. Mary Nash, et J. Amelang (Valencia, 1990), pp. 59-92.
- Davis, Natalie Zemon, "Mujeres y Política", en *Historia de las Mujeres en Occidente. Tomo 2: Del Renacimiento a la Edad Moderna*, ed. Arlette Farge, et Natalie Zemon Davis (Madrid, 1992), pp. 210-27.
- Devoto, Un, *Dignidad de las Damas de la Reyna: Noticias de Su Origen y Honores.. / por un Devoto (1670?)*.
- Dixon, Suzanne, "Conclusion - The Enduring Theme: Domineering Dowagers and Scheming Concubines", en *Stereotypes of Women in Power. Historical Perspectives and Revisionist Views*, ed. Barbara Garlick, Suzanne Dixon, et Pauline Allen (New York, 1992), pp. 209-25.
- Domínguez Casas, Rafael, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques* (Madrid, 1993).
- Domínguez Ortiz, Antonio, "La Descripción de Madrid de Diego Cuelbis", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* IV (1969), 135-44.
- Eichberger, Dagmar, "Margaret of Austria's Portrait Collection: Female Patronage in the Light of Dynastic Ambitions and Artistic Quality", *Renaissance Studies* 10 (June 1996), 259-79.
- Eichberger, Dagmar, "A Renaissance Princess Named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society", *Melbourne Art Journal* 4 (2000), 4-24.
- Eichberger, Dagmar, *Leben mit Kunst, Wirken Durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst Unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande* (Turnhout, 2002).
- Eichberger, Dagmar, et Lisa Beaven, "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria", *Art Bulletin* 77, no. 2 (June 1995), 225-48.
- El Escorial, *Felipe II, un Monarca y Su Época. La Monarquía Hispánica*, Junio - Octubre 1998 (Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 1998).
- Elbl, Ivana, "The Elect, the Fortunate, and the Prudent: Charles V and the Portuguese Royal House, 1500-1529", en *Young Charles V, 1500-1531*, ed. Alain Saint-Saëns (New Orleans, 2000), pp. 87-111.
- Estella Marcos, Margarita, "El Mecenazgo de la Reina María de Hungría en el Campo de la Escultura", en *Carlos V y las Artes. Promoción Artística y Familia Imperial*, ed. María José Redondo Cantera, et Miguel Ángel Zalama (2000), pp. 283-321.
- Estella Marcos, Margarita, "Las Cuentas del Tesorero Roger Patié y Otros Documentos. Esculturas y Antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez", *Archivo Español de Arte* LXXIV, no. 295 (2001), 239-56.
- Falomir Faus, Miguel, "Sobre los Orígenes del Retrato y la Aparición del "Pintor de Corte" en la España Bajomedieval", *Boletín de arte (Málaga)* 17 (1996), 177-95.
- Falomir Faus, Miguel, "Imágenes de Poder y Evocaciones de la Memoria. Usos y Funciones del Retrato en la Corte de Felipe II", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. Un Príncipe del Renacimiento* (Madrid, 1998), pp. 202-27.
- Falomir Faus, Miguel, "En Busca de Apeles. Decoro y Verosimilitud en el Retrato de Carlos V", en *Carlos V. Retratos de Familia*, ed. Fernando Checa Cremades, Javier Portús, et Miguel Falomir Faus (Madrid, 2000a), pp. 157-79.
- Falomir Faus, Miguel, "Imágenes y Textos para una Monarquía Compleja", en *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000b), pp. 61-77.
- Ferdinandy, Michael de, "Die Theatralische Bedeutung Des Spanischen Hofzeremoniells Kaiser Karls V", *Archiv für Kulturgeschichte* 47 (1965), 306-20.
- Fernández Álvarez, Manuel, editor, *Corpus Documental de Carlos V* (Salamanca, 1973).

- Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro, *La Corte de Isabel I. Ritos y Ceremonias de una Reina (1474-1504)* (Madrid, 2002).
- Ferrer Valls, Teresa, *La Práctica Escénica Cortesana: De la Época del Emperador a la de Felipe III* (London, 1991).
- Ferrer Valls, Teresa, *Nobleza y Espectáculo Teatral (1535-1622). Estudio y Documentos* (Valencia, 1993).
- ffolliott, Sheila, "Exemplarity and Gender: Three Lives of Queen Catherine De' Medici", en *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe*, ed. Thomas F. Mayer, et D. R. Woolf (1995), pp. 321-40.
- Floriano, Antonio, "El Terno de la Emperatriz", *El Monasterio de Guadalupe* 301, Enero 1940, 19-20.
- Flórez, Enrique, *Memorias de las Reynas Catholicas. Historia Genealógica de la Casa Real de Castilla y de León, Todos los Infantes: Trages de las Reynas en Estampas y Nuevo Aspecto de la Historia de España* (Madrid, 1790).
- Fradenburg, Louise Olga, editor, *Women and Sovereignty*, Cosmos. The Yearbook of the Traditional Cosmology Society, 7 (1992).
- Freedman, Luba, *Titian's Independent Self-Portraits*, Pocket Library of Studies in Art 26. (Firenze, 1990).
- Freedman, Luba, *Titian's Portraits Through Aretino's Lens* (University Park, Pa., 1995).
- Fúster Sabater, María Dolores, "Retrato de una Joven Dama en el Museo Lázaro Galdiano. Sofonisba Anguissola en la Corte de Felipe II", *Goya* 300 (2004), 167-84.
- Gállego, Julián, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro* (Madrid, 1984).
- García García, Bernardo José, "Bruselas y Madrid: Isabel Clara Eugenia y el Duque de Lerma", en *Albert & Isabella: 1598 - 1621. Essays*, ed. Werner Thomas, et Luc Duerloo (1998), pp. 67-77.
- García Mercadal, José, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, 6 vols. (1999).
- García Sanz, Ana, et Karl Rudolf, "Mujeres Coleccionistas de la Casa de Austria en el Siglo XVI", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997), pp. 143-54.
- García Sanz, Ana, et M^a Leticia Ruiz Gómez, "Linaje Regio y Monacal: La Galería de Retratos de las Descalzas Reales", en *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000), pp. 135-57.
- Garrard, Mary D., "Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist", *Renaissance Quarterly* XLVII, no. 3 (Autumn 1994), 556-622.
- Gauna, Felipe de, *Relación de las Fiestas Celebradas en Valencia con Motivo del Casamiento de Felipe III (1598)*, ed. Salvador Carreres Zacarés (Valencia, 1926-1927).
- Gérard, Veronique, "Los Sitios de Devoción en el Alcázar de Madrid: Capilla y Oratorios", *Archivo Español de Arte* LVI, no. 223 (1983a), 275-84.
- Gérard, Veronique, "La Decoración del Alcázar de Madrid y el Ceremonial en Tiempos de Felipe II", en *Felipe II y el Arte de Su Tiempo* (Madrid, 1998b), pp. 331-41.
- Glück, Gustav, "Bildnisse Aus dem Hause Habsburg I: Kaiserin Isabella", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* N.F. VII (1933), 183-210.
- Goffen, Rona, *Titian's Women* (New Haven, 1997).
- [Gómez de Castro, Alvar], *Recebimiento Que la Imperial Ciudad de Toledo Hizo a la Magestad de la Reyna Nuestra Señora Doña Ysabel, [...] Quando Nueuamente Entro en Ella a Celebrar las Fiestas de Sus Felicissimas Bodas, con el Rey Don Philippe* (Toledo, 1561).
- Gómez de Mora, Juan, *Relacion de las Honras Fvnerales Que Se Hizieron para la Reyna Doña Margarita de Austria Nuestra Señora, en Esta Villa de Madrid por Su Magestad del Rey Don Felipe Nuestro Señor*, Citamos por la transcripción en Simón 1982, pp. 72-78 (Madrid, 1611).
- Gómez-Salvago Sánchez, Mónica, *Fastos de una Boda Real en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla, 1998).
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, *Isabel de Valois Reina de España (1546-1568): Estudio Biográfico*, 3 vols. (Madrid, 1949).
- Gouma-Peterson, Thalia, et Patricia Mathews, "The Feminist Critique of Art History", *Art Bulletin* LXIX (3 1987), 326-57.

- Granada, Carlos V. *Las Armas y las Letras*, Abril - Junio 2000 (Hospital Real, Granada, 2000).
- Greenblatt, Stephen, "Exorcism Into Art", *Representations* 12 (1985), 15-23.
- Gronau, Georg, "Titian's Portraits of the Empress Isabella", *Burlington Magazine* II (1903), 281-85.
- Guzmán, Diego de, *Reyna Católica. Vida y Muerte de D. Margarita de Austria Reyna de España* (Madrid, 1617).
- Haskell, Francis, *La Historia y Sus Imágenes. El Arte y la Interpretación del Pasado* (Madrid, 1994).
- Heredia Moreno, María del Carmen, "La Platería Germánica en España en la Época del Emperador y la Repercusión de los Modelos Centroeuropeos en la Península", en *El Arte de la Plata y de las Joyas en la España de Carlos V* (Palacio Municipal de Exposiciones, La Coruña, 2000), pp. 101-15.
- Hernando Sánchez, Carlos José, "La Corte y las Cortes de la Monarquía", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. Las Tierras y los Hombres del Rey* (Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1998), pp. 71-79.
- Herranz, Juan, "Dos "Nuevos" Dibujos del Maestro Real Gaspar de Vega: El Primer Plano del Alcázar de Madrid, Atribuido a Alonso de Covarrubias, y el Plano de la Casa de Servicios del Palacio de El Pardo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 9-10 (1997-1998), 117-32.
- Herrero Carretero, Concha, "Tesoro de Devoción de la Corona de España", en *A la Manera de Flandes. Tapices Ricos de la Corona de España* (Palacio Real, Madrid, 2001), p. 33ss.
- Herrero Carretero, Concha, et Paulina Junquera de Vega, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Vol I: Siglo XVI* (Madrid, 1986).
- Hidalgo Ogáyar, Juana, "Diego Gómez, Pintor-Iluminador del Siglo XVII", en *Velázquez y el Arte de Su Tiempo* (Madrid, 1991), pp. 239-46.
- Hofmann, Christina, *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700* (Frankfurt am Main, 1985).
- Holanda, Francisco de, *De la Pintura Antigua*, ed. Francisco Javier Sánchez Cantón, translated by Manuel Denis, Madrid, Jaime Ratés, 1921 (1563).
- Horcajo Palomero, Natalia, "Sobre Ciertas Joyas del Siglo XVI y Su Relación con Fuentes Documentales y Retratos", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte* 6 (1993), 209-20.
- Horcajo Palomero, Natalia, "Últimas Disposiciones de Felipe II Sobre Ciertas Joyas", *Reales Sitios* XXXI, no. 123 (1995), 2-9.
- Horcajo Palomero, Natalia, "Reinas y Joyas en la España del Siglo XVI", en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* (Madrid, 1999), pp. 141-50.
- Horn, Hendrik J., *Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries* (Doomspijk, 1989).
- [Horozco, Sebastián de], "Relación y Memoria de la Entrada en Esta Cibdad de Toledo del Rey Reyna Nros Señores Don Felipe y Doña Ysabela", en *Relaciones Históricas de los Siglos XVI y XVII* (Madrid, 1560), pp. 65-96.
- Horozco, Sebastián de, *Memoria de la Muerte de la Serenísima Reyna y Señora Nra Doña Ysabella Muger Tercera Que Fue del Invictísimo Rey Don Felipe Nro. Señor y de las Onrras Que en Toledo Se Hizieron por Ella*, Citamos por la transcripción en González de Amezúa 1946, III 385-405 (Toledo, 1568).
- Huarte, Amalio, editor, *Relaciones de los Reinados de Carlos V y Felipe II*, 2 vols (Madrid, 1941-1950).
- Hufton, Olwen, "Reflections of the Role of Women in the Early Modern Court", *The Court Historian* 5, no. 1 (2000), 1-14.
- Iglesias, Carmen, "Un Rey y Su Mundo. Introducción a una Exposición Histórica", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. La Monarquía Hispánica* (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1998), pp. 15-27.
- Íñiguez Almech, Francisco, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología (Roma, 1952).
- Jacobs, Fredrika H., "Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola", *Renaissance Quarterly* XLVII, no. 1 (Spring 1994), 74-101.

- Jaén, Antonio, *Retratos de Mujeres. Estudio Sintético de la Evolución del Retrato en la Pintura Española* (Segovia, 1917).
- Jenkins, Marianna Duncan, *The State Portrait, Its Origin and Evolution*, Monographs on Archaeology and Fine Arts, 3 (New York, 1947).
- Jiménez Garnica, Ana María, et Isabel Velázquez Soriano, *Fiestas Nupciales en el Madrid de Felipe II. Estudio Interdisciplinar del Recorrido Festivo Realizado por la Reina Doña Ana de Austria con Motivo de Su Llegada a Madrid* (1999).
- Johnson, Geraldine A., et Sara F. Matthews Grieco, "Introduction. Women and the Visual Arts: Breaking Boundaries", en *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, ed. Geraldine A. Johnson, et Sara F. Matthews Grieco (1997), pp. 1-14.
- Jonge, Krista de, "Le Palais de Charles-Quint À Bruxelles. Ses Dispositions Intérieures Aux XV^e et XVI^e Siècles et le Cérémonial de Bourgogne", en *Architecture et Vie Sociale: L'organisation Intérieure Des Grandes Demeures À la Fin Du Moyen Age et À la Renaissance: Actes Du Colloque Tenu À Tours Du 6 Au 10 Juin 1988*, ed. Jean Guillaume (Paris, 1994), pp. 107-25.
- Jordan, Annemarie, "The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household: Its Character and Cost", Tesis doctoral (1994a).
- Jordan, Annemarie, *Retrato de Corte Em Portugal: O Legado de António Moro (1552-1572)* (Lisboa, 1994b).
- Jordan, Annemarie, "La Imagen de un Rey: Retratos de Corte en la Colección de Felipe II", en *Philippus II Rex*, ed. Pedro Navascués Palacio (1998a), pp. 383-436.
- Jordan, Annemarie, "Queen of the Seas and Overseas. Dining at the Table of Catherine of Austria, Queen of Portugal", en *European Royal Tables - International Symposium Acts*, ed. Leonor d'Orey (Lisboa, 1998b), pp. 14-43.
- Jordan, Annemarie, "Exotic Renaissance Accessories. Japanese, Indian and Sinhalese Fans at the Courts of Portugal and Spain", *Apollo*, November 1999a, 25-35.
- Jordan, Annemarie, "Mujeres Mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia", en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado* (Madrid, Palacio Real, 1999b), pp. 118-37.
- Jordan, Annemarie, "O Retrato No Renascimento Português", en *Museu Nacional de Arte Antiga*, ed. José Luís Gordo Porfirio (Lisboa, 1999c), pp. 177-79.
- Jordan, Annemarie, "Las Dos Águilas del Emperador Carlos V. Las Colecciones y el Mecenazgo de Juana y María de Austria en la Corte de Felipe II", en *La Monarquía de Felipe II a Debate*, ed. Luis Ribot (Madrid, 2000a), pp. 429-72.
- Jordan, Annemarie, "Portuguese Royal Collecting After 1521: The Choice Between Flanders and Italy", en *Cultural Links Between Portugal and Italy in the Renaissance*, ed. K. J. P. Lowe (Oxford, 2000b), pp. 265-93.
- Jordan, Annemarie, "Los Retratos de Juana de Austria Posteriores a 1554. La Imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una Jesuita", *Reales Sitios XXXIX*, no. 151 (2002), 42-65.
- Jordan, Annemarie, et Ana García Sanz, "*Via Orientalis*: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Reales Sitios XXXV*, no. 138 (1998).
- Jordan, Annemarie, et Almudena Pérez de Tudela, "Exótica Habsburgica. La Casa de Austria y las Colecciones Exóticas en el Renacimiento Temprano", en *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas* (Palacio Real, Madrid, 2003), pp. 27-38.
- Justi, Carl, "Der Königliche Palast zu Madrid", en *Miscellaneen Aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens* (Berlín, 1908).
- Kamen, Henry, "El Escorial en el Siglo XVII: Una Evolución Ambigua", en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las Casas Reales. El Palacio* (1986), pp. 79-87.
- Kamen, Henry, "El Secreto de Felipe II: Las Mujeres Que Influyeron en Su Vida", *Torre de los Lujanes* 32 (4 1996), 53-63.

- Kamen, Henry, "Anna de Austria", en *Felipe II, un Monarca y Su Época. La Monarquía Hispánica* (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1998), pp. 265-74.
- Käthke, Petra, *Porträt und Accessoire: Eine Bildnisform Im 16. Jahrhundert* (Berlin, 1997).
- Kelly-Gadol, Joan, "Did Women Have a Renaissance?" in *Becoming Visible: Women in European History*, ed. Renate Bridenthal, et Claudia Koonz (Boston, 1977), pp. 137-64.
- Kinthead, D.T., "An Important Vanitas by Juan de Valdés Leal", en *Hortus Imaginum; Essays in Western Art*, ed. Robert Enggass, et Marilyn Stokstad (Lawrence, 1974), pp. 155-63.
- Kris, Ernst, "Notes on Renaissance Cameos and Intaglios", *Metropolitan Museum Studies* III (1930).
- Kugler, Georg, et Rotraud Bauer, "Die Editio Princeps Für Kaiser Karl V., Brüssel 1548-1554, und Weitere Tapisserien Willem de Pannemakers", en *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Gegen Tunis. Kartons und Tapisserien*, ed. Wilfried Seipel (Kunsthistorisches Museum Wien, 2000), pp. 53-58.
- Kusche, Maria, *Juan Pantoja de la Cruz* (Madrid, 1964).
- Kusche, Maria, "Sofonisba Anguissola en España: Retratista en la Corte de Felipe II Junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa", *Archivo Español de Arte* 62, no. 248 (1989), 391-420.
- Kusche, Maria, "La Antigua Galería de Retratos de El Pardo: Su Reconstrucción Pictórica", *Archivo Español de Arte* 64, no. 255 (1991a), 261-92.
- Kusche, Maria, "La Antigua Galería de Retratos del Pardo: Su Reconstrucción Arquitectónica y el Orden de Colocación de los Cuadros", *Archivo Español de Arte* 64, no. 253 (1991b), 1-28.
- Kusche, Maria, "Der Christliche Ritter und Seine Dame, das Repräsentationsbildnis in Ganzer Figur: Zur Entstehung, Entwicklung und Bedeutung Des Weltlichen Bildnisses von der Karolingischen Buchmalerei Über die Augsburger Schule Bis zu Seisenegger, Tizian, Antonis Moor und der Spanischen Hofmalerschule Des 16. und 17. Jahrhunderts", *Pantheon* 49 (1991c), 4-35.
- Kusche, Maria, "Zeremoniell und Individuum. Sánchez Coello, Hofmaler Philipps II", en *Vision oder Wirklichkeit: Die Spanische Malerei der Neuzeit*, ed. Henrik Karge (München, 1991d), pp. 43-63.
- Kusche, Maria, "La Antigua Galería de Retratos del Pardo: Su Importancia para la Obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y Su Significado para Felipe II, Su Fundador", *Archivo Español de Arte* 65, no. 257 (1992), 1-36.
- Kusche, Maria, "Sofonisba Anguissola al Servizio Dei Re Di Spagna", en *Sofonisba Anguissola e le Sue Sorelle* (Milano, 1994a), pp. 89-115.
- Kusche, Maria, "Sofonisba Anguissola e Il Ritratto Di Rappresentanza Ufficiale Nella Corte Spagnola", en *Sofonisba Anguissola e le Sue Sorelle* (Milano, 1994b), pp. 117-51.
- Kusche, Maria, "La Mujer y el Retrato Cortesano del Siglo XVI Visto a Través de la Obra de Sofonisba Anguissola, Maestra de Pintura y Dama de Honor de Isabel de Valois", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997), pp. 69-80.
- Kusche, Maria, "El Retrato Cortesano en el Reinado de Felipe II", en *Felipe II y el Arte de Su Tiempo* (Madrid, 1998), pp. 343-82.
- Kusche, Maria, "La Nueva Galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López", *Archivo Español de Arte* 72, no. 286 (1999a), 119-32.

- Kusche, María, "Vivir para Representar a la Corona: Las Damas Reales Bajo el Reinado de Felipe II y Felipe III", en *La Creatividad Femenina en el Mundo del Barroco Hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz* (Vol. 1), ed. Monika Bosse, Barbara Potthast, et André Stoll (Kassel, 1999b), pp. 17-66.
- Kusche, María, *Retratos y Retratores: Alonso Sánchez Coello y Sus Competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys* (Madrid, 2003).
- Kusche, María, "A Propósito de "Carlos V con el Perro" de Tiziano", *Archivo Español de Arte* 77, no. 307 (2004), 267-80.
- Lapuerta Montoya, Magdalena de, "Jerónimo de Cabrera y la Sala de la Reina Esther en el Palacio de El Pardo", *Reales Sitios* 34, no. 133 (1997), 26-34.
- Lapuerta Montoya, Magdalena de, *Los Pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo* (Madrid, 2002).
- Lassalle, Christian, "Felipe de Liaño: El Pequeño Tiziano", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* 2-3 (1981), 51-84.
- Lawrence, Cynthia Miller, editor, *Women and Art in Early Modern Europe: Patrons, Collectors, and Connoisseurs* (University Park, Pa., 1997).
- Ledda, Giuseppina, "Informar, Celebrar, Elaborar Ideológicamente. Sucesos y "Casos" en Relaciones de Sucesos de los Siglos XVI y XVII", en *La Fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, ed. Sagrario López Poza, et Nieves Pena Sueiro (Ferrol, 1999), pp. 201-12.
- León, Fray Luis de, *La Perfecta Casada*, ed. Mercedes Etreros, (Madrid: Taurus, 1987) (1583).
- Lhermite, Jehan, *Le Passetemps de Jehan Lhermite*, 2 vols., ed. Charles Ruebens (Antwerp, 1890).
- Libro de las Honras Que Hizo el Colegio de la Compañía de Jesús, a la M.C. de la Emperatriz Doña María de Austria*, Citamos por la transcripción en Simón 1964, pp. 149-154 (Madrid, 1603).
- Lisón Tolosana, Carmelo, *La Imagen del Rey. Monarquía, Realeza y Poder Ritual en la Casa de los Austrias* (Madrid, 1992).
- Löcher, Kurt, *Jakob Seisenegger. Hofmaler Kaiser Ferdinands I.* (München, 1962).
- Longlée, Señor de, "[Cartas a la Corte Francesa]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1585), pp. 603-07.
- López Castán, Ángel, "Noticias Sobre el Arte de Bordadores en la Corte de Felipe II", en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* (Madrid, 1999), pp. 387-92.
- López de Hoyos, Juan, *Relación de la Muerte y Honras Fúnebres del SS. Principe Don Carlos, Hijo de la Mag. del Catholico Rey D. Philippe el Segundo Nuestro Señor*, Citamos por la transcripción en Simón 1964, pp. 8-20 (Madrid, 1568a).
- López de Hoyos, Juan, *Hystoria y Relacion Verdadera de la Enfermedad, Felicissimo Tránsito, y Sumptuosas Exequias Funebres de la Serenissima Reyna de España Doña Isabel de Valoys Nuestra Señora*, Citamos por la transcripción en Simón 1964, pp. 20-55 (Madrid, 1569b).
- López de Hoyos, Juan, *Real Apparato, y Sumptuoso Recebimiento con Que Madrid. Rescibio a la Serenissima Reyna D. Ana de Austria*, Citamos por la transcripción en Simón 1964, pp. 55-118 (Madrid, 1572c).
- López Poza, Sagrario, "Introducción", en *Relación del Casamiento de Felipe II con Anna de Austria [por Jorge Báez de Sepúlveda]*, ed. Sagrario López Poza, et Begonia Canosa Hermida (Segovia, 1998), pp. 7-39.
- López Torrijos, Rosa, *La Mitología en la Pintura Española del Siglo de Oro* (Madrid, 1985a).
- López Torrijos, Rosa, "Un Manuscrito con Instrucciones Iconográficas a los Pintores del Palacio de El Pardo", *Cuadernos de Arte e Iconografía* 2, no. 3 (1989b), 400-07.
- López-Rey, José, "Velázquez's 'Calabazas with a Portrait and a Pinwheel'", *Gazette des Beaux-Arts* LXX, no. 1185 (octubre 1967), 219-26.
- Lunenfeld, Marvin, "The Royal Image: Symbol and Paradigm in Portraits of Early Modern Female Sovereigns and Regents", *Gazette des Beaux-Arts* XCVII, no. 1347 (avril 1981), 157-62.

- Madrid, *Juan Gómez de Mora 1586-1648. Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro Mayor de Obras de la Villa de Madrid*, ed. Virginia Tovar Martín (Museo Municipal de Madrid, 1986).
- Madrid, *Alonso Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II*, Junio/Julio 1990 (Madrid, Museo del Prado, 1990a).
- Madrid, *Velázquez*, 23 enero/31 marzo 1990, ed. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez, et Julián Gállego (Madrid, Museo del Prado, 1990b).
- Madrid, *Los Austrias: Grabados de la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional, 1993).
- Madrid, *Felipe II, un Monarca y Su Época. Un Príncipe del Renacimiento*, Octubre 1998 - Enero 1999 (Museo del Prado, Madrid, 1998).
- Madrid, *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un Reino Imaginado*, Diciembre 1999 - Febrero 2000 (Palacio Real, Madrid, 1999).
- Madrid, *Tiziano*, ed. Miguel Falomir Faus (Museo del Prado, Madrid, 2003).
- Mancini, Matteo, *Tiziano e le Corti d'Asburgo Nei Documenti Degli Archivi Spagnoli*, Memorie / Classe Di Scienze Morali, Lettere Ed Arti (Venezia, 1998).
- Mann, Nicholas, et Luke Syson, editors, *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance* (London: British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1998).
- March, José M., *Niñez y Juventud de Felipe II* (Madrid, 1942).
- Marías, Fernando, *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols. (Toledo, 1983-1988a).
- Marías, Fernando, *El Largo Siglo XVI: Los Usos Artísticos del Renacimiento Español*, Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español (Madrid, 1989b).
- Marías, Fernando, "El Palacio Real de El Pardo: De Carlos V a Felipe III", *Reales Sitios* n° extraordinario (1989c), 137-46.
- Marías, Fernando, "Arquitectura y Vida Cotidiana en los Palacios Nobiliarios Españoles del Siglo XVI", en *Architecture et Vie Sociale: L'organisation Intérieure Des Grandes Demeures À la Fin Du Moyen Age et À la Renaissance: Actes Du Colloque Tenu À Tours Du 6 Au 10 Juin 1988*, ed. Jean Guillaume (Paris, 1994d), pp. 167-80.
- Marías, Fernando, "El Género de Las Meninas: Los Servicios de la Familia", en *Otras Meninas*, ed. Fernando Marías (Madrid, 1995e), pp. 247-78.
- Marías, Fernando, editor, *Otras Meninas* (Madrid, 1995f).
- Marías, Fernando, "Juan Pantoja de la Cruz: El Arte Cortesano de la Imagen y las Devociones Femeninas", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997g), pp. 103-16.
- Marías, Fernando, "¿Un Rey Solo? Felipe II, Sus Mujeres y las Artes", en *Felipe II y el Arte de Su Tiempo* (Madrid, 1998h), pp. 443-56.
- Marías, Fernando, et Agustín Bustamante García, "De las Descalzas Reales a la Plaza Mayor: Dibujos Madrileños en Windsor Castle de la Colección de Cassiano Dal Pozzo", en *Cinco Siglos de Arte en Madrid (XV-XX). Actas de las III Jornadas de Arte* (1991), pp. 73-85.
- Marías, Fernando, et Felipe Pereda, "Carlos V, las Armas y las Letras: Una Introducción", en *Carlos V. Las Armas y las Letras* (Hospital Real, Granada, 2000a), pp. 19-41.
- Marías, Fernando, et Felipe Pereda, "Fray Juan Andrés Ricci y Doña Teresa Sarmiento: Introducción al Tratado", en *La Pintura Sabia*, ed. Fernando Marías, et Felipe Pereda (Toledo, 2002b), pp. 9-23.
- Martí Grajales, Francisco, "Gaspar Aguilar. Estudio Biográfico y Bibliográfico", en *Fiestas Nupciales Que la Ciudad de Valencia Hizo al Casamiento de Felipe III, por Gaspar Aguilar*, ed. Francisco Carreres Vallo (Valencia, 1910), pp. IX-LIX.
- Martín, Fernando A., "Panorama de la Platería en Tiempos de Carlos V", *Reales Sitios* 145 (2000), 61-70.

- Martín González, Juan José, "Precisiones Sobre Gaspar Becerra", *Archivo Español de Arte* 42, no. 168 (1969a), 327-56.
- Martín González, Juan José, "El Palacio de El Pardo en el Siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXVI (1970b), 5-42.
- Martín González, Juan José, *El Escultor en Palacio. (Viaje a Través de la Escultura de los Austrias)* (Madrid, 1991c).
- Martín González, María Ángeles, *El Real Sitio de Valsain* (Madrid, 1992d).
- Martínez, Araceli, "Un Fresco de El Pardo Atribuido a V. Carducho, Documentado Como de Luis de Carvajal", *Archivo Español de Arte* 64, no. 254 (1991a), 197-201.
- Martínez, Araceli, "Monarquía y Virtud: Estudio Iconográfico del Fresco de la Bóveda de la Cámara de la Reina Margarita de Austria en el Palacio de El Pardo", *Archivo Español de Arte* 75, no. 299 (2002b), 283-91.
- Martínez Millán, José, dir., *La Corte de Carlos V*, 5 vols. (2000a).
- Martínez Millán, José, "La Corte de Felipe II: La Casa de la Reina Ana", en *La Monarquía de Felipe II a Debate*, ed. Luis Ribot (Madrid, 2000b), pp. 159-84.
- Martínez-Burgos García, Palma, "Bajo el Signo de Venus: La Iconografía de la Mujer en la Pintura de los Siglos XVI y XVII", en *Historia Silenciada de la Mujer. La Mujer Española Desde la Época Medieval Hasta la Contemporánea*, ed. Alain Saint-Saëns (Madrid, 1996), pp. 95-123.
- Mata Carriazo, Juan de, "La Boda del Emperador. Notas para una Historia de Amor en el Alcázar de Sevilla", *Archivo Hispalense* 9 (1959).
- Matthews, Paul, "Masks of Authority. Charles V and State Portraiture at the Habsburg Courts, c. 1500-1533", diss.
- Matthews, Paul, "Jakob Seisenegger's Portraits of Charles V, 1530-1532", *Burlington Magazine* 1175 (2001), 86-90.
- Matthews Grieco, Sara F., *Ange Ou Diablesse. La Représentation de la Femme Au XVI^e Siècle* (1991).
- May, Florence Lewis, "Spanish Brocade for Royal Ladies", *Pantheon* XXIII (1965), 8-15.
- Mayayo, Patricia, *Historia de Mujeres, Historias del Arte* (Madrid, 2003).
- Mazarío Coletto, María del Carmen, *Isabel de Portugal: Emperatriz y Reina de España* (Madrid, 1951).
- McKim-Smith, Gridley, et Richard Newman, *Ciencia e Historia del Arte. Velázquez en el Prado* (Madrid, 1993).
- Mejía, Pedro, *Historia del Emperador Carlos V*, ed. Juan de Mata Carriazo, (Madrid: Espasa Calpe, 1945) (1551).
- Mena Marqués, Manuela, "La Imagen de la Mujer en la Pintura Española en Comparación con la Pintura Italiana", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria* (1990), pp. 103-12.
- México, *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro*, ed. Isidro Bango Torviso (Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2000).
- Mínguez Cornelles, Víctor, "Las Virtudes Emblemáticas del Príncipe. Arte e Ideología Durante el Reinado de los Últimos Austrias" (1990a).
- Mínguez Cornelles, Víctor, "El Espejo de los Antepasados y el Retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* 45 (1991b), 71-82.
- Mínguez Cornelles, Víctor, "La Metáfora Lunar: La Imagen de la Reina en la Emblemática Española", *Millars* 16 (1993c), 29-46.
- Molina, Cristina, "Género y Poder Desde Sus Metáforas. Apuntes para una Topografía del Patriarcado", en *Del Sexo al Género. Los Equívocos de un Concepto*, ed. Silvia Tubert (Madrid, 2003), pp. 123-59.
- Mora, Jerónimo de, "[Descripción de Sus Pinturas en El Pardo e Instrucciones para Tasar las Demás]", en *Adiciones al Diccionario Histórico de los Más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España. de D. Juan Agustín Cean Bermúdez (4 Vols., 1889-1894)*, ed. Cipriano Muñoz y Manzano Viñaza, Conde de la, et Juan Agustín Cean Bermúdez (Madrid), pp. III 96-106.

- Morant Deusa, Isabel, "Mujeres e Historia o Sobre las Formas de la Escritura y de la Enseñanza de la Historia", *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales* 10 (1996), 11-34.
- Morant Deusa, Isabel, *Discursos de la Vida Buena: Matrimonio, Mujer y Sexualidad en la Literatura Humanista* (Madrid, 2002).
- Morant Deusa, Isabel, et Mónica Bolufer Peruga, "Presentación. Historia de las Mujeres e Historia de la Vida Privada: Confluencias Historiográficas", *Studia historica. Historia moderna* 19 (1998), 17-23.
- Morán Turina, José Miguel, et Fernando Checa Cremades, *El Coleccionismo en España. De la Cámara de Maravillas a la Galería de Pinturas* (Madrid, 1985).
- Moreno Villa, José, "Documentos Sobre Pintores Recogidos en el Archivo de Palacio", *Archivo español de arte y arqueología* XII (1936), 265-68.
- Moreno Villa, José, et Francisco Javier Sánchez Cantón, "Noventa y Siete Retratos de la Familia de Felipe III, por Bartolomé González", *Archivo español de arte y arqueología* 38, 39 (1937), 127-57, 259-60.
- Moura, Vasco Graça, *Retratos de Isabel e Outras Tentativas* (Lisboa, 1994).
- Muller, Priscilla E., *Jewels in Spain, 1500-1800* (New York, 1972).
- Muntada, Anna, "Un Ejemplar de la "Genealogía de los Reyes de España" de Alonso de Cartagena en Manos de la Emperatriz Isabel de Portugal", *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya* 2 (1994), 169-84.
- Nadal, Santiago, *Las Cuatro Mujeres de Felipe II* (Barcelona, 1960).
- Newcome, Mary E., "Genoese Drawings for the Queen's Gallery in El Pardo, Madrid", *Antichità viva* 29, no. 4 (1990), 22-30.
- Nueva York, *Resplendence of the Spanish Monarchy: Renaissance Tapestries and Armor*, October 1991 - January 1992 (New York, Metropolitan Museum of Art, 1992).
- Olábarri Gortázar, Ignacio, "La Nueva Historia, una Estructura de Larga Duración", en *New History, Nouvelle Histoire: Hacia una Nueva Historia*, ed. José Andrés-Gallego (Madrid, 1993), pp. 29-81.
- Orso, Steven N., "A Lesson Learned: Las Meninas and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda", *Record of the Art Museum, Princeton University* XLI, no. 2 (1982), 24-34.
- Orso, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid* (1986).
- Orso, Steven N., "Praising the Queen: The Decorations at the Royal Exequies for Isabella of Bourbon", *Art Bulletin* 72, no. 1 (March 1990), 51-73.
- Ortega Vidal, Javier, "La Capilla Sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una Joya en la Penumbra", *Reales Sitios* XXXV, no. 138 (1998).
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990 (1634).
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, *El Museo Pictórico Ó Escala Óptica* (Buenos Aires, 1723).
- Panofsky, Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, The Wrightsman Lectures v. 2. (London, 1969).
- Páez Ríos, Elena (dir.), *Iconografía Hispana: Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional*, 5 vols. (Madrid, 1966).
- Perlingieri, Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance* (New York, 1992).
- Pérez de Moya, Juan, *Varia Historia de Sanctas e Illustres Mugerres*, en *Juan Pérez de Moya, Vol. II*, ed. Consolación Baranda (Madrid, 1583), pp. 619-1004.
- Pérez de Tudela, Almudena, "La Entrada en Madrid de la Reina Isabel de Valois en 1560", *Torre de los Lujanes* 35 (1998), 141-66.
- Pérez Martín, María Jesús, *Margarita de Austria, Reina de España* (Madrid, 1961).
- Pérez Pastor, Cristóbal, "Inventario de los Bienes Muebles de la Reina de Hungría, Hermana de Carlos V", en *Noticias y Documentos Relativos a la Historia y la Literatura Españolas. Tomo II* (Madrid, 1914a), pp. 289-314.
- Pérez Pastor, Cristóbal, "Inventarios de la Infanta Doña Juana Hija de Carlos V - 1573", en *Noticias y Documentos Relativos a la Historia y la Literatura Españolas. Tomo II* (Madrid, 1914b), pp. 315-80.

- Pérez Sánchez, Alfonso E., *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la Pintura Madrileña de Su Tiempo* (Madrid, 1978a).
- Pérez Sánchez, Alfonso E., "Las Mujeres "Pintoras" en España", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria* (1990b), pp. 73-102.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Manuales Arte Cátedra (Madrid, 1992c).
- Pérez Sánchez, Alfonso E., "El Retrato Español Clásico", en *El Retrato en el Museo del Prado*, ed. Javier Portús (Madrid, 1994d).
- Pinessi, Orietta, *Sofonisba Anguissola, un "Pittore" Alla Corte Di Filippo II, L'altra Metà Dell'arte* (Milano, 1998).
- Pita Andrade, José Manuel, "Un Informe de Francisco de Mora Sobre el Incendio del Palacio del Pardo", *Archivo Español de Arte XXXV* (1962), 265-70.
- Plon, Eugène, *Les Maîtres Italiens Au Service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni, Sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, Sculpteur de Philippe II* (Paris, 1887).
- Portús, Javier, *La Sala Reservada del Museo del Prado y el Coleccionismo de Pintura de Desnudo en la Corte Española 1554-1838* (Madrid, 1998a).
- Portús, Javier, "'Soy Tu Hechura". Un Ensayo Sobre las Fronteras del Retrato Cortesano en España", en *Carlos V. Retratos de Familia*, ed. Fernando Checa Cremades, Javier Portús, et Miguel Falomir Faus (Madrid, 2000b), pp. 181-219.
- Portús, Javier, "El Retrato Cortesano en la Época de los Primeros Austrias: Historia, Propaganda, Identidad", en *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000c), pp. 17-39.
- The Provenance Index, <http://piweb.getty.edu/> (1994).
- Quintero, Pelayo, "Tasación de las Pinturas de El Pardo [1612]", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones XII*, no. 131 (Enero 1904), 55-58.
- Ramos de Castro, Guadalupe, "La Presencia de la Mujer en los Oficios Artísticos", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997), pp. 169-78.
- Ramos López, Pilar, "Dafne, una Fábula en la Corte de Felipe II", *Anuario musical* 50 (1995), 23-45.
- Redondo, Agustín, "Fiesta, Realeza y Ciudad: Las Relaciones de las Fiestas Toledanas de 1559-1560 Vinculadas al Casamiento de Felipe II con Isabel de Valois", en *La Fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, ed. Sagrario López Poza, et Nieves Pena Sueiro (Ferrol, 1999), pp. 303-13.
- Redondo Cantera, María José, *El Sepulcro en España en el Siglo XVI. Tipología e Iconografía* (Madrid, 1987a).
- Redondo Cantera, María José, "Formación y Gusto de la Colección de la Emperatriz Doña Isabel de Portugal", en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II* (Madrid, 1999b), pp. 225-36.
- Redondo Cantera, María José, "Artistas y Otros Oficios Suntuarios al Servicio de la Emperatriz Isabel de Portugal", manuscrito inédito, II Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores del Arte de Portugal (Oporto, 2001c) (14-17 noviembre).
- Relaciones Históricas de los Siglos XVI y XVII* (Madrid, 1896).
- Rey Sierra, Ana María, "Las Fiestas de Binche: Dos Puntos de Vista", en *La Fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, ed. Sagrario López Poza, et Nieves Pena Sueiro (Ferrol, 1999), pp. 315-24.
- Río Barredo, María José del, "Juan López de Hoyos y la Crónica de las Ceremonias Reales de Madrid, 1568-1570", *Edad de Oro XVIII* (1999), 151-69.
- Ríos Lloret, Rosa, *Germana de Foix. Una Mujer, una Reina, una Corte* (Valencia, 2003).
- Rivera Blanco, José Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La Implantación del Clasicismo en España* (1984).
- Roblot-Delondre, Louise, *Portraits d'Infantes, XVIe Siècle (Étude Iconographique)* (Paris - Bruxelles, 1913).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "La Literatura Ascética y la Retórica Cristiana Reflejadas en el Arte de la Edad Moderna: El Tema de la Soledad de la Virgen en la Plástica Española", *Lecturas de Historia del Arte* 2 (1990a), 80-90.

- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "El Cuarto de la Reina en el Alcázar y Otros Sitios Reales", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997b), pp. 203-15.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Arte y Mentalidad Religiosa en el Museo de las Descalzas Reales", *Reales Sitios* XXXV, no. 138 (1998c).
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Felipe II y la Escultura: El Retrato de Busto, la Medalla y la Escultura Decorativa", en *Felipe II y el Arte de Su Tiempo* (Madrid, 1998d), pp. 425-40.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Felipe II y la Pintura: Entre la Piedad y la Profanidad", en *Felipe II y el Arte de Su Tiempo* (Madrid, 1998e), pp. 475-89.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso, "Retrato de Estado y Propaganda Política: Carlos II (en el Tercer Aniversario de Su Muerte)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 12 (2000f), 93-110.
- Rodríguez Villa, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria* (Madrid, 1913).
- Rosand, David, "Alcuni Pensieri Sul Ritratto e la Morte", en *Giorgione e l'Umanesimo Veneziano*, ed. Rodolfo Pallucchini (Firenze, 1981), pp. 293-308.
- Rosand, David, "The Portrait, the Courtier, and Death", en *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, ed. David Rosand, et Robert W Hanning (New Haven, 1983).
- Rudolf, Karl, "Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. Im Spannungsfeld Zwischen Madrid und Wien", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 91 (1995), 165-257.
- Ruiz Gómez, M^a Leticia, *La Colección de Estampas Devocionales de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid, 1998a).
- Ruiz Gómez, M^a Leticia, "Princesas y Monjas: El Encierro Femenino en las Descalzas Reales de Madrid", en *Luchas de Género en la Historia a Través de la Imagen*, ed. Teresa Sauret Guerrero, et Amparo Quiles Faz (2001b), pp. I, 655-66.
- Sáenz de Miera, Jesús, "El Retiro del Emperador", en *Carolus* (Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000).
- Sáez Arance, Antonio, "La Corte de los Habsburgo en Madrid. Siglos XVI y XVII: Estado de la Cuestión y Nuevos Planteamientos Historiográficos", en *La Creatividad Femenina en el Mundo del Barroco Hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz (Vol. 1)*, ed. Monika Bosse, Barbara Pothast, et André Stoll (Kassel, 1999), pp. 1-16.
- San Juan, Rose Marie, "The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance", *The Oxford Art Journal* 14 (1991), 67-78.
- Sánchez, Magdalena S., *The Empress, the Queen and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III* (Baltimore, 1998).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (compilador), *Inventarios Reales. Pintura, Escultura, Orfebrería, Marfiles y Muebles* (Madrid).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (compilador), *Inventarios Reales. Pintura, Escultura, Orfebrería y Muebles* (Madrid).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Catálogo de las Pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan* (Madrid, 1923c).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Libros, Tapices y Cuadros Que Coleccionó Isabel La Católica* (1950d).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, editor, *Inventarios Reales: Bienes Muebles Que Pertenecieron a Felipe II*, Archivo Documental Español (Madrid, 1956-1959e).
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, et José Manuel Pita Andrade, *Los Retratos de los Reyes de España* (Barcelona, 1948f).
- Sánchez Hernández, M^a Leticia, *Patronato Regio y Órdenes Religiosas Femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel* (Madrid, 1997).
- Sánchez León, Pablo, "Todas Fuimos Eva. La Identidad de la Historiadora de las Mujeres", en *Del Sexo al Género. Los Equívocos de un Concepto*, ed. Silvia Tubert (Madrid, 2003), pp. 161-213.

- Sánchez Loro, Domingo, *La Inquietud Pos-trimera. Vol I. Tránsito Ejemplar de Carlos V, Desde la Fastuosidad Cortesana de Bruselas al Retiro Monacal de Yuste* (Cáceres, 1957).
- Sancho, José Luis, *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional* (Madrid, 1996).
- Sandoval, Prudencio de, *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V* (Madrid, 1604).
- Santiago Páez, Elena, dir., *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII* (Madrid, 1991).
- Sanz Serrano, María Jesús, "Festivas Demos-traciones de Nimega y Burgos en Honor de la Reina Doña Ana de Austria", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 49 (1983), 375-95.
- Saxonhouse, Arlene W., "Introduction - Public and Private: The Paradigm's Power", en *Stereotypes of Women in Power. Historical Perspectives and Revisionist Views*, ed. Barbara Garlick, Suzanne Dixon, et Pauline Allen (New York, 1992), pp. 1-9.
- Scarlsbrick, Diana, "The Story of Jewellery Told by Paintings", en *Jewels in Painting*, ed. Marie-Christine Austin Graz.
- Schaffers-Bodenhausen, Karen., et M. E. Tiethoff-Splithoff, *The Portrait Miniatures in the Collections of the House of Orange-Nassau* (Zwolle, 1993).
- Sciama, Lidia, "The Problem of Privacy in Mediterranean Anthropology", en *Women and Space: Ground Rules and Social Maps*, ed. Shirley Ardener (Oxford, 1993), pp. 87-111.
- Scott, Joan Wallach, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", (Citamos por la reimprección en *Feminism and History*, ed. Joan Wallach Scott, 152-180. New York: Oxford University Press, 1996.), *American Historical Review* 91, no. 5 (December 1986), 1053-75.
- Scott, Joan Wallach, "Introduction", en *Feminism and History*, ed. Joan Wallach Scott (New York, 1996), pp. 1-13.
- Sebastián Lozano, Jorge, "Choices and Con-sequences. The Construction of Isabel de Portugal's Image", en *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, ed. Theresa Earenfight (New York, (en prensa)a).
- Sebastián Lozano, Jorge, "Lo Privado es Político. Sobre Género y Usos de la Imagen en la Corte de los Aus-trias", en *Luchas de Género en la Historia a Través de la Imagen*, ed. Teresa Sauret Guerrero, et Amparo Quiles Faz (2001b), pp. I, 683-99.
- Sebastián Lozano, Jorge, "Fe y Esperanza. Los Juicios de Valor en el Pensamiento de E. H. Gombrich", *Ars Longa* 11 (2002c), 101-05.
- Sebastián Lozano, Jorge, "Etiquetas y Arqui-tectura en los Palacios de los Aus-trias. Una Visión Desde el Cuarto de la Reina", en *14º Congreso Nacional de Historia del Arte. Cor-respondencia e Integración de las Artes*, ed. Isidoro Coloma Martín, et Francisco García Gómez (Málaga, 2004d), pp. II, 907-17.
- Segurado, Jorge, *Francisco d'Ollanda: Da Sua Vida e Obras: Arquitecto Da Renascença Ao Serviço de D. Joao III: Pintor, Desenhador, Escritor, Humanista: "Fac-Simile" Da Carta a Miguel Ângelo, 1553 e Dos Seus Tratados Sobre Lisboa e Desenho, 1571* (Lisboa, 1970).
- Serrera, Juan Miguel, "Alonso Sánchez Coello y la Mecánica del Retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II* (Madrid, 1990), pp. 37-63.
- Sevilla, *La Fiesta en la Europa de Carlos V, Setiembre - Noviembre 2000* (Sevilla, Real Alcázar, 2000).
- Silva Maroto, Pilar, "La Escultura Clásica en las Colecciones Reales: De Felipe II a Felipe V", en *El Coleccionismo de Escultura Clásica en España. Actas del Simposio, 21 y 22 de Mayo de 2001* (Madrid, 2001), pp. 11-41.
- Simón Díaz, José, editor, *Fuentes para la Historia de Madrid y Su Provincia*, 1. Textos impresos de los siglos XVI y XVII, Biblioteca de Estudios Madrileños (Madrid, 1964a).
- Simón Díaz, José, editor, *Relaciones Breves de Actos Públicos Celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (1982b).

- Simón Palmer, María del Carmen, "Notas Sobre la Vida de las Mujeres en el Real Alcázar", *Cuadernos de Historia Moderna* 19 (1997), 21-37.
- Soehner, Halldor, *Spanische Meister. Alte Pinakothek München* (Munich, 1963).
- Sola-Solé, Josep M., "Sobre el Tema de "la Mujer Hermosa"", en *Studies in Honor of Tatiana Fotitch*, ed. Josep M. Sola-Solé, Alessandro S. Crisafulli, et Siegfried A. Schulz (Washington, 1972), pp. 303-14.
- Stafford, Pauline, "More Than a Man, or Less Than a Woman? Women Rulers in Early Modern Europe", *Gender & History* 7, no. 3 (November 1995), 486-90.
- Stratton, Suzanne L., editor, *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum and Library* (New York, 1988).
- Suárez Quevedo, Diego, "Arte Efímero, Exaltación Monárquica, y Concordatio Entre Antigüedad Clásica y Humanismo Cristiano: Entrada Triunfal y Matrimonio Real de Ana de Austria en Segovia, 1570", en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 9-12 de Diciembre de 1998)* (Madrid, 2000), pp. 423-52.
- Suida, Wilhelm, "Titian's Portraits. Originals and Reconstructions", *Gazette des Beaux-Arts* 29 (March 1946), 139-52.
- Thøfner, Margit, "Domina & Princeps Propietaria. The Ideal of Sovereignty in the Joyous Entries of the Archduke Albert and the Infanta Isabella", en *Albert & Isabella: 1598 - 1621. Essays*, ed. Werner Thomas, et Luc Duerloo (1998), pp. 55-66.
- Tinagli, Paola, *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity* (1997).
- Toajas Roger, M^a Ángeles, "Memoria de un Palacio Madrileño del Siglo XVI: Las Descalzas Reales", *Reales Sitios* 36, no. 142 (1999a), 18-33.
- Toajas Roger, M^a Ángeles, "Juana de Austria y las Artes", en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional (Madrid, 9-12 de Diciembre de 1998)* (Madrid, 2000b), pp. 101-15.
- Toledo, *Carolus*, Octubre 2000 - Enero 2001 (Museo de Santa Cruz, Toledo, 2000).
- Tolley, Thomas, "States of Independence: Women Regents as Patrons of the Visual Arts in Renaissance France", *Renaissance Studies* 10 (June 1996), 237-58.
- Tomas, Natalie, "Alfonsina Orsini De' Medici and the 'Problem' of a Female Ruler in Early Sixteenth-Century Florence", *Renaissance Studies* 14 (March 2000), 70-90.
- Tormo, Elías, *Las Viejas Series Icónicas de los Reyes de España* (Madrid, 1916a).
- Tormo, Elías, *En las Descalzas Reales de Madrid*, 4 vols. (Madrid, 1917, 1944, 1945, 1947b).
- Tovar Martín, Virginia, "La Entrada Triunfal en Madrid de Doña Margarita de Austria (24 de Octubre de 1599)", *Archivo Español de Arte* 61, no. 244 (1988a), 385-403.
- Tovar Martín, Virginia, *El Real Sitio de El Pardo* (Madrid, 1995b).
- Tovar Martín, Virginia, "Sobre el Gusto Artístico de las Reinas de España en el Siglo XVII", en *La Mujer en el Arte Español. Actas de las VIII Jornadas de Arte* (Madrid, 1997c), pp. 187-202.
- Tubert, Silvia, editor, *Del Sexo al Género. Los Equívocos de un Concepto* (Madrid, 2003).
- Utrecht, *Maria Van Hongarije, 1505-1558. Koningin Tussen Keizers en Kunstenaars*, ed. B. van den Boogert, et J. Kerckhoff (1993).
- Valladolid, *Felipe II, un Monarca y Su Época. Las Tierras y los Hombres del Rey*, Octubre 1998 - Enero 1999 (Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1998).
- Valladolid, *Glorias Efímeras: Las Exequias Florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Octubre 1999 - Enero 2000 (Museo de la Pasión, Valladolid, 1999).
- Vandenesse, Juan de, "[Diario de los Viajes de Carlos V]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1514-1551), pp. 81-115.
- Vandenesse, Juan de, "[Diario de los Viajes de Felipe II]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1551-1560), pp. 227-70.

- Varela, Lucía, "El Rey Fuera de Palacio: La Repercusión Social del Retrato Regio en el Renacimiento Español", en *El Linaje del Emperador* (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000), pp. 99-133.
- Varey, J.E., "La Mayordomía Mayor y los Festejos Palaciegos del Siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 4 (1969), 145-68.
- Varey, J.E., "La Serie Iconográfica de los Reyes de España, Destinada al Salón Dorado del Alcázar de Madrid", en *Los Celos Hacen Estrellas* (de Juan Vélez de Guevara), ed. J.E. Varey, et N.D. Shergold (London, 1970), pp. 143-68.
- Varey, J.E., "Further Notes on Processional Ceremonial of the Spanish Court in the Seventeenth Century", *Iberoromania* 1 (1974), 71-79.
- Válgoma y Díaz Varela, Dalmiro de la, *Norma y Ceremonia de las Reinas de la Casa de Austria* (Madrid, 1958).
- Vendramino, Francisco, "[Relación del Viaje a España]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1595), pp. 641-46.
- Viena, *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Junio - Septiembre 2000, ed. Wilfried Seipel (Kunsthistorisches Museum Wien, 2000).
- Vigil, Mariló, *La Vida de las Mujeres en los Siglos XVI y XVII* (México, 1986).
- Vivanco, Bernabé de, *Historia del Rey de España Felipe III*, Biblioteca Nacional de España, ms. 2035 (Madrid).
- Vives, Luis, *De Institutione Feminae Christianae. La Formación de la Mujer Cristiana*, ed. Joaquín Beltrán Serra, (Ajuntament de València, 1994) (Valencia, 1523).
- Wallace, William Edward, "Un Retrato por Sofonisba Anguissola en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya* 207 (1988), 138-41.
- Warnke, Martin, "Individuality as Argument: Piero Della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino", en *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, ed. Nicholas Mann, et Luke Syson (London, 1998), pp. 81-90.
- Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian. I: The Religious Paintings. II: The Portraits. III: The Mythological and Historical Paintings*, 3 vols. (London, 1969-1975).
- Wiesner, Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe, New Approaches to European History* (2000).
- Wilkinson-Zerner, Catherine, "Women's Quarters in Spanish Royal Palaces", en *Architecture et Vie Sociale: L'organisation Intérieure Des Grandes Demeures À la Fin Du Moyen Age et À la Renaissance: Actes Du Colloque Tenu À Tours Du 6 Au 10 Juin 1988*, ed. Jean Guillaume (Paris, 1994), pp. 127-36.
- Wiltout, Ann E., "Women in the Works of Antonio de Guevara", *Neophilologus* LX, no. 4 (October 1976), 525-33.
- Woodall, Joanna, "An Exemplary Consort: Antonis Mor's Portrait of Mary Tudor", *Art history* 14, no. 2 (June 1991), 193-224.
- Woodall, Joanna, "'His Majesty's Most Majestic Room': The Division of Sovereign Identity in Philip II of Spain's Lost Portrait Gallery at El Pardo", *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 46 (1995), 52-103.
- Wyts, Lambert, "[Viaje por España]", en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal, Vol. II*, ed. José García Mercadal (1573), pp. 331-37.
- Yarza Luaces, Joaquín, *Los Reyes Católicos. Paisaje Artístico de una Monarquía* (Madrid, 1993a).
- Yarza Luaces, Joaquín, "Reinas Promotoras, Colecciones Dispersas", en *A la Manera de Flandes. Tapices Ricos de la Corona de España* (Palacio Real, Madrid, 2001b), pp. 11-32.
- Young, Eric, "Notes on the Spanish Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum", *Fenway Court* (1979), 24-35.
- Zalama, Miguel Ángel, *Vida Cotidiana y Arte en el Palacio de la Reina Juana I en Tordesillas* (2000).
- Zarco del Valle, Julián, *Datos Documentales para la Historia del Arte Español* (Madrid, 1916).

Apéndice de ilustraciones

- Figura 1. Tiziano. *Isabel de Portugal*. 1548. Museo del Prado
- Figura 2. Willem Scrots (atrib.). *Isabel de Portugal*. Museo Nacional, Poznan.
- Figura 3. Jean Monne. *Carlos V e Isabel de Portugal*. Hacia 1529. Castillo de Gaasbek.
- Figura 4. Pieter de Jode (según Tiziano). *Isabel de Portugal*.
- Figura 5. Peter Paul Rubens (según Tiziano). *Carlos V e Isabel de Portugal*. 1628. Colección Duques de Alba, Madrid.
- Figura 6. Anónimo italiano (según Tiziano). *Isabel de Portugal*. Segunda mitad del s. XVI. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Figura 7. Leone Leoni. *Isabel de Portugal*. 1555-1564. Museo del Prado.
- Figura 8. Bernard van Orley. *Margarita de Austria*. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.
- Figura 9. Antonio Moro. *María de Austria*. 1551. Museo del Prado.
- Figura 10. Antonio Moro. *María de Portugal*. 1552. Descalzas Reales, Madrid.
- Figura 11. Antonio Moro. *María Tudor*. 1554. Museo del Prado.
- Figura 12. Antonio Moro (atrib.). *Isabel de Valois*. 1560. Colección Várez Fisa.
- Figura 13. Antonio Moro. *Ana de Austria*. 1570. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Figura 14. Bartolomé González (atrib.). *Ana de Austria (detalle)*. 1570. Museo del Prado.
- Figura 15. Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (detalle)*. Hacia 1585. Museo del Prado.
- Figura 16. Sánchez Coello (atrib.). *Juana de Portugal (?)*. Hacia 1553. Embajada de Bélgica en Madrid.
- Figura 17. Pantoja de la Cruz. *La Emperatriz María de Austria*. Hacia 1590. Descalzas Reales.
- Figura 18. ¿Antonio Moro, Cristovão de Morais? *Juana de Portugal*. 1552-1553. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.
- Figura 19. Fabrizio Castello. *Bocetos de los árboles genealógicos de Carlos V e Isabel de Portugal para la basilica de El Escorial*.
- Figura 20. Hernando de Ávila. *Isabel la Católica y Juana I de Castilla en su Libro de retratos, letreros e insignias...* 1594. Museo del Prado, Madrid.
- Figura 21. Gaspar Becerra. *Dánae*. Hacia 1565. Palacio de El Pardo.
- Figura 22. *Boceto del arco levantado para Isabel de Valois en Valladolid, en 1565*. Archivo de la Real Chancillería, Valladolid.
- Figura 23. *Dalmática del Terno de la Emperatriz Isabel*. Hacia 1540. Monasterio de Guadalupe.
- Figura 24. Anónimo (según Tiziano). *María de Hungría*. Musée des Arts Décoratifs, París.
- Figura 25. Wilhelm Pannemaker, sobre cartones de Jan Vermeyen. *La reunión de las tropas en Barcelona (detalle)*, dentro de la serie sobre *la Conquista de Túnez*. 1548-1554. Patrimonio Nacional, Madrid.

- Figura 26. Tiziano. *Sísifo*. 1548-1549. Museo del Prado.
- Figura 27. Antonio Moro. *Catalina de Austria*. 1552. Descalzas Reales, Madrid.
- Figura 28. Anónimo. *La gran sala, en las fiestas de Binche*. 1549. Bibliothèque Royale Albert Ier, Cabinet des Estampes, Bruselas.
- Figura 29. *Vestido de la reina Isabel de Valois*. Hacia 1565. Monasterio de San Clemente, Toledo.
- Figura 30. Leone Leoni. *María de Hungría*. 1551. Museo del Prado.
- Figura 31. Sánchez Coello. *Juana de Portugal*. 1557. Schloss Ambras, Innsbruck.
- Figura 32. Antonio Moro. *Juana de Portugal*. Hacia 1560. Museo del Prado.
- Figura 33. Sofonisba Anguissola. *Juana de Portugal*. 1560-1570. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.
- Figura 34. Blas de Prado. *La Emperatriz María con el príncipe Felipe*. 1587. Museo de Santa Cruz, Toledo.
- Figura 35. Sánchez Coello. *Juana de Portugal*. 1557-1559. Museo de Bilbao.
- Figura 36. Sofonisba Anguissola. *Isabel de Valois*. 1560-1565. Museo del Prado.
- Figura 37. Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz*. 1585-1588. Museo del Prado.
- Figura 38. Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (detalle)*.
- Figura 39. ¿Bartolomé González, Pantoja de la Cruz? *Isabel Clara Eugenia*. Monasterio de El Escorial.
- Figura 40. Federico Zuccaro. *Autorretrato*. Uffizi, Florencia.
- Figura 41. Sebastián Herrera Barnuevo (atrib.). *El príncipe Carlos*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.
- Figura 42. Diego Velázquez. *El bufón Calabazas*. 1628-1629. Cleveland Museum of Art.
- Figura 43. Antonio de Pereda. *Alegoría*. Hacia 1635. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Figura 44. Francisco de Palacios. *El sueño del caballero*. Hacia 1650. Real Academia de San Fernando, Madrid.
- Figura 45. Anónimo. *Medalla de Felipe II con la infanta Isabel Clara Eugenia y el príncipe Felipe (anverso)*. 1583. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- Figura 46. Pompeo Leoni. *Sepulcro de Juana de Portugal*. 1574. Descalzas Reales, Madrid.
- Figura 47. Pompeo Leoni. *Sepulcro de Juana de Portugal (detalle)*.
- Figura 48. Pantoja de la Cruz. *Anunciación*. 1605. Descalzas Reales, Madrid.
- Figura 49. Pantoja de la Cruz. *Nacimiento de la Virgen*. 1603. Museo del Prado.
- Figura 50. Pantoja de la Cruz (según Anguissola). *Isabel de Valois*. Hacia 1560. Museo del Prado.
- Figura 51. Sánchez Coello. *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*. Hacia 1575. Museo del Prado.

- Figura 52. Pantoja de la Cruz. *Infanta María Ana*. Kunsthistorisches Museum, Viena.
- Figura 53. Anónimo. *Infanta en su ataúd*. Descalzas Reales, Madrid.
- Figura 54. Gaspar Becerra. *Boceto para el retablo de las Descalzas Reales*. Hacia 1565. Biblioteca Nacional, Madrid.
- Figura 55. Alonso de Covarrubias (atrib.). *Plano del Alcázar de Madrid*. Hacia 1560. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Figura 56. Juan Gómez de Mora. *Planta principal del Alcázar de Madrid*. 1626. Biblioteca Vaticana.
- Figura 57. Juan Gómez de Mora. *Planta baja del Alcázar de Madrid*. 1626. Biblioteca Vaticana.
- Figura 58. *Planta principal de El Pardo* (sólo señalamos los espacios que varían en uso o forma respecto al plano siguiente). Hacia 1600. Archivo General de Palacio, Madrid.
- Figura 59. Juan Gómez de Mora. *Planta principal de El Pardo*. 1626. Biblioteca Vaticana.
- Figura 60. *Planta baja de El Pardo*. Hacia 1600. Archivo General de Palacio, Madrid.
- Figura 61. Juan Gómez de Mora. *Planta baja de El Pardo*. 1626. Biblioteca Vaticana.
- Figura 62. Jean de l'Hermitte. Ilustración a *Le Passetemps* (detalle del dibujo "de los Buratines"). 1602.
- Figura 63. Anónimo. *Juana de Portugal*. Hacia 1550. Real Monasterio de El Escorial.



Figura 1. Tiziano. *Isabel de Portugal*. 1548. Museo del Prado



Figura 2. Willem Scrots (atrib.). *Isabel de Portugal*. Museo Nacional, Poznan.



Figura 3. Jean Monne. *Carlos V e Isabel de Portugal*. Hacia 1529. Castillo de Gaasbek.



Figura 4. Pieter de Jode (según Tiziano). *Isabel de Portugal*.



Figura 5. Peter Paul Rubens (según Tiziano). *Carlos V e Isabel de Portugal*. 1628. Colección Duques de Alba, Madrid.



Figura 6. Anónimo italiano (según Tiziano). *Isabel de Portugal*. Segunda mitad del s. XVI. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 7. Leone Leoni. *Isabel de Portugal*. 1555-1564. Museo del Prado.



Figura 8. Bernard van Orley. *Margarita de Austria*. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.



Figura 9. Antonio Moro. *María de Austria*. 1551. Museo del Prado.



Figura 10. Antonio Moro. *María de Portugal*. 1552. Descalzas Reales, Madrid.



Figura 11. Antonio Moro. *María Tudor*. 1554. Museo del Prado.



Figura 12. Antonio Moro (atrib.). *Isabel de Valois*. 1560. Colección Várez Fisa.



Figura 13. Antonio Moro. *Ana de Austria*. 1570. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 14. Bartolomé González (atrib.). *Ana de Austria (detalle)*. 1570. Museo del Prado.



Figura 15. Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (detalle)*. Hacia 1585. Museo del Prado.



Figura 16. Sánchez Coello (atrib.). *Juana de Portugal* (?). Hacia 1553. Embajada de Bélgica en Madrid.



Figura 17. Pantoja de la Cruz. *La Emperatriz María de Austria*. Hacia 1590. Descalzas Reales.



Figura 18. ¿Antonio Moro, Cristovão de Morais? *Juana de Portugal*. 1552-1553. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas.

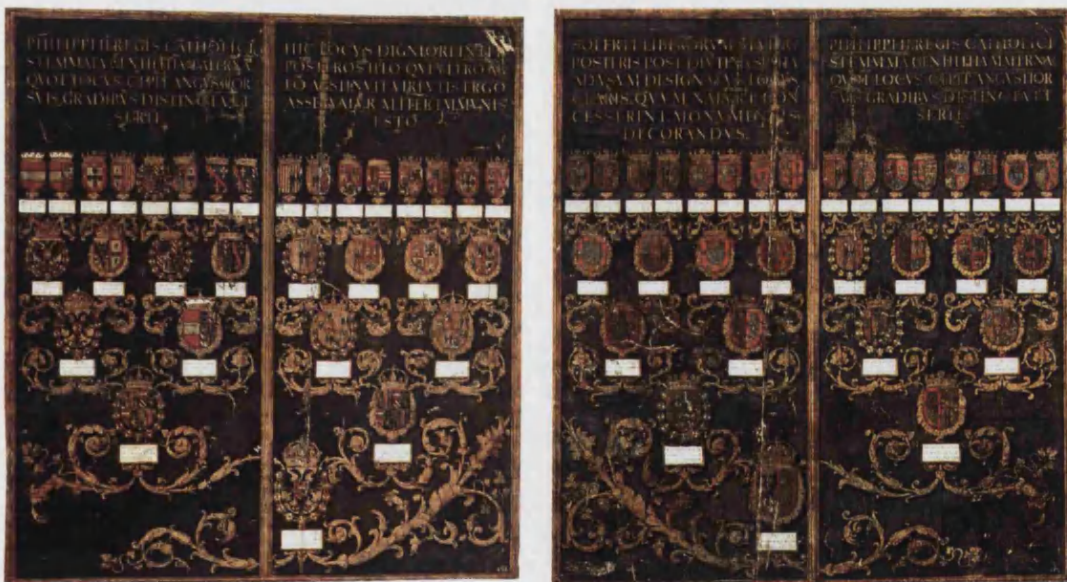


Figura 19. Fabrizio Castello. *Bocetos de los árboles genealógicos de Carlos V e Isabel de Portugal para la basílica de El Escorial*.



Figura 20. Hernando de Ávila. Isabel la Católica y Juana I de Castilla en su *Libro de retratos, letreros e insignias...* 1594. Museo del Prado, Madrid.



Figura 21. Gaspar Becerra. *Dánae*. Hacia 1565. Palacio de El Pardo.



Figura 24. Anónimo (según Tiziano). *María de Hungría*. Musée des Arts Décoratifs, París.



Figura 25. Wilhelm Pannemaker, sobre cartones de Jan Vermeyen. *La reunión de las tropas en Barcelona* (detalle), dentro de la serie sobre *la Conquista de Túnez*. 1548-1554. Patrimonio Nacional, Madrid.

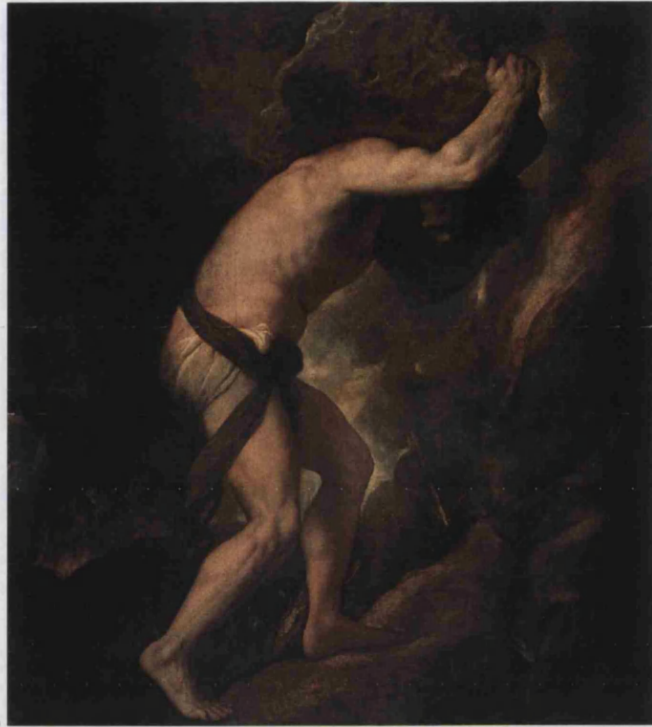


Figura 26. Tiziano. *Sísifo*. 1548-1549. Musco del Prado.



Figura 27. Antonio Moro. *Catalina de Austria*. 1552. Descalzas Reales, Madrid.



Figura 28. Anónimo. *La gran sala, en las fiestas de Binche*. 1549. Bibliothèque Royale Albert Ier, Cabinet des Estampes, Bruselas.



Figura 29. *Vestido de la reina Isabel de Valois*. Hacia 1565. Monasterio de San Clemente, Toledo.



Figura 30. Leone Leoni. *María de Hungría*. 1551. Museo del Prado.



Figura 31. Sánchez Coello. *Juana de Portugal*. 1557. Schloss Ambras, Innsbruck.



Figura 32. Antonio Moro. *Juana de Portugal*. Hacia 1560. Museo del Prado.



Figura 33. Sofonisba Anguissola. *Juana de Portugal*. 1560-1570. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.



Figura 34. Blas de Prado. *La Emperatriz María con el príncipe Felipe*. 1587. Museo de Santa Cruz, Toledo.



Figura 35. Sánchez Coello. *Juana de Portugal*. 1557-1559. Museo de Bilbao.



Figura 36. Sofonisba Anguissola. *Isabel de Valois*. 1560-1565. Museo del Prado.



Figura 37. Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz*. 1585-1588. Museo del Prado.



Figura 38. Sánchez Coello. *Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz (detalle)*.



Figura 39. ¿Bartolomé González, Pantoja de la Cruz? *Isabel Clara Eugenia*. Monasterio de El Escorial.



Figura 40. Federico Zuccaro. *Autorretrato*. Uffizi, Florencia.



Figura 41. Sebastián Herrera Barnuevo (atrib.). *El príncipe Carlos*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Figura 42. Diego Velázquez. *El bufón Calabazas*. 1628-1629. Cleveland Museum of Art.



Figura 43. Antonio de Pereda. *Alegoría*. Hacia 1635. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 44. Francisco de Palacios. *El sueño del caballero*. Hacia 1650. Real Academia de San Fernando, Madrid.



Figura 45. Anónimo. *Medalla de Felipe II con la infanta Isabel Clara Eugenia y el príncipe Felipe* (anverso). 1583. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Figura 46. Pompeo Leoni. *Sepulcro de Juana de Portugal*. 1574. Descalzas Reales, Madrid.



Figura 47. Pompeo Leoni. *Sepulcro de Juana de Portugal* (detalle).



Figura 48. Pantoja de la Cruz. *Anunciación*. 1605. Descalzas Reales, Madrid.



Figura 49. Pantoja de la Cruz. *Nacimiento de la Virgen*. 1603. Museo del Prado.



Figura 50. Pantoja de la Cruz (según Anguissola). *Isabel de Valois*. Hacia 1560. Museo del Prado.



Figura 51. Sánchez Coello. *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*. Hacia 1575. Museo del Prado.



Figura 52. Pantoja de la Cruz. *Infanta María Ana*. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 53. Anónimo. *Infanta en su ataúd*. Descalzas Reales, Madrid.

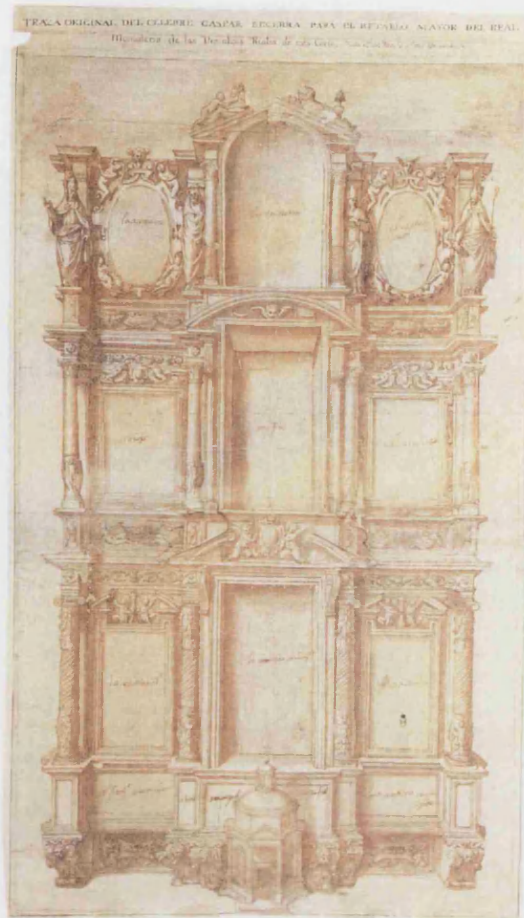


Figura 54. Gaspar Becerra. *Boceto para el retablo de las Descalzas Reales*. Hacia 1565. Biblioteca Nacional, Madrid.

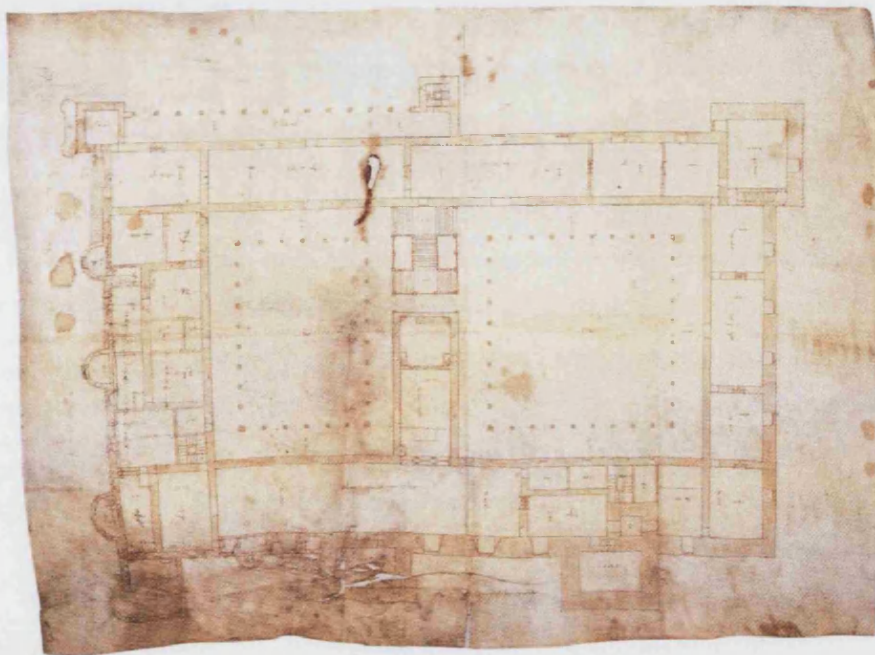


Figura 55. Alonso de Covarrubias (atrib.). *Plano del Alcázar de Madrid*. Hacia 1560. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.

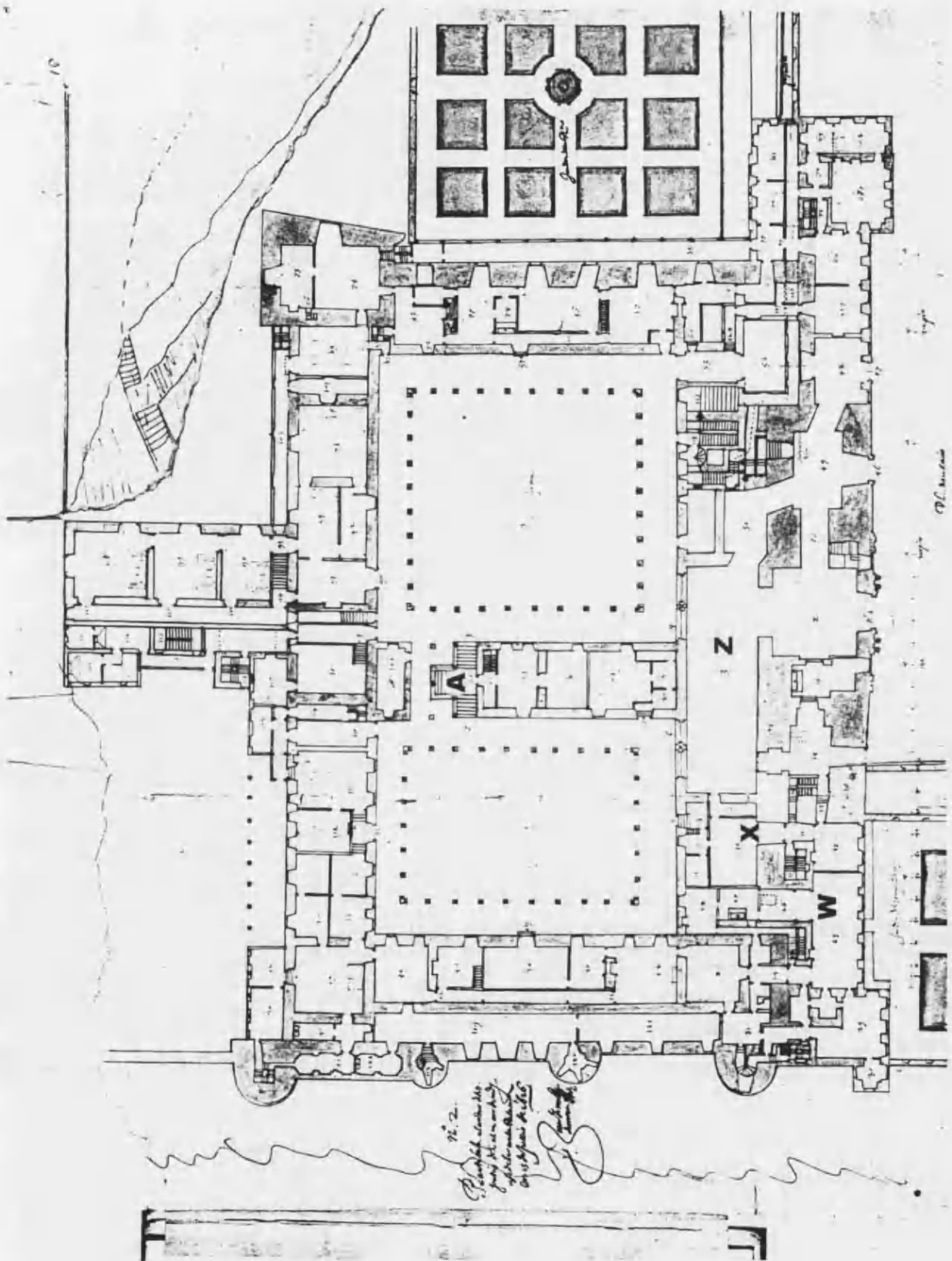


Figura 57. Juan Gómez de Mora. *Planta baja del Alcázar de Madrid*. 1626. Biblioteca Vaticana.

Leyenda de los planos del Alcázar de Madrid

A	Escalera principal
	Cuarto del Rey
B B'	Sala y saleta
C	Antecámara
D	Torre Dorada I
E	Cámara
F	Galería de cierzo
G	Galería de poniente
H	Despacho (Torre Dorada II)
I	Galería principal
J	Salón de Comedias (o del Sarao, o de la Emperatriz)
K	Alcoba del rey (Sala de las Furias)
L	Salón Nuevo (o de los Espejos)
	Cuarto de la Reina
M	Sala
N	Antecámara
Ñ	Cámara
O	Pieza de estrado
P P'	Galerías de mediodía y cierzo
Q	Despacho
R	Oratorio
S	Alcoba de la reina
T	Pasadizo al Cuarto de la Infanta
	Otras dependencias
U	Cuarto de la Infanta
V	Sala del Príncipe
W	Cuarto de la Reina de Hungría
X	Cuarto del Cardenal-Infante
Y	Capilla mayor
Z	Zaguán

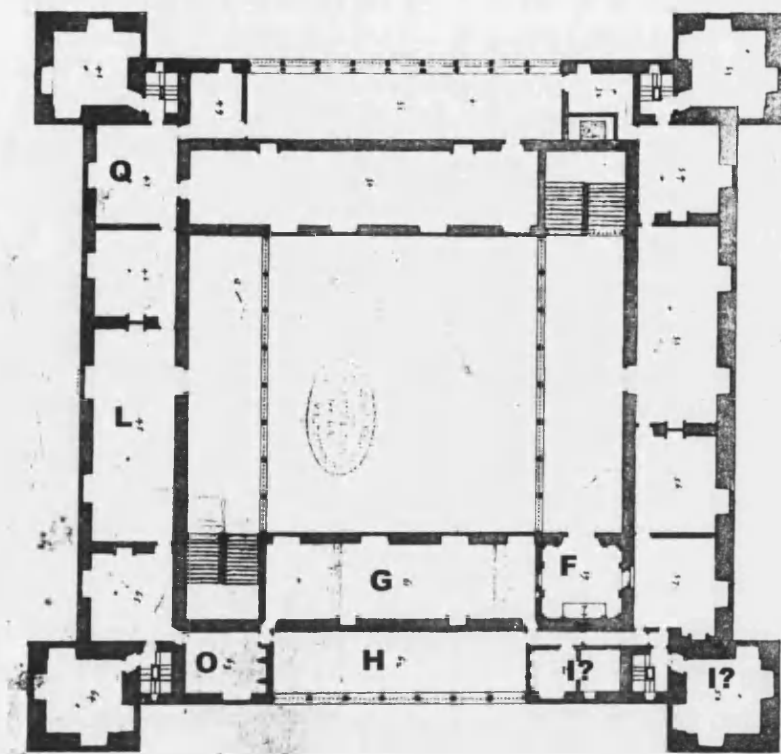


Figura 58. *Planta principal de El Pardo* (sólo señalamos los espacios que varían en uso o forma respecto al plano siguiente). Hacia 1600. Archivo General de Palacio, Madrid.

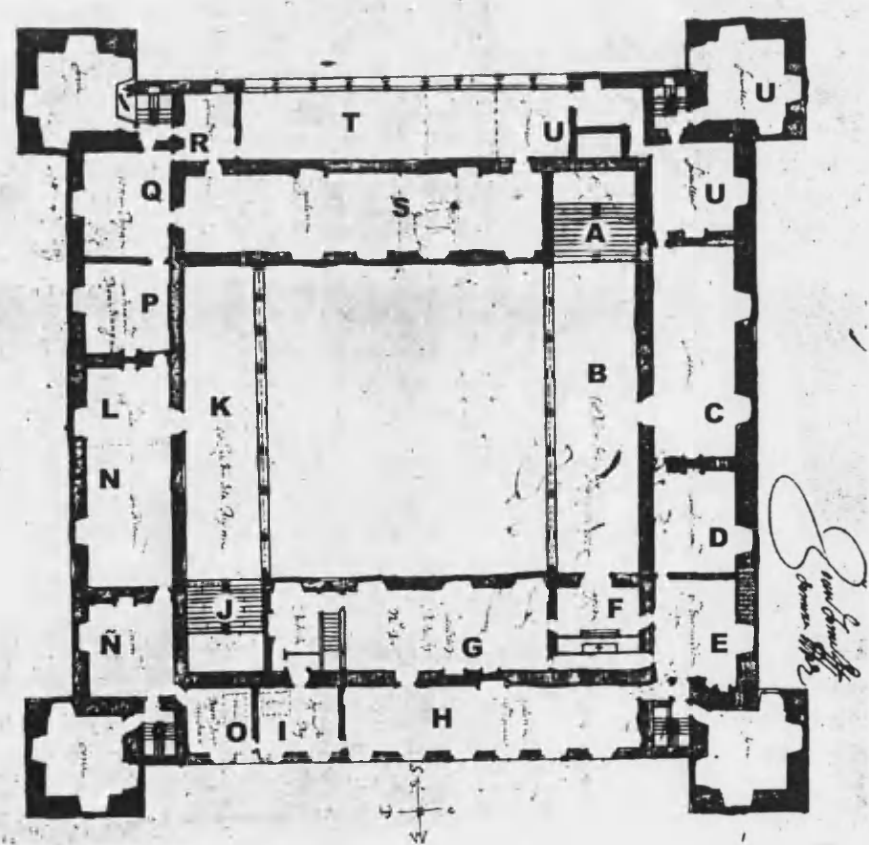


Figura 59. Juan Gómez de Mora. *Planta principal de El Pardo*. 1626. Biblioteca Vaticana.

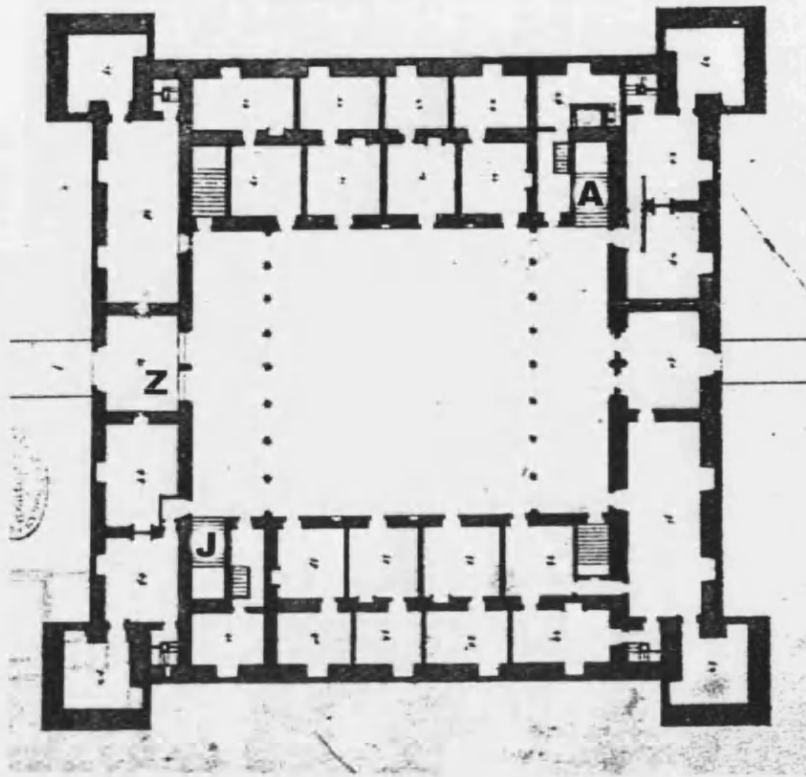


Figura 60. *Planta baja de El Pardo. Hacia 1600.* Archivo General de Palacio, Madrid.

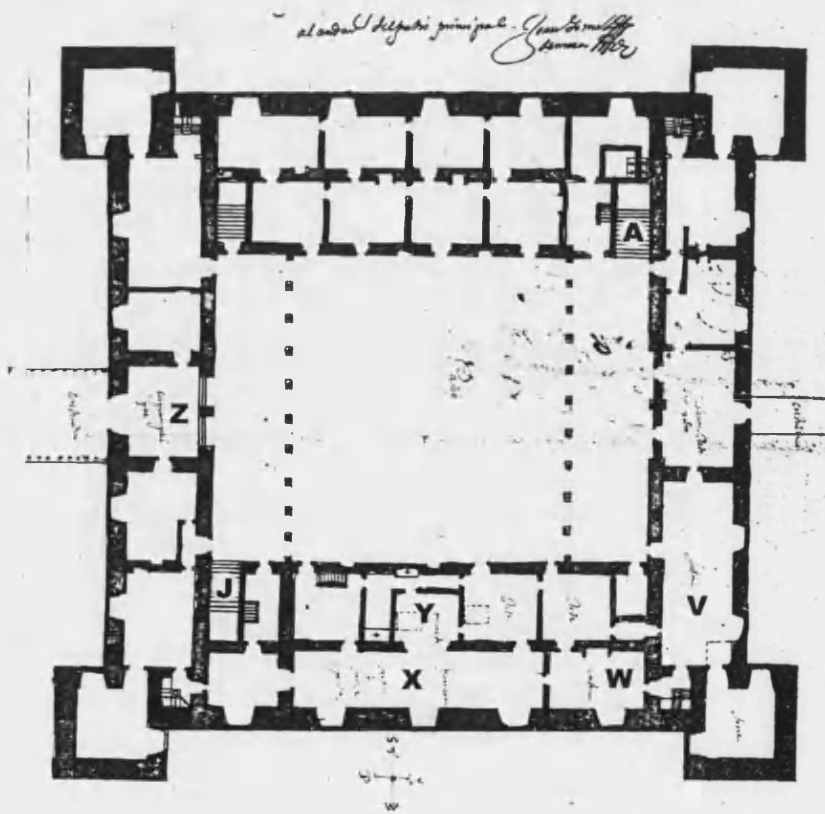


Figura 61. Juan Gómez de Mora. *Planta baja de El Pardo. 1626.* Biblioteca Vaticana.

Leyenda de los planos de El Pardo

Nota: hemos alterado las orientaciones originales de los planos para que el norte aparezca arriba en todos.

	Cuarto del Rey
A	Escalera
B	Corredor
C	Salón
D	Antecámara
E	Sala de audiencias
F	Capilla
G	Salón de retratos
H	Galería de mediodía (antes de 1605, corredor de mediodía)
I	Alcoba del rey
U	Aposentos del sumiller de corps
	Cuarto de la Reina
J	Escalera
K	Corredor
L	Sala
N	Antecámara
Ñ	Cámara
O	Alcoba de la reina
P	Antecámara de la Reina de Hungría
Q	Cámara de la Reina de Hungría (anteriormente, comedor de damas)
R	Tocador
S	Galería de cierzo
T	Corredor de cierzo
	Cuarto del Cardenal-Infante
V	Sala
W	Antecámara
X	Comedor
Y	Alcoba
Z	Zaguán

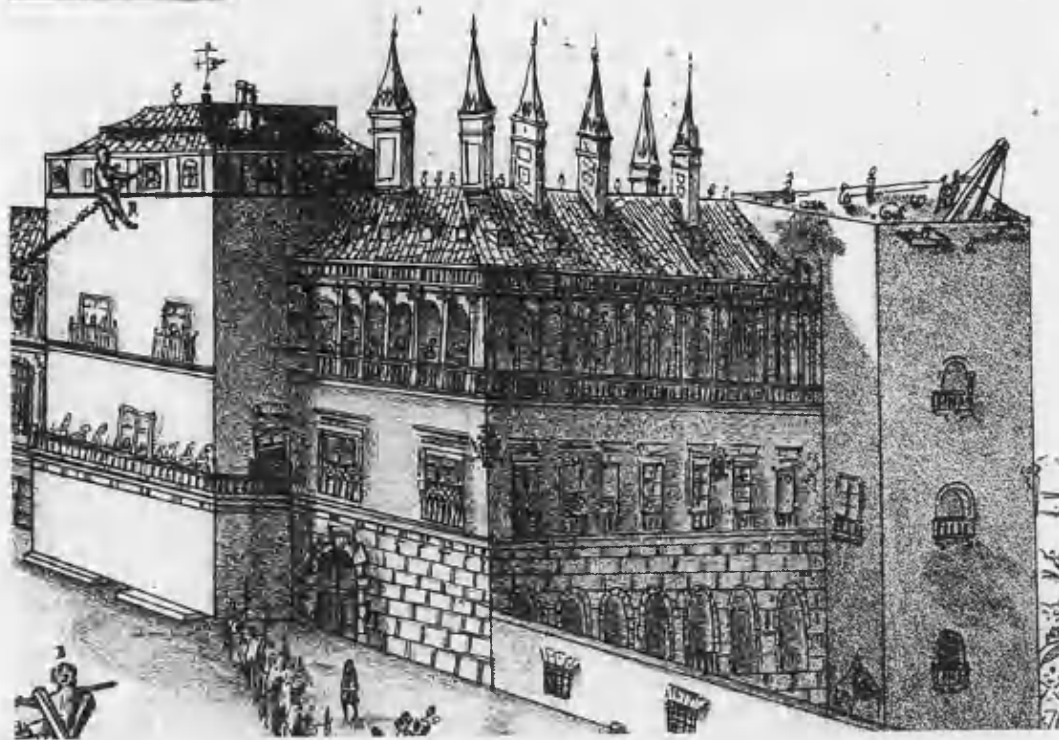


Figura 62. Jean de l'Hermitte. Ilustración a *Le Passetemps* (detalle del dibujo "de los Buratines"). 1602.



Figura 63. Anónimo. *Juana de Portugal*. Hacia 1550. Real Monasterio de El Escorial.

