

LA VIRGEN, SEÑORA DEL CIELO Y SOBERANA DE LOS HABSBURGO: EL IMAGINARIO ÁULICO EN LA ICONOGRAFÍA MARIANA DE FINALES DEL SIGLO XVI

MARÍA ALBALADEJO MARTÍNEZ

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia

Resumen: En el siglo XVI la influencia de la doctrina de Trento y la necesidad de defender la Fe provocaron un giro en la iconografía mariana asistiendo a la construcción de una nueva apariencia que se manifestó en las advocaciones de la Corona y más tarde en otras locales influenciadas por el lenguaje áulico, ahora símbolo de lo suntuoso y vehículo de lo santo.

En el presente artículo se analizan algunas de las piezas que conmemoran dicho cambio y manifiestan la imbricación de lo palaciego y el mundo cristiano reflejando una nueva iconografía mariana, manifestación sensible del poder y gloria de la figura virginal de María, prefacio de la Contrarreforma, enseña y estandarte de la Monarquía Hispánica, emblema del catolicismo en tiempos de Felipe II.¹

Palabras clave: Virgen / Corona / Felipe II / apariencia / poder.

Abstract: In the 16th century, the influence of the Trent Doctrine and the need to support faith led to a turn-around in the Marian iconography attending to the construction of a new appearance that was revealed in the invocations of the Crown and later on in other local institutions influenced by the palatial language, symbol of luxury and a guide to sanctity.

In this article we analyze some of the parts that commemorate that change and show the interweaving of the palatial and the Christian world, reflecting a new iconography which was a sensitive display of the power and glory of the virginal figure of Mary, preface of the Counterreformation, banner of the Hispanic monarchy and symbol of Catholicism under Philip II.

Key words: Virgin / Crown / Philip II / appearance / power.

Según el historiador Schrader, la dinastía de Habsburgo en España, atribuyó "un papel fundamental a la imaginería mariana en la invocación de su mandato divino",² siendo la religión, un pilar indiscutible para su reinado y, la devoción de imágenes religiosas, una práctica fundamental en acción de gracias por su autoridad y por los dominios que había llegado a gobernar.

La profunda confianza en la figura de la Virgen, que había demostrado desde antaño la Monarquía Hispánica en todo lo referente a sus asuntos personales y a sus preocupaciones políticas, cobró una importancia inusitada en el último cuarto del siglo

XVI, un periodo de numerosas guerras y una época de debate y conflictos religiosos amparados por el Concilio de Trento. Rubial García señala que la imagen de la Virgen tuvo un lugar casi tan importante como la de Cristo, dentro del imaginario de la Contrarreforma, "no sólo porque el culto que se le rendía era uno de los temas de conflicto con los protestantes, sino además por el gran auge que tuvieron los santuarios marianos y sus imágenes milagrosas en el ámbito devocional y la rica literatura hierofánica, que difundió leyendas y prodigios".³

Felipe II contribuyó notablemente a desarrollar en España el culto a la Virgen, depositando en diver-

* Fecha de recepción: 1 de junio de 2014 / Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2014.

¹ Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08)*, financiado por el Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2013-14.

² SCHRADER, Jeffrey, 2006, p. 15. La Virgen de Atocha ocupó un lugar muy importante, en el corazón de la monarquía junto a la Virgen de Montserrat y Nuestra Señora del Pilar.

³ RUBIAL GARCÍA, Antonio, 2006, p. 148.

sas advocaciones marianas la confianza de la Corona.⁴ A propósito de ello dice Christian, "hacia el siglo XVI los más activos santuarios de España estaban dedicados a María".⁵

La adoración que los miembros de la Corona le profesaban a la Virgen se reflejó en lo referente a su adorno y a su apariencia. La Virgen, vestida según la moda cortesana tal y como su condición divina implicaba, era engalanada con vestidos y ornamentos ricos y suntuosos, atributos de soberanas, infantas de la Casa de Austria y damas ilustres, que dejaban a un lado la clásica imagen lánguida y delicada de tintes arcaicos que tradicionalmente presentaba la figura virginal de María. A partir de entonces, la apariencia de la Madre de Dios se tornó en ocasiones, en una construcción majestuosa y opulenta, con una silueta acampada a manera de caja que, envolviendo el cuerpo femenino en lujosos tejidos brocados y bordados, ponía de manifiesto la profusión que daba paso a la iconografía magnificente del Barroco.

Asimismo, la apariencia cortesana se convirtió en transmisión de lo santo atendiendo a un doble aparato de propaganda y escenificación del poder. La efigie de la mujer de clase alta se tornó así en un símbolo de religiosidad y decoro legitimada a partir de su parecido con la figura de María.

De acuerdo a esta semejanza, la Iglesia y la Corona eran encumbradas y favorecían la admiración y la pervivencia de ambas empresas. Los diversos conflictos militares de índole religioso en Centroeuropa y el norte de Alemania, a raíz de la extensión de la Reforma, y el avance de los turcos por el Mediterráneo, incentivaron en la Monarquía Hispánica la defensa de la fe como salvaguarda de su soberanía en Europa.

Bajo el propósito de evitar la desmembración ideológica y política de su imperio, la corte de Felipe II encarnó los planteamientos expuestos por la Contrarreforma y los proyectó a todos los ámbitos de la vida cotidiana. Además, de celebrar a diario oficios litúrgicos, la imagen de la dinastía de Habsburgo, personificó los ideales de la doctrina de Trento por medio de una indumentaria más decorosa, que distaba mucho de la moda de principios de siglo.⁶

A medida que los teóricos del Concilio de Trento comenzaron a reflejar en sus tratados ciertas consideraciones sobre la manera de vestir, se fue desarrollando en España una nueva moda cortesana.⁷ En la segunda mitad del siglo XVI la apariencia de la Monarquía Hispánica comenzó a experimentar diversos cambios en favor de una imagen más sobria y moderada. El traje femenino durante este periodo reflejó un nuevo concepto de feminidad que propugnaba la compostura y lo pudoroso convirtiéndose la indumentaria y adorno cortesano en un atavío cuya adaptación a las imágenes sagradas se vio como el paladín de la cristiandad y la imagen femenina por excelencia.

Los escotes del traje cortesano desaparecieron y la indumentaria de etiqueta, ahora más recatada, cubría por completo el cuerpo de las reinas e infantas y damas del círculo cortesano. El uso combinado de la saya y el jubón con basquiña, con algunos artificios irrumpieron dando lugar a una moda con una gran carga simbólica. La gorguera que ornamentaba el cuello y estructuras como el verdugado y las tablillas de pecho escondían las formas femeninas y reducían la silueta a una figura geometría formada por dos triángulos invertidos.⁸ La amplitud que tomaba la parte baja del vestido conquistaba el espacio y les otorgaba distancia y gravedad, asemejando la apariencia de las mujeres a la de una imagen de vestir, intocable y repleta de artificios, que pronto se transmitió y se convirtió en la moda a seguir en las esferas más altas de la sociedad de su tiempo.

Las advocaciones marianas, especialmente aquellas vinculadas a la Corona también fueron testigo de esa imbricación. El recato, la compostura y el boato eran cualidades que convertían al traje cortesano en idóneo para vestir a la soberana de los cielos y Señora de los Habsburgo.

La Virgen de Atocha fue haciendo gala de este enriquecimiento tras convertirse en una de las más veneradas. "Cuando Felipe II asentó la Corte española en Madrid en 1561, la villa no contaba con imágenes marianas o reliquias excepcionalmente famosas",⁹ a las que adjudicarle la protec-

⁴ El Concilio de Trento y el movimiento de la Contrarreforma que le sigue, darán un impulso vigoroso al culto mariano. Felipe II, como monarca que juró fidelidad a los principios de Trento, aplicará la doctrina a la vida cortesana.

⁵ CHRISTIAN, William, 1991, p. 168.

⁶ Sobre indumentaria cortesana del siglo XVI y XVII, véanse los estudios de BERNIS, Carmen, indicados en la bibliografía.

⁷ ALBALADEJO MARTÍNEZ, María, 2013.

⁸ BERNIS, Carmen, 1990, pp. 66-110.

⁹ CHRISTIAN, William, 1991, p. 25.

ción de la ciudad. Una serie de milagros relacionados con la salud de la familia real colocaron a la Virgen de Atocha en un lugar privilegiado junto a la patrona de Madrid, la Virgen de la Almudena. Según Schrader "El 19 de abril de 1562, el Príncipe Carlos (1548-15688) rodó por unas escaleras, se lesionó la cabeza, y puso en vilo el futuro de la Monarquía. Aunque la lesión no alarmó inmediatamente a la corte, al cabo de varios días, su estado se agravó y perdió la conciencia. En su calidad de heredero al trono y de hijo único de Felipe II, era la piedra angular en la que se apoyaban desde hacía años los planes de sucesión (...) En Madrid, Isabel de Valois y la princesa Juana de Austria salieron en procesión con la Virgen de Atocha el 10 de mayo. Su devoción dio rápidamente fruto, pues en el transcurso de la procesión llegó un mensajero trayendo noticias de su mejoría".¹⁰

A la Virgen de Atocha, Felipe II le confió la salud de sus hijos. Conforme a su importancia, la talla románica del siglo XIII, que es de madera y se presenta sedente tomando al niño Jesús, vestida según el Medievo, con un brial, manto y toca, adquirió un aspecto muy diferente en los grabados que la reproducían, adoptando la moda que surgió en el último cuarto del siglo XVI. No habiéndose conservado atuendos y adornos tangibles, estas fuentes, a pesar de ser muy escasas, constituyen un testimonio imprescindible, para conocer este cambio que tuvo lugar durante el reinado de Felipe II en la imagen de la Virgen.

Estas ilustraciones se encuentran en relatos relacionados con festividades donde la protagonista era la patrona de la ciudad compartiendo escenario con la monarquía. A ella se le presentaba un infante recién nacido, actos de súplica, rogativa o gracias. En estos grabados, la influencia que por aquellos años ejerció la apariencia cortesana se observa notoria, adquiriendo la Virgen, una silueta triangular con el uso del verdugado y una mayor profusión ornamental en sus tejidos brocados y bordados y en sus aditamentos. El uso de joyas,

como el collar de perlas, el esplendor y solemnidad de sus atavíos y la aparición de símbolos de poder, en este caso, el cetro, el orbe o el sol, a la vez que el rostro sereno e imperturbable pero amable, eran atributos que compartía con el lenguaje cortesano.¹¹

Véase como ejemplo el retrato de *Ana de Austria*, realizado por Alonso Sánchez Coello en 1571, actualmente en la colección de la Fundación Lázaro Galdiano (fig. 1). En él la soberana se muestra majestuosa vestida con una saya de seda blanca con franjuelas de oro, mangas terciadas y gorguera de encaje. La parte baja del vestido, ahuecada por un verdugado, se decora con puntas de oro y lazos de seda que también ornamentan las mangas. Piedras preciosas bordean el vestido y se muestran engastadas en un lujoso cinto que recorre el talle y en un collar sobre su cuello. Su cabeza se cubre con un bonete de terciopelo negro, con perlas blancas haciendo destacar sus cabellos rubios. Igualmente, llama la atención la perla peregrina en una hermosa pieza con un rubí y una esmeralda, rematado por una pluma blanca. La reina encarna el ideal de belleza y virtud a través de su apariencia regia y decorosa y personifica también, el poder de su condición, a través de otros elementos como el pañuelo que sujeta en su mano derecha, aderezado con puntas de encaje de Flandes, y el sillón frailer sobre el que apoya su otra mano, signo de la regalía de su estatus.¹²

La transmisión de este modelo áulico es visible en la *Virgen* representada en la plaqueta de marfil que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La pieza, que fue catalogada como una "pieza del arte español del siglo XVII", sirvió entre otros documentos, para confirmar el lugar de ejecución de la Inmaculada del trascoro de Murcia (fig. 2), cuyo vestido "a la española" parece constatar la hipótesis de que se trata de una obra de factura madrileña.¹³ Ésta última es una talla en madera policromada, casi de tamaño natu-

¹⁰ Asimismo, el monarca inició la tradición de presentar a sus hijos a esta Virgen tras el nacimiento de la infanta Isabel Clara Eugenia, una vez establecido la corte permanentemente en Madrid. Ello ha quedado además documentado en este manuscrito: ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Casa Real-Obras y Bosques, Leg. 39.

¹¹ Véase la obra de Jan Van Haelbeck, *La virgen de Atocha con los monarcas españoles*. Principios del siglo XVII, Madrid, Biblioteca Nacional. En ella se aprecian estas similitudes. Este tema ya ha sido tratado por algunos historiadores como: CRUZ DE CARLOS, María, en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, Casa Velázquez, 2008.

¹² JUNQUERA Y MATO, Juan José. "El mueble: testigo y objeto de la historia del arte". En http://geiic.com/files/Publicaciones/El_mueble_testigo_y_objeto.pdf (Fecha de consulta: 5/05/2010).

¹³ Según estos argumentos y las noticias halladas por Sánchez Rojas en los documentos del Archivo Catedralicio (Actas Capitulares, año 1627, nº 14, fols. 11 y vuelto), este estudio da por concluida la teoría de la tradicional que exponía que esta obra era de ejecución italiana, basándose en que probablemente fray Antonio de Trejo pudo encargarse su realización, durante su estancia en la ciudad de Roma.



Fig. 1. Alonso Sánchez Coello, *Ana de Austria*, 1571, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.



Fig. 2. Anónimo, *Inmaculada Concepción*, 1627, Murcia, Trascoro de la Catedral de Murcia.

ral, cuyos rasgos iconográficos presentan grandes similitudes respecto a la anterior.¹⁴

Su significación reside en que fue realizada para presidir una de las primeras capillas en España consagrada a este dogma que no se hizo oficial hasta 1854 por el Papa Pío IX.¹⁵ La capilla, patrocinio del obispo de Cartagena don fray Antonio Trejo, presenta una de las iconografías más tempranas de esta advocación.

La imagen muestra la fusión del modelo de la *Virgen tota pulchra* con signos de la mujer apocalíptica que, desde los tiempos del Concilio de Trento, se había convertido en la iconografía habitual para representar la doctrina de la Inmaculada Con-

cepción.¹⁶ Sin embargo, esta talla, cuya ejecución según Sánchez-Rojas data hacia 1627, va vestida de acuerdo a la moda cortesana sin seguir el código de vestido que consistía en túnica roja y manto azul, que a principios del siglo XVII se adoptó en la pintura española para representar la Inmaculada Concepción de María.¹⁷ “En los primeros años del siglo XVII, se asistió a una intensificación del esfuerzo de los eclesiásticos españoles para extender el culto a la Inmaculada Concepción. Detrás de este resurgimiento se encuentra la esperanza de elevar la doctrina a rango de dogma de la Iglesia”.¹⁸ Es posible entonces que se tratase de una estrategia para demostrar la defensa de los reyes a la doctrina como respuesta a la Reforma.

¹⁴ SÁNCHEZ-ROJAS, M^a Carmen. “La Inmaculada del Trascoro de la Catedral de Murcia”. En http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N053/N053_006.pdf (Fecha de consulta: 5/04/2011).

¹⁵ Hasta el 8 de diciembre de 1854 no fue proclamado el dogma por el Papa Pío IX en su bula *Ineffabilis Deus*.

¹⁶ Para saber más sobre el tema véase STRATTON, Suzanne, 1989. Según este autor “el índice de un libro publicado en Madrid en 1617 proporciona una amplia relación de santos, profetas, doctores de la Iglesia, universidades y demás instituciones que, desde primeros tiempos, defendieron la creencia”. La lista de reyes decía así “todos los de España”, quienes desde finales del siglo XIV ya habían convertido esta devoción en una tradición.

¹⁷ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, 2002.

¹⁸ STRATTON, Suzanne, 1989.

Vestida con un traje de color oro y un manto azul, la imagen muestra una indumentaria compuesta por jubón, basquiña, mangas de punta y verdugado, recuerda al atavío que reinas e infantas, modelos de poder, virtud y contención, difundieron entre la sociedad femenina de su tiempo. La silueta triangular y los motivos decorativos en forma de flor, son a su vez, rasgos de su vestimenta. La imagen posee lechuguillas en los puños, si bien, llama especialmente la atención la ausencia de gorguera en el cuello y el escote cuadrado, rasgos arcaizantes tal vez utilizados como recursos para darle a la figura un toque antiguo.

Muchos de estos aspectos se pueden observar también en el retrato en lienzo de la *Virgen del Mar*, patrona de Almería. En esta pintura anónima fechada en el siglo XVII, situada junto a la capilla de la Piedad, la Virgen aparece vestida a la manera cortesana, con un traje de seda brocada en colores cálidos, motivos geométricos y formas vegetales rematadas por franjuelas de oro (fig. 3).

El vestido, que podría ser una saya integrada por basquiña y jubón, presenta la tipología de los trajes cortesanos del primer tercio del siglo XVII. La basquiña destaca por su pronunciada amplitud alcanzada por el uso del verdugado y el jubón por su forma picuda más acentuada que en las postrimerías del siglo XVI. Por encima del traje llama especialmente la atención la "ropa" una de las piezas más usadas en la indumentaria femenina de alta cuna. En los retratos aparece como un sobretodo con mangas que se vestía por encima del traje y que solía cerrarse hasta la altura del torso por botones o puntas, abriéndose a la altura de la cintura, y dejando ver la parte inferior de la saya o la basquiña.¹⁹ Se trataba de una pieza de vestir para lucir encima del traje con mangas redondas o terciadas, a la altura del codo, a juego con el vestido. Bajo éstas se aprecian otras manguillas interiores y ajustadas de seda decoradas por lechuguillas de puntas de encaje a juego con la que adorna el cuello del vestido adoptando claramente la moda femenina de finales de siglo XVI y principios del XVII.

Una finísima toca enmarca su rostro que tal vez pudiera haber sido confeccionada en burato. El manto de burato era una especie de velo, que las mujeres utilizaban para salir de casa y cubrirse desde la cabeza a la cintura. Éste además, se utilizaba en verano, siendo el burato un género de te-



Fig. 3. Anónimo, *La Virgen del Mar* (det), siglo XVII, Almería, Catedral.

jido delgado de lana, con un tacto un tanto áspero, que ordinariamente servía para alivio de lutos en tiempo de verano pero, también para capas y manteos en el mismo tiempo.

La Virgen y el niño aparecen coronados y sobre la corona de la Virgen se representa una paloma que simboliza el espíritu santo. Un colorín en su mano se muestra como enseña de paz.

La pintura, la más antigua que se conoce de la patrona de Almería, representa a esta Virgen en el lugar de su aparición, "la playa de Torre García donde el torrero que vigilaba la costa en la madrugada del 29 de diciembre de 1502 vio la imagen que rebrillaba en el mar, se acercó a la orilla y encontró una talla de madera de nogal policromada de 99 x 27 cm, con su Hijo sobre la cadera derecha sujetándolo con ambas manos. Llevaba una argolla en la espalda perteneciente probablemente a un bajel naufragado de procedencia genovesa, catalana o valenciana. Primero se dirigió a la iglesia mayor para dar cuentas al cabildo del hallazgo y ante la desconfianza de este se dirigió al convento de los padres dominicos donde su prior le recogió y llevó a su iglesia".²⁰ La talla está expuesta en la catedral desde el 1 de enero de 1503 hasta nuestros días.

¹⁹ LAVER, James, 2007.

²⁰ CONCEPCIÓN ALARCÓN, Candela, 2007, p. 43.



Fig. 4. Anónimo, *La Virgen del Lluç*, hacia finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, Mallorca, Catedral.

Aunque el autor es anónimo, conocía muy bien el milagro de la aparición de la imagen. La virgen se representa llegando a la playa, a la bahía que forma la costa, "a su derecha aparece la torre que dio nombre a este paraje y a su izquierda una nao con bandera genovesa, que heredó el puerto desde la primera reconquista en 1147 por Alfonso VII el emperador".²¹

La escena se encuadra en un paisaje que representa el amanecer, el momento en el que se produjo el milagro, y en el mar acompañado de nubes oscuras en los laterales que resaltan el resplandor luminoso que rodea la Virgen a cuyos pies aparecen azucenas, flores autóctonas que nacen en primavera en las costas de Levante, cuya aparición la leyenda las interpreta como otro prodigio.²²

Por su similitud, dado el vestido con el que se adorna, cabe señalar igualmente el retrato de la *Virgen de Lluç*, conocida como "La Moreneta". La pintura que podría datarse de finales del siglo XVI principios del siglo XVII representa la imagen de la patrona de Mallorca, en cuya catedral se conserva este óleo que preside la portada de una de las naves laterales (fig. 4).²³

La silueta cónica de la efigie mariana refleja una notable factura de la época. El vestido a la mane-

ra de triángulo, como sostenido por un verdugado, envuelve el cuerpo de la Virgen adoptando la forma de saya de color encarnado, confeccionada por un tejido de seda brocado con motivos vegetales de gran tamaño, franjuelas de hilos de oro y piedras preciosas y semipreciosas.

El traje al uso se decora con volantes de encaje en cuello y puños en las bocamangas, en esta ocasión muy amplias, que apuntan a una moda algo posterior.

La Virgen con corona y cetro se muestra como la reina del cielo llevando en su brazo izquierdo a Jesús niño, también coronado, y con un atavío parecido y tan rico como el de su madre.

Rodeada de ángeles y querubines, la Virgen se muestra en majestad bajando del cielo haciendo así el milagro de su aparición. Según la leyenda, hacia el año 1250, un niño llamado Lucas (Lluç), hijo de un matrimonio musulmán, se hallaba pastoreando sus ovejas y cabras por las montañas de la isla, cuando encontró la talla de madera que representaba esta advocación. El niño se la llevó al párroco pero al día siguiente volvió a encontrarla en el lugar donde la había hallado. El sacerdote lo interpretó como una señal de la Virgen y allí construyó un santuario para esta imagen.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ GONZÁLEZ RUIZ, David, 2010.



Fig. 5. Anónimo, *Nuestra Señora de la Victoria*, patrona de Málaga, 1740, Museo de Arte de Denver, Colorado, Estados Unidos.

Entre las Vírgenes locales que presentan una indumentaria de reminiscencias regias, es especialmente significativo el caso de *Nuestra Señora de la Victoria*, patrona de Málaga.

La pintura anónima conservada en el Museo de Arte de Denver (Colorado) que debe datarse probablemente del siglo XVIII, muestra algunos rasgos que apuntan a la centuria anterior (fig. 5). La silueta cónica de la Virgen vestida con verdugado demuestra la permanencia de esquemas de finales del siglo XVI, principios del siglo XVII. El uso de la basquiña, jubón alto con galera o galerilla, similar a la ropa, hace gala de la permanencia de usos anteriores. Asimismo, el colorido y motivos brocados se asemejan a los textiles del siglo XVII más que a los del XVIII, destacando los motivos de formas renacentistas.

La Virgen, con corona y cetro, resguarda sus cabellos con un manto de finísima seda adornada por flores, símbolo de que la Virgen está desposada con Cristo, asemejándose a la iconografía de las damas ilustres y religiosas fallecidas.²⁴ A Jesús niño lo sostiene en brazos y junto a ellos aparecen dos ángeles músicos que tañen una vihuela y un arpa.

Las figuras se enmarcan en un lujoso camarín barroco con columnas salomónicas que deja ver a sus pies el milagro de su aparición junto al Real Santuario consagrado para custodiar esta imagen a la que Fernando El Católico se encomendó durante el asedio de Málaga.²⁵

Cabe señalar que esta difusión del modelo regio se transmitió a otros ámbitos donde la Corona Hispánica se hizo presente. En los Países Bajos, sede de archiduques y gobernantes de la dinastía de Habsburgo también se reflejó esa influencia. En un grabado de Jean Wierix, fechado en 1610, *Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia* aparecen orantes frente a la Virgen de Scherpenheuvel, en la cual se observan ciertas similitudes de su indumentaria con el traje femenino cortesano español, destacando el dominio del espacio gracias al uso de un verdugado no obstante más evolucionado, con un marcado plisado.²⁶

Otro ejemplo que resulta especialmente importante es el que se muestra en la pintura titulada *Fiestas del Ommeganck o Papagayo*, en Bruselas: *procesión de Nuestra Señora de Sablón*, obra del pintor Denis Van Alsloot, fechada en 1616 (fig. 6).²⁷ En

²⁴ Véase el retrato anónimo atribuido a la infanta María hija de Felipe II y Ana de Austria, hacia 1583, Patrimonio Nacional, Madrid. También el texto de DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, 2008.

²⁵ NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco, 2007.

²⁶ Véase la obra de Jan Wierix, *La virgen de Scherpenheuvel con los archiduques Alberto e Isabel*, 1603-1610, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales.

²⁷ ALSLOOT, Denijs, 1899, p. 21.



Fig. 6. Denis Van Alsloot, *Fiestas del Ommeganck o Papagayo en Bruselas: procesión de Nuestra Señora de Sablón* (det), 1616, Madrid, Museo Nacional del Prado.

ella la Virgen aparece ataviada como una dama de alta cuna, compartiendo semejanzas con la infanta *Isabel Clara Eugenia* en el retrato que Fran Pourbus el Joven, le realizó en Bruselas, el año de 1599 (Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales). Nuestra Señora de Sablón viste una saya blanca-plata, de mangas redondas, decorada con listones, pasamanerías y brocados de hilos dorados, corona y el niño Jesús en sus brazos. Se trata entonces de un testimonio muy singular, ya que representa la reproducción de lo que fue en su tiempo probablemente una imagen de vestir, haciendo honor a la tradición de ataviar a las imágenes sagradas para enaltecer y solemnizar el culto divino.

Como señala la historiadora González Mena “numerosos documentos e inventarios atestiguan cómo los reyes cristianos de la época de la Reconquista, contribuyeron al esplendor del culto divino” perpetuándose esta práctica devocional hasta el siglo XX. Las donaciones reales forman un valiosísimo corpus de estas colecciones.²⁸

En el siglo XVI, la monarquía participó de la costumbre que existía en España de realizar estas ofrendas a pesar de las prohibiciones de Trento. En plena época de la Contrarreforma, la Iglesia mandó desterrar de los templos los objetos de uso civil. Lo sagrado y lo profano no debían de entremezclarse.²⁹ No obstante, la necesidad de enriquecer la liturgia y el hecho de que para la realeza, el poder dar las gracias y secundar sus peticiones con estos dones, era desde antaño, un acto más que consumado, permitió que la Corona siguiera haciendo uso de estos rituales.³⁰

Felipe II, imbuido entonces en el espíritu Contrarreformista, inculcó a sus hijas este afán, habiendo noticias de que Isabel Clara Eugenia realizó diversos presentes a las Vírgenes por las cuales la infanta sentía un enorme fervor. A la Virgen de Montserrat, la infanta donó su riquísimo vestido de bodas.³¹

Con gran cariño recordaba también Isabel Clara Eugenia a la Virgen de Guadalupe, en cuyo santuario la infanta hizo la primera comunión. De esta manera, en 1629 cuando contaba con sesenta y tres años, ordenó enviar un manto que ella misma había bordado para esta figura. El manto, que forma parte hoy día de los tesoros más importantes que custodia este monasterio, muestra un fondo de oro y plata, bordados de sedas de vistosos colores, hilo de oro, lentejuelas de oro, 947 perlas grandes y 524 pequeñas.³²

Son muy pocos los testimonios materiales hallados acerca del patrimonio que constituye el traje cortesano del siglo XVI en España. El incendio del Alcázar de Madrid en 1734 y el hecho, de que por aquel entonces la indumentaria no se guardaba sino que se daba como merced, una vez que no iba a ser utilizada, han dificultado su conservación. Sin embargo, esta costumbre de donar objetos suntuosos a determinados templos o imágenes de su devoción, han permitido que aún hoy se conserven algunas piezas de indumentaria que, gra-

²⁸ LACARRA DUCAY, M^a Carmen, 2010. La doctrina de la Eucaristía definida por Trento y el consiguiente auge de los cultos eucarísticos y de las cofradías sacramentales dieron lugar, durante la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo del Barroco, a variadas ceremonias religiosas fuera y dentro de los templos, con la consiguiente necesidad de disponer de los ajuares litúrgicos adecuados, los cuales fueron adquiriendo riqueza y fastuosidad progresiva a tono con la mentalidad de la época, con la importancia de cada iglesia y con las exigencias de la liturgia y de las devociones eucarísticas propiciadas por la Contrarreforma.

²⁹ MAYA RAMOS, Smith, 1998, p. 763. En 1588, una Real Cédula de Felipe II prohibió el uso del vestuario eclesiástico en el teatro.

³⁰ HEREDIA MORENO, Carmen, 2010, pp. 267-286.

³¹ LLANOS, Fernando, 1928. De ello se habla más adelante a propósito de los esponsales entre Isabel Clara Eugenia y el Archiduque Alberto.

³² LLANOS, Fernando, 1933, p. 30; GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián, 2006. Este manto ha sido posteriormente enriquecido con adornos de plata dorada y piedras de engaste del manto primitivo de la Comunidad, las cuales desaparecieron durante la excomunión de los monjes, habiendo colocado espejos en su lugar.

cias al peso de la tradición han llegado casi indelebles hasta nuestros días.³³

Cabe detenerse entonces, en los conjuntos de prendas que han sido señalados como los vestigios de aquella época. Sin una base documental que lo refute pero, basándose en estas tradiciones, se han identificado tres vestidos del siglo XVI, conservados en el Imperial monasterio de San Clemente en Toledo, atribuidos, por sus características y por los símbolos que en ellos se reproducen, a Isabel de Valois, a la infanta Isabel Clara Eugenia y a la reina Ana de Austria.

El vestido atribuido a Isabel de Valois se trata de una saya integrada de la que se conservan cuatro piezas que siguen el esquema básico del traje femenino cortesano de las postrimerías de esta centuria: el cuerpo, la parte delantera de la falda y las dos mangas de punta. El traje está confeccionado en "terciopelo de seda rojo, bordado con puntos diferentes en oro y plata y menudas lentejuelas, describiendo un esquema romboidal, con hojarasca y algunas cruces en el que destaca el sembrado de lises, emblema de la Casa Real de Francia, desde el capeto Luis VII".³⁴ El vestido se enriquece además con granates y piedras verdes que hacen destacar los bellos botones de oro labrado que en su día estarían decorados con esmaltes.

Junto a él, el vestido asignado a la infanta Isabel Clara Eugenia, fue confeccionado en brocatel dorado y verde y en terciopelo verde con bordados en oro y plata.³⁵ Al igual que la prenda anterior, el atavío se compone de una saya integrada por cuerpo, falda y mangas de punta. En este caso falta también la parte posterior de la falda, así como la gorguera que sin duda tendría el vestido. El tejido se decora a base de motivos con formas vegetales y piñas que recordarían al terciopelo de piñuela. La parte inferior del cuerpo aparece rematada por encajes o berguillas de plata y en su centro y, en el de la falda, se muestra una franja bordada con cruces blancas, semejantes a la de Mal-

ta, rodeada de otros motivos geométricos y vegetales, como florecillas hechas con granatillos.

Ambas sayas fueron adaptadas para vestir a imágenes religiosas de vírgenes y niños, pudiendo haber llegado así, hasta nuestros días.³⁶

Es posible que la pieza atribuida a Ana de Austria también se conserve en el monasterio por dicha razón. Realizada con un tejido de raso brocado de color coral, ornamentado con metales preciosos e hilos de seda, presenta en su parte delantera "un encaje de oro denominado Punto de España que se extiende sobre el peto y bocamangas".³⁷ El traje viene adornado con dos mantos del mismo género. Uno de ellos se muestra orlado con motivos del mismo encaje en oro y plata y en dos de sus ángulos aparecen bordadas dos águilas a punto de izar el vuelo portando en sus cabezas dos coronas guarnecidas con piedras preciosas símbolo imperial de los Habsburgo. El segundo manto bordado en plata se rodea de encaje también al estilo Punto de España reproduciendo un modelo numérico que denota haber sido realizado por un gran maestro.

No se puede descartar entonces, la idea de que este tipo de donaciones no propiciaran a su vez, el giro que se produjo en el engalanamiento que manifiestan algunas de las imágenes marianas citadas.

A modo de conclusión se puede señalar que en el siglo XVI la influencia de la doctrina de Trento y la necesidad de defender la Fe fueron entre otras las causas que provocaron un cambio en la iconografía mariana asistiendo a la construcción de una nueva apariencia que se manifestó el mundo femenino hallándose así, algunas Vírgenes influenciadas por el lenguaje áulico, ahora símbolo de lo suntuoso y vehículo de lo santo.

El decoro que la indumentaria femenina de la corte española demostraba también pudo constituirse como una de las principales causas, ya que la apariencia y representación que las reinas e infan-

³³ Muchas de las piezas textiles, que hasta hoy se conservan, aparecen en el trabajo de GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles. *Colección pedagógico-textil de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

³⁴ SOCIEDAD ESTATAL PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V, pp. 500-501.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ SICHART, Emma, 1926, p. 309; BLANCHE, Payne, 1865, pp. 315-319; SAXE, Eleanor, 1926, pp. 10-13. Independiente del ámbito religioso se halla el traje conservado en el Museo Metropolitano de Nueva York, en la colección de tejidos y textiles, custodiada en su the Costume Institute, siendo la mejor conservada hasta este momento y, la más completa, que Sichert identifica como una pieza posiblemente de Isabel Clara Eugenia. Se trata de un conjunto de dos piezas, un jubón y una basquiña en lino y seda de color negro con motivos bordados en hilos de oro reproduciendo formas florales y antorchadas, junto a listones de pasamanerías que recorren vertical y horizontalmente la parte inferior del vestido.

³⁷ GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles, p. 112.

tas de la corte de Felipe II hicieron gala y transmitieron a la sociedad de su tiempo, se adaptaban a los planteamientos que la Contrarreforma quería transmitir y a los ideales sagrados.

Dicho cambio manifiesta la imbricación de lo palaciego y el mundo cristiano reflejando una nueva imagen del poder y la gloria de la figura virginal de María, reina de los cielos, y reina de las reinas e infantas de España y sus pueblos, prefacio de la Contrarreforma y estandarte de esta monarquía.

Bibliografía

- ALBALADEJO MARTÍNEZ, María. "Vestido y contrarreforma en la corte de Felipe II: las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento". *Revista de Estudios Filológicos. Tonos Digital*, Enero, 2003, n° 24.
- ALSLOOT, Denijs. *Peintre des Archiducs Albert et Isabelle*. Bruxelles: 45 Rue Du Poicon, 1899.
- BERNIS, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.
- BERNIS, Carmen. "El vestido y la moda". En: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 153-174.
- BERNIS, Carmen. "Velázquez y el guardainfante". En: *Velázquez y el arte de su tiempo*. V Jornadas del Instituto Diego Velázquez. Madrid: Alpuerto, 1991, pp. 49-60.
- BERNIS, Carmen. "La moda en la España de Felipe II". En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato de Corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, 1990, pp. 66-110.
- BERNIS, Carmen. "El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio Don Quijote". Madrid: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1988, pp. 59-71.
- BERNIS, Carmen. "La dama del armiño y la moda". *Archivo Español de Arte*. 1986, 234, pp. 147-170.
- BERNIS, Carmen. "El vestido francés en la España de Felipe IV". *Archivo de Arte Español*. 1982, 218, pp. 201-208.
- BERNIS, Carmen. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1979.
- BERNIS, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962.
- BERNIS, Carmen. "Modas españolas en el Renacimiento europeo". *Waffen-und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, 1960, 2 v, pp. 27-40.
- BERNIS, Carmen. "Modas españolas en el Renacimiento europeo". *Waffen-und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*. 1959, 1v, pp. 94-110.
- BLANCHE, Payne. *History of Costume, from the Ancient Egyptians to the Twentieth Century*. New York: Harper and Row, 1965.
- CONCEPCIÓN ALARCÓN, Candela (dir.). *Luminaria. 2 milenios de cristianismo en Almería: Expo. Catedral de Almería, Mayo-Septiembre 2007*. Almería: Obispado de Almería, 2007.
- CRUZ DE CARLOS, María. *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*. Madrid: Casa Velázquez, 2008.
- CHRISTIAN, William. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi. "Vestidas a la espera del esposo: imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas". En: PEÑA VELASCO, Concepción (dir.). *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Murcia: Editum, 2008.

- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Serie: Historia y Geografía, 2002.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Sebastián. *Los bordados de Guadalupe*. Guadalupe: O. F. M. 2006.
- GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles. "Bordado y Encaje Eruditos". En: BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las Artes Decorativas en España. Suma Artis. XLV*. Madrid: Espasa Campe, 1999, pp. 92-113.
- GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles. *Colección pedagógico-textil de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- GONZÁLEZ RUIZ, David. *Breve historia de las leyendas medievales*. Madrid: Nowtilus, S.I. 2010.
- HEREDIA MORENO, Carmen. "Arquetas nobiliarias de la segunda mitad del siglo XVI para el servicio de la iglesia". *Archivo Español de Arte*, 2010, LXXXIII, 331, julio-septiembre, pp. 267-286.
- LACARRA DUCAY, M^a Carmen. *El Barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico (CSIC), 2010.
- LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2006.
- LLANOS, Fernando. *Desde la Cruz al cielo: vida y muerte de la infanta Isabel Clara Eugenia*. Madrid: Fax, 1933.
- LLANOS, Fernando. *Isabel Clara Eugenia, La Novia de Europa, Homenaje a la memoria de Felipe II*. Madrid: Voluntad, 1928.
- MAYA RAMOS, Smith. *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", 1998.
- NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco. *Ocio y vida cotidiana en el Mundo Hispánico en la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio. *Profetisas y solitarios: espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas laicos en las ciudades de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- SÁNCHEZ-ROJAS, M^a Carmen. "La Inmaculada del Trascoro de la Catedral de Murcia". En: http://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N053/N053_006.pdf (Fecha de consulta: 5/04/2011).
- SAXE, Eleanor. "A Spanish Dress". *The Metropolitan Museum of Bulletin*, 1926, 1, 21, pp. 10-13.
- SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- SICHART, Emma. *Praktische Kostümkunde*. Munich: Edion, 1926.
- SOCIEDAD ESTATAL PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica. Las tierras y los hombres del rey Felipe II*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1998.
- STRATTON, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

Documentos

- ARCHIVO GENERAL DE PALACIO (AGP), Sección Administrativa, Leg. 5272, Exp. 2.
- ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS), Casa Real-Obras y Bosques, Leg. 39.