Audrey-Caroline Michielon
Eduardo Muñoz Baudot (eds.)

Historias entrelazadas

Espacios, objetos e imagen en la corte de los Austrias



Biblioteca de Historia del Arte
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Audrey-Caroline Michielon (ed.) (Issy-les-Moulineaux, Francia, 1992) es investigadora predoctoral en régimen de cotutela internacional entre las Universidades Complutense de Madrid y Toulouse Jean Jaurès. Ha formado parte del personal docente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Toulouse Jean Jaurès en calidad de ATER (Agregada Temporal de Enseñanza e Investigación), entre los años 2021-2022 y 2024-2025, y su tesis se dedica al estudio del Cuarto de la Reina en el Alcázar de Madrid en tiempos de Isabel de Borbón (1615-1644). Asimismo, es autora de varias publicaciones, entre las cuales destacan: «Noche e intimidad regia en la época de Felipe IV e Isabel de Borbón (1621-1644)» (*HispanismeS,* 2024) y «El Cuarto bajo de Verano y las bóvedas de la Reina Isabel de Borbón en el Real Alcázar de Madrid. Cronología de una zona olvidada» (*Archivo Español de Arte,* 2023).

Eduardo Muñoz Baudot (ed.) (Madrid, 1994) es doctor con mención internacional en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid, graduado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, especialidad Edad Moderna. Entre 2020 y 2021 fue becario Banco de España / Museo Nacional del Prado de formación e investigación en Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte hasta 1700 y actualmente imparte clases en la Saint Louis University (Madrid). Recientemente ha publicado «Arms in the House of Alba: a brief story of functionalism» (*The armouries of the Spanish nobility. Studies on a powerful signal of social distinction and inequality,* editado por Roberto González Ramos, Jesús María Ruiz Carrasco y Carlos Ramírez Raya. Peter Lang, 2024).

Imagen de cubierta: Antonio de Pereda y Salgado, *Alegoría de la Vanidad* (detalle), *ca.* 1634, óleo sobre tela, 167,6 × 205,3 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG771. © KHM-Museumsverband

Historias entrelazadas

Colección Historia del Arte
Serie Biblioteca de Historia del Arte, 46

DIRECCIÓN
Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia (IH), CSIC

SECRETARÍA
Sergio Ramiro Ramírez, Instituto de Historia (IH), CSIC

COMITÉ EDITORIAL
María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada
Carmen Gaitán Salinas, Instituto de Historia (IH), CSIC
Jitske Jasperse, Instituto de Historia (IH), CSIC
Thérèse Martin, Instituto de Historia (IH), CSIC
Matilde Miquel Juan, Universidad Complutense de Madrid
Idoia Murga Castro, Instituto de Historia (IH), CSIC
Jesús Ángel Sánchez García, Universidade de Santiago de Compostela
María Judith Feliciano, Instituto de Historia (IH), CSIC
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Universitat de València
Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada

AUDREY-CAROLINE MICHIELON
EDUARDO MUÑOZ BAUDOT (EDS.)

Historias entrelazadas
Espacios, objetos e imagen en la corte de los Austrias

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
Madrid, 2026

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones

Cómo citar: Michielon, Audrey-Caroline, y Eduardo Muñoz Baudot, eds. *Historias entrelazadas. Espacios, objetos e imagen en la corte de los Austrias*. CSIC, 2026.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado: https://cpage.mpr.gob.es/

Editorial CSIC: *https://editorial.csic.es* (correo: *editorialcsic@csic.es*)

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES | CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas | EDITORIAL CSIC

© CSIC, 2026
© Audrey-Caroline Michielon y Eduardo Muñoz Baudot (eds.), y de cada texto, su autor o autora
© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura
© Imagen de cubierta: Antonio de Pereda y Salgado, *Alegoría de la Vanidad* (detalle), *ca*. 1634, óleo sobre tela, 167,6 × 205,3 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG771. © KHM-Museumsverband

ISBN: 978-84-00-11593-7
E-ISBN: 978-84-00-11594-4
NIPO: 155-26-072-8
E-NIPO: 155-26-073-3
Depósito legal: M-11455-2026

Corrección y coordinación editorial: Isabel M.ª Martín Jiménez (Editorial CSIC)
Maquetación: César Matesanz Gómez (Editorial CSIC)
Impresión y encuadernación: Gráficas Jomagar, S. L.
Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

Índice

Perfiles académicos de editores y autores 9

Siglas y abreviaturas 18

Introducción 19

Sección 1 – Espacios

Capítulo marco – El espacio cortesano en la Monarquía Hispánica de los Habsburgo 22
José Eloy Hortal Muñoz

La reina, el capellán, la monja y el pintor. Vicente Carducho en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid para la educación en la Corona de España de principios del siglo xvii 58
Mario Zamora Pérez

Pájaros y devoción. La construcción del oratorio nuevo de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid 81
Audrey-Caroline Michielon

«Un'abitazione decente per la mia casa e successori». La residencia madrileña de los marqueses de Los Balbases 102
Hugo Vergara Acedos

Sección 2 – Objetos devocionales

Capítulo marco – Un laboratorio espiritual. Acerca del objeto devocional: tipologías, usos y espacios 122
Palma Martínez-Burgos García

El Breviario-Natalicio de El Escorial. Objeto itinerante de memoria familiar al servicio de dos dinastías (1474-1611) 142
Alejandra Salazar Escar

Traslado y uso de reliquias en la corte de Felipe III. El caso de fray Luis de los Ríos, procurador general de la Orden de San Agustín 165
Jorge González Segura

Objetos de devoción e imágenes agentes en testamentos cortesanos (1606-1665) 188
Agathe Bonnin

Sección 3 – Objetos políticos

Capítulo marco – Los objetos en la historia del arte. Problemas y retos 208
Diana Carrió- Invernizzi

Estrategias de poder y devoción. Las copias de la *Anunciación* como don diplomático de los Medici a la corte de Felipe II 221
María Suárez Álvarez-Castellanos

Joyas, matrimonios y padrinazgos. Regalos diplomáticos en femenino durante el reinado de Felipe II 233
Alicia Sempere Marín

Una política habsbúrgica en femenino. Intercambio de regalos entre Madrid y Florencia (1618-1631) 253
Emily Deelen Porta

De exiliado a marqués. La colección madrileña de Miguel de Salbà y de Vallgornera 273
David Bueso Peral

Sección 4 – Imagen y representación

Capítulo marco – El «poder» de la imagen. Estrategias de representación de la Edad Moderna 292
Eduardo Muñoz Baudot y Patricia Manzano Rodríguez

La imagen simbólica de una reina imaginada. Iconografía epitalámica en torno a Leonor de Austria como consorte de Francia 300
María Boluda Abenza

Au plus près du vif. Margarita de Austria y el viaje de Jan Cornelisz Vermeyen como retratista a la dieta de Augsburgo en 1530 320
Laura Martínez Cayado

El duque de Lerma: imagen oficial y colecciones artísticas. Reflexiones tras el cuarto centenario de su fallecimiento (1625-2025) 350
Àngel Campos-Perales

«Si viste por de dentro austeridades, para que ostenta por de fuera grandezas tan ilustres». Doña Mariana de Austria (1634-1696) y la performatividad de la viudedad 372
Marina Sánchez Montero

Por ser de un hombre eminente. Luca Giordano y la *Jerusalén liberada* en la colección del IX conde de Santisteban 396
Ángel Aterido Fernández

Perfiles académicos de editores y autores

Editores

Audrey-Caroline Michielon
Universidad Complutense de Madrid – Universidad Toulouse Jean Jaurès
michielon.a@hotmail.fr

Audrey-Caroline Michielon (Issy-les-Moulineaux, Francia, 1992) es investigadora predoctoral en régimen de cotutela internacional entre las Universidades Complutense de Madrid y Toulouse Jean Jaurès. Ha formado parte del personal docente del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Toulouse Jean Jaurès en calidad de ATER (Agregada Temporal de Enseñanza e Investigación), entre los años 2021-2022 y 2024-2025, y su tesis doctoral se dedica al estudio del Cuarto de la Reina en el Alcázar de Madrid en tiempos de Isabel de Borbón (1615-1644). Asimismo, es autora de varias publicaciones, entre las cuales destacan: «Noche e intimidad regia en la época de Felipe IV e Isabel de Borbón (1621-1644)» (*HispanismeS,* 2024) y «El Cuarto bajo de Verano y las bóvedas de la Reina Isabel de Borbón en el Real Alcázar de Madrid. Cronología de una zona olvidada» (*Archivo Español de Arte,* 2023).

Eduardo Muñoz Baudot
Saint Louis University
edumuba@icloud.com

Eduardo Muñoz Baudot (Madrid, 1994) es doctor con mención internacional en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura de la Universidad Autónoma de Madrid, graduado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, especialidad Edad Moderna. Entre 2020 y 2021 fue becario Banco de España / Museo Nacional del Prado de formación e investigación en Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte hasta 1700 y actualmente imparte clases en la Saint Louis University (Madrid). Recientemente ha publicado «Arms in the House of Alba: a brief story of functionalism» (*The armouries of the Spanish nobility. Studies on a powerful signal of social distinction and inequality,* editado por Roberto González Ramos, Jesús María Ruiz Carrasco y Carlos Ramírez Raya. Peter Lang, 2024).

Autores

Ángel Aterido Fernández
Universidad Complutense de Madrid
aaterido@ucm.es

Ángel Aterido Fernández (Madrid, 1969) es profesor contratado doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones

se han centrado en la pintura en España y en Italia durante la Edad Moderna, con mayor atención a la corte de Madrid durante los siglos XVII y XVIII, y sus estudios abarcan desde los géneros pictóricos hasta el coleccionismo, la tratadística y los aspectos iconográficos y de uso de las imágenes, así como al estatus de los artistas en dicho periodo. Asimismo, forma parte del proyecto de investigación E-SENS: Escenarios sensoriales y circulación de objetos de las élites hispanas de la Edad Moderna (siglos XVI-XVII) (PID2020-115565GB-C22) y de los grupos de investigación CEAAM. La Corte Española: Arte, Artistas y Mecenas (971718) y GLESOC. Literatura Española de los Siglos de Oro (930455) de la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico (1685-1726)* (CSIC / Coll & Cortés, 2015) y, junto con Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, de *Inventarios Reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio* (Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico / Fundación Caja Madrid, 2004). Ha sido editor de *Corpus Velazqueño* (2000) y de *Corpus Alonso Cano* (2002), publicados por el Ministerio de Cultura.

María Boluda Abenza
Investigadora independiente

María Boluda Abenza (Murcia, 2000) es graduada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia, ha realizado el máster en Historia del Arte en la Edad Moderna, Tradición Clásica y Mundo Globalizado de la Universidad Autónoma de Madrid y ha sido becaria del Museo Nacional del Prado en el Área de Edición. En la actualidad es miembro del grupo de investigación Arte, Poder y Género de la Universidad de Murcia, en el que investiga sobre la construcción de la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal, especialmente en medallas, y de Leonor de Austria como reina de Francia. Entre sus publicaciones puede destacarse: «Virtudes para un buen gobierno. La medalla de Isabel de Portugal realizada por Mathes Gebel en el contexto de la dieta de Augsburgo» (*Medallas, retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento,* editado por Noelia García Pérez y Melania Soler Moratón. Sílex, 2026).

Agathe Bonnin
Universidad Autónoma de Madrid – CY Cergy Paris Université
bonninagathe@gmail.com

Agathe Bonnin (Suresnes, Francia, 1996) es doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y Estudios Hispánicos por la Universidad de CY Cergy Paris Université, con una tesis doctoral financiada por el Ministerio francés de Enseñanza Superior e Investigación y enmarcada en el proyecto I+D+i AGENART: la Agencia Artística de las Mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700 (PID2020-116100GB-100). Asimismo, tiene formación en Filosofía, Historia del Arte y Estudios Hispánicos por la ENS/EHESS/EPHE, la Universidad de Sorbonne y la Universidad Complutense de Madrid. Sus investigaciones, que se centran en las prácticas religiosas en la corte de los Austrias desde una perspectiva de género, han dado lugar a varias comunicaciones y publicaciones, entre otras, «Cuerpo(s) de Cristo, cuerpos de mujeres: prácticas del don, culto a la eucaristía y cultura cortesana en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVII)» (*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 2024).

David Bueso Peral
Universidad Complutense de Madrid
dbueso@ucm.es

David Bueso Peral (Barcelona, 1991) se graduó en Historia del Arte, en 2016, por la Universidad de Barcelona y en 2017 realizó el máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid, especializándose en Arte Español del siglo xvii. Actualmente está realizando su tesis doctoral bajo la dirección de Ángel Aterido Fernández y Mariela Fargas Peñarrocha, cuyo campo de investigación se centra en la nobleza catalana exiliada en la corte después de 1640, sus relaciones culturales y su patrimonio artístico. Al respecto, es autor de varias publicaciones en revistas especializadas sobre los exiliados felipistas y la nobleza catalana, entre las cuales destacan: «Una colección cortesana en la calle Ample de Barcelona: el caso de los Condes de Erill» (*Tiempos Modernos,* 2022); «Entre el destino y la demencia: el periplo vital de don Luis de Queralt, conde de Santa Coloma (1623-1689)» (*Pedralbes. Revista d'historia moderna,* 2025) y «La marquesa de Villanant i la col.lecció pictòrica del Born a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona» (*Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols,* 2025).

Àngel Campos-Perales
Universidad Complutense de Madrid
ancamp08@ucm.es

Àngel Campos-Perales (Valencia, 1993) es doctor en Historia del Arte por la Universitat de València (2022) con premio extraordinario de doctorado y su proyecto de tesis versó sobre la actividad coleccionista y de promoción artística de la nobleza valenciana en tiempos de Felipe III, con un especial interés en la figura del I duque de Lerma y V marqués de Dénia. Actualmente es profesor ayudante doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Sobre el duque de Lerma, ha publicado diferentes trabajos en revistas de impacto nacional e internacional, como «La estatua marmórea del duque de Lerma en el castillo de Dénia, obra de Giuseppe Carlone» (*Archivo Español de Arte,* 2018) o «El *Retrato ecuestre del duque de Lerma* pintado por Rubens y su proceso de compraventa (1959-69): ¿un *affaire* oscuro?» (*Boletín del Museo del Prado,* 2024).

Diana Carrió-Invernizzi
Universidad Nacional de Educación a Distancia
dcarrio@geo.uned.es

Diana Carrió-Invernizzi (Barcelona, 1979) es profesora titular en el Departamento de Historia del Arte de la UNED desde 2014 y sus intereses se han movido entre los virreinatos italianos, por un lado, y las redes diplomáticas de la monarquía bajo los Habsburgo por otro. De manera más reciente ha incorporado a sus trabajos sobre arte y diplomacia una preocupación por el giro material y sensorial que están sufriendo tanto los estudios diplomáticos como las ciencias sociales en general. Entre sus publicaciones se encuentran:

Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna (UNED, 2016); «La diplomacia imaginada. Pinturas de negociadores en el siglo XVII» (*Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio [1659-1748],* coordinado por Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño. Marcial Pons, 2021); y «Spanish and Portuguese Diplomacy in Early Modern Europe» (*Early Modern European Diplomacy: A Handbook,* editado por Dorothée Goetze y Lena Oetzel. De Gruyter Oldenbourg, 2024).

Emily Deelen Porta
Universidad Complutense de Madrid
edeelen@ucm.es

Emily Deelen Porta (Eindhoven, Países Bajos, 1998) es personal docente e investigador en formación en el Departamento de Historia Moderna e Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, en el que disfruta de un contrato predoctoral financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (Ayuda FPI de la CAM 01170) y realiza su proyecto de tesis doctoral sobre las redes de poder que operaron en torno a la reina Margarita de Austria (1584-1611) bajo la dirección de la Dra. Carmen Sanz Ayán (RAH-UCM). Asimismo, ha realizado prácticas curriculares en la Real Academia de la Historia y estancias de investigación en el extranjero bajo el amparo de instituciones como la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (marzo-junio 2023) y la Universidad de Viena (septiembre-diciembre 2025). Ha participado en más de una docena de seminarios nacionales e internacionales y publicado en revistas de prestigio como *Arenal* («Una aproximación a la trayectoria familiar de la "dama privada de la Reina", María Sidonia Riederer von Paar, al servicio de la Casa de Austria», 2025), *Tiempos modernos* («Servir y prosperar. Mecanismos de integración y asimilación de la nobleza femenina extranjera en la Cámara de Margarita de Austria (1598-1611)», 2023) o *Librosdelacorte* («La Casa de Margarita de Austria y la adulteración del paradigma (1599-1611)», 2025).

Jorge González Segura
Universidad Autónoma de Madrid
jorge.gonzalezsegura@estudiante.uam.es

Jorge González Segura (Madrid, 1996) es doctor en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y sus líneas de investigación se enfocan en el uso, la función, la exhibición y la circulación de objetos sacros entre la monarquía de España y la Europa de principios del siglo XVII, concretamente centradas en la figura del I duque de Lerma durante el periodo de su valimiento (1599-1618). En este sentido, es autor de varias publicaciones, entre las cuales destacan: «Genealogía y milagros. Mariana Enríquez de Padilla y las reliquias a principio del siglo XVII» (*Santas y rebeldes: las mujeres y el culto a las reliquias,* editado por Francisco José Alfaro Pérez, Jorge Jiménez López y Carolina Beatriz Naya Franco. Universidad de Salamanca, 2023) y «De los condes de Lemos al Museo Nacional del Prado. *La Anunciación* de Fra Angelico» (*Boletín del Museo Nacional del Prado,* 2025).

José Eloy Hortal Muñoz
Universidad Rey Juan Carlos
joseeloy.hortal@urjc.es

José Eloy Hortal Muñoz (Madrid, 1974) es catedrático de Historia Moderna en la Universidad Rey Juan Carlos, miembro del grupo de investigación CINTER. Corte, Imagen, Nobleza y Territorio y doctor por la Universidad Autónoma de Madrid con la tesis «El manejo de los asuntos de Flandes, 1585-1598». Sus principales líneas de investigación se centran en la historia política de los Países Bajos en los siglos xvi y xvii, las cortes de Bruselas y Madrid en dichos siglos, las guardias reales de los Austrias españoles, los Sitios Reales y, en los últimos años, el espacio cortesano. Sus principales trabajos incluyen la monografía *Las guardas reales de los monarcas Austrias hispanos* (Polifemo, 2013), la obra, como editor, *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century* (Brepols, 2021) y los volúmenes *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries)* (Brepols, 2024), coeditado con Merlijn Hux, y *El ceremonial en la Corte de Bruselas del siglo xvii. Los manuscritos de Francisco Alonso Lozano* (Commission Royal d'Histoire, 2018), coeditado con África Espíldora y Pierre-François Pirlet, que fue galardonado con el premio Henry Pirenne en 2019.

Patricia Manzano Rodríguez
Meadows Museum
pmanzanorodriguez@smu.edu

Patricia Manzano Rodríguez (Madrid, 1996) es conservadora del Meadows Museum, SMU, institución a la que se incorporó en noviembre de 2023 como Mellon Curatorial Fellow. Doctora en Historia del Arte y Arquitectura por la Universidad de Durham (2023), su tesis se centró en el pintor español Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo y yerno de Diego Velázquez; su investigación, que incluye el catálogo más completo de las obras de Mazo hasta la fecha, ofrece una nueva perspectiva sobre Velázquez y el funcionamiento de su taller. Entre sus publicaciones destacan la coautoría del artículo «Juan Bautista Martínez del Mazo y la familia Velázquez: el juramento secreto, la excomunión sevillana y el matrimonio (in)deseado» (*Archivo Español de Arte,* 2025) y el libro *Juan Bautista Martínez del Mazo: Art and Legacy Beyond Velázquez,* que aparecerá proximamente en la editorial Brepols.

Laura Martínez Cayado
Universidad de Murcia
laura.martinezc1@um.es

Laura Martínez Cayado (Murcia, 1999) es investigadora predoctoral FPU en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, donde desarrolla una tesis doctoral dedicada a explorar el intercambio de retratos y la agencia desarrollada por las mujeres Habsburgo en el contexto de las negociaciones matrimoniales en la Europa del siglo xvi. Ha realizado estancias de investigación en el Koninklijk Instituut voor het

Kunstpatrimonium (Bruselas) y en la Österreichische Akademie der Wissenschaften (Viena). Actualmente forma parte del grupo de investigación Arte, Poder y Género en la misma universidad y de los proyectos de investigación MEFER. Medallas, Retrato y Poder Femenino en la Europa del Renacimiento (I): las Mujeres de la Monarquía Hispánica (PID2020-114333GB-I00) y GEME. Poder, Género y Representación: Medallas Retratos Femeninas en las Cortes del Renacimiento en Europa (Francia, Inglaterra y Escocia) (21952/PI/22). Al respecto, ha publicado una monografía sobre su investigación de posgrado, premiada por el Comité Español de Historia del Arte (2023), y ha colaborado con estudios en obras colectivas, entre los que destaca el más reciente, dedicado al análisis de la tipología *face à face* en las medallas retrato femeninas en el Renacimiento: «El modelo *face à face* en las medallas de las mujeres de la Casa de Austria en el siglo XVI: análisis y evolución de una tipología» (*Medallas, retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento,* editado por Noelia García Pérez y Melania Soler Moratón. Sílex, 2026).

Palma Martínez-Burgos García
Universidad Castilla-La Mancha
palma.martinez@uclm.es

Palma Martínez-Burgos García es catedrática de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Toledo (UCLM), donde ejerce la docencia. Sus líneas de investigación se han centrado en el estudio de la imagen religiosa del Renacimiento y el Barroco incidiendo en los aspectos de la ortodoxia, la espiritualidad y la cultura visual desde los inicios de la Reforma protestante hasta el entorno del Concilio de Trento. Asimismo, ha dedicado especial atención a la figura de El Greco, que cobra especial relevancia como vía de investigación propia, al igual que los estudios de género y espiritualidad. Entre sus más recientes publicaciones destacan: «Juan de Borgoña al servicio del Cardenal Cisneros» (*Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta [ss. XVI-XVII],* coordinado por Jaime Moraleda Moraleda. Universidad de Castilla-La Mancha, 2024); «Rubens. La pintura religiosa como Sagrada conversación» (*La grandeza de Rubens,* editado por Alejandro Vergara Sharp. Crítica / Fundación Amigos del Museo del Prado, 2023); y «Dipingere la santità. Eloquenza e devozione nell'opera di El Greco» (*Il Greco. Un pittore nell labirinto,* editado por Juan Antonio García Castro y Palma Martínez-Burgos García. Skira, 2023).

Alejandra Salazar Escar
Universidad Nacional de Educación a Distancia
alesalazar@geo.uned.es

Alejandra Salazar Escar (Huesca, 1991) es investigadora predoctoral en el Departamento de Historia del Arte de la UNED, y actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre los orígenes, usos y destino del Tesoro de los monarcas Trastámara en la Corona de Castilla (1369-1555), prestando especial atención a sus particularidades artísticas y a los procesos de transmisión intergeneracional de objetos a través del tiempo y los espacios. Asimismo, ha publicado artículos en revistas de impacto como «In the queen's coffer: manuscript legacies, dynastic memory, and the education of royal women in late medieval Iberia» (*Journal of Medieval Iberian Studies,* 2025) o «Isabel I de Castilla y la gestión del Tesoro

del Alcázar de Segovia (1474-1504)» (*De Medio Aevo,* 2025), además de participar en diversos congresos nacionales e internacionales en instituciones de prestigio como el Museo Nacional del Prado o el Museo Arqueológico Nacional.

Marina Sánchez Montero
Universidad Autónoma de Madrid
marina.sanchezm@uam.es

Marina Sánchez Montero (Madrid, 1999) es graduada en Historia del Arte (2022) y máster en Historia del Arte en la Edad Moderna: Tradición Clásica y Mundo Globalizado (2023) por la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente investigadora predoctoral en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la misma institución, en la que desarrolla su tesis doctoral sobre la agencia artística de la reina Mariana de Austria. Su investigación se realiza en el marco de un contrato predoctoral FPU (FPU22/02152) del Ministerio de Universidades y se integra en el proyecto de I+D+i AGENART: la Agencia Artística de las Mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700 (PID2020-116100GB-100), dirigido por la Dra. María Cruz de Carlos Varona. Como parte de su formación doctoral, ha realizado una estancia de investigación en el Institute for Habsburg and Balkan Studies (ÖAW) en Viena, orientada al estudio de la promoción artística femenina y la cultura visual y material del siglo xvii en Centroeuropa. Asimismo, ha presentado parte de los resultados de su trabajo en congresos nacionales e internacionales en instituciones como el Museo Nacional del Prado, el KIK-IRPA de Bruselas y la Newberry Library de Chicago.

Alicia Sempere Marín
The Medici Archive Project
semperealicia@gmail.com

Alicia Sempere Marín (Murcia, 1998) es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Murcia gracias a una ayuda FPU del Ministerio de Universidades. Asimismo, ha realizado estancias de investigación en el University College London, la Università degli Studi di Parma y la Universidad de Valladolid. Actualmente es investigadora en The Medici Archive Project (Florencia) y autora de numerosas publicaciones, entre las que destacan: *Género, poder y representación. La emperatriz María de Austria (1528-1603) y la construcción de su imagen en medallas* (CEHA, 2022), premiada por el Comité Español de Historia del Arte, y «Conquistas y tesoros de Nueva España y Túnez. La recepción de objetos suntuarios foráneos durante el reinado de Carlos V» (*Archivo Español de Arte*, 2024), premiado por la revista *Royal Studies Journal*.

María Suárez Álvarez-Castellanos
Universidad Complutense de Madrid
marsua02@ucm.es

María Suárez Álvarez-Castellanos (Madrid, 1992) es investigadora predoctoral en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, donde desarrolla una tesis,

titulada «Las obras de los Bassano como regalo diplomático entre Ferdinando I de Medici y la corte de Felipe II y Felipe III (1579-1609)», centrada en el análisis interdisciplinar de las prácticas diplomáticas y artísticas en las cortes europeas de los siglos XVI y XVII, con especial atención a la circulación y función de las obras de los Bassano en contextos políticos y sociales. Su investigación se enmarca en los proyectos de investigación Espacios del Coleccionismo de la Casa de Austria 2: siglos XVI y XVII (HAR2017-83094-P) y Miradas Cruzadas: Coleccionismo Habsbúrgico y Nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII) (PID2021-124239NB-I00-ART). Entre octubre de 2021 y julio de 2022 realizó una estancia de investigación en la Fondazione Roberto Longhi de Florencia, financiada por el Centro de Estudios Europa Hispánica, donde desarrolló el proyecto Il Doni dei Medici alla Corte di Filippo II di Spagna: il Cardinale Ferdinando e l'Opere dei Bassano. Igualmente, es autora de varias publicaciones, entre las cuales destacan «La fortuna de la obra de los Bassano en España: el uso del regalo diplomático entre Fernando de Medici y la corte de Felipe II y Felipe III» (*Lugares de poder y devoción: el modelo habsbúrgico de las artes en la Edad Moderna,* editado por Fernando Checa Cremades y Matteo Mancini, y coordinado por Santiago Arroyo Esteban y Sara Ballester Baghdadi. Trea, 2025) y «Los Inventarios Reales de los Austrias: punto de partida para una tesis doctoral sobre el coleccionismo de los Bassano en España» (*Memoria. Historia y espacios del arte en tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios,* editado por Matteo Mancini. Sílex, 2020).

Hugo Vergara Acedos
Universidad Complutense de Madrid
hugoverg@ucm.es

Hugo Vergara Acedos (Madrid, 1991) es graduado en Historia del Arte y máster en Estudio Avanzados en Historia del Arte Español por la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro del proyecto I+D Poder y Representaciones. Transferencias Culturales en la Época Moderna - Subproyecto PALASENS: los Sentidos en Palacio. Objetos Transmisores de una Cultura Política de los Habsburgo Españoles (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Gobierno de España, ref. PID2024-158439NB-C21) y actualmente se encuentra desarrollando su tesis doctoral sobre la figura de Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases (1632-1699), y su relación con las artes. Es autor de varias publicaciones, entre las cuales destaca: «"Passava la hechura en valor, al material". La cama de plata del III marqués de Los Balbases» (*Res Mobilis,* 2025).

Mario Zamora Pérez
Universidad Autónoma de Madrid
zamorap93@hotmail.com

Mario Zamora Pérez (Cuenca, 1993) es doctor por la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis sobre la figura del pintor y tratadista de origen florentino Vicente Carducho, y sus líneas de investigación se centran en la literatura artística, la pintura y el dibujo en la España de la Edad Moderna. En este sentido, ha publicado tanto en revistas internacionales, «"Dibujo [...] que es la perfección del arte": Vicente Carducho and the

Zuccaresque Drawing Theory» (*L'IDEA,* 2026) o «Inspired in Ink. The First Drawing by Juan Bautista Maíno» (*Dibujos maestros,* 2023), como nacionales de reconocido prestigio, «Juan Bautista Martínez del Mazo y la familia Velázquez: el juramento secreto, la excomunión sevillana y el matrimonio (in)deseado» (*Archivo Español de Arte,* 2025) o «Sobre Félix Castelo y su relación con Vicente Carducho: dibujos y circulación de modelos en la mitad del siglo XVII en Madrid» (*Archivo Español de Arte,* 2024). También ha coloborado en catálogos de exposiciones como «Nuevas y antiguas santidades: Vicente Carducho y Félix Castelo en la creación de la historia sagrada» (*El Siglo de Oro en la Colección Granados,* 2025).

Siglas y abreviaturas

AAV	Archivo Apostólico Vaticano
ACA	Archivo de la Corona de Aragón
ACDA	Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque
ACEM	Archivo del Convento de la Encarnación de Madrid
ADA	Archivo Ducal de Alba
ADM	Archivo Ducal de Medinaceli
ADGG	Archivio Durazzo Giustiniani
AGP	Archivo General del Palacio Real
AGR	Archives Générales du Royaume
AGS	Archivo General de Simancas
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHNOB	Archivo Histórico de la Nobleza
AHPB	Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHPZ	Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
AML	Archives Municipales de Lyon
ASA	Archivio di Stato di Alessandria
ASF	Archivio di Stato di Firenze
ASGe	Archivio di Stato di Genova
ASMo	Archivio di Stato di Modena
ASP	Archivio di Stato di Parma
AST	Archivio di Stato di Torino
AVM	Archivo de la Villa de Madrid
BAV	Biblioteca Apostólica Vaticana
BE	Biblioteca Estense Universitaria
BGH	Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca
BIF	Bibliothèque de l'Institut de France
BL	British Library
BNE	Biblioteca Nacional de España
BnF	Bibliothèque nationale de France
BZ	Biblioteca Zabálburu
MLM	The Morgan Library & Museum
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
RAH	Real Academia de Historia
RB	Real Biblioteca
RBME	Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial

Introducción

Las múltiples perspectivas desde las que ha sido abordada la corte de los Austrias en las últimas décadas han puesto de relieve la diversidad de planteamientos posibles a la hora de aproximarse a ella: sus aspectos culturales y artísticos, sus relaciones con otras cortes, sus reglas y protocolo, su ceremonial, las cuestiones relativas a la estructura y composición de sus casas, la trayectoria personal y profesional de sus miembros, el estudio de diversos asuntos políticos, diplomáticos, administrativos, económicos, sociales, religiosos o de poder, la reciente inclusión de la perspectiva de género y un largo etcétera de temas dan buena fe de la variedad y vitalidad que hoy en día disfruta este campo de estudio.[1]

El presente volumen no pretende alejarse de esta tendencia y ha elegido tres enfoques diferentes para fijar el discurso coral que veinte voces desarrollan a lo largo de las siguientes páginas.

Los espacios, los objetos y las imágenes que los miembros de la corte frecuentaban, poseían y proyectaban ya han sido estudiados en más de una ocasión, y aun así continúan siendo temas de gran interés. Aquí se busca, en concreto, profundizar en el conocimiento de algunos de los espacios con los que interactuaban los miembros de la corte; analizar el uso, significado y trayectoria, tanto en el tiempo como en el espacio, de ciertos objetos que poseían, coleccionaban o regalaban; así como dar a conocer diversas estrategias configuradas en torno a la imagen que querían difundir acerca de ellos mismos.

Quince estudios de caso tratan de aportar respuestas, ejemplos y contextos; sirviendo también para nutrir cuatro capítulos-marco que abren cada sección y que se han sido concebidos como momentos de reflexión teórica, guías del pensamiento, marcadores de preguntas e hipótesis y ocasiones de puesta en perspectiva.

Esta es, en cierto sentido, la esencia del libro: el compendio de preocupaciones de un grupo de historiadores e historiadores del arte, con formaciones y sensibilidades diferentes, que investigan, reflexionan y dialogan juntos, a partir de documentación de archivo o iconográfica en mayor parte inédita, sobre varios aspectos de la corte de los Austrias puestos en relación con algunas de las tendencias historiográficas más actuales, tales como la agencia femenina, el intercambio de regalos o los estudios sensoriales.

Para tal fin hemos agrupado las distintas contribuciones en cuatro secciones afines a las investigaciones planteadas: «Espacios», «Objetos devocionales», «Objetos políticos» e «Imagen y representación». Títulos generalistas pero necesarios al querer cohesionar distintos elementos y personajes estudiados dentro de diversas escalas temporales y espaciales. No obstante, como podrá comprobarse, existen varias contribuciones que son igualmente válidas en otras secciones, demostrando la maleabilidad y el polifacetismo de los temas tratados.

1 Esta introducción no pretende ser una retrospectiva de los estudios sobre la corte de los Austrias, motivo por el que no es recogida aquí la diversidad de publicaciones que abordan este asunto y que sí se encontrarán a lo largo de los sucesivos textos.

Con relación a la noción de «diálogo», se ha buscado, precisamente, que las distintas contribuciones conversen internamente mediante un sistema intertextual de citas o alusiones directas; propuesta inspirada en *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo,*[2] en cuyas páginas se encuentran alusiones entre los diferentes autores que en el presente volumen hemos querido potenciar hasta el punto de haberlo reflejado en la primera parte del título: *Historias entrelazadas.*

Con todo ello esperamos ofrecer nuevos parámetros y mecanismos de estudio en torno a la cultura espacial, material y visual áulica, así como materializar un poco más la conexión interdisciplinaria imprescindible a la hora de estudiar el formidable sistema que fue la corte de los Austrias.

2 Alcalá Donegani, Luisa Elena, y Juan Luis González García, eds. *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*. Akal, 2023.

Sección 1 — Espacios

El espacio cortesano en la Monarquía Hispánica de los Habsburgo*

José Eloy Hortal Muñoz
Universidad Rey Juan Carlos

La escuela universal de todo el mundo es la persona,
casa y corte de los príncipes.[1]

Como es bien sabido, y da buena fe de ello este volumen, los estudios llevados a cabo en las últimas décadas nos muestran que la corte resultó fundamental en la definición y organización política de las diversas monarquías de la Edad Moderna, incluida, por supuesto, la Hispánica.[2] Dentro de ellos, uno de los aspectos a los que se está prestando mayor atención durante los últimos años es al del espacio, el cual jugó un papel fundamental en la configuración del sistema cortesano, aunque hasta hace poco tiempo únicamente se utilizaba dicha categoría para estudiar palacios y ciudades donde la corte moraba con frecuencia y, en especial, el impacto que esta producía en las ciudades que la acogían.[3] Sin embargo, en la actualidad ha comenzado a analizarse su vinculación con las interacciones políticas, las prácticas ceremoniales, los símbolos culturales y las estructuras institucionales.[4]

Gracias a estas investigaciones, queda claro que la corte generaba su propia geografía, entendiendo este concepto como el modo en el que fueron creados y transformados espacios y paisajes a través de prácticas culturales vinculadas al sistema cortesano.[5] Este entrelazamiento de los medios físicos y humanos abarcaba tanto los procesos arquitectónicos como los agrícolas, administrativos, simbólicos o de elaboración de un paisaje específico. Por lo tanto, el estudio del espacio cortesano debe llevarse a cabo desde un punto de vista holístico, atendiendo a la vinculación existente entre los diversos elementos que lo conformaban. Teniendo todo esto en cuenta, veamos a continuación cómo se estructuró ese espacio cortesano en la Monarquía Hispánica durante los reinados Habsburgo.

* El presente trabajo se enmarca dentro de los proyectos de investigación Madrid Real y Cortesano (MARCO), CAM (PHS-2024/PH-HUM-290) y Privilegiadas, Impopulares, y Olvidadas Reinas Infértiles y Princesas Solteras en la España Moderna, URJC (2024/SOLCON-133925).

1 Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea,* cap. 7.

2 Sobre las diversas definiciones de la corte, véase Martínez Millán, «La corte de la monarquía hispánica», 30-35. Una puesta al día de la investigación acerca de la corte en Duindam, «Rulers and Courts».

3 Con trabajos que van desde el clásico de Ashton, *The City and the Court,* hasta el de Hassler y Motta, *Noblesses et villes de cour en Europe*.

4 La primera obra en la que se tuvieron en cuenta estas cuestiones, en relación con los estudios de la corte, fue Fantoni *et al., The Politics of Space*. Un breve ensayo metodológico sobre las nuevas perspectivas en el análisis del espacio en Hortal Muñoz, «Los Validos y la configuración del espacio», 66-69.

5 Un ejemplo de esta aproximación en Narkin, «Architectural Network». Un estado de la cuestión sobre la cultura cortesana en Griffey, *Early Modern Court Culture,* en la que también se afronta la relación con el espacio. Del mismo modo, señalar que la editorial Bloomsbury está preparando actualmente una obra de conjunto sobre la cultura cortesana dirigida por Ellie Woodacre.

Los Sitios y Geografías Reales

> Si queremos echar mano de las espensas y gastos que hizo en cosas magníficas,
> hablen sus obras, pues avrán de quedar cortas qualesquier palabras;
> hablen los edificios, los alcázares, los templos, los bosques, los jardines
> y otras cosas que, por ser obras de su real magnificencia, están dando vozes, manifestando
> la excelencia incomparable de su real pecho.[6]

En su libro *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid,* Gil González Dávila indica que la jurisdicción de la Junta de Obras y Bosques incluía las siguientes posesiones reales:

> Los Alcaçares, Casas y Bosques Reales que comprehende la Junta son, el Alcaçar Palacio Real de Madrid, quarto del Monasterio Real de San Jerónimo, Casa Real del Campo, Castillo y Monte del Pardo, Casa de Vaziamadrid, Alcazares de Sevilla y los Palacios y Bosque del Lomo del Grullo; los Alcaçares de Toledo y Segovia, Casa Real y Bosque de Valsaín, Casa Real de Fuenfría, Casa de la Moneda del Ingenio de Segovia, Casas Reales de Valladolid, su huerta y su ribera, Casa Real y Bosque del Abrojo, Casa Real de Aondeguilla, Casa y Bosque de la Quemada, heredamiento de Aranjuez con su Casa Real y la de Aceca y el quarto de nuestra señora de la Esperanza, los bosques y dehesas deste heredamiento, la fábrica y patronazgo de San Lorenço el Real y conservación de sus bosques; la Alhambra de Granada y Soto de Roma, Archivo Real de Segovia y caballeriza de Cordoba.[7]

Como podemos observar, estos lugares no incluían únicamente palacios reales, sino también otros tipos de espacios que constituían lo que en la península ibérica vino en llamarse Sitios Reales, concepto del que desconocemos la fecha exacta de aparición.[8] La referencia más antigua que hemos encontrado sobre dicha cuestión es una carta de don Juan de Castilla a Carlos V, fechada el 14 de mayo de 1542, informándole de lo que había observado en su visita al Real Sitio de Aranjuez, en la cual describe el estado de las plantas, los conejos, el edificio, etc.;[9] aunque, sin duda, el concepto debía de existir con anterioridad.

En el entorno mediterráneo, dicha denominación no supone ningún problema conceptual, pues sigue utilizándose tanto en el lenguaje común —aunque, en la mayoría de las ocasiones, el imaginario colectivo remite únicamente a las construcciones arquitectónicas— como por parte de las entidades encargadas de gestionarlos, caso de Patrimonio Nacional en España. Sin embargo, en otros lugares como Reino Unido no suele emplearse, dado que la expresión *Royal Site* evoca emplazamientos arqueológicos relacionados con la Edad Antigua,[10] de modo que el término más habitual suele ser *Residence* o *Court Residence,* al igual que sucede en otros ámbitos como el germánico, con su equivalente *Residenz*.[11] Más ajustado a nuestro concepto de Sitio Real nos parecen *Domaine,* que se emplea en Francia, y *Domein,* usado en otros lugares, como los Países Bajos, referido a todo lo comprendido en un territorio cuya posesión corresponde al soberano.

6 Porreño, *Dichos y hechos del señor rey don Felipe segundo,* 95.

7 González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, 521-522.

8 Sobre el origen de este concepto, el monográfico de revista dirigido por Echevarría Arsuaga *et al., El origen de los Sitios Reales en las Coronas Ibéricas.*

9 AGS, Patronato Real, legajo 26, fol. 66.

10 Entre los que resultan famosos los *six Royal Sites* de la Irlanda antigua, que se explican en Newman, «Reflections on the making of a "royal site" in Early Ireland», 127.

11 Al estudio del término *Residence* se refirieron, de un modo transdisciplinar y transnacional, los trabajos de la red PALATIUM, Research Networking Programme de la ESF dirigida por Krista de Jonge.

En virtud de todo ello, en los últimos años está siendo desarrollada una denominación que ofrece una definición aún más amplia y que puede ser entendida en los diversos ámbitos historiográficos, se trata de Geografías Reales o Principescas —el adjetivo «Real» para el caso de una monarquía y «Principesco» en un sentido más general—.[12] Dicha expresión engloba todas las propiedades que pertenecían a una dinastía soberana, en las que residían o se alojaban ocasionalmente los monarcas y otros de sus miembros, así como aquellas en las que se desarrollaban diversas cuestiones relacionadas con la gestión de la monarquía, la corte y su economía.

Curiosamente, la relevancia de estos Sitios o Geografías Reales en la configuración espacial de las monarquías de la Baja Edad Media y de la Edad Moderna ha pasado prácticamente desapercibida hasta hace pocas fechas. Sin embargo, debemos considerar que, durante ese periodo, estas redes de espacios se convirtieron en instrumentos cada vez más relevantes para consolidar el poder de los soberanos y promover su gobierno, además de proporcionar una extensión de su control sobre enormes porciones del territorio a través de las jornadas reales y de ayudar a consolidar el ceremonial de la realeza.

En el caso de los Sitios Reales españoles, hay numerosas publicaciones sobre los mismos, aunque tradicionalmente han venido centrándose sobre su patrimonio artístico, en especial el arquitectónico.[13] Afortunadamente, los últimos trabajos están siendo realizados desde un análisis interdisciplinar,[14] lo que está ayudando a identificar el relevante papel que dichos lugares jugaron en el desarrollo político, social, económico, cultural y religioso de la Monarquía Hispánica a lo largo de su existencia.

Así, sabemos que su evolución durante la Baja Edad Media se produjo con cierto retraso con respecto a otros lugares del norte de Europa, en especial durante el proceso de creación de determinados órganos administrativos permanentes encargados de su gestión, de la de las obras reales y de la configuración del espacio.[15] En un principio, esas organizaciones fueron *ad hoc,* pero se expandieron simultáneamente, en la década de 1370, por lugares como Inglaterra, Francia, Borgoña o los territorios de los príncipes de sangre franceses hasta convertirse en administraciones centralizadas (semi)permanentes que siguieron siendo responsables de las propiedades de la corte hasta el final de la Edad Moderna.

Estas novedades de gestión tardaron en llegar a los reinos cristianos de la península ibérica que formarían la Monarquía Hispánica, cuestión que, sin duda, pudo estar influida tanto por la denominada Reconquista como por su compleja diversidad. Por ejemplo, en lo referente a los diferentes reinos que componían la Corona de Aragón —Aragón, Valencia, Cataluña, Mallorca, Sicilia, Nápoles y Cerdeña—, se decidió que todos esos lugares fueran mantenidos como espacios reales, pues los reyes aragoneses colo-

12 Este concepto fue estudiado, de modo global, en el simposio «Entretenir la présence du Prince: la gestion des Sites Royaux (XIVe-XIXe siècles) / Maintaining the Presence of the Prince: Management of Royal Geographies (XIVth-XIXth Centuries)», Versalles, 15-17 septiembre 2021. Los resultados serán publicados próximamente en un volumen de la editorial Brepols dirigido por José Eloy Hortal Muñoz, Merlijn Hurx y Benjamin Ringot.

13 Destacan, entre otros muchos, los clásicos Morán Turina y Checa Cremades, *Las casas del rey* y Sancho Gaspar, *La arquitectura de los Sitios Reales*.

14 Entre numerosas publicaciones, destacamos los capítulos dedicados a ello en Martínez Millán y Hortal Muñoz, *La Corte de Felipe IV,* vol. 3; Camarero Bullón y Labrador Arroyo, *La Extensión de la Corte;* Hortal Muñoz, *Politics and Piety* y Echevarría Arsuaga *et al., El origen de los Sitios Reales en las Coronas Ibéricas.*

15 La evolución de estas instituciones en Hortal Muñoz y Hurx, *Building the Presence of the Prince*.

caron a sus representantes —jueces ordinarios— a cargo de las obras de sus moradas en cada uno de ellos, caso del merino en Zaragoza y del baile en Valencia.[16] Al ser la corte itinerante, no contaba con una sede permanente, y las residencias de estos reinos solían estar ocupadas por una serie de instituciones y servidores que les dedicaban un mantenimiento mínimo que podía ser incrementado al aproximarse una visita real. Tras la integración de la Corona de Aragón en el conjunto de la Monarquía Hispánica, en concreto durante el reinado de Carlos V, en fecha que aún se desconoce, pero que debió ser hacia 1545, se creó una Junta Patrimonial para cada uno de ellos, excepto para Nápoles y Sicilia, e incluso una específica para la bailía de Orihuela-Alicante; instituciones que aún deben ser estudiadas en profundidad. Entre sus múltiples tareas estaba la de gestionar el dinero dedicado a las obras de los edificios reales, asistidas en lo financiero por el mestre racional y en lo político por el baile de cada reino, aunque, una vez realizadas las deliberaciones pertinentes, las Juntas debían comunicar sus decisiones al rey, que siempre tenía la última palabra a través del Consejo de Aragón.[17] Se desconoce aún la fecha en la que esas instituciones dejaron de funcionar, pero desde la década de los años treinta del siglo XVII descendió notablemente su actividad y con los Borbones desaparecieron completamente, como ocurrió con la de Valencia en el año 1707.

Por su parte, la información más antigua que tenemos acerca de Castilla data del siglo XV, cuando había un maestro mayor de obras a cargo de cada uno de los tres principales alcázares del reino: Toledo, Sevilla y Segovia, el de este último parece que compartido con el del Alcázar de Madrid.[18] La aparición de instituciones centralizadas con autoridad de supervisión sobre algunas de las realizadas en el territorio de los reyes castellanos data de la época de Isabel la Católica, cuando el contino Pedro de Malpaso ejerció como superintendente de las encargadas por la reina desde 1494 hasta 1504.[19] Cada alcázar y palacio tuvo así su propio maestro de obras hasta que la emperatriz Isabel de Portugal promulgó una serie de cédulas reales, en abril de 1536 y el 21 de diciembre de 1537, por las que se unificaba la dirección de las correspondientes a los de Sevilla, Toledo y Madrid de acuerdo con los criterios establecidos por la ordenanza de 1431 de Felipe el Bueno para Brabante.[20] Sin embargo, este modelo resultó ineficaz y se decidió mejorarlo estableciendo también, hacia 1545, la Secretaría de Obras y Bosques, germen de la futura Junta de Obras y Bosques,[21] institución que solo gestionaría los lugares pertenecientes al reino de Castilla.

En todo caso, dichos espacios abarcaban diferentes tipos de Geografías Reales, siendo las principales, aunque no las únicas, los palacios o residencias reales. Tras la creación de las mencionadas instituciones, se decidió que, de todas las que se integraran en la nueva entidad territorial conocida como Monarquía Hispánica, serían las vinculadas al ámbito vital preferente de la dinastía castellana de los Trastámara, entre Segovia y Toledo, las que se convirtieran en las principales, conformando un sistema de Sitios Reales que con Felipe II comenzó a adquirir una configuración definitiva, en especial tras establecer la corte en Madrid en 1561, momento que dio inicio a un incipiente movimiento estacional

16 Serra Desfilis, «La imagen construida del poder real».

17 Banacloche Giner, «Un estudio de la "Junta Patrimonial"».

18 Ortego Rico, «Mudéjares castellanos y fiscalidad real».

19 Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos,* 13-26.

20 Redondo Cantera, «La arquitectura de Carlos V», 105. Dicha ordenanza está estudiada en profundidad en Stein, «The Brabantine "Office of Works"».

21 Aunque la fecha exacta sigue estando en duda. Hay diversas publicaciones sobre la Junta entre las que cabe destacar Díaz González, *La Real Junta de Obras y Bosques* o Martínez Millán, «La descomposición del sistema cortesano».

de la misma alrededor de la capital y según la época del año. Esta estructura seguía la idea de una aureola de palacios que el monarca, durante el *Felicissimo Viaje,* había visto con sus propios ojos en torno a Bruselas por ingenio de su tía María de Hungría; movimiento de rotación que, en un principio, se efectuaba de modo irregular para ir consolidándose con Felipe III y, sobre todo, con Felipe IV, en un recorrido que incluía estancias en el Alcázar de Madrid y en los palacios de El Pardo, Aranjuez, Valsaín y San Lorenzo de El Escorial según la temporada.[22]

La aparición de este sistema de rotación estacional en torno a la capital llevó a una jerarquización de los espacios reales, aunque conviene indicar que aquellos que no fueron incluidos en él no perdieron su condición de Sitio Real, ni en el reino de Castilla ni en el resto de los que componían la monarquía. En virtud de dicha categorización se configuró un modelo geográfico-geométrico en el que dichos emplazamientos ocupaban los cuatro puntos cardinales, generando tres bloques: 1.º. Sitios Reales mayores o principales, con una separación entre ellos de 6-8 leguas (40-45 kilómetros) o distancia áurea —Aranjuez,[23] Valsaín, El Escorial y el Alcázar de Madrid—; 2.º. los subordinados a los anteriores —caso de La Zarzuela o el Pardo—; y 3.º. los menores, con una disposición más dispersa —como Aceca, Campillo, Fresneda o Fuenfría—. Sin duda, durante la creación de este sistema de residencias reales se tuvieron en cuenta las características geográficas de dichos lugares para la ordenación del territorio, apreciando sus valores singulares, así como la posibilidad de poder adaptarlos a nuevas funciones sin perder la esencia que había provocado su elección.[24]

Esta organización provocó también una reordenación territorial en torno a la capital, en la cual, las moradas elegidas para conformar la disposición de jornadas reales en cada reino configuraron una red cada vez más tupida al estar cerca del centro, con caminos entre ellas que las hacían accesibles. En todo ese proceso tuvo gran relevancia la Junta de Obras y Bosques, pues, además de encargarse de llevar a cabo los trabajos necesarios para acondicionar dichos lugares, tuvo también que abordar las obras requeridas para proporcionar suministros a los Sitios Reales, así como para mejorar los caminos terrestres, fluviales o marítimos que daban acceso a ellos. Esto permitió un mayor control, por parte de los soberanos, de territorios clave de sus monarquías, al tiempo que propició lo que podemos denominar la «extensión de la Corte».[25]

La jerarquización de estos espacios propició también la gestación y aparición de una constelación de tres círculos concéntricos de residencias reales en la Monarquía Hispánica.[26] El primero sería el de la principal, que solía albergar, durante los meses de invierno, la casa y corte del soberano, pero también las de las monarcas, herederos, príncipes, reinas viudas, infantas u otros miembros de la familia real que tenían su propia casa, conformando una constelación dinástica de las mismas.[27] Estas residencias solían estar localizadas en la capital, por lo que la antigua fortaleza morisca del Real Alcázar de Madrid se convirtió en la principal, complementada por el Buen Retiro en el siglo XVII. También lo fue el Palacio Real de Valladolid cuando la ciudad ostentó la capitalidad entre 1601 y 1606. El segundo lo

22 Sancho Gaspar y Martínez Leiva, «¿Dónde está el rey?».

23 De hecho, Aranjuez puede ser considerado como el primer caso completo de ordenación territorial y del paisaje en el Occidente europeo; véase Luengo Añón, *Aranjuez. La construcción de un paisaje*, 363.

24 Navarro Madrid, «Los Reales Sitios y el territorio».

25 Camarero Bullón y Labrador Arroyo, *La Extensión de la Corte*.

26 Explicado en detalle para diversas cortes europeas en Hortal Muñoz, «Los Sitios Reales como elementos clave», 204-207.

27 Vermeir *et al., A Constellation of Courts*, 7-20.

constituían las residencias secundarias, que en su mayor parte solían estar localizadas fuera de la capital y alojaban a los monarcas hispanos durante sus cambios estacionales de aposento, como eran El Pardo, Aranjuez, Valsaín y El Escorial. También habría que incorporar aquí las moradas reales en torno a Valladolid en su momento. Finalmente, el tercer círculo tenía varias categorías: la primera correspondía a las de otros miembros de la familia real diferentes al soberano o a las de los nobles, que cuando recibían oficios o puestos fuera de la corte, como gobernadores, gobernadores generales, virreyes u otras formas de poder delegado, se trasladaban a dichos lugares, en el caso de la Monarquía Hispánica, a sus numerosas cortes en Nápoles, Bruselas, Palermo, Zaragoza o Lima, entre otras. Igualmente, aquí debemos incluir aquellas residencias reales que estaban fuera del sistema principal, pero que siguieron figurando como Sitios Reales: Córdoba, Sevilla o Granada, así como Valladolid antes y después de que la capitalidad se estableciera allí.

En efecto, el único momento en el que el sistema de Sitios Reales generado por Felipe II dejó de ser el principal, fue cuando su hijo Felipe III decidió trasladar la capital a Valladolid y, con el fin de cubrir sus necesidades y las de su corte, mandó configurar uno nuevo.[28] Con tal fin, el monarca compró las casas del duque de Camarasa para construir un nuevo palacio real, utilizó algunos edificios que ya poseía —caso del Convento franciscano de Scala Dei del Abrojo o del palacio de la reina Juana en Tordesillas— y adquirió nuevos lugares como La Quemada o La Huerta del Rey, al tiempo que usó de modo temporal algunos de los espacios que pertenecían a su valido, el duque de Lerma, como la Huerta del Duque o La Ventosilla.[29] El retorno de la corte a Madrid hizo que el embrionario sistema desapareciera, aunque dichos lugares continuaron siendo Sitios Reales.

Vinculadas a estas residencias surgieron otras Geografías Reales igualmente relevantes. De ellas, sin duda, debemos comenzar por los bosques, pues constituían los mayores espacios de posesión real. Así, la Junta de Obras y Bosques, en consulta del año 1620, indicó cuando se estudiaba la posible venta del Soto de Roma en Granada y cuáles serían los correspondientes al monarca: «Los sotos propios que su Magestad tiene en estos reinos y se guardan conservan y administran por su real quenta son los de Aranjuez, en el contorno del Escurial, los de San Lorenzo el Real en Madrid, los del Pardo, en Segovia los de Valsaín, en Valladolid los de la Quemada, en Sevilla los de los palacios del Lomo del Grullo, [...] en Granada el Soto de Roma que está en su vega».[30]

Su proceso de configuración fue paralelo al de las residencias y los sistemas de Sitios Reales, ya que se llevó a cabo desde finales del siglo XIII hasta el XVII.[31] Dentro del proceso de perfilación jurisdiccional y espacial de dichos lugares, la Monarquía Hispánica decidió ligarlos a la Junta de Obras y Bosques, aunque, como veremos posteriormente, también tuvo notable vinculación con la Sección de Caza de la Casa Real. De todos modos, aunque la caza fue una de las principales causas que llevaron a la incorporación de los bosques al patrimonio real, no fue la única, encontrándonos, además, con una motivación económica,[32] científica o de mantenimiento de las residencias reales, así como relacionada con los habitantes que ocupaban dichos espacios.[33] Por supuesto, esta cuestión no

28 Pérez Gil, *Los Reales Sitios vallisoletanos*.
29 García García, «Espacios de la privanza».
30 AGS, Casa y Sitios Reales, legajo 303, fol. 659.
31 Sobre esta evolución, véase Trápaga Monchet, «Power, Environment and Territory» y la bibliografía allí utilizada.
32 Labrador Arroyo y Trápaga Monchet, «Forestry, Territorial Organization».
33 Tal y como se estudia en Hortal Muñoz, «Royal Sites as Core Element of Early Modern Monarchies».

solo tuvo que ver con los Sitios Reales castellanos, sino que fue propia de otros dominios de la Monarquía Hispánica como Chapultepec en México[34] o Tervuren, Mariemborg y el bosque de Soignies en los Países Bajos.[35]

También vinculados a las residencias estarían los jardines y los espacios agrícolas, cuyos usos nos indican que fueron mucho más que simples lugares de morada y recreo, pues también constituyeron emplazamientos de innovación y semillero de iniciativas de corte científico.[36] En lo referente a la Monarquía Hispánica, durante el siglo XVI, el jardín se convirtió en una suerte de palacio fuera de palacio y, por tanto, en un ámbito acorde con la dignidad de sus propietarios; es decir, con funcionalidad política y social y con una organización simétrica del espacio. Felipe II fue el monarca encargado de dar un impulso fundamental a los correspondientes a los Sitios Reales, integrando arquitectura y naturaleza y uniendo el mundo de la ficción teatral con el de la ordenación científica del entorno natural,[37] de modo que el modelo italiano llegó a los de la Casa de Campo y El Escorial y el flamenco fue plasmado en Aranjuez. Por supuesto, esos avances en los jardines de los Sitios Reales se produjeron también en los de fuera de Castilla, caso del ubicado en el Real de Valencia, donde el palacio musulmán fue adaptado a las necesidades de los virreyes,[38] o el de los jardines *(Giardini incontebole)* del virrey Toledo en Nápoles, tanto el del palacio real de la ciudad como los de sus villas en Pozzuoli y Chiaia.[39] Además, desde finales del siglo XVI, dichos espacios fueron utilizados para el cultivo de plantas medicinales que pudieran servir para que los laboratorios de las diversas boticas reales pudieran producir las preparaciones que formaban parte de las retribuciones que recibían los cargos inferiores de las casas reales. Así, las hubo en los palacios del Alcázar de Madrid, Aranjuez, el Buen Retiro o San Lorenzo de El Escorial.[40]

Los jardines también sirvieron para realizar experimentos con plantas procedentes de América o de otros continentes, como los llevados a cabo con el tabaco en Yuste. Algunos de ellos, conocidos en la época como *ménageries,* se convirtieron también en una suerte de zoológicos, como ocurrió en los jardines de los palacios de Aranjuez, la Casa de Campo de Madrid, Valladolid o Valencia,[41] emplazamientos que se localizaban cerca de las residencias reales con el fin de asegurar que el soberano pudiera disfrutar de ellos con facilidad. En esas *ménageries* podían encontrarse animales exóticos como leopardos, monos, llamas, panteras, camellos, rinocerontes o cocodrilos, al tiempo que se desarrollaban exhibiciones de caza con ejemplares que habían sido capturados previamente. Igualmente, algunos de esos animales fueron utilizados en las obras reales, como ocurrió con los camellos en Aranjuez o Valladolid.

Sin duda, la fascinación por los animales exóticos entronca con la creación, en las residencias reales, de los denominados gabinetes de curiosidades, cámaras de maravillas o *wunderkammern.*[42] Ya desde finales del siglo XV, y gracias a los viajes de descubrimiento

34 Rivero Rodríguez, «Palaces and Royal Places where no Kings Lived».
35 Duerloo, «The Hunt in the Performance of Archducal Rule».
36 Moran, *Patronage and Institutions.*
37 Aquí conviene destacar el excelente trabajo de Aguilar Perdomo, *Jardines en tiempos de los Austrias*.
38 *Jardines en tiempos de los Austrias,* 118 y ss.
39 *Jardines en tiempos de los Austrias,* 167-171.
40 Un estudio completo con bibliografía sobre el tema en Rey Bueno, «La Real Botica».
41 Para los diversos casos europeos, véase Jordan Gschwend, *Princely Menageries in the Renaissance;* y para la Monarquía Hispánica, Gómez-Centurión Jiménez, *Alhajas para soberanos*.
42 Schlosser, *Las cámaras artísticas y maravillosas*.

que los marinos europeos fueron realizando por todo el mundo, en las cortes europeas creció la atracción por el coleccionismo de objetos y animales raros y curiosos para el disfrute personal, pero también como símbolo de poder y de prestigio. Aunque, como veremos posteriormente, en el caso concreto de la Monarquía Hispánica, el mayor interés estuvo relacionado con el coleccionismo de reliquias. Aquí podríamos incluir también las caballerizas reales, que se ubicaban en las propias moradas reales o en su entorno más cercano y a las que haremos mención al hablar de su relación con la sección de la casa real del mismo nombre.

Finalmente, y relacionado con el espíritu científico de las cortes europeas, no debemos olvidarnos de las bibliotecas reales, que prácticamente siempre estuvieron vinculadas a las residencias de los soberanos, como ocurrió con la principal de la Monarquía Hispánica, la del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuyas numerosas y diversas colecciones, no solo bibliográficas, la muestran como buen ejemplo de *wunderkammern*. Dicha biblioteca se convirtió en modelo para muchas de las posteriores, sobre todo gracias a la relevancia espacial que su artífice, el monarca Felipe II, le otorgó dentro de su *Opus Magnum,*[43] pues físicamente se situaba en el centro de la fachada principal del monasterio representando todos los saberes humanos. Algo de lo que dan fe el programa iconográfico de las siete artes liberales (*Trivium* y *Quadrivium*) en los siete tramos de la sala principal, junto con las de la Filosofía y la Teología en las lunetas situadas sobre las puertas que dan acceso al colegio y al convento respectivamente.[44] Su característica configuración impuso el modelo salón, de grandes espacios abovedados con estanterías y ausencia de mesas y pupitres, e influyó en la construcción de las futuras bibliotecas europeas.

Como Geografías Reales, y fuera ya de las residencias de los soberanos, habría que incluir aquí aquellos monasterios y conventos fundados y/o sostenidos por la familia real y, por tanto, estrechamente ligados a la dinastía, a los que se adscribía un cuarto o panteón real y en los que podían profesar algunos miembros, generalmente femeninos, de la misma;[45] cuestión que en este volumen es abordada en el capítulo de Mario Zamora Pérez en relación con el Convento de la Encarnación en Madrid. También debemos encuadrar aquí las capillas reales, que podían estar vinculadas o no a las moradas reales y a las que mencionaremos en su correspondiente sección de la casa.

La unión entre política y religión ya era habitual durante la Edad Media en toda Europa, siendo una de sus principales expresiones los palacios-convento y los cuartos reales en cenobios que se construyeron en los reinos cristianos de la península ibérica.[46] En el caso de Castilla, los pocos palacios reales de época medieval que se conocen fueron luego convertidos en conventos, como Santa María la Real de las Huelgas en Burgos y Santa María la Real en Tordesillas. Este último resulta especialmente interesante en lo que concierne a la continuidad dinástica, pues en el siglo XVI, cuando ya se había convertido en el Monasterio de Santa Clara, estuvo ligado a la corte de Juana I de Castilla

43 Sobre la historia de la biblioteca, véase Checa Cremades, «El lugar de los libros».

44 Hay numerosas publicaciones acerca de esta iconografía, entre la que podemos destacar Bouza Álvarez, «Arte en Madrid, la Edad Moderna».

45 En Hortal Muñoz, *Politics and Piety,* se presta atención especial a varios de ellos. Estos estudios, al igual que sucede con los correspondientes a las capillas reales, nos permiten extraer una serie de conclusiones que resumimos en este apartado y, sobre todo, en Hortal Muñoz, «La espiritualidad en los Sitios Reales».

46 Chueca Goitia, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*.

durante la casi media centuria que la reina estuvo recluida en un palacio de dicha villa. También podemos mencionar, en Aragón, los monasterios de Santes Creus o Poblet, así como las Clarisas de la Santísima Trinidad y San Miguel de los Reyes en Valencia.

La tradición continuó durante la Edad Moderna en la Monarquía Hispánica, con ejemplos como los de Aceca en la provincia de Toledo, cerca de Aranjuez, los Monasterios de las Descalzas, la Encarnación y los Jerónimos de Madrid o, incluso, el Convento de los capuchinos de Tervuren en los Países Bajos, además de, por supuesto, el mejor ejemplo, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.[47] Por su parte, el último cenobio construido como cuarto real fue el de las Salesas Reales, fundado en Madrid por la reina Bárbara de Braganza a mediados del siglo XVIII y que también ejerció como panteón real al albergar allí la sepultura de dicha reina y de su marido, Fernando VI.[48] Esta función fue una de las principales de estos conventos-palacios, y los Habsburgo supieron aprovecharla perfectamente para demostrar continuidad dinástica,[49] tal y como trataremos más adelante.

Otra de las principales contribuciones de dichos espacios fue la de convertirse en grandiosos relicarios a modo de las ya señaladas *wunderkammern*. Así, los tres grandes conventos religiosos femeninos madrileños, las Descalzas Reales, la Encarnación y Santa Isabel, así como, sobre todo, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, acumularon las principales colecciones de reliquias de la cristiandad, pues Felipe II no escatimó recursos en dicha tarea.[50] Por supuesto, también las hubo en otras capillas reales de la monarquía, como las de Valencia, Barcelona o Palermo.

Posteriormente nos encontramos con otro tipo de edificios con función de estructura defensiva o militar, caso de las atarazanas de Barcelona y Sevilla, o construcciones que se utilizaban con fines económicos, como puentes, molinos, casas de peaje y, sobre todo, casas de la moneda, como el Ingenio de la Moneda de Segovia o la Casa de la Moneda de México; inmuebles muy relevantes también tecnológicamente, pues en ellos se ponían en marcha las principales innovaciones científicas del momento con el fin de conseguir una mayor producción de moneda, y a menor coste, para abastecer las necesidades de la monarquía.[51]

Asimismo, no podemos dejar de mencionar las infraestructuras hídricas, tanto en los diversos jardines de las residencias reales —los Alcázares de Sevilla o el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial—[52] como fuera de los mismos —el Mar de Ontígola o los diversos ingenios que Juanelo Turriano realizó para Sitios Reales como el Alcázar de Toledo—.[53]

En último lugar, y dentro del papel que cumplieron los Sitios Reales como lugares de innovación científica y tecnológica, debemos incluir las fábricas reales. Bien es cierto

47 Sobre este Sitio Real sigue siendo referencia Bustamante García, *La octava maravilla del mundo*.

48 Aún quedan por trabajar muchas cuestiones relativas a este convento, aunque podemos señalar el estudio de Aguiló Alonso *et al.,* «La Reina Bárbara de Braganza».

49 Sobre los panteones Habsburgo, véase Mínguez Cornelles y Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo,* 375-426.

50 Para las reliquias de estos lugares, consúltense Mediavilla Martín y Rodríguez Díez, *Las reliquias del Real Monasterio de El Escorial;* Sánchez Hernández, *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid* y Bosch Moreno, «"Para que el pueblo vea y goce de este santo tesoro"».

51 No hay demasiados estudios aún sobre dichos lugares, pero podemos destacar: para Segovia, Murray Fanton, *El Real Ingenio de la Moneda de Segovia;* y para México, Castro Gutiérrez, *Historia social de la Real Casa*.

52 A finales de 2024 fue defendida la tesis doctoral de Gumiel Campos, *«AQUA IN PALATIO»,* en la que son analizados diversos ejemplos de infraestructuras hídricas en los jardines de varios palacios europeos, focalizándose principalmente en cuatro ejemplos, los mencionados de Sevilla y El Escorial junto con el Palacio Nacional de Sintra y el Palacio Ducal de Vila Viçosa.

53 Hay numerosa bibliografía sobre el personaje y su obra, pero podemos destacar Zanetti *et al., Juanelo Turriano*.

que su mayor auge se produjo durante los siglos XVIII y XIX, fechas que exceden el marco temporal de este estudio, pero sus primeros antecedentes se remontan al XVII, siendo su primer gran impulsor el francés Colbert, personaje clave para la institución encargada de gestionar los Sitios Reales en Francia, la Surintendance des Bâtiments. El éxito francés llevó a otras monarquías a desarrollar fábricas ya en el siglo XVIII, y en el caso de España, y desde el reinado de Felipe V, a lo largo de la centuria fueron inauguradas las fábricas de vidrio de La Granja, de tapices de Santa Bárbara, de cerámica del Buen Retiro, de paños de Brihuega y San Fernando o algunas industrias militares, entre muchas otras.[54]

Por tanto, y después de lo que hemos visto a lo largo de estas páginas, aunque la definición clásica de corte nos habla de que estaba compuesta únicamente por tres elementos —casa real, Consejos y cortesanos—, parece claro que Sitios y Geografías Reales deben ser incluidos en ella, pues dichos emplazamientos fueron muy relevantes en el contexto de la formación y evolución de la organización política de las monarquías europeas y, por consiguiente, de la Hispánica.[55] En especial, porque las definiciones clásicas de corte obvian la cuestión simbólica, que comprendería todos aquellos lugares donde estuviera presente el monarca, tanto de manera física como metafórica; circunstancia que cobró especial relevancia en las monarquías europeas modernas a través de estas Geografías Reales, sobre todo en aquellos lugares en los que el soberano no residía y apenas visitaba. Esta cuestión fue trascendente en todas ellas, pero en especial en las denominadas compuestas, como la Hispánica, la portuguesa o el Sacro Imperio, ante la imposibilidad del soberano de acudir físicamente y con cierta frecuencia a aquellos territorios que se encontraban alejados de su lugar de residencia habitual.

En virtud de ello, las Geografías Reales constituyeron centros culturales y económicos dinámicos que superaban el marco de las fronteras de los diversos reinos, ayudando a crear una cultura común en las numerosas cortes que componían la Monarquía Hispánica, incluso en las posesiones de América, África o Asia, de modo que conformaron una red diversa y global que ayudó a que el poder real fuera visible y efectivo más allá del espacio físico que ocupaban.

Las casas reales y su emplazamiento en las Geografías Reales[56]

> De escalera abajo tiene hoy nuestro Príncipe criados
> que los envidiarán para sus antesalas los mayores monarcas del Orbe.
> Es servido en los ministerios mayores de los que a título de su sangre
> nacieron para mandar el mundo, solo para obedecer a nuestro Filipo.[57]

En las monarquías dinásticas, la casa real fue el elemento originario de los que componían la corte, siendo el que daba entidad al linaje y el que la legitimaba en el gobierno de un determinado territorio. La mayoría de ellas se formaron durante la Baja Edad Media,

54 Un breve panorama sobre las fábricas reales españolas en Echávarri Otero *et al.,* «Royal Manufactures Promoted by the Spanish Crown».

55 Una aproximación a nivel europeo en Hortal Muñoz, «Los Sitios Reales como elementos clave».

56 Un estudio completo sobre el tema en Hortal Muñoz, «Bonds Between the Spanish Monarchy's Court Structures and Spaces».

57 Núñez de Castro, *Libro histórico político,* fols. 444-445.

y cada príncipe estableció su propia casa y forma de servicio. No obstante, aunque todos ellos buscaban una originalidad que diese entidad a su propio reino, la mayor parte de las monarquías tuvieron una estructura similar en secciones o departamentos, que en el caso concreto de la Hispánica estuvo compuesta por las de capilla, cámara, casa u oficios, caballerizas, y guarda y caza.[58]

A su vez, cada sección se refería a tres aspectos distintos y complementarios: servidores de la sección, necesidades físicas o espirituales del soberano y de su familia que debían cubrir, y espacio físico en las Geografías Reales, elementos en los que vamos a incidir a continuación.

Capilla real

En las monarquías de la Edad Moderna, la capilla real tuvo diversos objetivos, siendo el principal de los que aquí nos ocupan que se trataba de uno de los espacios palatinos donde se constituía la imagen regia a través de los ritos y ceremonias que en ella se ejecutaban y que presentaban al reino la grandeza del monarca y de la dinastía reinante, así como su liberalidad y magnanimidad. En un primer momento, las capillas cortesanas europeas fueron itinerantes, al igual que las cortes ambulantes de los soberanos, pero, cuando fueron fijadas las residencias de las diversas cortes, se asentaron en ellas.

En los últimos años se ha avanzado notablemente en el conocimiento de la capilla real principal de la Monarquía Hispánica, la ubicada en el Alcázar de Madrid, y no solo en lo referente al conjunto de sus oficiales y a cuestiones musicales, espirituales y de ceremonial, sino también desde un punto de vista político y social.[59] Igualmente, se ha progresado respecto a la cuestión espacial, pues conviene recordar que estaba ubicada en el corazón del palacio, metáfora del lugar que la religión ocupaba en la monarquía, tal y como señala Manuel Ribeiro, maestro de ceremonias de Felipe III y Felipe IV, en una cita que se ha hecho famosa: «La Real Capilla desta Corte de Madrid está puesta nel medio de Palacio, entre dos muy magníficos y grandiosos patios, q[ue] parece ser el coraçón daquel gran cuerpo y máchyna de tan sumptuosa fábrica»;[60] situación espacial que, sin duda, resultó fundamental en su ceremonial.[61]

Relevante también en lo que atañe al espacio sería el emplazamiento de los oratorios de las reinas, princesas e infantas hispanas del siglo XVII.[62] En este sentido, resulta interesante resaltar la inexistencia de estudios que aborden en profundidad la significación

58 Sobre la casa real de los Austrias hispanos, véanse Martínez Millán, *La Corte de Carlos V;* Martínez Millán y Fernández Conti, *La monarquía de Felipe II;* Martínez Millán y Visceglia, *La monarquía de Felipe III;* y Martínez Millán y Hortal Muñoz, *La Corte de Felipe IV*.

59 Nos encontramos con numerosas publicaciones sobre la Capilla de los Austrias, caso de Carreras Ares y García García, *La Capilla Real de los Austrias;* Pizarro Llorente y Martínez Millán, «La capilla real»; Costa Gómez, «The Royal Chapel in Iberia»; Nogales Rincón, «La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa»; Negredo del Cerro, *Los Predicadores de Felipe IV;* y Sánchez Belén, «La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen» y «La Capilla Real de Palacio en tiempos de valimiento».

60 Publicada en Hortal Muñoz *et al., La configuración de la imagen de la Monarquía Católica,* 97.

61 Un análisis del espacio ceremonial en la Capilla Real del Alcázar en las páginas 57-65 de la obra referenciada en la nota anterior.

62 Una primera aproximación en Jiménez Pablo, «Modelar la espiritualidad de las reinas». En lo relativo a los nacimientos reales y su relación con el oratorio, consúltese Carlos Varona, *Nacer en Palacio,* 177-224.

que tuvieron. Cuestión historiográfica que viene siendo paliada en los últimos años y a lo que contribuye el capítulo de Audrey-Caroline Michielon, en este volumen, sobre la construcción del oratorio nuevo de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid, así como algunas referencias en el trabajo de Mario Zamora Pérez acerca del ubicado en el Real Monasterio de la Encarnación.

Brevemente, aquí conviene indicar que, durante el reinado de Isabel la Católica y con Isabel de Portugal como emperatriz, el oratorio se convirtió en un espacio espiritual y, sobre todo, cultural en el que la música, la liturgia y la oratoria se hicieron protagonistas. Todo ello cambió con la entrada de la espiritualidad recogida descalza en la corte madrileña a través de la princesa Juana de Austria, orientación que siguieron posteriormente el resto de reinas, princesas e infantas Habsburgo. Al ser silenciosa, dicha práctica no requería de un gran número de capellanes o cantores, por lo que el papel de los oratorios cobró gran fuerza. Al mismo tiempo, tras Isabel de Portugal, el capellán mayor dejó de tener tanto protagonismo, cobrando importancia en el ceremonial el limosnero mayor, mientras que los mozos de capilla y los sumilleres de cortina pasaron a serlo también de oratorio, estos últimos en 1646. Sin duda, aunque con anterioridad debió existir un espacio similar al oratorio de la reina, fue en el siglo XVII cuando cobró toda su relevancia, como fue el caso del de la reina Margarita en Valladolid y, sobre todo, el de Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid.

Finalmente, es pertinente recordar que hubo capillas reales en otros lugares pertenecientes al segundo y tercer círculo concéntrico de residencias reales de la Monarquía Hispánica, no solo en Castilla —donde las encontramos en Aranjuez, El Pardo, Sevilla, Córdoba, Valladolid o Granada—, sino en todos sus territorios: el Palacio Real de la Aljafería en Aragón, el Palacio Real Mayor de Barcelona, el Palacio Real de Valencia, Santa Cruz de Nájera en Navarra, el Palacio de Coudenberg en los Países Bajos, el Paço da Ribeira en Portugal, el Palacio Real de Nápoles, los Palacios Reales de Palermo y Messina en Sicilia, el Palacio Real de Lima, el Palacio Real de México, el Palacio Real de Cagliari en Cerdeña o la Capilla Real de Manila en las remotas y poco conocidas Islas Filipinas, entre otros.[63]

Cámara real

La cámara fue el departamento de la casa real más complejo y controvertido, pues era en ella donde los grupos y facciones cortesanas desarrollaban con mayor crudeza sus pugnas políticas con el fin de influir en la voluntad del monarca.

Debido al carácter doméstico de las monarquías bajomedievales, en la mayoría de las europeas se le atribuyó la gestión de muchas de las Geografías Reales, y en lo referente al espacio, la cámara y sus funciones dentro de la casa real estuvieron siempre vinculadas a las dependencias más privadas del gobernante, de modo que a ella solo podían acceder sus confidentes y amigos más íntimos, las personas que, además de compartir con el soberano sus diversiones y preocupaciones, lo asesoraban en el gobierno del reino, en la distribución

63 Hasta hace poco tiempo no existían demasiados estudios dedicados a todas aquellas capillas reales que hubo en la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna, fuera de la que acompañó a los monarcas Habsburgo en su corte principal. Sin embargo, en el volumen Hortal Muñoz, *Politics and Piety,* encontramos estudios sobre varias de ellas que han sido ampliados, entre otros, por Callado Estela, *La Capilla del Palacio Real de Valencia*.

de indultos y favores y en la gestión de las propiedades reales. En consecuencia, los cometidos de las esferas patrimonial y administrativa eran a menudo confusos.[64]

Un caso especialmente interesante en la identificación de la cámara real con la propiedad soberana se dio en la Monarquía Hispánica antes del establecimiento de la Junta de Obras y Bosques, pues entonces, las Geografías Reales eran una extensión territorial de la primera. De hecho, en las Cortes de Burgos de 1515, la Cámara de Castilla era la responsable de gestionar las propiedades reales.[65] Sin embargo, las mercedes del monarca pagadas con lo obtenido de sus bienes eran administradas a través de la Cámara del Rey. Hubo que esperar hasta 1575 para que alguien ajeno a la Cámara de Castilla se hiciera cargo de los asuntos relativos a las obras y los bosques reales; nos referimos a don Francisco de Garnica, teniente de la Contaduría Mayor de Cuentas.[66] El 6 de enero de 1588, la Cámara promulgó un nuevo decreto por el que se confirmaba oficialmente que dichos temas dejaban de ser competencia de la Cámara del Rey, relevándola de la posibilidad de conceder favores, cuestión que pasaba a ser responsabilidad de la Cámara de Castilla.[67] Sin embargo, no fue hasta el reinado de Felipe IV cuando la Junta de Obras y Bosques se convirtió en un Consejo plenamente institucionalizado y completamente separado de la cámara real, especialmente a raíz de la instrucción de esta última en 1637.[68]

Esta instrucción generó en esta última una distribución de espacios y salas en las residencias reales que alcanzó su sentido con el reparto de ministros y oficiales en ellos y vino definida por la distancia o cercanía con la persona del monarca. Así, en función de su posición en la cámara real, los servidores tenían acceso pleno o restringido a las distintas salas que componían la misma, con lo que se trataba de suprimir la posibilidad de accesos espontáneos o no sujetos a regulación.[69] Al mismo tiempo, se consolidaba la disposición *en enfilade* de las residencias reales, proceso que había llevado más de un siglo.[70] El afianzamiento de este sistema incluyó la creación de varias antesalas en los palacios para la clasificación de los visitantes según su rango —aposento, retrete, antecámara, antecamarilla, etc.—, de habitaciones privadas cerradas —incluidos los dormitorios— y separadas de las ceremoniales y la adopción total de un doble sistema de vías de acceso públicas y privadas.

Casa u oficios

La diferencia entre los oficiales de la cámara y los de la casa no resulta fácil de comprender, dado que los servidores de ambas secciones tenían contacto directo con el monarca, aunque, de modo general, debemos considerar que los de la primera se encargaban de cuestiones relacionadas con la imagen del rey y de su familia en su entorno más privado, así como de su acompañamiento, mientras que los de la casa se encargaban del abastecimiento de

64 Starkey, *Intimacy and Innovation* y *The Reign of Henry VIII*.

65 AGS, Estado, legajo 1111, fol. 105.

66 Díaz González, *La Real Junta de Obras y Bosques,* 63-67.

67 Martínez Millán, «Las luchas por la administración de la gracia».

68 Titulada «Instrucción y orden que se ha de observar de aquí adelante en el servicio del aposento de su Majestad», 4 de marzo de 1637, se conserva en AGP, Administración General, legajo 939/15, s. fol.; hay otra copia en la BGH, Ms. 1712, fols. 138r-153r. Analizado en detalle en Ezquerra Revilla, «La Cámara Real».

69 Todo el proceso es explicado en Hortal Muñoz, «The Regulation of Private Spaces».

70 De Jonge, «Espacio ceremonial». Asimismo, véase la investigación y diversas publicaciones de la Marie Curie ITN PALAMUSTO (https://www.palamusto.eu/research/publications), especialmente las de Miara Fraikin.

comida y de otras necesidades vitales, tanto para la familia real como para el palacio. En estos estaban contenidos los llamados oficios de boca, que atendían cuestiones relacionadas con la alimentación: cocina, panetería, frutería, cava, sausería o guardamangier, y otros fundamentales para el abastecimiento como cerería, tapicería o furriera.[71]

De cualquier manera, cámara y oficios de la casa denotaban una serie de trabajos restringidos para el pueblo en general y que formaban parte del entorno más íntimo del monarca, dirigidas ambas secciones por el sumiller de corps y el mayordomo mayor, respectivamente. Por otro lado, ambos departamentos se articulaban en torno a tres partes: los oficiales que servían al rey, los que ejecutaban la actuación y los que conseguían el abastecimiento.

Habitualmente, el espacio dedicado a estas secciones se encontraba dentro de las residencias reales en la zona de servicio, caso de las cocinas, las cavas o las tapicerías. Sin embargo, el aumento del número de servidores de la casa real, sobre todo en el siglo XVII, hizo inviable que pudieran alojarse dentro de dichos recintos, por lo que, ya desde finales del siglo XVI comenzaron a construirse una serie de casas de oficios anexas a los palacios, como ocurrió en los de El Pardo o Aranjuez.[72]

Caballerizas reales

Al igual que otros departamentos de la casa real, el término genérico de caballeriza englobaba diversos conceptos relacionados con el espacio donde se guardaban caballos, bestias de carga y sillas de manos, literas, carruajes y otros vehículos, así como las personas que se encargaban de ellos. Además, la Caballeriza era la principal sección ocupada de las apariciones públicas y de la imagen del príncipe,[73] por lo tanto, los edificios que la albergaban debían responder a una serie de exigencias funcionales y representativas. Así, debido a sus cometidos, estaban impregnados de una gran monumentalidad y a menudo debían ser ampliados para atender las nuevas necesidades que iban surgiendo, por lo que solían ser construidos fuera de los muros de la residencia principal. Asimismo, hay que tener en cuenta que muchos de ellos cobijaban también la armería, espacio en el que se fabricaban y almacenaban las armas que la casa real utilizaba para la caza o donde los monarcas se vestían para la guerra. En el caso de la Monarquía Hispánica, había además otras dos subsecciones: la Casa de los Pajes, donde se educaba a los hijos de los nobles para su ingreso en el servicio real, y la acemilería, relacionada con los caballos y las mulas de carga para el transporte.

Estos espacios sirvieron también para llevar a cabo experimentos encaminados a mejorar la raza de los caballos, proceso que se inició en 1573 a raíz de la creación de la Real Caballeriza de Córdoba, en la que se cruzaban sementales y yeguas para crear un caballo «perfecto» para la nobleza que pudiera realizar los ejercicios de doma de la llamada Alta Escuela, nuevo sistema ideado por Federico Grisone en la Caballeriza de Nápoles. Ambas fueron las principales de la Monarquía Hispánica.[74]

71 Para saber cuáles eran estos oficios, las categorías de los oficiales y el número de componentes de los mismos durante el reinado de Felipe IV, así como la bibliografía correspondiente, consúltese Hortal Muñoz y Martínez Millán, «El funcionamiento diario de Palacio».

72 Tovar Martín, «La Casa de Oficios» y Muñoz Garcinuño, «La Casa de Oficios de Aranjuez».

73 Los estudios sobre las caballerizas reales de la Monarquía Hispánica han dado relevantes frutos en las últimas décadas, entre los que podemos destacar el trabajo de López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto*.

74 Aranda Doncel y Martínez Millán, *Las Caballerizas Reales,* 11-128.

Guarda real

Tras la configuración de un modelo de guarda multinacional con diversas unidades durante las tres primeras décadas del siglo XVI,[75] quedaba por dilucidar qué funciones debía cumplir la guarda real dentro de la casa real, el papel que iban a jugar los diferentes cuerpos en cada uno de los cometidos y el espacio donde estos se llevarían a cabo. En cuanto a lo que aquí nos interesa, junto con el cuidado de la persona real, las guardas también tuvieron una relevante participación en el complejo entramado que suponía la aparición del monarca en el espacio público.

Relacionado con esta última competencia, conviene indicar que las guardas se integraron en el proceso de configuración de los espacios cortesanos de la monarquía durante el siglo XVII.[76] Así, dentro de la distribución que se produjo en el interior de los palacios, los archeros de corps estuvieron especialmente vinculados a la cámara real y a la capilla, y apenas aparecían en los patios y otras zonas del palacio,[77] lugares a los que estaban asociadas las unidades de alabarderos tudesca y española, en especial la amarilla. Esa gradación espacial y ceremonial únicamente se rompía durante los traslados del monarca dentro de palacio, tal y como sucedía, por ejemplo, cuando el rey acudía a la capilla desde su cámara, recorrido que implicaba atravesar diversos departamentos y recorrer las galerías superiores del patio.[78]

La misma distribución tenía lugar durante las salidas del monarca fuera del palacio, incluidas las realizadas a otras Geografías Reales como la Iglesia de los Jerónimos de Madrid, donde se llevaba a cabo el juramento de los príncipes de Asturias.[79] Así, mientras los archeros siempre se situaban al lado del rey, los alabarderos se encargaban de estar presentes en los patios y claustros de los edificios donde paraba el monarca, en los que, además de su presencia ceremonial, debían encargarse también de la seguridad.

Caza real

Sin duda se trata de la sección que encontramos en menor número de monarquías, no porque dicha actividad no tuviera relevancia en la vida de sus reyes, sino porque estaba vinculada al territorio y a las Geografías Reales sin constituir una sección específica de la casa.[80] En aquellos lugares donde sí fue sección del entorno del soberano, se estructuró alrededor de los diversos tipos de caza que se practicaban, siendo paradigmática la división que se produjo en la Monarquía Hispánica, con la caza de montería y la de volatería vinculadas a la Casa de Castilla.[81]

75 Sobre las guardas reales Habsburgo hispanas, véase Hortal Muñoz, *Las guardas reales*.

76 Hortal Muñoz, «Las guardas reales de los Austrias hispanos y los patios».

77 También era así en la corte de Bruselas, tal y como podemos ver en la *Ordonnance sur la réforme des archers du gouverneur général* (hacia 1598), AGR, Audience, reg. 20/6, fol. 28r.

78 *El orden de asientos en la capilla real, sus grandeças y ceremonias, como comen los reyes en público, mudanças de la Corte, salidas del rey en público a cavallo y coche,* BNE, Ms. 2807, fols. 181r-181v.

79 Tal y como podemos ver en el *Juramento que hacen los Señores Príncipes de Asturias, sacado de las apuntaciones hechas en el que se ejecutó del Príncipe Baltasar el año de 1635*, AGP, Real Capilla, caja 1/3, s. fol. Ya lo publicamos en Hortal Muñoz y Labrador Arroyo, «Etiquetas y Ordenanzas de Felipe IV», 537-539. Gómez de Mora también elaboraría un plano para la ocasión, titulado *Planta de la iglesia de San Jerónimo y lugares que cada uno tiene en el juramento de los Serenísimos Señores Príncipes*, AGP, Mapas, Planos y Dibujos, Plano 4100.

80 La importancia de la Caza Real se estudió en Allsen, *The Royal Hunt in Eurasian History*. Más detalle en relación con varios ejemplos de reinos europeos en Merlotti, *Le cacce reali nell'Europa*.

81 Rivero Rodríguez, «Caza, monarquía y cultura cortesana».

En cuanto a la cuestión espacial, aunque los miembros de la misma habitaban en poblaciones fuera de Madrid, como Fuencarral para la de montería y Carabanchel para la de volatería, su labor principal se desarrolló en el espacio que componían los bosques, los cuáles, como ya hemos visto, eran una de las principales Geografías Reales.

Los espacios ceremoniales

> No puede negarse, que los Palacios sumptuosos, ya en la hermosura de la fábrica, ya en la riqueza de los atavios, son adorno, que hazen plausible la Magestad, como también el acompañamiento de Guardas, criados y confidentes, que sirven a las ceremonias de respeto.[82]

Juliusz Chroscicki indicaba que el espacio ceremonial era un área donde el soberano se presentaba a sus súbditos, se mostraba la jerarquía de la corte y se demostraba el poder del reino.[83] Jeroen Duindam, por su parte, señalaba que el ámbito cortesano no era solo un escenario donde se representaba el poder y la gente luchaba por conseguir mayor influencia, sino también un sistema simbólico que mezclaba referencias a la religión y a la filosofía natural con otras expresiones más mundanas de honor y autoridad. En virtud de ello, y dado que consideraba que se trataba de una estructura policéntrica, proponía un modelo de desarrollo de dicho espacio ceremonial basado en una serie de círculos concéntricos: el palacio, la ciudad de la corte y el resto del territorio, siempre teniendo en cuenta las diversas iglesias relevantes en todos esos lugares.[84]

Sin duda, estas cuestiones pueden ser aplicadas al conjunto de la Monarquía Hispánica, aunque el proceso de conformación de dicha esfera protocolaria fue muy largo, ya que se inició con el origen de la propia monarquía y no culminó hasta mediados del siglo XVII. Ya hemos tratado en detalle sobre estas cuestiones en otras publicaciones,[85] pero aquí conviene indicar que, para dicha adaptación fue fundamental el reinado de Felipe II, en especial cuando, en la década de los años ochenta del siglo XVI, se introdujeron variaciones en el ceremonial de las apariciones públicas de los monarcas hispanos. Así, a raíz de poner en práctica diversos usos del carruaje, se produjeron el distanciamiento y la sacralización del rey, acentuando el alejamiento de su persona que estaba provocando el proceso de institucionalización sufrido por la monarquía durante esos años.[86] En efecto, la aparición de forma plena del vehículo en el protocolo cortesano, frente al anterior uso masivo del caballo, permitió una graduación de las distancias con respecto al rey, eliminar el acompañamiento del vehículo y el ocultamiento real gracias a las cortinas.[87] De igual modo, dicha separación se vio favorecida por el control exhaustivo del acceso de carruajes y caballos a palacio que el rey completó con su retiro a Sitios Reales alejados de la capital, proceso que puede ser también inscrito dentro de esas jornadas de rotaciones estacionales de la corte.

82 Núñez de Castro, *Libro histórico político*, fol. 14v.
83 Chroscicki, «Ceremonial Space», 193.
84 Fantoni *et al., The Politics of Space,* 15-18.
85 En especial Hortal Muñoz, «Courtly and Ceremonial Spaces in Spanish Royal Sites».
86 Tratado en profundidad en López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto,* especialmente 75-76.
87 Sobre el significado ceremonial de las cortinas, véase Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *«Ostensio Regis»*.

En dicho proceso fue fundamental también la sistematización del protocolo y de las etiquetas con las que Felipe II continuó el esfuerzo iniciado por su padre. Así, a lo largo de su reinado se elaboraron la mayor parte de las ordenanzas de la caballeriza y de la capilla, aunque, sin duda, la más importante de sus actuaciones fue la elaboración de las que otorgó a finales de 1575 para el gobierno de la casa de su cuarta esposa, doña Ana de Austria.

Sin embargo, no fue hasta el reinado de Felipe IV cuando se produjo un definitivo esfuerzo codificador que debe ser inscrito en el marco general de cambios que estaba sufriendo la corte barroca a lo largo de toda Europa. En los inicios de su reinado, tras llevar a cabo algunos intentos parciales para algunas secciones de su casa, así como para la de la reina, encomendó a varios de sus cortesanos más avezados la elaboración de un ceremonial general, conocido con el nombre de *Etiquetas Generales de Palacio,* fechado el 11 de febrero de 1651.[88] Este marco normativo se vio complementado por una serie de planos aclaratorios y explicativos en los cuales se detallaba cómo debían situarse tanto las diferentes secciones de la casa real como las diversas partes del reino durante todas las posibles ceremonias, consolidando la fijación de dicho espacio cortesano. Se encargó del asunto el aposentador mayor Juan Gómez de Mora, que debió anexar dichos dibujos al texto original de las *Etiquetas,* pues la fecha de ambos es la misma.[89] Desde el mismo momento de su publicación, fueron consideradas como unas de las más depuradas de Europa, influyendo en diversas cortes, incluidas todas aquellas que pertenecían a la Monarquía Hispánica, como Nápoles[90] o Bruselas.[91]

El afianzamiento del protocolo y de la etiqueta confirmó el ocultamiento del monarca, que se situaba así en una esfera diferente a la de sus súbditos y completamente fuera del alcance de estos.[92] En función de ello, sus Sitios Reales también se convirtieron en lugares donde ejercer la posibilidad de acceso al soberano,[93] y para que pudiera ser efectivo, se hizo necesario estructurar de un modo más adecuado el área en torno a los mismos mediante la codificación ceremonial. Dicho procedimiento, que transcurrió en paralelo al de las casas reales, se aceleró y fue muy fecundo durante el reinado de Felipe IV con la redacción de numerosas instrucciones y ordenanzas destinadas al funcionamiento y protocolo de dichos lugares,[94] que ayudaron también a la unión efectiva de corte, casa y territorio.[95] En ese proceso fue fundamental el papel de los validos, sobre todo tras aglutinar en sus manos tres oficios clave para controlar el espacio donde se llevaban a cabo los principales movimientos del monarca:[96] en primer lugar, el puesto de sumiller de corps de la Casa de Borgoña —y en el caso del conde-duque de

88 El texto, cuyo nombre completo es el de *Etiquetas de palacio ordenadas por el año de 1562 y reformadas el de 1617,* está publicado en Martínez Millán y Fernández Conti, *La monarquía de Felipe II,* 835-999.

89 En la actualidad se conservan en AGP, Mapas, Planos y Dibujos, Planos 4096-108.

90 Gracias al *Progetto Cerimoniali* (https://www.progettocerimoniali.org/), publicación en cuatro monumentales volúmenes que abarcan las diversas fases históricas de los territorios napolitanos, la corte de Nápoles es, en este aspecto, la mejor estudiada hoy en día de la Monarquía Hispánica.

91 Hortal Muñoz *et al., El ceremonial en la Corte de Bruselas*.

92 Strong, *Arte y poder,* 171-172.

93 El acceso a los príncipes ha sido estudiado en Raeymaekers y Derks, *The Key to Power?*

94 Muchas de ellas publicadas en Hortal Muñoz y Labrador Arroyo, «Etiquetas y Ordenanzas de Felipe IV», 620-738.

95 Todo el proceso es explicado en Hortal Muñoz, «La unión de la Corte, la Casa y el Territorio».

96 Cuestión analizada en detalle en Hortal Muñoz, «Los Validos y la configuración del espacio», incluyendo el nombre y las fechas de los validos que ejercieron los tres oficios.

Olivares, también el de camarero mayor de la Casa de Castilla— para vigilar la cámara real y, por tanto, las zonas más privadas de las residencias reales; en segundo lugar, el de caballerizo mayor, con el fin de examinar el entorno del monarca cuando salía de palacio a mostrarse a su pueblo o a realizar jornadas más largas; y, en tercer lugar, a través de la acumulación en sus manos, o en las de sus «hechuras», de las alcaidías de los principales Sitios Reales castellanos.

Junto con esta cuestión, tuvieron que darse dos pasos fundamentales en la configuración de los ámbitos interno y externo de los palacios: en lo que respecta al primero, la ya mencionada consolidación del sistema de apartamentos *en enfilade* de las residencias principescas; y externamente, la necesidad de separar físicamente el espacio de los Sitios y Geografías Reales del resto de la sociedad, marcando de una manera más clara sus límites jurisdiccionales.[97]

Las variaciones en los términos de estas Geografías Reales surgieron de una interacción cambiante con su entorno con el objetivo de definir cuidadosamente un área restringida y cerrada no solo para las personas, sino también para los animales y los bienes. Por tanto, una de las principales funciones judiciales de la Junta de Obras y Bosques fue limitar el uso de los espacios reales, los bosques, la caza, etc., vedándolos a poblaciones y pobladores circundantes. Para conseguirlo, algunas monarquías destinaron cuerpos de guarda preexistentes, o crearon nuevos, para proteger esos Sitios Reales donde iban a llevarse a cabo fiestas y ceremonias. El primer ejemplo lo constituyeron las guardas *du dedans et du dehors du Louvre* en Francia, modelo que no pudo ser adoptado adecuadamente por la Monarquía Hispánica hasta la creación del cuerpo de guardabosques reales en el siglo XVIII.[98] Pese a ello, durante toda la Edad Moderna nos encontramos con guardas de a pie o a caballo, así como porteros y conserjes,[99] en El Pardo, Aranjuez, la Casa de Campo o El Escorial, lo que indica que ya eran zonas claramente diferenciadas de su entorno, delimitación que incrementaría el papel de los Sitios Reales en el ceremonial cortesano, permitiendo que pasaran de ser lugares de complemento a espacios centrales en diversos tipos de actividades, comenzando por las de entretenimiento cortesano.

En lo que respecta al teatro, el paso definitivo se produjo con la creación de nuevas infraestructuras diseñadas especialmente para celebraciones cortesanas en los Sitios Reales. Los primeros intentos de construcción tuvieron lugar en el entorno del Alcázar de Madrid, en concreto, en las Casas del Tesoro durante el reinado de Felipe III y en dos ocasiones cerca del Juego de Pelota (1622 y 1655) en el transcurso del de Felipe IV, proyectos que no culminaron por oposición del ayuntamiento.[100] Tras esos fracasos, este último decidió erigir dichas edificaciones en sus Sitios Reales, comenzando por el Coliseo del Buen Retiro, inaugurado el 4 de febrero de 1640.[101] También el Palacio de la Zarzuela constituyó un relevante ejemplo. De hecho, a raíz del estilo de drama lírico representado en sus jardines en numerosas ocasiones, su nombre fue incorporado a la lengua española como género musical. La primera obra escenificada fue, en 1657, el *Golfo de las Sirenas*

97 Para la Monarquía Hispánica, el proceso concluyó con la recopilación final realizada por tío y sobrino, ambos con el título de Alcalde de Casa y Corte; véase Cerbantes y Cerbantes, *Recopilacion de las Reales Ordenanzas*. Sobre el proceso, consúltese Ezquerra Revilla, «Más allá de los Sitios Reales».

98 Martínez Ruiz y Pi Corrales, *Protección y seguridad*.

99 Hortal Muñoz, «"Con obligación de residir en ella de ordinario"».

100 Ferrer Valls, «Teatros cortesanos». Sobre esas disputas con el poder municipal, véase Escobar, *Habsburg Madrid,* 135-166.

101 Flórez Asensio, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII» y López Alemany, *Teatro y diplomacia*.

de Calderón de la Barca.[102] En este sentido, en Aranjuez, por ejemplo, no hubo teatros permanentes hasta el siglo XVIII, por lo que este tipo de representaciones se realizaban en el interior del palacio o en sus jardines, como ocurrió con el teatro provisional que Cesare Fontana hizo montar en el Jardín de la Isla, el 15 de mayo de 1622, para representar *La Gloria de Niquea* del conde de Villamediana.[103]

Del mismo modo, el papel de los Sitios Reales se vio incrementado en lo que respecta a las celebraciones religiosas, sobre todo a través de las ya mencionadas capillas reales, siendo, sin duda, la del Alcázar de Madrid el espacio ceremonial más conflictivo, pues en ese reducido lugar convergían las diversas esferas protocolarias de todos los miembros de la casa real, además de los de otras instancias del reino. En función de la relevancia de cada uno de ellos se decidía su posición dentro de la misma, e incluso si tenían derecho a silla, banco o debían permanecer de pie. Asimismo, la capilla real fue muy utilizada para definir la relación de la Monarquía Hispánica con el papado y donde se configuró su imagen de monarquía católica. Para ello debió ser articulado su protocolo, siendo la figura clave de dicho proceso el portugués Manuel Ribeiro, a quien Felipe III mandó venir a Castilla como maestro de ceremonias tras conocerlo durante su estancia en Lisboa en el transcurso de la jornada real de 1619.[104] Desde un primer momento, y sin ningún género de duda, quedó claro que, en esencia, su tarea consistiría en adaptar sus cultos y ritos a los del pontífice. De modo que, tras años de luchas y tal y como hemos estudiado en otro lugar,[105] el proceso culminó el 10 de marzo de 1639, cuando finalmente el monarca accedió a colocar el Santísimo Sacramento en la Capilla Real del Alcázar de Madrid, cuestión central en el ceremonial papal que se vio complementado con el de Ribeiro: un calendario de festividades y la distribución del espacio a través de algunos planos y descripciones adaptados al nuevo ritual instaurado.

Sin embargo, el mismo no incluía información sobre fiestas que no tuviesen lugar de modo «regular», es decir, cada año de la misma manera. Pese a ello, sabemos que la Capilla Real del Alcázar de Madrid fue utilizada para otras celebraciones dinásticas, como fueron los bautizos de príncipes e infantes hispanos: la infanta María, hija de Felipe II, y el infante don Carlos, hijo de Felipe III y futuro Carlos II, así como el príncipe Felipe Próspero y las infantas María Eugenia, María Antonia Dominica o María Teresa, hijos de Felipe IV. De todos modos, dichos ritos no siempre tuvieron lugar en ella, pues en ocasiones fueron celebrados en la parroquia de palacio, en iglesias de Madrid, como San Gil o San Juan Bautista, o en otros lugares como los Monasterios de las Descalzas Reales y San Lorenzo de El Escorial, la Iglesia de San Pablo de Valladolid —cuando la corte estuvo allí—, la Colegiata de San Pedro de Lerma —el de la infanta Margarita, hija de Felipe III— o, incluso, la iglesia del Palacio de Valsaín, donde nació Isabel Clara Eugenia.[106]

Ello nos muestra, sin duda, que los Sitios Reales cobraron gran relevancia en los ceremoniales dinásticos, siendo otro de los principales actos el de los funerales reales, fundamentales en la continuidad del linaje. Por supuesto, el principal panteón era el del Real

102 Lobato López, «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero».

103 Chaves Montoya, *La gloria de Niquea*.

104 Sobre esta jornada, véase Labrador Arroyo, *La Casa Real en Portugal,* 319-346.

105 Analizado en detalle, con especial interés para la capilla real, en el estudio introductorio de Hortal Muñoz *et al., La configuración de la imagen de la Monarquía Católica,* 11-49.

106 Tal y como explica Rodríguez Moya, «El bautismo regio en la corte hispánica».

Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pero no el único. Al respecto, la modificación del ritual funerario de la Monarquía Hispánica por parte de Felipe II en 1573[107] hizo necesario disponer de lugares adecuados en la corte para las honras fúnebres de la familia real y requirió del diseño de una etiqueta y de un modelo artístico para las mismas. Los escenarios luctuosos preferentes fueron los conventos reales madrileños, concretamente las iglesias del Monasterio de las Descalzas Reales, del Real Monasterio de la Encarnación y del Convento de San Jerónimo,[108] lugar este último también de gran relevancia al ser donde juraban los príncipes de Asturias como herederos de la Monarquía Hispánica. En este sentido, conviene recordar que, tras el fallecimiento de cada rey o reina, se realizaban réplicas de las exequias llevadas a cabo en Madrid en todas y cada una de las restantes cortes de la misma, en las cuales entraban en juego los diferentes espacios reales de cada uno de los reinos y quedaban reforzados los lazos con el rey ausente.

Para finalizar, debemos indicar que el ya reseñado ocultamiento de los gobernantes no obstaba para que siguieran apareciendo en público en diversas ocasiones, aunque en menor medida que antaño. De hecho, muchas de las reformas urbanas que se llevaron a cabo estuvieron justificadas precisamente por tratarse de lugares destinados a las fiestas, para lo que se crearon itinerarios específicos.[109] Por lo tanto, en la ciudad de Madrid siguieron celebrándose ceremonias en las que el pueblo podía observar a los monarcas y al resto de cortesanos principales, como las procesiones del Corpus Christi, los Autos de Fe o las corridas de toros en la Plaza Mayor.[110] Sin embargo, la extensión de la corte fuera de la capital y los cambios en el ceremonial y en el espacio cortesano que hemos visto trasladaron con mayor fuerza la imagen del monarca a otras localizaciones, en especial a los Sitios Reales.

La replicación del modelo. La Monarquía Hispánica como una monarquía de cortes

> J'ay bien voulu prendre la paine de bien receuillir, et renger,
> ce qui m'at paru necessaire pour le bon gouvernement
> et conservation d'une maison royale en ces estats de Flandres,
> avec la moindre depence qui se puis faire.[111]

El conglomerado territorial que conformaba la Monarquía Hispánica estaba compuesto por diversos reinos, en cada uno de los cuales existía una corte, así como una o varias casas reales; estructura política que, dependiendo de los autores, ha sido denominada monarquía compuesta,[112] articulada[113] o policéntrica.[114] Por supuesto, otras del momento tuvieron configuraciones similares, pero fue la Monarquía Hispánica, sin duda, la que

107 En esta cuestión sigue siendo de obligada consulta Varela, *La muerte del Rey*.
108 Mínguez Cornelles, «Court Spaces and Dynastic Piety».
109 El de Madrid aparece descrito en Cámara Muñoz, «El poder de la imagen y la imagen del poder», 68-69.
110 Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia* y Sánchez Cano, «Festival interventions in the urban space», que estudia los diversos cambios que, a partir de 1494, se produjeron en la ciudad para favorecer las procesiones reales.
111 AGR, Manuscrits Divers, núm. 442, fol. 1r.
112 Elliott, «A Europe of Composite Monarchies».
113 Rivero Rodríguez, «El Consejo de Italia».
114 Terminología desarrollada a partir de Cardim *et al.*, *Polycentric Monarchies*.

mejor reflejó el tipo de organización política preponderante en la época, debido a la necesidad que tuvo de dotar de coherencia a tantos y tan heterogéneos territorios como los que aglutinó entre los siglos XV y XVIII.

Para ello, desde la época de Carlos V se constituyó en una monarquía de cortes,[115] aunque no fue hasta el reinado de Felipe III cuando las subsidiarias alcanzaron un notable esplendor. Las casas de los virreyes y gobernadores se convirtieron en el centro de grandes cortes espejo de la de Madrid, por lo que las élites locales buscaron acomodo en sus tierras de origen y dejaron de viajar con tanta frecuencia hasta la capital del Imperio, lo que propició la recuperación de casas reales en aquellos lugares que ya las tenían, como Nápoles, Sicilia o Portugal; se potenciaron las de los virreyes donde no las había, tal y como sucedió en América; o se establecieron otras nuevas, como ocurrió en los Países Bajos, donde, debido a la prolongada ausencia de la Casa de Borgoña, fue creada la Maison Royale de Bruxelles.[116] No obstante, en Navarra, Aragón, Cataluña, Valencia, Mallorca o Cerdeña, las cortes fueron más limitadas y sus casas no se acomodaron a la real. Como podemos ver, lo que distinguía al centro de la periferia en ese momento no era la geografía, sino la calidad del *prorrege,* y en este sentido, la importancia de dichas cortes secundarias aumentó aún más cuando, al inicio del reinado de Felipe IV, su valido Olivares propuso incrementar el poder y la condición social de virreyes y gobernadores procurando que, en la medida de lo posible, fueran de sangre real.[117]

Esta evolución nos indica que las cortes de los reinos periféricos no quisieron nunca renunciar a su condición, pese a la ausencia continuada del soberano. Para ello, y con el fin de hacer visible allí la presencia del monarca, todas ellas y sus capitales compartieron una serie de características morfológicas comunes, en especial a través de sus Sitios Reales, cuyos sistemas fueron potenciados en los diversos reinos durante ese periodo.

Por desgracia, hasta hace pocas fechas no existían demasiados trabajos sobre los Sitios Reales de las cortes periféricas, y los que hay atienden principalmente al estudio individual de algunos edificios desde el punto de vista de la historia de la arquitectura o del arte, así como desde el de los aspectos espirituales para algunos conventos, algo que afortunadamente está cambiando en los últimos años.[118] A pesar de ello, sabemos que en esas cortes secundarias se reproducía a pequeña escala el esquema organizativo de la de Madrid, con un Sitio Real principal y otros subalternos, caso de cazaderos o palacios de jornada. Sin embargo, no existía un tercer círculo al no poder delegar el poder, capacidad que únicamente tenía el monarca.

115 Concepto estudiado por Rivero Rodríguez en *La monarquía de los Austrias.*

116 Hortal Muñoz y Trápaga Monchet, «The Royal Households in the Habsburg Netherlands».

117 Rivero Rodríguez, «*"Ammirare il vostro dominio che fa ubbidirse dal passato"*».

118 Algunas excepciones para el siglo XVII son estudiadas en Denunzio *et al., Dimore signorili a Napoli,* para Nápoles; Lanza Tomasi *et al., Dimore di Sicilia,* para Sicilia; y Hortal Muñoz, «La importancia de la articulación del territorio» y «A Key Tool for a New Dynasty», para los Países Bajos. En cuanto a Aragón, ya mencionamos los trabajos que existen sobre las Juntas del Patrimonio. Finalmente, sobre las instituciones que gestionaban esos lugares en algunos de los reinos que componían la monarquía se ha trabajado en el volumen Hortal Muñoz y Hurx, *Building the Presence of the Prince;* en concreto, para Portugal: Senos y Santos, «Managing Royal Buildings»; los Países Bajos: Mouillebouche, «The Management of Buildings in the Duchy»; Stein, «The Brabantine "Office of Works"» y Hurx, «Centralisation and Decentralisation»; o los virreinatos en América e Italia: Rivero Rodríguez, «Palaces and Royal Places Where No Kings Lived».

Las Geografías Reales principales eran siempre los palacios, en los cuales se alojaban virreyes o gobernadores junto con su séquito y otros organismos de la Administración de la monarquía. Así, en dichos edificios se encontraban la capilla real, el archivo del reino y la audiencia real, además de otras instituciones judiciales, pues incluso podían ser sede de la Inquisición, tal y como sucedía en la Aljafería en Zaragoza o en el Palacio Real Mayor de Barcelona.[119] Igualmente, en circunstancias y ceremonias concretas, en ellos se izaba el pendón real como si el soberano se encontrara allí presente, como ocurría en el Real de Valencia cuando se celebraba el advenimiento al trono de nuevos monarcas o en los Alcázares de Sevilla cuando pernoctaban allí los virreyes de Perú o Nueva España justo antes de partir a América.[120] De modo que podemos constatar que una de sus principales funciones era simbolizar la presencia de un rey ausente físicamente. Por lo tanto, en todos esos palacios existía la expectativa de que este pudiera acudir a residir en algún momento, algo que, desde Felipe III, sucedió en Valencia —1599, 1604, 1632 y 1645—, Barcelona —1599, 1626 y 1632— y Lisboa —1619—, pero no en otros territorios que estaban fuera de la península ibérica, pues Felipe II fue el último monarca Habsburgo hispano que salió de la misma.

Al igual que en Castilla, los diversos representantes del rey utilizaron y reformaron palacios que habían sido construidos en la Edad Media y pertenecido a dinastías anteriores al periodo Habsburgo, reforzando así la legitimidad de este linaje sobre dichos reinos, lo que demuestra que el territorio constituía un conglomerado derivado de la relación entre los habitantes, el poder y el espacio en el que las dinastías de finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna, tanto soberanas como nobles,[121] eran percibidas y actuaban como el vínculo que unía la tierra y las personas que la poblaban.[122] Del mismo modo, estos edificios se constituyeron en lugares de representación de la monarquía, con elementos distintivos como la celebración en sus dependencias de festividades relacionadas con devociones propias de las dinastías anteriores y mediante la exhibición de galerías de retratos.[123]

Esta necesidad de continuidad hizo que se mantuvieran y reformaran palacios que difícilmente podían cubrir las nuevas necesidades espaciales que el sistema cortesano fue generando en el Renacimiento y, sobre todo, en el Barroco. En las cortes periféricas de la monarquía, virreyes y gobernadores llevaron a cabo sucesivas ampliaciones de los Sitios Reales de dichos territorios para eliminar las irregularidades propias de las construcciones de la Edad Media —tal y como sucedió en Bruselas, Valencia, Nápoles y, en menor medida, Cerdeña— e introdujeron mejoras en las residencias virreinales construidas en el siglo XVI —caso de Lima o México—.[124] Del mismo modo, y al igual que ocurrió en otras capitales europeas, se construyeron nuevos Sitios Reales secundarios para complementar al principal —Barcelona o Cagliari—, al tiempo que se reformaron algunos ya existentes como los de Tervuren o Vilvorde en los Países Bajos.[125]

119 Una reflexión sobre estos palacios en los territorios del Reino de Aragón en Pardo Molero, «Las capitales de la Corona de Aragón», 14-18.
120 Marín Hidalgo, *El Alcázar de Sevilla*.
121 Duindam, *Dynasties*.
122 Damen y Overlaet, *Constructing and Representing Territory*.
123 Carrió-Invernizzi, «Las galerías de retratos de virreyes».
124 Panduro Sáez, *Los reales palacios de México y Lima*.
125 Proceso estudiado en De Jonge, «'t Hof van Brabant' als symbool»; véase, asimismo, Hortal Muñoz, «A Key Tool for a New Dynasty».

Asimismo, en estas cortes secundarias también fueron generados itinerarios festivos que casi siempre finalizaban en el palacio real o en un espacio abierto, delante del mismo, donde solía estar ubicada la catedral, como en Valencia o Cerdeña. De ese modo, parte de las reformas llevadas a cabo estuvieron destinadas a abrirse más a la ciudad y a hacerse presentes en el calendario festivo y litúrgico anual participando en fiestas encaminadas, por ejemplo, a honrar a santos locales —como en Valencia con la canonización de san Francisco de Borja— o advocaciones propias del conjunto de la Monarquía Hispánica —como la Inmaculada Concepción—.[126] Por supuesto, eran también lugares para la celebración de justas, torneos, corridas de toros, juegos de cañas y otro tipo de actividades festivas para conmemorar ocasiones especiales, como las ya indicadas visitas de los monarcas o las de otros personajes relevantes, como la de Filiberto de Saboya a Cagliari en 1621. Con frecuencia, desde los balcones del palacio que daban a la plaza, los monarcas, virreyes o gobernadores se mostraban al pueblo durante las visitas o al instalarse en el lugar.

También había un recorrido establecido para que virreyes y gobernadores pudieran acudir desde el palacio real hasta las principales iglesias, conventos y monasterios de cada ciudad para atender a las ceremonias que en ellos se realizaban, relacionadas tanto con fiestas locales como vinculadas con la dinastía, así como a otros Sitios Reales secundarios. En ellas jugaban un papel fundamental todos aquellos conventos y monasterios de las cortes que podían ser considerados Sitios Reales. Baste como ejemplo, y muy brevemente, cómo la relevancia ceremonial de los *domaines* de los Países Bajos en el día a día de los archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto fue incrementándose notablemente durante su soberanía (1598-1621) y el hecho de que en el protocolo de dicha corte aparezcan citados, en multitud de ocasiones, varios de estos lugares y la organización que requería el uso o traslado a los mismos. Por supuesto, el mencionado en más ocasiones es el Palacio de Coudenberg, en especial su capilla real, pero también cómo era necesario llevar a cabo el traslado de la corte a Laeken,[127] Tervuren o Scherpenheuvel para los rezos pertinentes, así como a Mariemont para cazar o a los diversos lugares de Bruselas para consolidar la imagen de los gobernadores en varias actividades.[128]

No obstante, y pese a lo apuntado anteriormente, en lo referente a la mayoría de las cortes secundarias o periféricas de la Monarquía Hispánica, dicho proceso todavía debe ser estudiado en profundidad.

126 Mínguez Cornelles y Rodríguez Moya, *La piedad de la Casa de Austria*.

127 Por ejemplo, en AGR, Manuscrits Divers, núm. 443, fol. 130r, se indica: «Muchos prinçipes soveranos a las 4 de la tarde han ydo a visitar la imagen de Nuestra Señora de Laeque o a cavallo o en coche, entonces los de la Furriera y Tapicería van a poner el recado del sitial como esta dicho antes, y es de tercio pelo rogo».

128 «El domingo *Exaudi*. La missa cantada por un capellán de altar y S. A. assistire a ella, pero si va a la Casa de la Villa para ver la fiesta de la Caramesa, llamada el *Ommeganc*, no ay capilla, pero S. A. oye la misa resada en el oratorio a las dies de la mañana. Nota: que aunque el príncipe no va a la Casa de la Villa y que como la procesión que sale de la iglesia del Sablón pasa por las ballas y patio de Palaçio, el príncipe ve passar dicha procesión en los balcones de Palaçio; y sobre uno se pone el tapis de tercio pelo rogo que sirve al docel de la capilla real con sus dos almuadas donde se pone S. A»; AGR, Manuscrits Divers, núm. 443, fol. 130v.

La replicación del modelo. El efecto de emulación en la nobleza

> Quando el príncipe es poeta, todos hacemos coplas;
> quando es músico, todos cantamos y tañemos;
> quando es guerrero, todos tratamos con armas.[129]

Por último, nos gustaría indicar cómo todas las cuestiones que hemos desarrollado en estas páginas influyeron en el efecto de emulación que la nobleza vivió con los monarcas hispanos y viceversa. Conviene recordar que, durante la Baja Edad Media, los grandes nobles tenían la posibilidad de levar ejércitos, lo que suponía una amenaza real para los reyes europeos del momento. En virtud de ello, a comienzos del siglo XVI, los monarcas fomentaron la transformación de la nobleza de un ideal caballeresco a otro cortesano, con el objetivo de su domesticación o integración en el entorno palatino, así como de la identificación de la misma con sus proyectos de gobierno.[130]

Una herramienta clave para obtener dicha «domesticación» de los nobles fue la codificación del espacio cortesano que venimos estudiando y que culminó, en la Monarquía Hispánica, de la mano de los validos del siglo XVII.[131] En efecto, la propia evolución política de la corte y la madurez del sistema de valimiento permitió a la nobleza, a través de la acumulación en sus manos de los tres oficios claves ya señalados —sumiller de corps y camarero mayor, caballerizo mayor y alcaide de Sitios Reales—, consolidar su dominio del espacio cortesano y estructurarlo de un modo más centralizado, de modo que los privados tuvieron la oportunidad de organizar los espacios de vida del monarca, en particular durante las jornadas reales.

No resulta, por tanto, extraño que, desde la llegada del duque de Lerma al poder, los validos ya hubieran comenzado a mostrar interés por dominar las cuestiones jurisdiccionales relativas a los Sitios Reales, bien a través del control de la Junta de Obras y Bosques o bien procurando sacar dicha jurisdicción fuera de la misma poniéndola bajo su control directo, como fue el caso del Buen Retiro y del conde-duque de Olivares,[132] así como de los alcaides que lo siguieron.[133] Al respecto, cabe señalar que este último influyó en el nombramiento de alguien de su confianza como nuevo superintendente de obras reales,[134] evitando los conflictos que había tenido con el primer ocupante de dicho cargo, el marqués de Malpica. Dicho puesto había surgido en los Países Bajos cuando, el 17 de marzo de 1607, apareció una nueva figura asociada a los Ouvrages de la Cour, institución que gestionaba allí los Sitios Reales. Hablamos del *intendant* —que más tarde se convertiría en el *surintendant*—, que llegó a la corte de Madrid, como superintendente de las obras reales en 1621, en la persona del ya citado marqués de Malpica.[135] Así, Olivares favoreció

129 Furió Ceriol, *El concejo y consejeros del Príncipe*, fol. 81v.

130 Sobre esta transformación hay numerosa bibliografía. Nos remitimos, sobre todo, a los trabajos del grupo Europa delle Corti, en especial a los de Cesare Mozzarelli y Amedeo Quondam.

131 Existe ingente cantidad de bibliografía sobre el valimiento, en especial en lo relativo a la Monarquía Hispánica. Una recopilación y análisis de la misma puede verse en Sánchez González, *La Europa de los Validos*.

132 Chaves Montoya, «El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares».

133 Flórez Asensio, *La corte en llamas,* 15-22.

134 Sobre este oficio, véase García Morales, «El superintendente de obras reales».

135 El proceso de creación es explicado en Hortal Muñoz, «La importancia de la articulación del territorio», 121-122.

el nombramiento del pintor y arquitecto Juan Bautista Crescenzi, cuyo papel debía responder, en cierto modo, al que Juan Bautista de Toledo había ejercido para Felipe II, diseñando un plan que pudiera transmitir sus ideas políticas y religiosas a todo el espacio cortesano.[136] Sin embargo, este fue abortado debido al fallecimiento de Crescenzi en 1635. Décadas después, en concreto en 1675, el oficio fue ejercido por Fernando de Valenzuela, el cual, sabedor del potencial del mismo, lo utilizó para tener un papel activo en el proyecto de revisión de la Plaza Mayor, así como de otras obras en diversos Sitios Reales.[137]

Estas cuestiones nos indican el interés que los validos tuvieron en la conformación del espacio cortesano; y en cuanto a lo que aquí nos interesa, conviene indicar que esta involucración provocó un efecto de emulación mutuo entre el monarca y sus principales favoritos durante el siglo XVII, de modo que las ideas provenientes de la corte se transmitieron hasta los lugares más recónditos del territorio, ayudando también a estrechar los vínculos entre los Sitios Reales y la capital, uniendo efectivamente corte, casa y territorio, como ya indicamos anteriormente.

Al respecto, podemos señalar varios ejemplos de dicho efecto de emulación, comenzando por el hecho de que los privados ejercieron un papel crucial en la remodelación de las principales residencias reales durante su proceso de adaptación a las nuevas necesidades de la corte y del Barroco, periodo en el que alcanzaron su máximo esplendor. En este sentido, el duque de Lerma ejerció gran influencia en las obras ejecutadas en las de Valladolid, la Casa de Campo o El Pardo, mientras que Olivares tuvo una función similar en las de sitios como el Buen Retiro, la Zarzuela y Vaciamadrid, propiedad real que pasó después a su propio patrimonio. Al mismo tiempo, ambos contribuyeron notablemente a las diferentes reformas realizadas en el Alcázar de Madrid y en Aranjuez.[138]

Los mencionados proyectos reales también tuvieron su reflejo en las intervenciones arquitectónicas que los validos llevaron a cabo en sus propiedades privadas, pues en numerosas ocasiones tomaron como modelo los edificios reales, lo que permitió, a través de la arquitectura y de la organización del espacio, la transmisión de las ideas políticas y religiosas de los monarcas a los territorios nobiliarios. En Castilla, los ejemplos más notables de este efecto, sin olvidar la Huerta de la Ribera en Valladolid o el Palacio de Buenavista en Toledo, fueron el Palacio Ducal de Lerma, el anexo Convento de San Blas para monjas dominicas, de indudable parecido arquitectónico con el de El Escorial,[139] y el palacio-monasterio de Loeches,[140] que construyó Olivares para su retiro. En este último caso, se trataba de la emulación de un real retiro con un convento de monjas dominicas al que estaban adosados el panteón familiar de la casa de los Olivares y un palacio, cuyos modelos fueron el monasterio de Yuste, el Cuarto Real de los Jerónimos de Madrid, San Lorenzo de El Escorial y la fachada del Convento de la Encarnación de Madrid para la portada de la iglesia. Tras el fallecimiento de Olivares, el complejo pasó a manos de su sobrino, Luis Méndez de Haro, nuevo favorito de Felipe IV.

En este contexto, queda aún por estudiar en profundidad si existieron instituciones específicas que las grandes familias nobiliarias hispanas crearan a imagen y semejanza

136 Hay numerosas publicaciones sobre Crescenzi, pero, para su rol como superintendente, consúltese Taylor, «Juan Baustista Crescencio».

137 Álvarez-Ossorio Alvariño, «El espacio de la privanza».

138 Estudiado en Hortal Muñoz, «Sitios Reales y Validos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV».

139 Banner, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma*, 109-168.

140 Ponce de León Hernández, *La arquitectura del Palacio-Monasterio de Loeches*.

de las que disponían los monarcas para gestionar sus espacios.[141] Aunque podemos intuir que así sería, pues algunas investigaciones sobre la construcción del paisaje en la Baja Edad Media por parte de relevantes dinastías nobiliarias castellanas,[142] o acerca de las instituciones creadas por grandes familias nobiliarias de otros territorios de la monarquía, como los Países Bajos,[143] apuntan a ello.

Finalmente, debemos mencionar que el efecto de emulación también tuvo su repercusión en las construcciones que algunos nobles ordenaron realizar en Madrid, como es el caso del marqués de Los Balbases que Hugo Vergara Acedos estudia en su capítulo de este volumen. Aunque el cabeza de familia apenas vivió en dicho palacio, al ostentar diversos cargos de gobernador en Italia u otros lugares, dicho emplazamiento fue muy importante como representación de la familia, gracias sobre todo a la privilegiada situación del inmueble al estar en el camino que unía el Alcázar con el Buen Retiro. Las obras de reforma realizadas llevan a que este palacio nos permita evocar dicho efecto de emulación con respecto a los Sitios Reales de los monarcas, como fue el uso político de las representaciones teatrales en el mismo —que conllevó la posterior edificación de un teatro a la italiana dentro del palacio—, la erección de otros espacios como las caballerizas o la especial vinculación con la Iglesia y el Convento del Espíritu Santo de Clérigos Regulares Menores. Todo ello sin olvidar, por supuesto, el impulso de diversas iniciativas artísticas relacionadas directamente con esa morada con el fin de convertirla en un reflejo tangible de la identidad de su linaje.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en la figura de Jean de Croÿ, II conde de Solre, cuya labor de representación y mediación con sus tierras de origen en los Países Bajos requirió de la configuración en Madrid de una imagen adecuada para poder desarrollar dicho desempeño.[144] En virtud de ello, desde antes incluso de viajar a Madrid, Solre se afanó por encontrar un alojamiento adecuado a su rango,[145] y en 1620 adquirió un palacio emplazado en la manzana que hoy ocupa el edificio del Banco de España entre las calles de Alcalá y de la Greda. Este último fue utilizado para representar a la nación flamenca en Madrid, pues sirvió como alojamiento al duque de Aerschot durante parte de su arresto por haber colaborado en la conjura nobiliaria contra el rey de 1632,[146] fue ocupado por la viuda y el hijo de Aerschot tras el fallecimiento de Solre y acogió diversas celebraciones como el banquete que, en 1633, sirvió para festejar la imposición del Toisón de Oro a Juan Bautista de Capua, que había realizado el propio Solre. Además, en 1628, el conde se hizo con una casa de campo que estaba en el lugar en el que hoy se ubica el Palacio de la Moncloa, en un terreno comprado a la marquesa de Villarreal y que, tras fallecer Solre, pasó al VI marqués de Falces y al marqués de Heliche, generando

141 Únicamente encontramos algunas referencias puntuales en los estudios clásicos de Ignacio Atienza sobre la Casa de Osuna, de Luis Salas Almela acerca de los duques de Medinaceli o de Adolfo Carrasco respecto a los duques del Infantado, así como los de Esther Alegre Carvajal sobre la villa de Pastrana o de Santiago Aragón Mateos en cuanto a la nobleza extremeña.

142 Por ejemplo, Viñuales Ferreiro, «Una aproximación al paisaje construido».

143 Últimamente está trabajando en ello Sanne Maekelberg, «Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España», en concreto sobre la organización de los territorios de Karel van Croÿ, IV duque de Aerschot y I duque de Croÿ.

144 Sobre este noble, pueden encontrarse bibliografía y noticias sobre diferentes aspectos de su vida cortesana, incluidos los aquí tratados, en Hortal Muñoz y Conde Pazos, «Corte, Casa y Diplomacia».

145 Scheffler y Ramón-Laca, «The Gardens of Jean de Croÿ».

146 Ramón-Laca y Scheffler, «Juan van der Hamen».

ambos un pequeño sistema de residencias nobiliarias que entroncaba con el efecto de emulación con respecto al monarca ya señalado.

Al igual que ocurrió con otras residencias reales durante aquellos años, como la Casa de Campo, también estuvo vinculado con dicho efecto el notable aprovechamiento hortofrutícola que tuvieron las residencias de Solre;[147] explotaciones unidas al desarrollo de unos jardines con los que se pretendía, además, enviar un mensaje filosófico relacionado con el tacitismo imperante en la época.[148] Del mismo modo, estos sirvieron también como embrión de experimentos botánicos y muestra del interés por las flores, como quedó demostrado en las obras que Juan van der Hamen y León pintó por expreso encargo del II conde de Solre, su principal mecenas. Sin duda, todo ello fue favorecido por el hecho de que Jean de Croÿ fuera nombrado, el 18 de diciembre de 1624, miembro de la Junta de Obras y Bosques,[149] siendo el único no castellano designado para la misma durante toda su existencia. Con toda seguridad, su trabajo en ella le sirvió para conocer perfectamente el sistema desde dentro.

En este punto, nos gustaría mencionar un caso excepcional en todo este proceso: la creación, a finales del siglo XVII, de la población de Nuevo Baztán por iniciativa del marqués de Goyeneche, la cual podemos considerar el antecedente de las fábricas reales y un notable efecto de emulación, por parte del monarca, de la iniciativa de un noble. Fiel seguidor de las teorías económicas de Colbert, Goyeneche mandó construir *ex profeso,* en dicha localidad, numerosas fábricas de paños, productos de lujo, etc., consiguiendo atraer a los mejores profesionales para mejorar la productividad y gestionar todo el conjunto.[150]

Para concluir, nos gustaría señalar que, pese a todos los ejemplos reseñados, está claro que la línea de investigación sobre el efecto de emulación sigue estando en gran parte inexplorada y puede dar fecundos frutos en los próximos años.[151]

Bibliografía

Aguilar Perdomo, María del Rosario. *Jardines en tiempos de los Austrias. De la ficción caballeresca a la realidad nobiliaria*. CEEH, 2022.

Aguiló Alonso, María Paz, Amelia López-Yarto Elizalde y María Luisa Tárraga Baldo. «La Reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid». En *La Mujer en el Arte Español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1997.

Allsen, Thomas T. *The Royal Hunt in Eurasian History*. University of Pennsylvania Press, 2006.

Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio. «El espacio de la privanza. Fernando de Valenzuela y los Reales Sitios». En *L'Espagne de Charles II, une modernité paradoxale: 1665-1700,* dirigido por Marina Mestre-Zaragozá. Classiques Garnier, 2019.

147 Labrador Arroyo, «Gestión y producción de las huertas de la Casa de Campo».

148 Scheffler y Ramón-Laca, «The Gardens of Jean de Croÿ», 140-141. Los profesores Soto Caba y Román Aliste han realizado una reconstrucción de los jardines de la calle Alcalá en «El jardín urbano del II Conde de Solre».

149 AGP, Registro 24, fol. 229r-v.

150 Blasco Esquivias, *Nuevo Baztán*.

151 Además de los ejemplos ya citados, en Aguilar Perdomo, *Jardines en tiempos de los Austrias,* 61-187, la autora muestra numerosos casos de un proceso mimético, durante el siglo XVI, en el que algunos nobles de la Monarquía Hispánica utilizaron como modelo los Sitios Reales con el fin de que edificios y jardines reflejaran su estatus.

Aranda Doncel, Juan, y José Martínez Millán, coords. *Las Caballerizas Reales y el mundo del caballo*. IULCE / UAM / Córdoba Ecuestre, 2016.

Ashton, Robert. *The City and the Court, 1603-1643*. Cambridge University Press, 1979.

Banacloche Giner, Leonardo. «Un estudio de la "Junta Patrimonial"». *Estudis* 29 (2003): 131-177.

Banner, Lisa A. *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*. Ashgate, 2009.

Blasco Esquivias, Beatriz. *Nuevo Baztán: la utopía «colbertista» de Juan de Goyeneche*. Cátedra, 2019.

Bosch Moreno, Victoria. «*"Para que el pueblo vea y goce de este santo tesoro". Una aproximación al relicario de las Descalzas Reales de Madrid durante los siglos XVI y XVII*». En *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción,* dirigido por Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez Moya. Trea, 2018.

Bouza Álvarez, Fernando. «Arte en Madrid, la Edad Moderna. La Biblioteca de El Escorial». *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País* 25 (1993): 63-76.

Bustamante García, Agustín. *La Octava Maravilla del Mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Alpuerto, 1994.

Callado Estela, Emilio. *La Capilla del Palacio Real de Valencia entre Austrias y Borbones*. Sílex, 2024.

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.* Exposición celebrada en Alcalá de Henares, octubre-diciembre 1986. Comunidad de Madrid, 1986 [catálogo de exposición].

Camarero Bullón, Concepción, y Félix Labrador Arroyo, dirs. *La Extensión de la Corte: los Sitios Reales*. Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

Cardim, Pedro, Tamar Herzog, José Javier Ruíz Ibáñez y Gaetano Sabatini, eds. *Polycentric Monarchies. How did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain Global Hegemony?* Sussex Academic Press, 2014.

Carlos Varona, María Cruz de. *Nacer en Palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. CEEH, 2018.

Carreras Ares, Juan José, y Bernardo J. García García, dirs. *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos de Amberes, 2001.

Carrió-Invernizzi, Diana. «Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)». En *À la place du roi: vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (XVIe-XVIIIe siècles),* dirigido por Daniel Aznar, Guillaume Hanotin y Niels F. May. Casa de Velázquez, 2015.

Castro Gutiérrez, Felipe. *Historia social de la Real Casa de Moneda de México*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Cerbantes, Pedro de, y Manuel Antonio de Cerbantes. *Recopilacion de las Reales Ordenanzas y Cedulas de los Bosques Reales del Pardo, Aranjuez, Escorial, Balsain y otros*. Oficina de Melchor Álvarez, 1687.

Chaves Montoya, María Teresa. «El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4 (1992): 217-230.

Chaves Montoya, María Teresa. *La gloria de Niquea: Una invención en la Corte de Felipe IV*. Doce Calles, 1991.

Checa Cremades, Fernando. «El lugar de los libros: la Biblioteca de El Escorial». En *El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos,* coordinado por Pedro Manuel Cátedra García y María Luisa López-Vidriero Abello. Universidad de Salamanca, 1996.

Chroscicki, Juliusz. «Ceremonial Space». En *Iconography, Propaganda and Legitimation,* editado por Allan Ellenius. Oxford University Press, 1998.

Chueca Goitia, Fernando. *Casas reales en monasterios y conventos españoles.* Xarait Ediciones, 1983.

Costa Gómez, Rita. «The Royal Chapel in Iberia: Models, Contacts and Influences». *The Medieval History Journal* 12, n.º 1 (2009): 77-111.

Damen, Mario, y Kim Overlaet, dirs. *Constructing and Representing Territory in Late Medieval and Early Modern Europe.* Amsterdam University Press, 2022.

De Jonge, Krista. «'t Hof van Brabant' als symbool van de Spaanse hofhouding in de Lage Landen». *Bulletin KNOB* 98, n.º 5-6 (1999): 183-197.

De Jonge, Krista. «Espacio ceremonial. Intercambios en la arquitectura palaciega entre los Países Bajos borgoñones y España en la Alta Edad Moderna (1520-1620)». En *El legado de Borgoña. Fiesta y Ceremonia Cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648),* dirigido por Krista De Jonge, Bernardo J. García García y Alicia Esteban Estríngana. Fundación Carlos de Amberes / Marcial Pons, 2010.

Denunzio, Antonio Ernesto, Leonardo Di Mauro, Giovanni Muto, Sebastian Schütze y Andrea Zezza, dirs. *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo.* Intesa Sanpaolo, 2013.

Díaz González, Francisco Javier. *La Real Junta de Obras y Bosques en la época de los Austrias.* Dykinson, 2002.

Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques.* Alpuerto, 1993.

Duerloo, Luc. «The Hunt in the Performance of Archducal Rule: Endurance and Revival in the Habsburg Netherlands in the Early Seventeenth Century». *Renaissance Quarterly* 69, n.º 1 (2016): 116-154.

Duindam, Jeroen. *Dynasties: A Global History of Power, 1300-1800.* Cambridge University Press, 2015.

Duindam, Jeroen. «Rulers and Courts». En *The Oxford Handbook of Early Modern European History, 1350-1750: Cultures and Power,* vol. 2, editado por Hamish Scott. Oxford University Press, 2015.

Echávarri Otero, Javier, E. de la Guerra Ochoa, E. Chacón Tanarro, J. L. Muñoz Sanz, E. Bautista Paz, J. R. Álvarez Redondo, A. Díaz Lantada y J. M. Muñoz-Guijosa. «Royal Manufactures Promoted by the Spanish Crown during the 18th and 19th Centuries: An Approach to European Industrialisation». En *Explorations in the History of Machines & Mechanism,* editado por Teun Koetsier y Marco Ceccarelli. Springer, 2012.

Echevarría Arsuaga, Ana, José Eloy Hortal Muñoz y Elena Paulino Montero, dirs. *El origen de los Sitios Reales en las Coronas Ibéricas (s. XIV-XVI): de espacios cortesanos a redes de poder. e-Spania* 47 (2024): [s. p.].

Elliott, John H. «A Europe of Composite Monarchies». *Past and Present* 137 (1992): 48-71.

Escobar, Jesús. *Habsburg Madrid. Architecture and the Spanish Monarchy.* The Pennsylvania State University Press, 2022.

Ezquerra Revilla, Ignacio. «La Cámara Real como espacio palaciego de integración». En *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica,* t. 1, vol. 1, coordinado por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz. Polifemo, 2015.

Ezquerra Revilla, Ignacio. «Más allá de los Sitios Reales: la Corte como continuidad territorial». En *La Extensión de la Corte,* dirigido por Concepción Camarero Bullón y Félix Labrador Arroyo. Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

Fantoni, Marcello, George Gorse y Malcolm Smuts, dirs. *The Politics of Space: European Courts ca. 1500-1750*. Bulzoni, 2009.

Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Jorge. «*Ostensio Regis:* La "Real Cortina" como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles». *Potestas* 4 (2011): 167-210.

Ferrer Valls, Teresa. «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro». *Quaderns de filologia. Estudis literaris* 1 (1995): 355-372.

Flórez Asensio, María Asunción. «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano». *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 171-195.

Flórez Asensio, María Asunción. *La corte en llamas. Proceso al marqués de Heliche (1662-1663)*. CEEH / Marcial Pons, 2023.

Furió Ceriol, Fadrique. *El concejo y consejeros del Príncipe*. Martín Nucio, 1559.

García García, Bernardo J. «Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)». En *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo,* editado por Bernardo J. García García. Fundación Carlos de Amberes, 2016.

García Morales, María Victoria. «El Superintendente de obras reales en el siglo XVII». *Reales Sitios* 104 (1990): 65-74.

Gómez-Centurión Jiménez, Carlos María. *Alhajas para soberanos. Los animales reales en el siglo XVIII: de las leoneras a las mascotas de cámara*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2011.

González Dávila, Gil. *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid. Corte de los Reyes Católicos de España*. Thomas Iunti, 1623.

Griffey, Erin, ed. *Early Modern Court Culture*. Routledge, 2022.

Guevara, Antonio de. *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea. Arte de Marear,* editado por A. Rallo. Cátedra, 1984.

Gumiel Campos, Pablo. «*AQUA IN PALATIO*. Water in 16th-century European palaces. The Iberian Peninsula as a case study». Tesis doctoral. Universidad Nova de Lisboa, 2024.

Hassler, Éric, y Anne Motta, dirs. *Noblesses et villes de cour en Europe (XVIIe-XVIIIe): La ville de résidence princière, observatoire des identités nobiliaires à l'époque moderne*. Presses universitaires de Rennes, 2022.

Hortal Muñoz, José Eloy. «Bonds Between the Spanish Monarchy's Court Structures and Spaces in the 16th-17th Centuries: Sections of the Royal Household and Their Location in Royal Geographies». *Mediaevalia historica Bohemica* 26, n.º 2 (2023): 55-88.

Hortal Muñoz, José Eloy. «Courtly and Ceremonial Spaces in Spanish Royal Sites: An Evolution from the Renaissance to the Baroque». En *Power and Ceremony in European History. Rituals, Practices and Representative Bodies since the Late Middle Ages,* editado por Anna Kalinowska y Jonathan Spangler. Bloomsbury, 2021.

Hortal Muñoz, José Eloy. «La espiritualidad en los Sitios Reales de los diversos reinos de la Monarquía Hispánica durante el siglo XVII: capillas, palacios, conventos y monasterios reales». *Via Spiritus* 31 (2024): 173-201.

Hortal Muñoz, José Eloy. *Las Guardas Reales de los Austrias hispanos.* Polifemo, 2013.

Hortal Muñoz, José Eloy. «Las guardas reales de los Austrias hispanos y los patios: ceremonial, jurisdicción y seguridad». En *El Patio. Lecciones sobre arquitectura palacial en Valladolid,* coordinado por Javier Pérez Gil. Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, 2023.

Hortal Muñoz, José Eloy. «La importancia de la articulación del territorio y la ocupación de los espacios de poder en los territorios flamencos durante la Revuelta de los Países Bajos: *Ouvrages de la Cour* y *Tour de Rolle*». En *Territoires, lieux et espaces de la révolte (XIVe-XVIIIe siècles),* dirigido por Paloma Bravo y Juan Carlos d'Amico. Éditions universitaires de Dijon, 2017.

Hortal Muñoz, José Eloy. «A Key Tool for a New Dynasty: The Use of Royal Sites in the Habsburg Netherlands by the Archdukes Albert and Isabella». *The Court Historian* 23, n.º 1 (2018): 13-27.

Hortal Muñoz, José Eloy. «"Con obligación de residir en ella de ordinario con vuestra familia y tener a vuestro cargo las llaves del castillo y casa": conserjes y caseros de las residencias reales castellanas durante la Edad Moderna». En *Los entramados políticos y sociales en la España Moderna. Del orden corporativo-jurisdiccional al Estado liberal,* coordinado por José María Imízcoz Beunza, Javier Ochoa de Eribe y Andoni Artola Renedo. Fundación Española de Historia Moderna / Fundación Vitoria-Gasteiz, 2023.

Hortal Muñoz, José Eloy, ed. *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century.* Brepols, 2021.

Hortal Muñoz, José Eloy. «The Regulation of Private Spaces: The Codification of the Royal Chamber of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century». *The Court Historian* 28, n.º 1 (2023): 18-31.

Hortal Muñoz, José Eloy. «Royal Sites as Core Element of Early Modern Monarchies: Social Integration in Seventeenth-Century Castile». *Royal Studies Journal* 9, n.º 2 (2022): 162-181.

Hortal Muñoz, José Eloy. «Los Sitios Reales como elementos clave de las monarquías europeas de la Edad Moderna: una aproximación». *Studia Historica. Historia Moderna* 42, n.º 2 (2020): 197-217.

Hortal Muñoz, José Eloy. «Sitios Reales y Validos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV: Lerma y Olivares y el efecto de emulación a través de la arquitectura y el espacio cortesano». En *Europa cortesana. Monarquía y poder de los siglos XV al XVIII. Homenaje a José Martínez Millán,* dirigido por Félix Labrador Arroyo, David Quiles Albero y Manuel Rivero Rodríguez. Universidad Autónoma de Madrid, 2026.

Hortal Muñoz, José Eloy. «La unión de la Corte, la Casa y el Territorio en la Monarquía Hispana de los siglos XVI y XVII: las Guardas Reales y los Sitios Reales». *Revista Escuela de Historia* 16, n.º 1 (2017): [s. p.].

Hortal Muñoz, José Eloy. «Los Validos y la configuración del espacio: la culminación del sistema cortesano en la Monarquía Hispánica». *POTESTAS* 23 (2023): 65-96.

Hortal Muñoz, José Eloy, y Miguel Conde Pazos. «Corte, Casa y Diplomacia: un flamenco, Jean de Cröy, II conde de Solre, en el corazón de la Monarquía Hispánica». En *Rzec-*

zpospolita, Europa i świat. Interakcje dyplomatyczne i dworskie w epoce nowożytnej (XVI - XVIII w.). Studia dedykowane Profesorowi Ryszardowi Skowronowi, dirigido por Aleksandry Barwickiej-Makuli, Pawła Duda, Doroty Gregorowicz y Oskara J. Rojewskiego. Katowice-Wydawnictwo Cum Laude, 2024.

Hortal Muñoz, José Eloy, África Espíldora García y Pierre-François Pirlet, eds. *El ceremonial en la Corte de Bruselas del siglo XVII. Los manuscritos de Francisco Alonso Lozano.* Commission Royale d'Histoire-Koninklijke Commisie voor Geschiedenis, 2018.

Hortal Muñoz, José Eloy, y Merlijn Hurx, eds. *Building the Presence of the Prince: The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries)*. Brepols, 2024.

Hortal Muñoz, José Eloy, y Félix Labrador Arroyo, coords. «Etiquetas y Ordenanzas de Felipe IV (1621-1665)». En *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica,* t. 2, dirigido por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz. Polifemo, 2015.

Hortal Muñoz, José Eloy, Félix Labrador Arroyo, África Espíldora García y Jesús Bravo Lozano, eds. *La configuración de la imagen de la Monarquía Católica. El Ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*. Iberoamericana-Vervuert, 2020.

Hortal Muñoz, José Eloy, y José Martínez Millán. «El funcionamiento diario de Palacio: los Oficios de la Casa». En *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica,* t. 1, vol. 1, dirigido por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz. Polifemo, 2015.

Hortal Muñoz, José Eloy, y Koldo Trápaga Monchet. «The Royal Households in the Habsburg Netherlands after the Departure of the Household of Burgundy: From the Entourages of the Governors-General to the *Maison Royale de Bruxelles*». *Dutch Crossing* 39, n.º 31 (2015): 3-25.

Hurx, Merlijn. «Centralisation and Decentralisation in Burgundian Building Administrations in the Low Countries». En *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries),* editado por José Eloy Hortal Muñoz y Merlijn Hurx. Brepols, 2024.

Jiménez Pablo, Esther. «Modelar la espiritualidad de las reinas de la Casa de Austria: capilla, oratorio y devoción». En *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Polifemo, 2019.

Jordan Gschwend, Annemarie. «Princely Menageries in the Renaissance», exposición celebrada en el castillo de Ambras (Austria). KHM Museumsverlag, 2015.

Labrador Arroyo, Félix. *La Casa Real en Portugal (1580-1621)*. Polifemo, 2009.

Labrador Arroyo, Félix. «Gestión y producción de las huertas de la Casa de Campo en el siglo XVII». En *«Las legumbres del rey»: mesa y alimentación en la Corte (siglos XVI-XIX),* coordinado por Félix Labrador Arroyo y Jorge Pajarín Domínguez. Dykinson, 2021.

Labrador Arroyo, Félix, y Koldo Trápaga Monchet. «Forestry, Territorial Organization, and Military Struggle in the Early Modern Spanish Monarchy». *Environmental History* 23, n.º 2 (2018): 318-341.

Lanza Tomasi, Gioachinno, Angheli Zalapì y Melo Minnella. *Dimore di Sicilia*. Arsenale, 1998.

Lobato López, María Luisa. «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) edición del baile "Los Juan Ranas" (XI-1658)». *Scriptura* 17 (2002): 227-262.

López Alemany, Ignacio. *Teatro y diplomacia en el Coliseo del Buen Retiro, 1640-1746*. Universidad de Valencia, 2022.

López Álvarez, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la Corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*. Polifemo, 2007.

Luengo Añón, Ana. *Aranjuez. La construcción de un paisaje. Utopía y realidad*. Instituto de Estudios Madrileños / Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Doce Calles, 2008.

Maekelberg, Sanne. «Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los Archiduques. La impronta de la alta nobleza». En *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura durante el reinado de Felipe III,* editado por Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo. Doce Calles, 2020.

Marín Hidalgo, Ana. *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Guadalquivir, 1992.

Martínez Millán, José, coord. *La Corte de Carlos V*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 3 vols.

Martínez Millán, José. «La corte de la Monarquía hispánica». *Studia Historica. Historia Moderna* 28 (2006): 17-61.

Martínez Millán, José. «La descomposición del sistema cortesano: la supresión de la Junta de Obras y Bosques». En *Europa e America allo specchio. Studi per Francesca Cantù,* editado por Paulo Broggio, Luigi Guarnieri Calò Carducci y Manfredi Merluzzi. Viella, 2017.

Martínez Millán, José. «Las luchas por la administración de la gracia en el reinado de Felipe II: la reforma de la Cámara de Castilla, 1580-1593». *Annali di Storia Moderna e Contemporanea* 4 (1998): 31-72.

Martínez Millán, José, y Santiago Fernández Conti, dirs. *La Monarquía de Felipe II. La Casa del Rey*. Fundación MAPFRE Tavera, 2005, 2 vols.

Martínez Millán, José, y José Eloy Hortal Muñoz, dirs. *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. Polifemo, 2015, 4 tomos.

Martínez Millán, José, y Maria Antonietta Visceglia, dirs. *La monarquía de Felipe III*. Fundación Mapfre / Instituto de Cultura, 2008, 4 vols.

Martínez Ruiz, Enrique, y Magdalena de Pazzis Pi Corrales. *Protección y seguridad en los Sitios Reales desde la Ilustración al Liberalismo*. Universidad de Alicante, 2010.

Mediavilla Martín, Benito, y José Rodríguez Díez. *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación Hagiográfica*. Ediciones Escurialenses, 2004.

Merlotti, Andrea, ed. *Le cacce reali nell'Europa dei principi*. Olschki, 2017.

Mínguez Cornelles, Víctor. «Court Spaces and Dynastic Piety at the Royal Convents of Madrid (16th-17th Centuries)». En *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century,* editado por José Eloy Hortal Muñoz. Brepols, 2021.

Mínguez Cornelles, Víctor, e Inmaculada Rodríguez Moya, eds. *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*. Marcial Pons, 2020.

Mínguez Cornelles, Víctor, e Inmaculada Rodríguez Moya, eds. *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*. Trea, 2018.

Moran, Bruce T., ed. *Patronage and Institutions: Science, Technology, and Medicine at the European Court, 1500-1750*. The Boydell Press, 1991.

Morán Turina, José Miguel, y Fernando Checa Cremades. *Las casas del rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. El Viso, 1986.

Mouillebouche, Hervé. «The Management of Buildings in the Duchy and County of Burgundy at the Time of the Valois Dukes». En *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries),* editado por José Eloy Hortal Muñoz y Merlijn Hurx. Brepols, 2024.

Muñoz Garcinuño, Gema. «La Casa de Oficios de Aranjuez». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 12, n.º 23 (2003): 77-256.

Murray Fanton, Glenn Stephen. *El Real Ingenio de la Moneda de Segovia. Guía del monumento y de las acuñaciones en Segovia desde 30 a. C. hasta 1869*. Amigos de la Casa de la Moneda de Segovia, 2018.

Narkin, Elisabeth. «Architectural Network as Dynastic Strategy in Fontainebleau's Galerie des Cerfs». *Renaissance Quarterly* 74, n.º 2 (2021): 454-497.

Navarro Madrid, Ángel. «Los Reales Sitios y el territorio». En *El arte en la Corte de Felipe V,* coordinado por José Miguel Morán Turina. Patrimonio Nacional / Museo del Prado / Fundación Caja Madrid, 2002.

Negredo del Cerro, Fernando. *Los Predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro.* Actas, 2006.

Newman, Conor. «Reflections on the Making of a 'Royal Site' in Early Ireland». *World Archaeology* 30, n.º 1 (1998): 127-141.

Nogales Rincón, David. «La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa. La Capilla Real (1252-1504)». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2009.

Núñez de Castro, Alonso. *Libro histórico político: sólo Madrid es corte y el cortesano en Madrid*. Andrés García de la Iglesia, 1658.

Ortego Rico, Pablo. «Mudéjares castellanos y fiscalidad real a fines del medievo: élites, reparto, conflicto y fraude». En *El precio de la diferencia: mudéjares y moriscos ante el fisco castellano,* editado por Ángel Galán Sánchez, Ágatha Ortega Cera y Pablo Ortego Rico. Sílex, 2019.

Panduro Sáez, Iván. *Los Reales Palacios de México y Lima en la Edad Moderna*. Universidad de Granada, 2023.

Pardo Molero, Juan Francisco. «Las capitales de la Corona de Aragón, o cómo ser cabeza de un reino con un rey ausente». En *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVII),* vol. 1, editado por Rossella Cancila. Mediterranea, 2020.

Pérez Gil, Javier. *Los Reales Sitios vallisoletanos*. Instituto Universitario de Urbanística / Universidad de Valladolid, 2016.

Pizarro Llorente, Henar, y José Martínez Millán. «La capilla real: integración social y definición de la Ortodoxia religiosa». En *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey,* vol. 1, dirigido por José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti. Fundación MAPFRE Tavera, 2005.

Ponce de León Hernández, Pedro. *La arquitectura del Palacio-Monasterio de Loeches: El sueño olvidado del Conde Duque de Olivares, la emulación de un Real Retiro.* Pórtico, 2016.

Porreño, Baltasar. *Dichos y hechos del señor rey don Felipe segundo. El prudente, potentíssimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias,* editado por P. Cuenca. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Raeymaekers, Dries, y Sebastiaan Derks, dirs. *The Key to Power? The Culture of Access in Princely Courts, 1400-1750*. Brill, 2016.

Ramón-Laca, Luis, y Félix Scheffler. «Juan van der Hamen y el gusto foráneo por las flores». En *El arte foráneo en España. Presencia e influencia,* coordinado por Miguel

Cabañas Bravo. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2005.

Redondo Cantera, María José. «La arquitectura de Carlos V y la intervención de Isabel de Portugal: palacios y fortalezas». En *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial,* coordinado por Miguel Ángel Zalama Rodríguez y María José Redondo Cantera. Junta de Castilla y León / Universidad de Valladolid, 2000.

Rey Bueno, Mar. «La Real Botica». En *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica,* t. 1, vol. 1, dirigido por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz. Polifemo, 2015.

Río Barredo, María José del. *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Marcial Pons, 2000.

Rivero Rodríguez, Manuel. «*"Ammirare il vostro dominio che fa ubbidirse dal passato"*: Galerías de virreyes y majestad en los virreinatos italianos y americanos». *Anales del Museo de América* 25 (2017): 49-62.

Rivero Rodríguez, Manuel. «Caza, monarquía y cultura cortesana». En *La monarquía de Felipe II: la Casa del Rey,* vol. 1, dirigido por José Martínez Millán y Santiago Fernández Conti. Fundación MAPFRE Tavera, 2005.

Rivero Rodríguez, Manuel. «El Consejo de Italia y la territorialización de la Monarquía (1554-1600)». En *Felipe II y el Mediterráneo,* coordinado por Ernest Belenguer Cebrià. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, vol. 3.

Rivero Rodríguez, Manuel. *La monarquía de los Austrias. Historia del Imperio español*. Alianza, 2017.

Rivero Rodríguez, Manuel. «Palaces and Royal Places where no Kings Lived: The Royalty in the Viceroyalties». En *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries),* editado por José Eloy Hortal Muñoz y Merlijn Hurx. Brepols, 2024.

Rodríguez Moya, Inmaculada. «El bautismo regio en la corte hispánica: arte y ritual del siglo XVI al XVII». *Archivo Español de Arte* 91, n.º 364 (2018): 349-366.

Sánchez Belén, Juan Antonio. «La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820». *Cuadernos de Historia Moderna* 27 (2002): 99-130.

Sánchez Belén, Juan Antonio. «La Capilla Real de Palacio en tiempos de valimiento de Don Luis de Haro (1643-1661)». En *El mundo de un valido: don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661,* editado por Rafael Valladares. Marcial Pons, 2016.

Sánchez Cano, David. «Festival interventions in the urban space of Habsburg Madrid». En *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs,* editado por Fernando Checa Cremades y Laura Fernández González. Routledge, 2015.

Sánchez González, Ramón. *La Europa de los Validos*. Síntesis, 2019.

Sánchez Hernández, María Leticia, ed. *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Patrimonio Nacional, 2015.

Sancho Gaspar, José Luis. *La arquitectura de los Sitios Reales: catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Patrimonio Nacional, 1995.

Sancho Gaspar, José Luis, y Gloria Martínez Leiva. «¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650-1700)». En *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano,* editado por Fernando Checa Cremades. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

Scheffler, Félix, y Luis Ramón-Laca. «The Gardens of Jean de Croÿ, Count of Solre, in Madrid and the "Offering to Flora" by Juan van der Hamen». *Garden History* 33, n.º 1 (2005): 135-145.

Schlosser, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío.* Akal, 1988.

Senos, Nuno, y Hélia Silva, «Managing Royal Buildings in Medieval and Early Modern Portugal». En *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries),* editado por José Eloy Hortal Muñoz y Merlijn Hurx. Brepols, 2024.

Serra Desfilis, Amadeo. «La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): Casas, ceremonial y magnificencia». *Res Publica* 18 (2007): 35-57.

Soto Caba, Victoria, y Sergio Román Aliste. «El jardín urbano del II conde de Solre. Propuesta de reconstrucción deductiva a partir de fuentes gráficas y pictóricas». En *Jardinería histórica y metáfora virtual. Digitalizando vistas, estampas y planos (siglos XVI-XVIII),* editado por Sergio Román Aliste, Cristóbal Marín Tovar y Victoria Soto Caba. Dykinson, 2023.

Starkey, David. «Intimacy and innovation: The rise of the Privy Chamber, 1485-1547». En *The English Court: From the Wars of the Roses to the Civil War,* dirigido por David Starkey. Addison-Wesley Longman Ltd., 1987.

Starkey, David. *The Reign of Henry VIII: Personalities and Politics.* Random House, 1985.

Stein, Robert. «The Brabantine "Office of Works" and the Centralisation of Burgundian Administration». En *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries),* editado por José Eloy Hortal Muñoz y Merlijn Hurx. Brepols, 2024.

Strong, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650.* Alianza, 1988.

Taylor, René. «Juan Baustista Crescencio y la arquitectura cortesana española. 1617-1635». *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando* 48, n.º 126 (1979): 63-126.

Tovar Martín, Virginia. «La Casa de Oficios (casa de caballeros, de oficiales y criados) en el Real Sitio de El Pardo». *Anales de Historia del Arte* 3 (1991): 185-206.

Trápaga Monchet, Koldo. «Power, Environment and Territory: the Creation and Implementation of Royal Forestry Legislation and Administration in Portugal from a Mediterranean Perspective (14th-17th centuries)». En *Building the Presence of the Prince. The Institutions Responsible for the Construction and Management of the Buildings of European Courts (14th-17th centuries),* editado por José Eloy Hortal Muñoz y Merlijn Hurx. Brepols, 2024.

Varela, Javier. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía Española (1500-1885)*. Turner, 1990.

Vermeir, René, Dries Raeymaekers y José Eloy Hortal Muñoz, eds. *A Constellation of Courts: The Courts and Households of Habsburg Europe, 1555-1665*. Leuven University Press, 2014.

Viñuales Ferreiro, Gonzalo. «Una aproximación al paisaje construido de los Velasco en la Baja Edad Media». En *El origen de los Sitios Reales en las Coronas Ibéricas (s. XIV-XVI): de espacios cortesanos a redes de poder,* editado por Ana Echevarría Arsuaga, José Eloy Hortal Muñoz y Elena Paulino Montero. *e-Spania* 47 (2024): [s. p.].

Zanetti, Cristiano, Daniel Crespo Delgado y Bartolomé Yun Casalilla. *Juanelo Turriano, de Cremona a la Corte: formación y red social de un ingenio del Renacimiento.* Fundación Juanelo Turriano, 2015.

La reina, el capellán, la monja y el pintor. Vicente Carducho en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid para la educación en la Corona de España de principios del siglo XVII*

Mario Zamora Pérez
Universidad Autónoma de Madrid



Figura 1

Vicente Carducho, *Encarnación,* 1616. Pintura central del retablo mayor del Real Monasterio de la Encarnación.
© Fotografía Real Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional, 00620786.

En este ensayo se amplía y profundiza en el conocimiento del Convento de la Encarnación de Madrid, de fundación real. Por un lado, se pone de relieve a los principales protagonistas que lo idearon y consiguieron edificarlo, así como llevar a cabo su decoración —la reina Margarita de Austria-Estiria, Diego de Guzmán, sor Mariana de San José y Vicente Carducho—; por otro, se plantea una interpretación tanto del edificio como de su ornamento en relación con los usos y fines para los que fue construido.

Los protagonistas ideólogos del Real Convento de la Encarnación de Madrid

Margarita de Austria-Estiria (Graz, 1584 - San Lorenzo de El Escorial, 1611)[1] fue la elegida por Felipe II e Isabel Clara Eugenia para casarse con el heredero de la Corona, el príncipe Felipe, futuro tercero de su nombre, y, por lo tanto, para convertirse en reina de España. A pesar de no tratarse de su primera opción, debido a que Catalina Renata y Gregoria Maximiliana, sus hermanas mayores, eran presumiblemente mejores candidatas, el prematuro fallecimiento de estas (1595 y 1597, respectivamente) dejó a Margarita, que gozaba de una salud perfecta, como la única opción. Desde España, los ojos se habían posado en las hijas de los archiduques Carlos de Austria y María de Baviera porque pertenecían a una rama secundaria de la familia Habsburgo, localizada en Graz, y porque los archiduques se habían preocupado por darle a su prole una educación excelente a la que se sumaba una «constatada» fertilidad por parte de los miembros femeninos de la rama.

Margarita era la undécima hija de un total de quince del matrimonio de los archiduques, y la citada característica pudo ser corroborada como cierta, pues la futura reina de España dio a luz a ocho vástagos en los doce años que vivió en la corte de la monarquía de España.[2] Por otro lado, desde Viena, la política matrimonial de la archiduquesa María de Baviera se encargó de emparentar a sus descendientes con familias más relevantes que la suya,[3] y en el caso que nos ocupa, la unión matrimonial de Margarita de Austria-Estiria con Felipe III vino a reforzar los lazos de la familia Habsburgo.

El otro pilar fundamental de esta maniobra fue la educación. Desde muy joven, Margarita aprendió el papel político de la cultura y comprendió que, mediante su promoción, podía conseguir sus objetivos.[4] De hecho, la imagen que la historiografía, casi toda del siglo XXI, ha legado de ella es la de una persona interesada por e impulsora de la joyería,[5] la pintura[6] y la arquitectura a través de la fundación o protección de instituciones religiosas

* Quiero agradecer a Fernando Marías, José Riello, Roberto Muñoz Martín y Adam Jasienski la atenta lectura y las recomendaciones que han realizado al borrador de este texto, con las que lo han mejorado sensiblemente.

1 Sobre esta reina, todavía son imprescindibles los estudios de Pérez Martín, *Margarita de Austria* y Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun*.

2 Sobre el parto en este periodo, véase Carlos Varona, *Nacer en palacio*.

3 Para profundizar en estos aspectos acerca de las redes familiares femeninas, consúltese el capítulo de Emily Deelen Porta en este mismo volumen colectivo.

4 Bien pudo aprender el valor de la retratística cuando estaba pensando en emparentar a alguna de las hijas del matrimonio archiducal gracias a la práctica de envíos de retratos a España; véase García-Frías Checa, «La imagen retratística de Margarita de Austria», 17-21.

5 Jordan Gschwend, «Imagen de una reina a principios del Barroco».

6 Marías, «Juan Pantoja de la Cruz»; Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores;* Carlos Varona, *Nacer en palacio* y «Reginalidad y retrato»; y García-Frías Checa, «La imagen retratística de Margarita de Austria».

y de caridad.[7] Dentro de estas preferencias, el fomento de la pintura es el que más ha interesado a los estudiosos, pues, ciertamente, Margarita mostró un especial interés por esta disciplina, patrocinándola durante todo su reinado por medio del encargo activo de cuadros a pintores como Juan Pantoja de la Cruz,[8] Francisco López —recordemos que a este último le ordenó que enseñase el arte de pintar a uno de sus esclavos—, Santiago Morán, Bartolomé González o Bartolomé Carducho, entre otros.[9]

En este aspecto, su papel tuvo particular relevancia dado que también aportó innovaciones en asuntos iconográficos tradicionales, bien en la retratística, en la que aparece embarazada,[10] bien en la pintura de historia religiosa, en la que introdujo su efigie y la de sus familiares como personajes protagonistas de la historia o como asistentes a la misma. Así lo demuestran los célebres ejemplos de la *Anunciación*[11] —en la que la Virgen tiene los rasgos faciales de la reina y el arcángel san Gabriel los de su hija Ana Mauricia— o de los *Nacimientos*[12] de la Virgen o Cristo que fueron colocados en su oratorio.[13] Sobre este último caso, no fue la primera ni la única en tomarse ese tipo de «licencias», aunque debido al momento contrarreformista en el que vivía, con la fuerte persecución por parte de las autoridades religiosas de cualquier atisbo de herejía, la reina debió escudarse en su estatus para sortear posibles contratiempos relacionados con el decoro.

Por otro lado, el secretario del embajador toscano en Madrid, Orazio della Rena, al recomendar a sus superiores posibles regalos para los reyes de España, escribió: «Pueden mandarse a la reina cuadros, y pinturas de devoción de diferentes clases, pero de mano de pintor célebre, y serán bien recibidas porque mucho le agrada adornar su oratorio, donde ha reunido bastantes».[14] Este personaje llegó a conocer muy bien el panorama cortesano de la época y redactó varios manuscritos acerca de diversos asuntos, aunque uno de los más interesantes pudiera ser el *Ritratto del re Filippo III e della regina Margherita sua moglie, del duca di Lerma e di tutti gli altri consiglieri di Stato,* que parece una descripción de la personalidad de los reyes y de sus círculos más estrechos en la corte;[15] en cualquier caso, el primer testimonio certifica el inconformismo de la reina con los cuadros al tener que proceder de pintores conocidos. Con todo, huelga señalar que

7 Más adelante se nombrarán las fundaciones de la reina. Otra faceta destacada de Margarita fue su inquietud intelectual reflejada en su biblioteca; véase Bouza Álvarez, «La biblioteca de la reina Margarita de Austria» y «Lectures et espaces féminins autour de la reine Marguerite de Habsbourg-Styrie». Faltaría por estudiar su promoción de la platería, pues no olvidemos que en el Real Monasterio de la Encarnación, que terminó siendo su principal fundación, quiso realizar un retablo en plata; consúltese Guzmán, *Reyna catolica,* fols. 211v-212r. Asimismo, fue muy relevante su promoción de reliquias, tema que trata el capítulo de Jorge González Segura en este mismo volumen colectivo.

8 Marías, «Juan Pantoja de la Cruz».

9 Bustamante García, «Los artífices del Real Convento de la Encarnación».

10 Carlos Varona, «Reginalidad y retrato» y García-Frías Checa, «La imagen retratística de Margarita de Austria».

11 Juan Pantoja de la Cruz, *Anunciación con la reina Margarita de Austria como la Virgen María, ca*. 1604, óleo sobre lienzo, 152 × 115 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG.2516.

12 Juan Pantoja de la Cruz, *El Nacimiento de la Virgen,* 1603, óleo sobre lienzo, 260 × 172 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001038 y *El Nacimiento de Cristo,* 1603, óleo sobre lienzo, 260 × 172 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001039.

13 Marías, «Juan Pantoja de la Cruz»; Carlos Varona, *Nacer en palacio,* 214-215 y Jasienski, *Praying to Portraits*. Sobre los oratorios de las reinas de España, véase lo expuesto por Audrey-Caroline Michielon en este mismo volumen colectivo.

14 Goldenberg Stoppato, «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid», 87.

15 Negri Ferrarese, *Istoria degli scrittori fiorentini*, 436 y ss.

los embajadores toscanos no escatimaban tinta a la hora de criticar el poco conocimiento generalizado que había en España sobre las artes, por lo que estas buenas palabras hacia la soberana son notables.[16]

En este sentido, buena parte de la promoción cultural de la reina se debió al contexto político en el que vivía: un ambiente dominado por el duque de Lerma, que nada más llegar Margarita a España comenzó a aplicar tácticas políticas en su casa, como había hecho antes en la del rey, es decir, deshacerse de las personas de confianza que habían llegado con Margarita, sustituyéndolas por afines a él, con el objetivo de controlarla lo máximo posible. De esa manera, nombró camarera mayor a su esposa, Catalina de la Cerda, y cuando esta murió, la reemplazó por su hermana, Catalina de Zúñiga y Sandoval, condesa de Lemos. Otro caso fue el del conde de Villalonga, Pedro de Franqueza, que fue nombrado secretario de la reina. No obstante, pese a no tener la capacidad de resistencia que deseaba frente a las decisiones del valido, en este caso Margarita sí consiguió mantener algún aliado en su círculo más íntimo, como su confesor, el jesuita Richard Haller,[17] además de rodearse de otros personajes que estaban en Madrid, como el embajador imperial Hans Kevenhüller, la emperatriz María de Austria,[18] su hija Margarita de la Cruz[19] y, posteriormente, Mariana de San José y Diego de Guzmán. Estos, en oposición al duque de Lerma y como parte del círculo de la nueva soberana, se apoyaron en otros enemistados con el valido para actuar en busca de sus propios intereses.[20]

Como decíamos, parte de la estrategia política de la reina y sus afines fue usar las artes para ejercer su agencia y conseguir sus propósitos. Así, en el mismo viaje en el que Margarita ratificó su matrimonio con Felipe III, en Barcelona apoyó la fundación del Convento de Santa Margarita la Real, de las clarisas capuchinas, gracias a la intervención de Àngela Prato, más conocida como sor Angela Margarita Serafina, primera priora del cenobio.[21] Ese solo fue el inicio de una política de fundaciones, mayoritariamente femeninas, que la reina realizó en España mientras que ostentó la corona antes de fallecer en 1611.[22]

Con relación al Convento de las Descalzas Reales de Valladolid,[23] fue configurado por la protección de la reina a las franciscanas descalzas cuando la capital del reino se trasladó a la ciudad del Pisuerga. Margarita ordenó a Francisco de Mora realizar unas trazas nuevas, para lo que debía ser derribado parte de lo que ya estaba hecho, aunque finalmente fue levantado según las directrices de Diego de Praves siguiendo al primero. Pero lo que aquí interesa destacar es el papel fundamental ejercido por la monarca en la ideación de su programa decorativo. En una carta del 20 de junio de 1611, escrita por

16 Goldberg, «Artistic Relations...Part I» y «Artistic Relations...Part II»; y Falomir Faus, *De las patrias del arte*.

17 Sánchez, «Confession and complicity»; Martínez Millán, «La doble lealtad en la corte de Felipe III» y Rodríguez G. de Ceballos, «El valido-arquitecto».

18 Recientemente biografiada por González Cuerva, *Maria of Austria*.

19 Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun*.

20 Martínez Millán, «La Casa de una reina católica».

21 Fons, *Historia y vida de la Venerable Madre Angela Margarita Serafina;* Iriarte, *Àngela Serafina Prat* y Serra de Manresa, *Les Clarisses-Caputxines a Catalunya i Mallorca*.

22 También se suman la promoción de las reformas para el Real Monasterio de Santa Isabel y el Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca, o bien la intención de conformar una institución que recogiera a soldados heridos y mutilados; véase Guzmán, *Reyna catolica,* fols. 138v-140r y 208v-215v.

23 Bustamante García, «Los artífices del Real Convento de la Encarnación»; Goldenberg Stoppato, «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid» y Martínez de Pisón Cavero y León López, *Descalzas Reales*.

Cristina de Lorena al embajador toscano en Madrid Orso d'Elci, que trata del envío a España de las pinturas para dicho convento, se explicita que se adjunta una lista, «que recibimos de Su Majestad [Margarita de Austria]», para solicitar los cuadros a Florencia y que, una vez llegasen y fueran desembalados, supieran el asunto de cada uno.[24] A pesar de que se pedía un conjunto más amplio de imágenes para colocarlas en distintos espacios del edificio, las pensadas para el retablo son las más relevantes por el lugar que ocuparon dentro del conjunto conventual. Se trataba de la lectura de la celebración de las nueve fiestas marianas,[25] iconografía que precede a la del convento que nos ocupa, el de la Encarnación, como se verá más adelante.

Sin embargo, las relaciones con Toscana no se redujeron al patronazgo vallisoletano, sobre todo si tenemos en cuenta que la gran duquesa María Magdalena, esposa de Cosme II, era hermana de Margarita.[26] Nuevamente, el embajador toscano Orso d'Elci sugirió a Cristina de Lorena que enviase a la reina más cuadros para «alhajar un convento que ha comenzado de nuevo cerca del palacio real al que Su Majestad proyecta poder acudir por un corredor sin salir al exterior, [...] que debe servir para sus hijas si es necesario».[27] En esa ocasión aludían al Cenobio de la Encarnación,[28] y la cita da algunas claves de la relevancia e intenciones de Margarita sobre la fundación de dicho edificio. Desde el origen estuvo pensado para conectar con el Alcázar madrileño a través de un pasadizo; una de sus funciones principales sería la de constituir un espacio para las hijas de la reina, extrapolable a las futuras infantas de la Corona, y la primera intención era imitar a las Descalzas Reales de Madrid en el hecho de que solo pudieran profesar en él mujeres de la alta nobleza, idea que terminó siendo desestimada.[29]

En el inicio, el convento fue ideado para la Orden del Carmelo Descalzo, pero su rechazo obligó a Margarita a fijarse en Mariana Manzanedo y Maldonado, sor Mariana de San José (Alba de Tormes, 1568 - Madrid, 1638), reformadora de las agustinas y fundadora de varios cenobios según esos nuevos preceptos. Así, Mariana quedó convencida por Margarita para ejercer como priora y aplicar su regla al nuevo convento regio.[30]

Además de la reina y de sor Mariana de San José, también tuvo un papel esencial en la configuración de la Encarnación el capellán mayor real, limosnero mayor y patriarca de las Indias Occidentales Diego de Guzmán (Ocaña, 1566 - Ancona, 1631), que más tarde fue nombrado arzobispo de Sevilla y obtuvo la púrpura cardenalicia, aunque muy a su pesar, porque no deseaba marcharse de la corte, en la que tantos años había forma-

24 Goldenberg Stoppato, «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid», 88.

25 Carlos Varona, *Nacer en Palacio,* 208-209.

26 De nuevo, referimos al capítulo de Emily Deelen Porta en este volumen colectivo por centrarse en este asunto.

27 Goldberg, «Artistic Relations... Part II», 537 y Goldenberg Stoppato, «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid», 90.

28 Sobre el Real Monasterio de la Encarnación, véanse Saltillo, «El Real Monasterio de la Encarnación»; Agulló y Cobo, «Noticias sobre algunos artistas que trabajaron en el Real Monasterio de la Encarnación»; Bustamante García, «Los artífices del Real Convento de la Encarnación» y Sánchez Hernández, *El Monasterio de la Encarnación de Madrid,* «Monjas que habitaron el monasterio de la Encarnación...siglos XVII y XVIII», «Monjas que habitaron el monasterio de la Encarnación...siglos XIX y XX», *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas, El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación* y «Los Reales Monasterios de las Descalzas y de la Encarnación».

29 Sánchez Hernández, *El Monasterio de la Encarnación de Madrid.*

30 Sobre Mariana de San José, consúltense Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph;* Díez Rastrilla, *Madre Mariana de San José* y «La priora de la Encarnación»; Sánchez Hernández, «Mariana de San José» y Franganillo Álvarez, «Espacios religiosos e influencia política en la corte española».

do parte de los círculos de poder.[31] Sea como fuere, Guzmán participó activamente en la renovación del Colegio y Convento de Santa Isabel,[32] y su figura nos interesa por varias razones asociadas a los diferentes cargos que tuvo en Madrid. Su cercanía a la reina debió de llegar gracias a la intermediación de la emperatriz María de Austria en las Descalzas Reales, quien lo eligió capellán del cenobio en 1602; buena relación que se trasladó a la hija de la emperatriz, Margarita de la Cruz, que, en una carta de 1629 al conde de Monterrey, no solo reafirmaba la gran cercanía con María de Austria, sino que apoyaba la candidatura de Diego de Guzmán al cardenalato.[33] Más adelante, en 1608, fue nombrado capellán mayor real y limosnero mayor del rey, y al año siguiente de la reina; cargo que conllevaba el manejo del presupuesto sobre las prácticas piadosas de la Corona y, particularmente, el de ser profesor o encargado de la educación devocional de las infantas, en este caso de Ana Mauricia y María Ana, futura reina de Francia la primera y emperatriz del Sacro Imperio la segunda.[34]

Margarita tuvo un papel activo en la educación de sus descendientes, especialmente en la de Ana Mauricia, al tratarse de la primogénita. La reina no solo le servía de modelo a seguir, sino que, en algunas ocasiones, enseñaba y hacía participar a su hija en eventos caritativos y devocionales. Por ejemplo, cuando daba de comer a nueve mujeres pobres el día de la Anunciación o en la fiesta de la Purificación de la Virgen, o bien cuando entregó a la infanta la vela purificada. Por otro lado, madre e hija acudían juntas frecuentemente a los madrileños Conventos de Santa Isabel y las Descalzas Reales;[35] algo que se complementaba con las lecciones de Guzmán, a quien, por cierto, Margarita mandó escribir un tratado sobre educación del que nada se conoce, texto previo a la hagiografía póstuma que Felipe III le ordenó redactar sobre Margarita y que serviría de modelo tanto para sus hijas como para las futuras reinas de España.[36] La labor principal de las clases de Diego de Guzmán a las infantas era la de transmitir y enseñar aspectos relacionados con la devoción, contándoles las hagiografías de los santos y los eventos religiosos del día en el que se encontraban. También les hacía leer diferentes libros en castellano y en otros idiomas como latín o francés. Así, aunque se centraba en una formación basada en obras tales como las *Confesiones* de san Agustín, había espacio para libros de filósofos clásicos como Séneca, la *Historia de Roma* de Tito Livio u obras de Ovidio.[37] El propio Guzmán era un hombre

31 Sobre Diego de Guzmán, véanse RAH, Colección Salazar, 9/476 y 9/477, *Memorial del cardenal don Diego de Guzmán;* Vázquez Castro, *La peregrinación a Santiago de Diego de Guzmán* y Negredo del Cerro, «Diego de Guzmán, Capellán Mayor y arzobispo de Sevilla». Durante su cargo como arzobispo de Sevilla, que obtuvo en 1625, colaboró en un escrito en contra de santa Teresa como patrona de España y mandó escribir al jesuita Juan de Pineda un texto a favor de la canonización de Fernando III; consúltense Melgar, *Proposición, y discurso sobre si deve ser admitida por Patrona General de España* y Pineda, *Memorial de la excelente santidad y heroycas virtudes del Señor Rey Don Fernando*. El rechazo por parte de Diego de Guzmán a la aceptación de santa Teresa como copatrona de España se debió, probablemente, a que los varones de su familia que pudieron fueron caballeros de la Orden de Santiago.

32 Sáenz Ruíz-Olalde, *Las Agustinas Recoletas de Santa Isabel la Real*.

33 Negredo del Cerro, «Diego de Guzmán», 67.

34 Válgoma y Díaz-Varela, *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria,* 52-55; Río Barredo, «Infancia y educación de Ana de Austria» y Hoffman, *Raised to rule*.

35 Además, desde muy joven, Ana Mauricia ya había demostrado que estaba preparada para ejercer su papel en los actos de la corte; véase Río Barredo, «Infancia y educación de Ana de Austria», 24-29.

36 Para los textos de modelo de reina, véanse Guzmán, *Reyna catolica;* Vincent-Cassy, «"Sangre real, rarísima hermosura…"», «Les joyaux de la Couronne», «Marguerite de Habsbourg» y «"Santa" Margarita de Austria»; y Jiménez Pablo, «Espejo de reinas».

37 Hoffman, *Raised to rule,* 75.

preocupado por unos saberes amplios en los que tenían cabida la historia y la cultura en general, como puede apreciarse en varios apartados de su *Diario*[38] o en la crónica que realizó sobre Segovia y que entregó al rey, en la que introdujo valoraciones sobre los edificios y objetos más relevantes.[39]

A los datos aportados sobre el tipo de educación y la manera de aplicarla cabe añadir un espacio en el que Guzmán ejerció su labor como docente: la biblioteca del monasterio de El Escorial. En su citado *Diario* describe pormenorizadamente las pinturas de su bóveda, que mezclan las personificaciones de las artes liberales y sus principales autores en escenas en las que estas destacan;[40] imágenes a través de las cuales el profesor facilitaba las enseñanzas a sus distinguidas alumnas. Dicha educación y los usos que dio la reina a la pintura calaron en Ana Mauricia, puesto que sabemos que, antes de partir a Francia, pidió a Bartolomé González un retrato de santa Margarita con los rasgos de su madre y que en París promovió la fundación de la Abadía del Val-de-Grâce. Al haber sido testigo de la ideación y construcción de la Encarnación, no es descabellado pensar que esta empresa madrileña tuviera impacto en su pensamiento sobre el patrocinio del cenobio francés.[41]

Las funciones y la confianza en Diego de Guzmán llegaron hasta el punto de que fue uno de los que formaron parte de la configuración del Convento de la Encarnación, y así lo manifestaba en su *Diario:* «Lunes 12 de abril [de 1610] [...] a la noche estuve en Palacio con sus Magestades hasta muy noche tratando de una fundación de un monasterio, que quiere la reyna nuestra señora hazer»,[42] pero no solo eso, pues en cuanto a su construcción y decoración fue quien se encargó, junto con Juan Gómez de Mora, maestro mayor de obras reales, de supervisar todo el proceso.[43] En última instancia, una bula papal determinó que las monjas de la Encarnación quedarían subordinadas a él.[44] Por su parte, Mariana de San José, desde el Convento de Santa Isabel, era consciente de las trazas que estaban realizándose, y así lo hizo notar en una carta, de febrero de 1611, a María del Espíritu Santo, monja en las Descalzas Reales de Valladolid.[45] En definitiva, los que idearon este monasterio fueron, principalmente, la reina Margarita, el capellán mayor real y limosnero mayor Diego de Guzmán y la que sería su primera priora, Mariana de San José.

No obstante, apenas comenzadas las obras de la Encarnación, la reina Margarita falleció a causa de las complicaciones del sobreparto de Alfonso el Caro, así apodado porque su nacimiento le costó la vida a su madre. Al respecto, Diego de Guzmán, en su libro biográfico sobre Margarita, explica que antes de morir:

38 Véanse, por ejemplo, sus comentarios sobre el Monasterio de La Aguilera, RAH, Colección Salazar, 9/477, *Memorial del cardenal don Diego de Guzmán*, fols. 1r-3v, 4r-5v. En cuanto al viaje a Santiago de Compostela, consúltese Vázquez Castro, *La peregrinación a Santiago de Diego de Guzmán*.

39 Río Barredo, «Infancia y educación de Ana de Austria», 23-24 y Hoffman, *Raised to rule,* 75.

40 RAH, Colección Salazar, 9/477, *Memorial del cardenal don Diego de Guzmán*, fols. 127r-129v, 149v y 170r; transcrito en el anexo documental.

41 Moreno Villa y Sánchez Cantón, «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III», 148 y Hoffman, *Raised to rule,* 124. Algo semejante ocurrió con Margarita de Medici, hija de Cosme II y María Magdalena de Austria-Estiria, quien envió al Real Monasterio de la Encarnación una santa Magdalena con sus facciones; véase Goldenberg Stoppato, «"Et qui si stimano i regali quanto a Constantinopoli"», 139-142. Así se aprecia como estas tipologías fueron transmitidas y continuadas por sus hijas.

42 RAH, Colección Salazar, 9/477, *Memorial del cardenal don Diego de Guzmán*, fol. 1v. De hecho, también fue Guzmán quien estuvo ultimando los detalles con el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas el día anterior a la bendición y colocación de la primera piedra; RAH, Colección Salazar, 9/477, fol. 166r.

43 Volk, *Vicencio Carducho,* 321-325.

44 Guzmán, *Reyna catolica,* fols. 209r y 212r, y Sánchez Hernández, *El Monasterio de la Encarnación,* 104.

45 Díez Rastrilla, *Madre Mariana de San José,* 729.

> Trató conmigo del edificio y fábrica de la Encarnación, que dexava ya començado, y de las demás cosas que tocava a él. Yo di a Su Magestad un papel (mandámelo así) en que dezia lo que juzgué convenía, y era menester para la grandeza de aquel Real monasterio número de religiosas, capellanes, ministros, criados y criadas, la renta de pan y dineros, que para todo era menester. Su Magestad había mandado escrivir a Alemania, Italia y otras partes, en razón de hazer traer artífices y materiales de preciosas piedras y jaspes para la grandeza deste edificio e Yglesia, en cuyo altar mayor pensaba poner un precioso retablo de plata: y aviendo yo dicho a su Magestad, que parecía la planta de la Yglesia menor de lo que la grandeza desta Real obra pedía, me respondió, Callad, que yo enriqueceré y adornaré de tal manera esta Yglesia, que parezca bien obra Real y grande. Y aunque la muerte de su Magestad parece había de achicar esta magnífica obra, y cessar con la vida la execución della; pero como la muerte no apagó en el pecho del Rey nuestro señor el amor que a la Reyna nuestra señora que está en el cielo tenía, este fue el solicitador, y como el obrero mayor desta obra; así se determinó su Magestad llevarla adelante, y ponerla en perfección que la vemos, no perdonando ningunos gastos; y mandándome a mí y a los demás criados suyos, maestros desta obra la diesen toda la priesa posible [...] tratando con la madre Priora, que tiene mucha capacidad, muchas cosas tocantes al aumento espiritual, y temporal deste edificio.[46]

La decoración del convento. Vicente Carducho y la configuración de la imagen de la Encarnación

Felipe III, Diego de Guzmán y Mariana de San José dirigieron la construcción y ornamentación del convento con los maestros locales, siendo encomendada la decoración pictórica a Vicente Carducho por un precio no precisamente bajo —131 978 reales en total— que incluía la *Última Cena* del refectorio[47] y el dorado de los retablos.[48] Para la realización de las pinturas, el florentino recibió «una memoria que dio firmada de su nombre Mariana de San Joseph, priora del dicho monasterio»,[49] que, como reformadora de la orden femenina de las agustinas y fundadora de otros cenobios, debió tener cierto papel en la elección de los asuntos, aunque el hecho de que el memorial entregado al pintor fuese firmado por ella no significa que fuese su criterio el único tenido en cuenta.

Como hemos relatado, la reina estuvo muy preocupada por sus fundaciones y, después de fallecer, Felipe III continuó con los deseos de su esposa. Además, estaba Diego de Guzmán, que trató con la reina los temas relacionados con la configuración y supervisó el proceso constructivo y decorativo. De esta manera, el rey, como patrón en nombre suyo y como heredero de la voluntad de Margarita, fue quien tomó la última decisión, apoyado en la priora y en el capellán mayor real.

En cuanto a la decoración, el programa del retablo mayor se centró en la Virgen como madre de Cristo, y el precedente más claro del conjunto era el del Convento de las Descalzas Reales de Valladolid, para el que, como ya se ha comentado,[50] la propia reina había pedido los cuadros a Florencia. En el caso del Real Monasterio de la Encarnación, se continuó con

46 Guzmán, *Reyna catolica,* fols. 211v-212r.

47 Anselmi, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini,* 263.

48 Para una lectura de los Conventos de la Encarnación, de las Descalzas Reales madrileñas y de Santa Isabel, como cenobios femeninos promovidos por mujeres Habsburgo, véase Mínguez Cornelles, «Court Spaces and Dynastic Piety», que, en cuanto al primero, se centra en su faceta de convento de exequias reales, aunque ya en la segunda mitad del siglo XVII.

49 Lapuerta Montoya, *Los pintores de la corte de Felipe III,* 610.

50 Carlos Varona, *Nacer en palacio,* 207-208.

la devoción a la Virgen, mostrando especial atención al momento de la Encarnación, como la propia advocación del convento, y las escenas elegidas fueron el *Abrazo en la Puerta Dorada,* el *Nacimiento de la Virgen,* la *Presentación de la Virgen en el Templo,* la *Encarnación* y la *Adoración de los Magos.*[51] Igualmente, Vicente Carducho pintó los retablos colaterales, representando las figuras de *San Felipe* —en el del Evangelio—y *Santa Margarita* —en el de la Epístola—, santos homónimos de los reales fundadores del monasterio (figura 2).[52]



Figura 2

Reconstrucción de las pinturas del retablo mayor y los colaterales de Vicente Carducho realizada por el autor siguiendo el diseño de Raúl Gómez Escribano. Retablo mayor, de izquierda a derecha y de arriba abajo: *Presentación de la Virgen en el Templo,* 1616, óleo sobre lienzo, 90 × 100 cm. Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, inv. 00623004; *Abrazo en la Puerta Dorada,* 1616, óleo sobre lienzo, 90 × 100 cm, inv. 09620002; *Encarnación,* 1616, óleo sobre lienzo, 510 × 300 cm, inv. 00620786; *Adoración de los Magos,* 1616, óleo sobre lienzo, 90 × 100 cm, inv. 00621515; y *Santa Margarita,* 1616, óleo sobre lienzo, 365 × 235 cm, inv. 00620980. Colaterales: *San Felipe,* 1616, óleo sobre lienzo, 365 × 235 cm, inv. 00620979 (izquierda), y *Santa Margarita liberada de la tina por el Espíritu Santo,* 1616, óleo sobre tabla, 53,5 × 59 cm (derecha). Colección Estado.
© Real Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional, 00620786 y 00621618; Mario Sedeño, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional, 09620002.

51 Las escenas solicitadas a Vicente Carducho en el contrato original fueron la *Encarnación* y, para los laterales, el *Nacimiento de Cristo,* la *Adoración de los Magos,* la *Purificación* y la *Asunción,* que finalmente, con la salvedad de la *Adoración de los Magos,* fueron sustituidas por el *Abrazo en la Puerta Dorada,* el *Nacimiento de la Virgen* y la *Presentación de la Virgen en el Templo.* En los pedestales, el pintor debía representar a *San Nicolás Tolentino, Santa Clara de Montefalco, Santa Perpetua* y *San Guillermo;* véanse Saltillo, «El Real Monasterio de la Encarnación» y Volk, *Vicencio Carducho,* 321-325. Las pinturas, que a excepción de la *Encarnación* hoy en día se encuentran en la clausura del monasterio, se complementaban con las esculturas de *Santa Mónica* y *San Agustín de pontifical* en los laterales del primer cuerpo, *San Juan* y la *Crucifixión de Cristo con la Virgen* en el centro del segundo cuerpo y, en las calles laterales, *San Felipe* y *Santiago apóstol*. En los pedestales del segundo piso estaban los evangelistas y varios santos y santas agustinos, probablemente pintados. El retablo finalizaba en el frontispicio con *Dios Padre* y, en los laterales, los escudos del rey y la reina; consúltese Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph*, fols. 230v-231r.

52 Si bien el contrato original especifica que las escenas del frontón de cada colateral tenían que representar un episodio de san Agustín y otro de santa Mónica, finalmente fueron pintados los martirios de san Lorenzo y de san Sebastián; véase Volk, *Vicencio Carducho,* 321-322. En los pedestales de los mismos fueron pintadas dos escenas de san Felipe y de santa Margarita, aunque solo se conoce uno de estos cuadros, *Santa Margarita liberada de la tina por el Espíritu Santo,* subastado en Segre el 7 de febrero de 2023 y comprado por el Estado español. El colateral de san Felipe fue completado con las esculturas de *San Esteban* y *San Vicente mártir,* mientras que en el de santa Margarita fueron colocadas las de *San Nicolás Tolentino* y *San Guillermo;* véase Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph,* fols. 230v-231r.

Si en las Descalzas Reales vallisoletanas la lectura principal versaba sobre la Virgen en su papel de madre de Cristo, en la Encarnación, este mismo asunto materno se hizo todavía más evidente por la misma advocación del monasterio y porque el gran cuadro central del retablo mayor se dedicaba a ese misterio. Así, fue desplazado el asunto de la *Anunciación* —que en Valladolid estaba en el lateral de la Epístola— al centro del retablo y se eliminaron la *Asunción* y la *Coronación* para potenciar el mensaje materno, yendo un poco más allá al cambiar la *Anunciación* por el milagro ya ocurrido, la *Encarnación*. Es cierto que la composición de Carducho puede albergar ciertas dudas sobre si realmente se trata de una Anunciación o si el Verbo ya se ha encarnado en el vientre de María, precisamente por el gesto de san Gabriel señalándola como la elegida de Dios. Sin embargo, la sumisión con la cabeza baja y con expresión serena, no asustada ni reflexiva, mientras la corte angelical asiste al milagro y Dios padre bendice el momento, deja claro que María ya ha aceptado su papel de madre y ha pronunciado las famosas palabras: «He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra».[53]

Esta escena se complementaba con las otras cuatro de menor tamaño: el *Abrazo en la Puerta Dorada,* el *Nacimiento de la Virgen,* la *Presentación de la Virgen en el Templo* y la *Adoración de los Magos.* Si la primera pintura se encargaba de añadir al mensaje principal un componente genealógico, las tres últimas convergían en el propio Convento de la Encarnación de manera autorreferencial, ya que, por un lado, fomentaban que las mujeres entrasen al servicio de Dios en el monasterio y, por otro, reforzaban la idea de que se trataba de un Real Sitio por la visita de los reyes; característica todavía más evidente en los retablos laterales, con la representación de los santos homónimos y los escudos de los soberanos.

No obstante, al ser construido con un plan bien premeditado, el programa no finalizaba en los altares, sino que su estructura (figura 3) permitía continuar la lectura añadiendo más mensajes y matices al sentido original religioso. Detrás del altar mayor, gracias a unas escaleras situadas en los laterales del mismo, se llegaba al «transparente» donde se guardaba la custodia, y desde donde podía apreciarse el reverso de la pintura del retablo del Relicario,[54] parte del cuadro en la que figuraba el cordero sacrificial, mientras que en el recto se representaba *La Natividad* con la llegada de los pastores al fondo, pintada por Bernardino Luini.[55] El retablo terminaba coronado con una pequeña pintura de la *Virgen y el Niño:*[56] en ambos lados se mostraba a la Virgen principalmente como madre de Dios y en el centro se encontraba la custodia con las hostias. El juego entre lo oculto y lo revelado está claro.

53 Carlos Varona, *La Anunciación/La Encarnación,* 2-4.

54 Sobre este Relicario, véanse Sánchez Hernández, *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación* y Checa Cremades, *La otra Corte*. Para una comparación con el Relicario de las Descalzas Reales de Madrid, consúltese Cruz Medina, «Spirituality and Dynasty».

55 García-Frías Checa, «La Natividad», 75-81.

56 Este cuadro ha sido atribuido al círculo de Vicente Carducho por su posible semejanza con los modelos usados por el florentino, como *La Sagrada Familia,* 1631, óleo sobre lienzo, 150 × 155 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P00643. Sin embargo, aquí se considera que tal comparativa no se sustenta y, hasta que se demuestre documentalmente tal afirmación, sería más conveniente tratarla como obra de autoría anónima; véase García-Frías Checa, «Ático del retablo», 81-82.

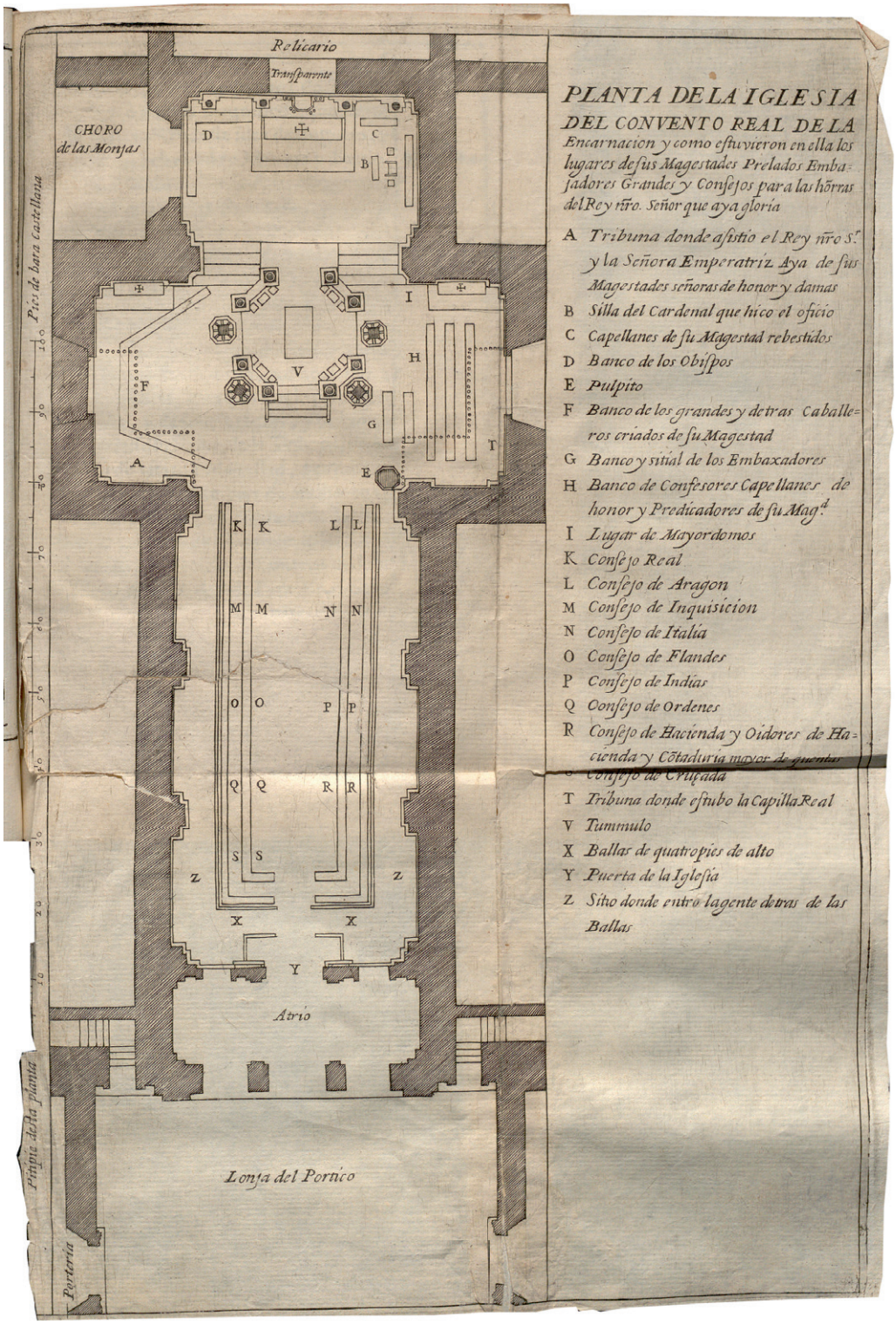


Figura 3

Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelipe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*, 1666. Madrid, Biblioteca Nacional de España. El grabado, de Pedro de Villafranca, muestra un detalle de la planta de la iglesia del Real Monasterio de la Encarnación durante las exequias de Felipe IV en 1665. © Biblioteca Nacional de España.

En la misa, el mensaje se completaba con la transubstanciación, pues Cristo —la hostia y el vino— sale de las entrañas de la Virgen —el «transparente»— para, con su sacrificio —cordero místico—, redimir los pecados de la humanidad. Todo el plan redentor sigue los designios de Dios representado en Trinidad en ambos flancos,[57] en la *Encarnación* de Carducho —Dios padre en el centro de la Gloria bendiciendo, el Espíritu Santo sobre la Virgen y Cristo en su vientre— y en el centro del techo del Relicario —la Trinidad con Dios Padre en la Gloria, el Espíritu Santo y Cristo resucitado, con las heridas de los clavos en las manos y los pies—.[58] Además, esta Trinidad del Relicario distribuye su poder de manera centrífuga siguiendo el yeso decorado con motivos florales que enmarca geométricamente al resto de imágenes, las cuales aparecen dentro de un cartucho ilusoriamente pintado (figura 4). En los huecos entre los yesos están los grutescos formados por motivos florales



Figura 4

Vicente Carducho, *Techo del Relicario del Convento de la Encarnación, ca.* 1617-1618, técnica mixta, 1005 × 612 cm. Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, inv. 00627023.

57 Cabe señalar la relevancia de la Trinidad en la doctrina agustiniana, puesto que san Agustín, padre de la Iglesia, escribió sobre este concepto teológico en *De Trinitate*. Todavía en su época, y después de casi cien años del Concilio de Nicea, seguían existiendo debates entre los arrianos y los católicos apostólicos romanos sobre las naturalezas y diferencias de Cristo con Dios Padre y el Espíritu Santo. Dicho libro fue un punto de inflexión en la consideración de la Trinidad y, por ende, de la naturaleza divina de Cristo.

58 El techo está atribuido a Vicente Carducho por razones formales, puesto que no existe documentación que explicite la autoría de la obra, como sí ocurre con las pinturas de los retablos de la iglesia; véanse Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española*, 187-188 y García-Frías Checa, «Decoración mural del techo» y «El relicario del Real Monasterio de la Encarnación».



Figura 5

Retablo del Relicario del Real Monasterio de la Encarnación, *ca*. 1616, madera tallada y dorada, 256 × 150 cm. Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, inv. 00620625. Imagen del autor.

y serafines. Por encima y debajo de Dios se encuentran dos de las parejas de angelotes que portan las coronas, símbolo de la realeza de la fundación, y en los laterales, las seis santas vírgenes y mártires sobre nubes —Inés, Cecilia, Úrsula, Catalina, Bárbara y Margarita— que llevan las palmas y miran a Dios.[59]

Sin embargo, el poder divino no se queda en el cielo, sino que baja al mundo terrenal, idea materializada en el Relicario mediante dos bandas de grutescos que flanquean el retablo (figura 5),[60] que a su vez rompe en el nivel superior con la línea de imposta del techo, pasando a ser una vía entre la tierra y las alturas incluso cromáticamente, por su

59 En palabras manuscritas de Isabel de la Cruz, que más tarde siguió Luis Muñoz en su texto, la gloria divina «está copiada en el techo»; consúltese Sánchez Hernández, *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación,* 33.

60 «Unos breves espacios de los lados del Retablo; hay la misma pintura de la bóveda»; véase Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph,* fol. 243.

aspecto dorado. En resumen, en este espacio se refuerza la coexistencia entre lo divino y lo humano, pues se trata de un lugar sacro que simula el cielo no solo por el techo que lo cobija, sino por estar rodeado de reliquias de santos.[61] De esta manera se comprende mejor que Luis Muñoz considerara este espacio como un «retrato de la gloria».[62]

Si sumamos toda esta decoración al programa general, se infiere que la voluntad de Dios para la salvación de la humanidad es canalizada visualmente a través de los retablos, en los que se pone de manifiesto cómo comenzó el proceso de la redención, a través de la Encarnación y del Nacimiento, y quiénes fueron sus personajes principales: por un lado la Virgen, por su papel de madre, y por otro Cristo, como protagonista. Así pues, Cristo murió por salvar al ser humano, y mediante la transubstanciación y las imágenes eran recordados los hechos y la necesidad de imitarlo para la salvación propia.

Por otro lado, dado que estaba ligado al Alcázar, la familia real podía seguir fácilmente la misa celebrada en la iglesia accediendo por el pasadizo que conectaba el monasterio con el palacio, el cual permitía llegar al claustro alto y, desde allí, a la tribuna real que se encontraba frente al retablo colateral del Evangelio.[63]

Al igual que Diego de Guzmán se había servido de las escenas de la bóveda de la biblioteca del monasterio de El Escorial para educar a las infantas, probablemente el programa iconográfico de los retablos de la Encarnación fuera de utilidad al propio Guzmán y a los siguientes tutores para enseñar cuáles eran los principales objetivos que estas debían cumplir. Es decir, si se casaban como reinas consortes, el modelo maternal, o si profesaban como monjas, el prototipo de castidad, virtud y obediencia. En este caso, al compararse con la Virgen, se darían cuenta de la imposibilidad de asemejarse a los seres divinos y se centrarían en la salvación de su alma buscando e imitando a Dios desde la humildad.[64] Por último, las pinturas también permitían relacionar el dolor que sufrían las reinas en sus partos con el que padecieron la Virgen, Cristo y los santos mártires, tanto los santos fundadores localizados en los retablos laterales como *San Lorenzo*[65] (figura 6) y *San Sebastián*[66] (figura 7).[67]

Con respecto al Relicario, no son demasiados los datos que se tienen acerca de las prácticas que se realizaban habitualmente en dicho espacio. En las reglas de la fundación entregadas por Felipe III se obligaba a las monjas, con un plan rotativo, a la oración continuada en favor de la familia real, y aunque podía realizarse en otras estancias, el lugar preferencial era delante del retablo del Relicario,[68] que en ocasiones insignes también se utilizaba para celebrar misa, como ocurrió durante la estancia del

61 En este lugar se veneran las tres jerarquías de santo Tomás: latría —Dios—, hiperdulía —Virgen— y dulía —santos—.

62 Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph,* fol. 243.

63 *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph,* fols. 229v-232r y Anselmi, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini,* 124-126, página esta última en la que se menciona que, el 1 de junio de 1626, Cassiano del Pozzo registró que el cardenal Barberini, acompañado por una delegación y el conde de los Arcos, accedió por el pasadizo para escuchar la misa en el monasterio.

64 Jasienski, *Praying to Portraits,* 26-35.

65 Inédito hasta la actualidad, hoy en día se encuentra, en malas condiciones de conservación, en el Seminario Conciliar de Madrid. Álvaro Pascual Chenel y Ángel Rodríguez Rebollo (*Vicente Carducho,* 464-465) publicaron el dibujo preparativo del cuadro, aunque atribuyéndolo al obrador del florentino sin conocer la pintura.

66 No conocido hasta la fecha, actualmente está custodiado en la clausura del Primer Monasterio de La Visitacion de Santa María.

67 Jasienski, *Praying to Portraits,* 35.

68 Existían los puestos de «horas del relicario» —para supervisar los turnos de oración— y «cuidadora del relicario» —para el control y limpieza del espacio—; véase Sánchez Hernández, *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación,* 34.



Figura 6

Vicente Carducho [aquí atribuido], *Martirio de San Lorenzo,* 1614-1616, óleo sobre lienzo.
Seminario Conciliar de Madrid.



Figura 7

Vicente Carducho [aquí atribuido], *Martirio de San Sebastián,* 1614-1616, óleo sobre lienzo, 139 × 125 cm aproximadamente. Convento de las Salesas de Nuestra Señora de la Visitación, sig. 02776_A.
© Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura, Archivo Moreno.

cardenal Barberini.[69] Por último, en varios pasajes de la biografía de Mariana de San José, Luis Muñoz expresa que, en muchas ocasiones, la priora iba a rezar a Cristo o al Santísimo Sacramento cuando se encontraba mal y que llevó allí a una hermana que estaba alterada para tranquilizarla.[70]

El proyecto más relevante de la reina, que nunca pudo ver realizado, no se truncó con su fallecimiento, pues Felipe III, Mariana de San José y Diego de Guzmán se encargaron de continuar la voluntad de Margarita según lo ideado entre todos para su nuevo cenobio, aunque teniendo en cuenta los lógicos cambios producidos por el desarrollo de las obras y de los tiempos. El programa organizado para los retablos de la iglesia que materializó Vicente Carducho serviría tanto a futuras reinas como a las monjas que profesaran en el seguimiento de la Virgen como modelo de madre y mujer virtuosa en pos del beneficio de la Corona de España. Con su trabajo en la iglesia, el Relicario y el refectorio, Vicente Carducho se aseguró quedar ligado no solo al monasterio y al servicio de Dios, sino también a la Casa de Austria, sobre todo a la reina fundadora, pues, aunque no hubiese sido Margarita quien le encargó las pinturas, la memoria que lo unía con la fundación de la Encarnación lo relaciona automáticamente con ellas. El florentino era consciente de la relevancia de ese encargo por las firmas que introdujo en las tres principales de cada retablo: en la primera, ubicada en la de la *Encarnación,* figura en letras capitales «FECIT VICENTIVS CARDVTIVS REGIS PICTOR ·1616·», mientras que en las de *San Felipe* y *Santa Margarita* escribió en cursiva *«Opus Vincentiiis Cardutiiis Pictoris Regis 1616»* (figura 8). De hecho, la de *Santa Margarita* está doblemente firmada, probablemente porque en un principio el marco tapaba la rúbrica más baja y Carducho realizó otra para que su autoría quedase a la vista de todos. Igualmente, el florentino señala la relevancia del encargo en sus *Diálogos* sirviéndose del Real Monasterio de la Encarnación, sin nombrarlo directamente,[71] para criticar el pensamiento de que los pintores fallecidos o que vivían en el extranjero eran superiores a los locales,[72] y desde esa perspectiva cuenta que un señor le narró cómo un pintor al servicio del emperador del Sacro Imperio, hermano de Margarita, le envió una pintura de la *Encarnación* y la reina, maravillada, la colocó en su monasterio. La historia continúa enseñando que el pintor engañó al señor diciéndole que conocía al autor de la obra, llamado Rudolfo Sgothforti y residente en Praga, añadiendo que iba a pedirle una copia para él, cuando en realidad era de su autoría. De ese modo, Vicente Carducho reivindicaba la necesidad de contratar a los pintores locales y de presentarse como «PICTOR REGIS», al tiempo que buscaba permanecer en la memoria histórica no solo mediante las firmas en sus pinturas —consciente de su posible desaparición futura por diversos avatares—, sino también gracias a la inclusión de este episodio acerca de dicha empresa en su libro, asegurando así que jamás caería en el olvido.

69 Aunque nada quedó registrado por Cassiano del Pozzo, así lo cuenta Mariana de San José en una carta: «En esta casa se hacen muchas oraciones por eso [por la peste que azotaba Italia]; y en el relicario, adonde Vuestra Señoría Ilustrísima dijo misa, está el convento en oración cada día dos horas, sin las que tenemos de ordinario»; véase Díez Rastrilla, *Madre Mariana de San José,* 836-838 y 961-963.

70 Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph,* fols. 303r, 311r y 323r.

71 Usa el calificativo de «cierto Monasterio de Madrid».

72 Carducho, *Diálogos de la pintura,* fol. 151v.



Figura 8

Firmas de Vicente Carducho en los cuadros de la *Encarnación*, *San Felipe* y *Santa Margarita* del Convento de la Encarnación de Madrid.

Anexo documental

RAH, Colección Salazar, 9/477, *Memorial del cardenal don Diego de Guzmán*, fols. 127r-129v

[fol. 127r] Agosto Lunes 8. Fui a la Librería de San Lorenzo el Real la qual tiene gran curiosidad en la pintura y postura de libros que me pareçio poner aquí algo de lo que puede en un día sacar en entrando por ella están en la testera pintada una Matrona coronada sentada entre quatro columnas con un libro en la mano derecha y en la hizquierda un rotulo que dize Theologia[73] al lado derecho tiene a sant Gregorio y a sant Ambrosio y al hizquierdo a sant Agustín y a sant Gerónimo quatro doctores de la Yglesia debajo de los pies estaba una pintura de junta de concilio Niceno de cardenales arçobispos y obispos

73 Subrayado en el original.

con sus mitras el emperador Constantino sentado en su silla con zetro y corona y un brasero de ascuas y junto a él hechado Arrio Hereje = En este testero están los estantes con gran curiosidad como los tiene toda la pieza de madera de Brasil de Box hebano y nogal y están en ellos a la mano derecha la Blivio *[sic]* santos doctores y comentadores sobre ella y a la hizquierda santos doctores y comentadores escolásticos = en el *[sic]* primera bóveda está pintada una matrona sentada sobre un globo y tiene en la mano hizquierda otro sembrado destrellas en la derecha [fol. 127v] un compás y alrededor dellas están pintados unos niños que tienen la mano un libro y una esfera y un hombre que tiene en una mano un rotulo que dize Astrología debajo della a la mano derecha desta bóveda están pintados tres viejos el del medio sin título con un libro en la mano sembrado de estrellas y los otros dos viejos el uno con título que dize Euclides y tiene en la mano derecha un relox de sol y en la hizquierda una tabla y unas figuras el otro viexo tiene un título en la mano que dize Juan de Sacrobosco y en la mano derecha un [espacio en blanco] debaxo esta una pintura en que está en la cama el rey Eçequias y el profeta Esaías y a los pies de la cama dize 4º Reg^{m} 20 y un reloj pintado a la mano hizquierda debaxo de esta bóveda están pintados dos viexos y un mozo en medio el qual no tiene rótulo sino un libro en la mano y los viejos tienen dos rótulos el uno dice Ptolomeus el qual está sentado sobre un mundo y tiene un espera en la mano hizquierda —el otro tiene un título que dice Dominus Alfonsus Rex [fol. 128r] con su corona en la cabeza en la mano hizquierda tiene— debaxo desta pintura hay otra de muchos hombres pintados de varios traxes de Philosophos y solo un rótulo a los pies de un viejo que dize Dionisius Areopagita = tras esta bóveda hay un arco en el qual están pintados dos viejos el de la mano derecha tiene las manos debaxo de la pierna y un rótulo debaxo de los pies que dize PS Zirengus –El de la mano hizquierda tiene en la mano derecha un compás que está midiendo una pirámide y a los pies un título que dize Diocharcus Siculus. Todos los libros que están debajo deste arco y bóveda son de Theología escolástica y positiva = Segunda bóveda en la qual está en medio una Matrona con un compás en la mano derecha y en la hizquierda una bara y alrededor muchos pintados que tienen en las manos algunas figuras de Geometría y a los pies un título que dize Geometría a la mano derecha desta bóveda están pintados dos viejos que tienen en las manos instrumentos de geometría y a los pies y unos rótulos que dize Aristarchus · Architas Tarentinus —devaxo dellos están pintados algunos soldados [fol. 128v] con espadas en las manos y un viejo con un compás en la mano yzquierda un compás señalando en unas figuras letras que están en el suelo y un rótulo que dize Archimedes—. A la mano izquierda están tres figuras una en medio sin título con un libro en la mano y otras con un libro en la mano y un rótulo que dize Joanis Maria Regius y otro con un globo en la mano hizquierda y en la derecha unos Antoxos *[sic]* y un rótulo que dize Archimedes y devaxo están pintados muchos hombres con compases haciendo figuras en la tierra y con instrumentos de geometrías y un rótulo que dize AEgipti Saçerdi. Tras esta segunda bóveda hay un arco en que están pintadas quatro figuras una que tiene en la mano hizquierda una viguela de arco y una flauta y en la derecha un libro de canto y a los pies un rótulo que dize Nisenus esta figura es de un mozo la otra figura de un sátiro [tachado: medio caballo y medio hombre] con cuernos en la frente [fol. 129r] y está sentado sobre la cabra y a los pies un rótulo que dize Pan · y en las manos tiene unas flautas como uganas *[sic]* que está tocando con la boca —las otras dos figuras son dos mozos el uno tiene en la mano una biguela de arco que la está tocando y a los pies un rótulo que dize Apollo y

el otro está tocando una chirimía que tiene en la mano derecha y en la hizquierda otro instrumento de música y en los pies unas alas con rótulo que dize Mercurius—. En la tercera bóveda está pintada una Matrona tañendo un laud y junto a ella un zisne y unos niños que tienen otros instrumentos de música en las manos y un rótulo que dize Música —devaxo a la mano derecha están pintados dos mozos que tienen las manos el uno una biguela con un rótulo que dize Anfión y el otro tienen en las manos un Bigelon *[sic]* y sentado sobre una sierpe y un león y un rótulo que dize Orfeus · debaxo dellos está una pintura del Infierno con los demonios y almas y [tachado: tres perros] un cancerbero y una muger desnuda con un velo azul junto a un hombre que tiene en las manos una arpa y a los pies un rótulo que dize Orfeus a la mano hizquierda en algunas figuras exelentes de Mercurio y Apolo— [fol. 129v] Yendo prosiguiendo esta relación encontré en la librería un libro del padre fray Joseph de Sigüenza religioso de la misma orden de sant Gerónimo en el qual muy *ad longum* trata de las grandezas de todo este Real Monasterio y fábrica dize muy en particular todo lo que hay en la dicha librería y por parecerme que está más curiosamente escrito por él dicho padre lo dexe aquí remitiendo al dicho libro.

Bibliografía

Agulló y Cobo, Mercedes. «Noticias sobre algunos artistas que trabajaron en el Real Monasterio de la Encarnación». *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento* 41 (1973): 67-74.

Angulo Iñiguez, Diego, y Alfonso E. Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española. Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez, 1969.

Anselmi, Alessandra. *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo.* Doce Calles, 2004.

Bouza Álvarez, Fernando. «La biblioteca de la reina Margarita de Austria». *Estudis: Revista de historia moderna* 37 (2011): 43-72.

Bouza Álvarez, Fernando. «Lectures et espaces féminins autour de la reine Marguerite de Habsbourg-Styrie (1584-1611). À propos de la circulation et de l'imitation des modèles dévotionnels de Cour». En *«La dame de cœur». Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l'Europe des XIVe-XVIIe siècles,* coordinado por Murielle Gaude-Ferragu y Cécile Vincent-Cassy. Presses universitaires de Rennes, 2016.

Bustamante García, Agustín. «Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid». *BSAA* 40-41 (1975): 369-388.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Francisco Martínez, 1634.

Carlos Varona, María Cruz de. *La Anunciación/La Encarnación: el debate sobre El Greco y la imagen religiosa.* Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, 2014.

Carlos Varona, María Cruz de. *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias.* CEEH, 2018.

Carlos Varona, María Cruz de. «Reginalidad y retrato en las cortes de Felipe III y Felipe IV». En *Ánima. Pintar el rostro y el alma,* dirigido por Pablo González Tornel. Trea, 2022.

Checa Cremades, Fernando, coord. *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación.* Patrimonio Nacional, 2019.

Cruz Medina, Vanessa de. «Spirituality and Dynasty: Juana of Austria's relics collection at the Descalzas Reales in Madrid». En *The Making of Juana of Austria. Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia,* editado por Noelia García Pérez. Louisiana State University Press, 2021.

Díez Rastrilla, Jesús. *Madre Mariana de San José. Obras Completas.* Biblioteca de Autores Cristianos, 2014.

Díez Rastrilla, Jesús. «La priora de la Encarnación (1612-1638)». *Recollectio* 40, n.º 2 (2017): 551-624.

Falomir Faus, Miguel. *De las patrias del arte. Reflexiones sobre la pintura en la España del Renacimiento.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2022.

Fons, Juan Pablo. *Historia y vida de la Venerable Madre Angela Margarita Serafina, fundadora de las religiosas capuchinas en España.* María Dexen, 1649.

Franganillo Álvarez, Alejandra. «Espacios religiosos e influencia política en la corte española: el Monasterio de la Encarnación y Mariana de San José (1616-1638)». *Hispania Sacra* 73, n.º 148 (2021): 457-468.

García-Frías Checa, Carmen. «Ático del retablo». En *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Patrimonio Nacional, 2015.

García-Frías Checa, Carmen. «Decoración mural del techo». En *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Patrimonio Nacional, 2015.

García-Frías Checa, Carmen. «La imagen retratística de Margarita de Austria, Reyna de las Españas». En *La imagen de las reinas Habsburgo españolas y su construcción durante el siglo XVII,* editado por Mercedes Llorente y Juan Luis Blanco Mozo. Iberoamericana-Vervuert, 2024.

García-Frías Checa, Carmen. «La Natividad». En *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Patrimonio Nacional, 2015.

García-Frías Checa, Carmen. «El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid». *Reales Sitios,* número extraordinario (2016): 64-72.

Goldberg, Edward L. «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part I». *The Burlington Magazine* 138, n.º 1115 (1996): 105-114.

Goldberg, Edward L. «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part II». *The Burlington Magazine* 138, n.º 1121 (1996): 529-540.

Goldenberg Stoppato, Lisa. «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España». En *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Goldenberg Stoppato, Lisa. «"Et qui si stimano i regali quanto a Constantinopoli": doni per il monastero dell'Encarnación e la diplomazia medicea a Madrid». En *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650,* editado por Marieke von Bernstorff y Susanne Kubersky-Piredda. Silvana, 2013.

González Cuerva, Rubén. *Maria of Austria, Holy Roman Empress (1528-1603). Dynastic Networker.* Routledge, 2022.

Guzmán, Diego de. *Reyna catolica: vida y muerte de Doña Margarita de Austria reyna de España*. Luis Sánchez, 1617.

Hoffman, Martha K. *Raised to rule. Educating Royalty at the Court of the Spanish Habsburgs, 1601-1634*. Louisiana State University Press, 2011.

Iriarte, Lázaro. *Àngela Serafina Prat. La fundadora que ha fet escola*. Monestir de Santa Margarida, 1984.

Jasienski, Adam. *Praying to Portraits. Audience, Identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World*. Pennsylvania State University Press, 2023.

Jiménez Pablo, Esther. «Espejo de reinas: Margarita de Austria (1584-1611) y su reflejo en la reina bíblica Ester». *Pedralbes* 36 (2016): 113-139.

Jordan Gschwend, Annemarie. «Imagen de una reina a principios del Barroco: Margarita de Austria y las joyas de la corona española». En *La monarquía de Felipe III: la Corte,* vol. 3, dirigido por José Martínez Millán y Maria Antonietta Visceglia. Fundación Mapfre / Instituto de Cultura, 2008.

Kusche, María. *Juan Pantoja de La Cruz y sus seguidores. Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico / Omega Capital, 2007.

Lapuerta Montoya, Magdalena de. *Los pintores de la corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*. Fundación Caja Madrid, 2002.

Marías, Fernando. «Juan Pantoja de la Cruz y el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas». En *La Mujer en el Arte Español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, 1997.

Martínez de Pisón Cavero, Natalia, y Alfonso León López. *Descalzas Reales: el legado de La Toscana*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007.

Martínez Millán, José. «La Casa de una reina católica: Margarita de Austria (1598-1611)». En *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Polifemo, 2019.

Martínez Millán, José. «La doble lealtad en la corte de Felipe III: el enfrentamiento entre los padres R. Haller S. I. y F. Mendoza S. I.». *Librosdelacorte,* número extraordinario 1 (2014): 136-162.

Melgar, Francisco de. *Proposicion, y discurso sobre si deve ser admitida por Patrona General de España, juntamente con su antiguo y unico Patron Santiago, la bienaventurada Santa Theresa de Iesus, conforme a lo determinado por los Procuradores de Cortes, y Breve de la Santidad de Urbano Octavo*. Francisco de Lyra, 1628.

Mínguez Cornelles, Víctor. «Court Spaces and Dynastic Piety at the Royal Convents of Madrid (16th-17th Centuries)». En *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century,* editado por José Eloy Hortal Muñoz. Brepols, 2021.

Moreno Villa, José, y Francisco Javier Sánchez Cantón. «Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González». *Archivo Español de Arte y Arqueología* 13, n.º 38 (1937): 127-158.

Muñoz, Luis. *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph*. Imprenta Real, 1645.

Negredo del Cerro, Fernando. «Diego de Guzmán, Capellán Mayor y arzobispo de Sevilla: algunas reflexiones sobre la riqueza e influencia del clero palatino». En *La Iglesia en Palacio: los eclesiásticos en las cortes hispánicas (siglos XVI-XVII),* coordinado por Rafael Valladares Ramírez. Viella, 2019.

Negri Ferrarese, Giulio. *Istoria degli scrittori fiorentini*. Bernardino Pomatelli, 1722.

Pascual Chenel, Álvaro, y Ángel Rodríguez Rebollo. *Vicente Carducho. Dibujos. Catálogo razonado*. BNE-CEEH, 2015.

Pérez Martín, María Jesús. *Margarita de Austria, Reina de España*. Espasa-Calpe, 1961.

Pineda, Juan de. *Memorial de la excelente santidad y heroycas virtudes del Señor Rey Don Fernando, Tercero deste nombre, Primero de Castilla, i de León*. Matias Clauiio, 1627.

Río Barredo, María José del. «Infancia y educación de Ana de Austria en la corte española (1601-1615)». En *Ana de Austria. Infanta de España y reina de Francia,* coordinado por Chantal Grell. CEEH / Centre de recherche du château de Versailles, 2009.

Rodríguez de Monforte, Pedro. *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelipe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación*. Francisco Nieto, 1666.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. «El valido-arquitecto. Fundaciones religiosas del duque de Lerma y de la reina Margarita de Austria en el fuego de la polémica entre confesores y predicadores reales». En *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura durante el reinado de Felipe III,* editado por Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo. Doce Calles, 2020.

Sáenz Ruíz-Olalde, José Luis. *Las Agustinas Recoletas de Santa Isabel la Real de Madrid, cuatro siglos de historia (1589-1989)*. Augustinus, 1990.

Saltillo, Marqués del. «El Real Monasterio de la Encarnación y artistas que allí trabajaron (1614-1621)». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 50 (1944): 267-292.

Sánchez, Magdalena S. «Confession and complicity: Margarita de Austria, Richard Haller, S. J., and the court of Philip III». *Cuadernos de Historia Moderna* 14 (1993): 133-149.

Sánchez, Magdalena S. *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*. The Johns Hopkings University Press, 1998.

Sánchez Hernández, María Leticia. «Mariana de San José. Una priora holística». En *Mujeres entre el claustro y el siglo: autoridad y poder en el mundo religioso femenino, siglos XVI-XVIII,* editado por Ángela Atienza López. Sílex, 2018.

Sánchez Hernández, María Leticia. *El Monasterio de la Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII*. Escurialenses, 1986.

Sánchez Hernández, María Leticia. «Monjas que habitaron el Monasterio de la Encarnación durante los siglos XVII y XVIII». *Recollectio* 11 (1988): 457-492.

Sánchez Hernández, María Leticia. «Monjas que habitaron el Monasterio de la Encarnación durante los siglos XIX y XX». *Recollectio* 13 (1990): 97-122.

Sánchez Hernández, María Leticia. *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Fundación Universitaria Española, 1997.

Sánchez Hernández, María Leticia. «Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres». En *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Polifemo, 2019.

Sánchez Hernández, María Leticia, ed. *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid*. Patrimonio Nacional, 2015.

Serra de Manresa, Valentí. *Les Clarisses-Caputxines a Catalunya i Mallorca: de la fundació a la guerra civil (1599-1939)*. Facultat de Teologia de Catalunya, 2002.

Válgoma y Díaz-Varela, Dalmiro de la. *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Real Academia de la Historia, 1958.

Vázquez Castro, Julio. *La peregrinación a Santiago de Diego de Guzmán. Diario inédito de 1610*. Xunta de Galicia / Axencia de Turismo de Galicia / Alvarellos Editora, 2014.

Vincent-Cassy, Cécile. «Les joyaux de la Couronne. Sainteté et monarchie en Espagne après le concile de Trente». En *Dévotion et légitimation. Patronages sacrés dans l'Europe des Habsbourg,* dirigido por Marie-Élizabeth Ducreux. Presses universitaires de Liège, 2016.

Vincent-Cassy, Cécile. «Marguerite de Habsbourg (1584-1611), épouse de Philippe III d'Espagne, et la sanctification des membres féminins de la Maison d'Autriche». En *Donne, potere, religione. Studi per Sara Cabibbo,* editado por Marina Caffiero, Maria Pia Donato y Giovanna Fiume. Franco Angeli, 2017.

Vincent-Cassy, Cécile. «"Sangre real, rarísima hermosura...". La santidad coronada en la España de los Austrias menores». En *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro,* editado por Marc Vitse. Iberoamericana-Vervuert, 2005.

Vincent-Cassy, Cécile. «"Santa" Margarita de Austria». *Agenart: la agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700*. https://agenart.org/santa-margarita-de-austria/

Volk, Mary Crawford. *Vicencio Carducho and Seventeenth-century Castilian painting*. Garland publishing, 1977.

Pájaros y devoción. La construcción del oratorio nuevo de la reina Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid*

Audrey-Caroline Michielon
Universidad Complutense de Madrid
Universidad Toulouse Jean Jaurès



Figura 1

Anónimo, *Felipe IV y su familia orando* (detalle), siglo XVII, óleo sobre lienzo. Colección particular. Colección Conde de Villagonzalo. © Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

A modo de introducción

Antes de proceder al estudio de la construcción del oratorio nuevo hay que señalar que hasta la fecha siguen desconociéndose los motivos que originaron su edificación, cuestión que reviste particular interés si se tiene en cuenta que Isabel de Borbón ya contaba con uno ubicado en la Torre de la Reina, es decir, en las proximidades de donde se levantó el nuevo y cuya obra, además, era relativamente reciente. Algunos investigadores, como Véronique Gerard Powell, han sugerido que el antiguo debía de ser demasiado pequeño, lo que dificultaba la celebración de ciertas prácticas religiosas y ceremonias solemnes y habría llevado a erigir un espacio más amplio para la comodidad de la reina, así como para la de quienes gozaban del privilegio de acceder a dicho lugar.[1] Sin embargo, a falta de evidencia documental, aún resulta difícil determinar si la construcción del oratorio nuevo estuvo motivada por ese aspecto o si también pudieron influir otro tipo de factores.

Dicho esto, cabe señalar la existencia de otro debate, esta vez relativo a las fechas que marcan el comienzo y el final de la obra.[2] A día de hoy, han sido contempladas dos posibilidades: la primera las fija en 1629, mientras que la segunda las retrasa al año 1634.[3] La documentación que hemos reunido permite precisar esta cronología, resultando que ambas posibilidades son en parte correctas, pues hemos identificado dos campañas de construcción y decoración que coinciden con ellas.

La primera campaña (1629-1631)

Una de las razones que llevaron a que algunos investigadores se inclinasen por el año 1634 en lugar del de 1629 radica en que los documentos datados en esta última fecha parecían indicar un plazo de construcción demasiado breve para ser realista. En efecto, mientras que la escritura de obligación del maestro de obras presuntamente encargado de la edificación del oratorio fue firmada el 17 de marzo, el 30 de junio y el 4 de julio de 1629, tal y como señaló Juan Luis Blanco Mozo, se pagaron a Alonso Carbonel 414 reales por haber llevado al oratorio varias esculturas y un cuadro.[4] Esto significaba que las obras de

* Quiero agradecer a Beatriz Blasco Esquivias su atenta lectura, que ha permitido mejorar el texto notablemente.

1 Gerard Powell, «Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid», 282 y Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666,* 80.

2 Ya María Cruz de Carlos Varona (*Nacer en palacio,* 178-179) indicaba que las fechas de la construcción del oratorio seguían siendo discutidas.

3 Los primeros estudios sobre el oratorio nuevo, entre otros los de Véronique Gerard Powell («Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid», 282), Virginia Tovar Martín («Juan Gómez de Mora [Cuenca 1586–Madrid 1648]», 59-60) y José Manuel Barbeito Díez (*El Alcázar de Madrid,* 138-139), señalaban que el oratorio fue construido a partir de 1629. No obstante, algunos años después, Fernando Checa Cremades (*El Real Alcázar de Madrid,* 390), Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (*Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez,* 81-82) y José Luis Blanco Mozo (*Alonso Carbonel,* 153-154 y 192-194) indicaron, al contrario, que la construcción no empezó antes del final del año 1634.

4 «Por librança de treynta de junio de 1629 se libraron a alonsso carbonel aparexador de las obras de su mag^{d} uecino de ma^{d} [...] catorce reales de traer el cristo maría y san joan [...] que es natural para el oratorio de la reyna nuestra s^{a}», y, «por librança de quatro de jullio 1629 se libraron a alonso carbonel uecino de m^{d} quatrocientos reales que los hubo de hauer por un quadro de pintura que dio para el oratorio de la reyna nuestra s^{a} en el alcaçar desta dha uilla que es una ymagen del niño jesus dormido figura entera del natural de siete quartas como parece por la tasacion que dello hico angelo nardi pintor criado de su mag^{d} en quatro de jullio deste presente mes»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 495 y 496 y AGP, Administrativa, legajo 5208; citado en Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 153-154.

construcción habrían tardado menos de cuatro meses en ser realizadas antes de dar paso a las de decoración, lo cual representaba una cronología poco realista. Esta incoherencia permitió, por tanto, asentar la validez de otra escritura de obligación firmada el 5 de diciembre de 1634 por los maestros de obras Miguel del Valle y Gaspar Ordóñez, en la que se comprometían a hacer «la obra del oratorio de la rreyna nuestra señora en el alcaçar real desta villa de madrid»,[5] así como a plantear la posibilidad de que las del año 1629 afectaran solo al oratorio antiguo, ya construido, lo que explicaría la rapidez con la que fueron ejecutadas.

La documentación que aportamos permite corregir esta hipótesis. Demuestra que, tal como se pensaba en un principio, el oratorio nuevo fue edificado a partir del año 1629 y que, en realidad, no fue levantado *ex novo,* sino, bien al contrario, aprovechando obras realizadas pocos meses antes en el mismo sitio.

Una serie de pagos fechados a principios de 1629 son los que dan a conocer lo que sucedió realmente: en enero de ese año empezó a ser construido un palomar «arrimado a la torre nueba del quarto de la rreyna nuestra s^{a}»,[6] y en ese contexto se pagaron a Agustín Fernández «las obras que tiene hechas a toda costa en el palomar de la reyna nuestra s^{a}».[7] Por su parte, Miguel Hernández cobró 551 reales y 16 maravedís por las obras de cerrajería que realizó en dos ventanas que daban vista a la plaza de palacio,[8] Lorenzo Casinelo y Antonio Álvarez entregaron, cada uno, 2000 ladrillos para solar el palomar,[9] mientras que varios maestros, oficiales y peones —cuya identidad no se especifica— trabajaron en la fabricación de una jaula.[10]

No obstante, menos de dos meses después de haber sido iniciadas las obras, hacia marzo de 1629, se decidió súbitamente trasladar el palomar a la zona de la Torre Bahona y construir un oratorio en su lugar.[11] La documentación es muy clara al respecto y

5 AGP, Administrativa, legajo 5207.

6 AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 470. Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana o española,* fol. 575) define el palomar como «la casita donde se crían las palomas». La reina no era la única en beneficiarse de tal construcción: la afición del conde-duque de Olivares por las aves también había llevado a edificar al menos un palomar —sino más— en las inmediaciones de sus aposentos. Pueden consultarse diversas libranzas al respecto en AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 419, 469, 496, 518, 527 y 604; véase también Barbeito Díez, «Olivares en palacio», 68.

7 El 4 de julio de 1629 recibió un total de 8161 reales por dichas obras, así como por otras que realizó en diversas partes del Alcázar; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 496 y AGS, CSR, legajo 334, fols. 67-70. La tasación se hizo a cargo de Alonso Carbonel y Antonio de Herrera el 9 de febrero de 1629.

8 El 4, el 15 y el 28 de enero de 1629 se le pagó por «el herraje de las dos bentanas grandes que se an de poner en la fachada delante del palomar de la reyna nuestra s^{a} en el dho alcaçar que son fijas de dos aces fallebas picaportes»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 469 y 470.

9 La entrega de los ladrillos traídos por Lorenzo Casinelo tuvo lugar del 9 al 14 de enero de 1629 y fue tasada por Alonso Carbonel el 11 de diciembre de 1629; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 470, 471 y 527 y AGP, Administrativa, legajo 5208.

10 Trabajaron desde el 2 de enero hasta el 3 de febrero de 1629; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 469 y 527 y AGP, Administrativa, legajo 5208. Pedro Pérez y Juan Ruiz de Azcona, marido difunto de Mencía de Escobar, a quien se le pagó en su lugar, participaron también en la fabricación de la jaula; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 469 y AGP, Administrativa, legajo 5208.

11 Sobre la instalación del palomar en su nuevo espacio, véanse AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 481-487, 490, 491, 497, 500, 512 y 546 y AGP, Administrativa, legajo 5208. Todas estas libranzas se limitan a mencionar las obras que se realizaron en lo que «su mag^{d} a mandado acer para los paraxos en el quarto de la biuienda de la reyna n^{ra} s^{ra} acia la parte de la torre baona». Sin embargo, otras parecen indicar que el palomar fue traslado más precisamente al nuevo Cuarto bajo de verano de la reina. Por ejemplo, el 27 de abril de 1630 se pagó al maestro de obras Cristóbal Gómez «los rompimientos y asientos de los canes de la jaula que de nuebo se hace en el quarto baxo de la reyna nuestra señora en el alcaçar desta dha uilla de madrid»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 542 y AGS, CSR, legajo 336, fol. 7.

deja constancia del cambio en varias ocasiones. Por ejemplo, en un pago al carpintero Gregorio Sánchez se indica que recibió 1500 reales por lo que hizo en «el oratorio nuebo de la reyna nuestra s^{ra} junto a la torre nueba en la pieça que avia de ser palomar».[12] Asimismo, en otro fechado el 10 de octubre de 1629 al cerrajero Juan de la Peña se emplea la misma expresión: «El palomar de la reyna nuestra señora donde al presente se hace el oratorio».[13] Por último, el 11 de diciembre de 1629 se emitió un pago por las obras del «palomar y jaula de la reyna nuestra señora que [Lorenzo Casinelo] hiço arrimado a la torre de su quarto que mira a la calle nueba de la botica que al presente se hace oratorio».[14]

Así pues, el traslado del palomar cerca de la Torre Bahona permitió emprender la edificación del nuevo oratorio. A principios de marzo de 1629, Tomás de Angulo, superintendente de las obras reales, mandó que fuera pregonada, y entre los distintos maestros que presentaron una postura, se decidió elegir a Andrés de Velasco, quien, en la escritura de obligación firmada el 17 de marzo de 1629 ante el escribano público Francisco Gómez, se comprometió a construir «el oratorio y sacristía y la quadra y ante oratorio de la rreyna nuestra señora» según las condiciones redactadas por Alonso Carbonel.[15] El 5 de abril de 1629 recibió un primer abono de mil ducados «para comprar materiales y empeçar la dha obra»,[16] al que siguieron cinco más, entre junio y agosto de 1629, que también sirvieron para pagar a los que se encargaron de traer la

12 Entre el 9 y el 29 de marzo de 1629 se le pagó, entre otras cosas, por «una bentana grande de madera de cuenca de tableros de nogal con sus fijas y junquillos como tiene la orden para el oratorio nuebo de la reyna nuestra s^{ra} junto a la torre nueba en la pieca que avia de ser palomar»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 472 y 477. No obstante, en la margen, una nota informa que «no tubo efecto esta partida y asi se tildó y la libranza original esta dentro del plliego del dho gregorio sanchez tildada y cancelada».

13 AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 517.

14 Fol. 527.

15 Hasta la fecha no ha sido localizada la escritura de obligación. Es un informe redactado por Francisco Gómez que permite conocer esos datos: «Certifico yo fran^{co} gomez escriuano de las obras y bosques de su mg que hauiendose dado condiciones por alonso carbonel aparejador de las obras de su mag en la forma que se a de hacer el oratorio y sacristía y la quadra y ante oratorio de la rreyna nuestra senora andres de belasco y jusepe perez maestros de obras ycieron postura a precios y se fue pregonando y se hicieron otras posturas por diferentes personas y ultimamente se rrematό en el dho andres de belasco dio conforme a los precios que ansi hico con que despues de medida la dha obra de lo que monta se conforme a los dhos precios se hauia de bajar mill y quatrocientos ducados de lo que montase la dha obra y en diez y siete de março hico escritura de hacer la dha obra con toda brebedad [...] de que dio fianças»; AGP, Administrativa, legajo 5207. Disponemos de poca información referente a lo que realizó Andrés de Velasco. Tan solo una tasación de Alonso Carbonel fechada el 10 de mayo de 1638, es decir, poco más de nueve años después del inicio de la obra, da una idea de su envergadura: «Por orden del s^{r} marques de tores superintendente de las reales obras e bisto i medido la obra que andres de belasco difunto iço en el oratorio de la reina n^{o} s^{o} en este real alcaçar de ma^{d} y en los aposentos que sirvieron donde estaban las necesarias i ubo lo siguiente: primeramente tubo de tiera treinta i ocho baras [...] que balen a dos reales i montan setenta i seis reales. Tiene de manposteria mil quatrocientos i treinta i ocho pies que a beinte i seis mrs montan mil quatrocientos i treinta i ocho reales. Tiene de albanilenia once mil ciento i treinta i dos pies a real. Mas ai ciento i quarenta i ocho pies de biga de terçia i quarta que a tres reales montan quatrocientos i quarenta i quatro reales. Mas asentó diez i ocho cercos de puertas i bentanas que a doce reales montan doçientos i diez i seis reales. Mas ai treinta i ocho bigas de quarta i sesma con bentaja que con su bobedilla balen a dos reales i medio cada pie y todas montan dos mil trecientos i setenta i cinco reales i tienen a 25 pies cada biga de largo. Mas ai mil i trecientos i quarenta pies de citaras que a real i quartillo montan mil seiscientos i setenta i cinco reales. El tejado que tenia con teja i madera se concertó con el s^{o} tomas de angulo en mil i trecientos i treinta reales»; AGP, Administrativa, legajo 712 bis, exp. 6.

16 Tal y como informa Francisco Gómez: «Por las dhas condiciones se dice que se aya de dar luego de contado mill ducados para comprar materiales y empeçar la dha obra»; AGP, Administrativa, legajo 5207 y AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 478.

cal.[17] Por último, entre finales de ese mismo verano y principios del otoño, varios carreteros que transportaron los ladrillos necesarios para solar el oratorio, procedentes de los talleres de Alonso Díez y Alonso Esteban en Mocejón, así como del de Juan de Ortega en Añover de Tajo, también recibieron varios abonos.[18]

Aunque las obras parecían avanzar a buen ritmo hasta el momento, acabaron dilatándose por falta de fondos.[19] De hecho, Andrés de Velasco no recibió nuevos pagos hasta noviembre de 1630. Al mismo tiempo surgieron varios avisos respecto al estado deteriorado en el que se encontraba el oratorio. Así, en un informe fechado el 8 de marzo de 1630, enumerando las reparaciones imprescindibles que debían hacerse en el Alcázar, se señala que: «El oratorio que está començado para la reyna n^{ra} s^{a} es lastima no proseguirle porque lo hecho se unde y los officios que están debajo del ni mas ni menos y el paso y entrada para palacio es conpasion verle con este tiempo y los criados siruen por él con mucha descomodidad».[20] Del mismo modo, varios meses después, otra relación indica que:

> Para la obra que se empeçó a hacer junto al quarto de la reyna n^{ra} s^{ra} (de que es superintendente thomas de angulo) se derribó el texado que cae sobre algunos de los oficios de boca de la casa de su mag^{d} y transito de las cocinas quedando todo descubierto y sin ningun reparo para defensa de las aguas y creyendó q la obra se continuara y q con brevedad se boluiera a cubrir no se trató luego de dar quenta dello a V Mag^{d} para q fuera seruido de mandarlos acomodar en otra parte mas hauiendo parado las obras hace muchos dias y estando todavia descubiertos los dhos oficios no podemos dexar de representar a V Mag^{d} el grande daño que desto se sigue a su real seruicio y q particularmente en los de la fruteria y confiteria está con mucha yndecencia lo que dellos se sirve a su mag^{d} lo qual sera de mayor daño y yncombeniente entrando el ynbierno por q con las aguas estara ynauitable y sera ymposible q su mag^{d} sea seruida y porq de presente podria tener dificultad proueer del dinero necesario para acuar esta obra con la breuedad q es menester para euitar el dho ynconueniente y el daño que tambien reciue lo fabricado parece q siendo V Mag^{d} seruido conuendria mandar a thomas de angulo q dexando el acauarla para quando se pueda hacer de orden como luego sin dilacion se tomen las aguas q esto parece sera costa de poco dinero y podria ualerse para ello de algun arbitrio manddanselo tambien V Mag^{d} como se ha hecho para lo q esta labrado. El bureo lo suplica assi a V Mag^{d} porq la necesidad pide breue remedio V Mag^{d} mandara en todo lo q mas conuenga a su seruicio en madrid 12 de set^{e} 1630.[21]

17 Fols. 492, 494, 496, 500 y 502 y AGP, Administrativa, legajo 5207. Andrés de Velasco confirmó en varias ocasiones haber recibido la cal: «Digo yo andres de belasco maestro de obras q se me entregaron para el oratorio q se ace en palacio para la rreyna nuestra s^{a} siete carros de cal q trajó ju^{o} de rrecas y tubo cada una a diez fanegas que todos montaron setenta fanegas q a rracon de cinco r^{s} y medio monta cientos y ochenta y cinco r^{s} [...] lo firme en 2 de agosto de 1629»; AGP, Administrativa, legajo 5207.

18 Cabe señalar que existe una duda en cuanto a la destinación exacta de esos ladrillos, puesto que la documentación no precisa en qué oratorio fueron utilizados, sino que se limita a indicar su transporte hasta «el alcaçar desta dha uilla para solar algunas pieças y el oratorio de la reyna nuestra s^{a}». Sin embargo, en el año 1629, varios oratorios de la reina se encontraban en obras, tanto el nuevo como el del Cuarto bajo de verano de la reina; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 506, 507, 513, 514 y 516 y AGP, Administrativa, legajo 5208.

19 Barbeito Díez, *El Alcázar de Madrid,* 139 y «Felipe IV y las obras reales», 225.

20 AGS, CSR, legajo 308, fol. 13.

21 El rey contestó en la margen: «Assi lo he mandado»; AGP, Administrativa, legajo 710; citado en Barbeito Díez, *El Alcázar de Madrid,* 139.

Incluso Andrés de Velasco empezó a quejarse y a pedir que se le pagasen los daños causados por la paralización de la obra.[22] Por si fuera poco, una noche en torno al 24 de febrero de 1630 desaparecieron «muchos materiales como heran madera y tabla y plomo y otras cossas».[23] Tras la investigación conducida por el propio Andrés de Velasco, quien logró identificar e interrogar a un carretero al que había visto transportar materiales que resultaron haber sido robados también de unas obras llevadas a cabo por Lorenzo de Salazar en el aposento del Cardenal Infante, acabó descubriéndose todo en casa de Juan del Ferro, cocinero de la reina,[24] el cual confesó que un compañero suyo, cuya identidad no fue revelada, se los había entregado después de haberlos comprado al mismo Andrés de Velasco, quien lo negó. No se sabe hasta qué punto estuvieron implicados los dos hombres, ni tampoco Andrés de Velasco, aunque parece que nada tuvo que ver en el asunto. Lo que sí se halló en las cocinas fue una cuerda colgando de una ventana de la primera planta, lo que llevó a concluir que por allí debía de haber entrado el ladrón para acceder al oratorio y robar los materiales.[25]

Afortunadamente, todos esos contratiempos acabaron solucionándose, liberándose fondos y siendo reactivada la obra, permitiendo colocar la ansiada cubierta, aunque solo fuera provisional.[26] Desde esta perspectiva, entre el 13 de noviembre y el 3 de diciembre de 1630, Andrés de Velasco recibió tres pagos «para cubrir el oratorio

22 El 8 de marzo de 1630 escribía lo siguiente: «Andres de Belasco maestro de obras a cuyo cargo está la del oratorio de la reyna n^{ra} señora. Digo que auiendo dado un memorial los dias pasados a V. M. lo remitió V. M. a la junta de obras y bosques y proveyeron los de la junta que todo el menoscauo que ay y ubiere en la dicha obra por falta de no cumplir conmigo y io auer puesto de mi casa mucha cantidad de dinero asi en esta obra como en otras obras de V. M. que son mas de 45U rs los que tengo gastado y libranzas dellos y auiendo sido para dha obra del oratorio a tomas de angulo como superyntendente de las obras de la reyna nra s^{ra} requerido no a cunplido a lo que le toca porque dize q no tiene dinero y uiendo el tienpo quentra por estar todas las maderas hechas agua y haciendo quatro dias calor sera necesario tornarlas a quitar por respeto de que se torçieron todas y no seran de probecho adonde an costado mucha suma de reales y costara mucho mas el quitarlas y tornar a poner otras y para cunplir con mi conçiencia aduierto desto a V. M. = a quien supp^{co} me haga mrd de mandar se remedie luego pues es justicia lo que pido»; AGS, CSR, legajo 335, fol. 24.

23 AGS, CSR, legajo 335, fol. 24.

24 Su nombre aparece en los registros de los criados de la reina: «Ju^{o} de acier i del ferro fue promouido de official de la cocina a cocinero mayor en postrero de abril de 1623 i desde este dia se le an de hacer buenos sus gaxes. Falleció en 9 de junio de 1643. Año de 1637 = el bureo declaró que ju^{o} de ferro a cunplido con la pension que pagaua a justin de sensiruillas y desde 20 de abril [...] en adelante quede libra y se le aga bueno todo lo que le toca por su plaça»; AGP, Administrativa, legajo 629. Para más información, véase Novo Zaballos y Pizarro Llorente, «Apéndice II. La Casa de las Reinas», 2702.

25 La declaración de los tres testigos —Lorenzo de Salazar, Pedro Moreno y Andrés Martín— que participaron en el descubrimiento de los materiales robados en casa de Juan del Ferro se conserva en AGS, CSR, legajo 335, fols. 22-24 y puede ser consultada en el anexo documental.

26 «Por librança de doce de junio de 1634 se le hicieron buenos al pagador juan gomes mangas cinco mil y quatrocientos reales por otros tantos que con horden del senor marques de la torre de la junta de obras y bosques y superyntendente dellas pagó al señor don fran^{co} merlo caballero del abito de cristo y mayordomo de la reyna n^{ra} s^{a} por otros tantos que prestó al dho s marques para cubrir de prestado el oratorio de la reyna n^{ra} s^{a} porque se mojaban los oficios que ban por debajo del los quales cobró VM de que le está hecho cargo como consta de la orden del dho marques y los pagó en esta manera = mil ciento y ochenta reales en seis de junio del año de mil y seiscientos y treynta y uno que cobró el dho don fran^{co} merlo = mil reales en ueynte y siete de agoto del dho ano de seiscientos y treynta y uno que cobró el dho fran^{co} merlo = dos mil reales en catorce de mayo del año de seiscientos y treynta y dos que cobró diego dabila mercadero de panos en birtud del dho poder = quinientos reales en ueynte y quatro de mayo del dho año de seiscientos y treynta y dos que cobró el dho diego dabila en virtud del dho poder = setecientos y beynte reales en dies de jullio del dho año de mil y seiscientos y treynta y dos que cobró pelegrin soleman tesorero de las yerbas de alcantara en birtud de poder = el qual dho recaudo se hace como orden del dicho senor marques de la torre»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 695.

de la reyna nuestra sª»,[27] utilizando las vigas y los maderos suministrados por Mateo García,[28] así como las tejas entregadas por Sebastián González, Pedro Botinete y una docena de peones vecinos de Torrejón de Ardoz.[29]

Tras ello, parece que las obras estaban a punto de acabarse. Andrés de Velasco recibió cinco pagos adicionales en diciembre de 1630,[30] uno de ellos correspondiente a la gestión de los «despojos que procedieron de los que se quitaron de los derribos del palomar y oficios donde se a de hacer el oratorio de la reyna nuestra sª junto a la torre nueba en el dho alcaçar».[31] Luego, las intervenciones se hicieron cada vez más escasas, siendo la última de relevancia la de Jusepe Pérez y Miguel Ángel, que repararon el colgadizo del oratorio en 1631.[32] Desde entonces, las cuentas solo registran intervenciones menores —hemos contado cuatro—[33] hasta diciembre de 1634, es decir, hasta que empezó la segunda campaña.

¿Qué aspecto tenía el nuevo oratorio de la reina al final de estas primeras intervenciones? Lamentablemente no contamos con ninguna fuente gráfica fechada entre 1629 y 1631 que ofrezca una respuesta precisa. En este contexto suele remitirse al plano del Alcázar de Madrid realizado por Teodoro Ardemans casi setenta y cinco años después, en 1705, en el que aparece el oratorio (figuras 4a y b). Según lo que muestra, se trataría de un espacio de unos 10,5 metros de largo por 5 metros de ancho dividido en tres crujías: una central rematada por una cúpula, que podría referirse a lo que la

27 Andrés de Velasco cobró un total de seiscientos reales y Alonso Carbonel procedió a la tasación el 2 de diciembre de 1630; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 568 y 571. Otra libranza aporta aún más detalles, indicando que Andrés de Velasco utilizó «docientos y nobenta tablas de a siete pies [...] para cubrir el oratorio de la reyna nuestra sª que está en el alcaçar desta dha uilla [...] = beynte y seis maderos de a diez [...] = quatro maderos de a ocho [...] = dos bigas de tercia y quarta de beynte y quatro pies de largo cada una [...] = ochocientos texas» y que se le pagaron «sesenta reales por tantos que pagó de portes de quarenta y quatro bigas y la demas madera que se trajó del corral de la madera [...] y los cinquenta reales restantes por tantos que pagó de clabaçon que compró para todo el colgadiço»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 569 y AGP, Administrativa, legajo 5208.

28 La tasación estuvo a cargo de Alonso Carbonel, quien la realizó el 16 de noviembre de 1630; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 568 y AGP, Administrativa, legajo 5208. Parece que al final se entregaron demasiadas vigas, ya que, durante el verano del año 1631, Juan de Mondéjar, Francisco de Benavente y Lorenzo de Salazar recibieron «docientos y cinquenta reales por las bigas que sobraron del oratorio que se cubrió de la reyna nra sª que tuvieron trecientos y quarenta y nuebe pies a real y medio cada uno»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 602.

29 AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 568-572, 583 y 588 y AGP, Administrativa, legajo 5208.

30 AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 571-573 y AGP, Administrativa, legajo 5207.

31 «Por librança del ueynte de diciembre de 1630 se libraron a andres de belasco maeso de obras uecino de mad setecientos y ochenta reales y medio con los quales y con tres mill nobecientos y sesenta reales que reciuó del baler de los despojos que procedieron de los que se quitaron de los derribos del palomar y oficios donde se a de hacer el oratorio de la reyna nuestra sª junto a la torre nueba en el dho alcaçar»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 575 y AGP, Administrativa, legajo 5207.

32 Miguel Ángel se encargó de entregar «diez maderos de a ocho para reparar el colgadiço del oratorio de la reyna nra sª» mientras que Jusepe Pérez procedió al «reparo [...] en el colgadizo del oratorio de la reyna nra sª questa a cargo de andres de belasco maeso de obras en el alcaçar desta dha uilla»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 606 y 607 y AGP, Administrativa, legajo 5207.

33 En enero de 1633, Juan López, cerrajero, recibió 469 reales por, entre otras cosas, una cerradura y una falleba de 3,5 pies de largo destinadas a la puerta del oratorio «que se abre para oyr misa». Todo ello fue tasado por Alonso Carbonel el 29 de enero de 1633. Por su parte, Julio César Semin cobró doscientos reales, el 4 de noviembre de 1634, por «el dorado que hiço a toda costa en el oratorio de la reyna nra sª en el alcaçar desta dha uilla», tras la tasación de Alonso Carbonel con fecha del 2 de noviembre de 1634. Por último, los carpinteros Jerónimo Sánchez y Juan Nino recibieron 2196 reales el 22 de noviembre de 1634 y 3896 reales el 21 de diciembre de 1634, respectivamente, por haber hecho, entre otras cosas, varias puertas, ventanas grandes y canceles, así como un cerco para una mesilla y otras cosas «por el altar y tarima»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 651, 718, 720 y 725. Sin embargo, cabe subrayar que el oratorio nuevo nunca aparece designado, ya que la documentación se limita a hablar del «oratorio de la reina nuestra señora» o del «oratorio de la reina del alcázar de madrid». Existe, pues, una duda respecto al hecho de que fueran obras destinadas exclusivamente al mismo.

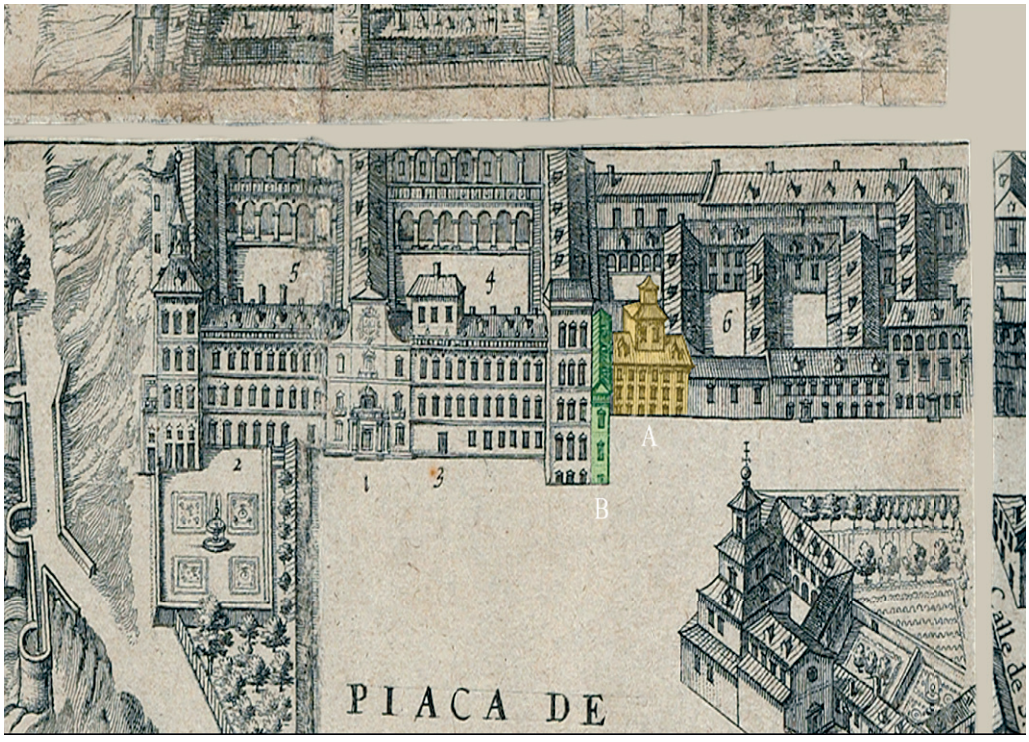


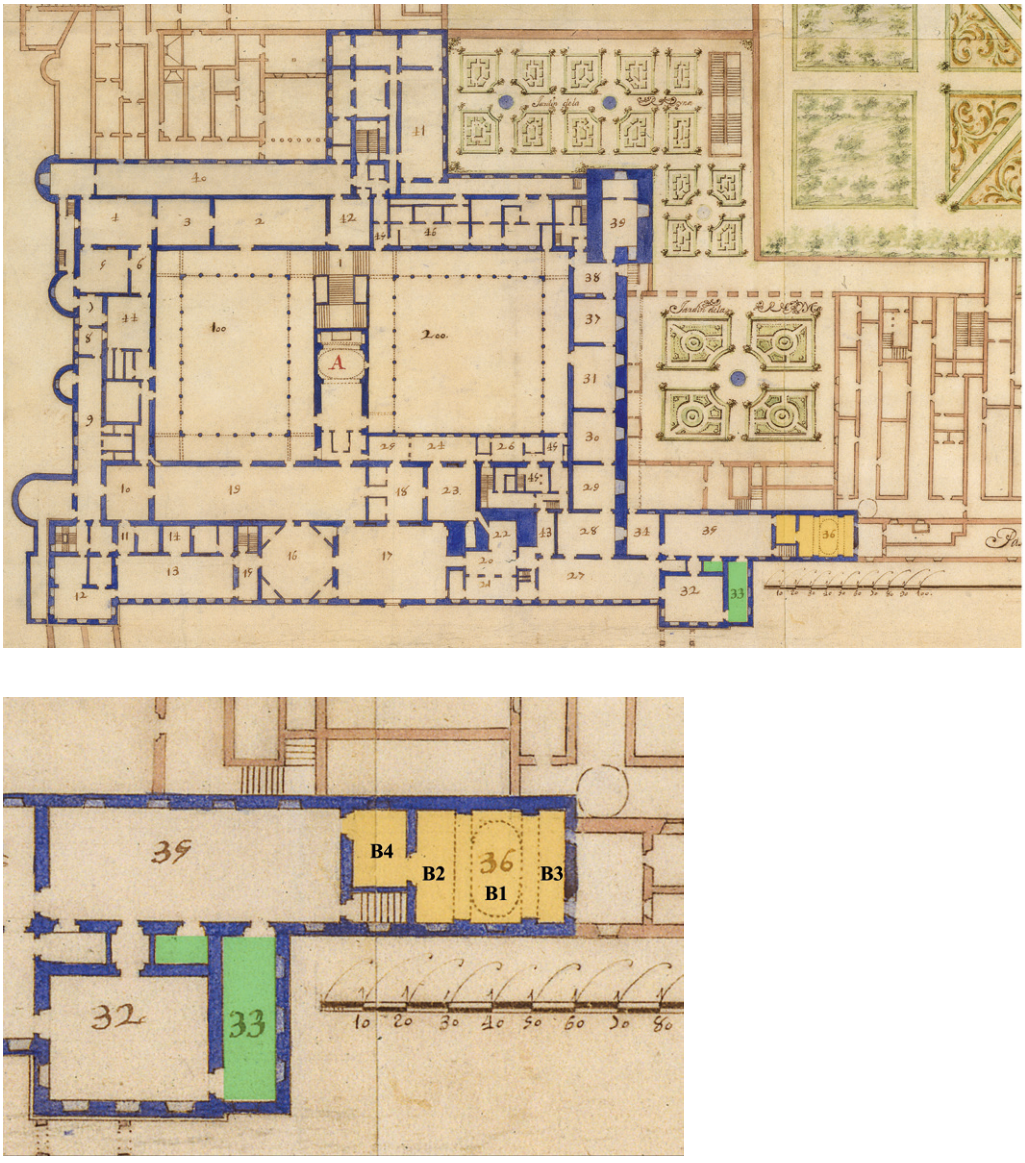
Figura 2

Pedro de Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid* (detalle), 1656.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/23233. La letra (A) marca la sección
en la que se ubicaba, en la primera planta, el oratorio nuevo de la reina; la letra (B)
la sección en la que se encontraba, también en la primera planta, el oratorio de la Torre de la Reina.
Letras y colores verde y amarillo añadidos por la autora.
© Biblioteca Nacional de España.



Figura 3

Filippo Pallotta, *Proclamación de Felipe V en Madrid, ca.* 1700. Madrid,
Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid, inv. I. N. 9638.
La letra (A) marca la sección en la que se ubicaba, en la primera planta, el oratorio nuevo
de la reina; la letra (B) la sección en la que se encontraba, también en la primera planta,
el oratorio de la Torre de la Reina. Letras y colores verde y amarillo añadidos por la autora.
© Museo de Historia de Madrid.



Figuras 4a y b

Teodoro Ardemans, *Plano de la primera planta del Alcázar de Madrid* (detalle), 1705.
París, Biblioteca nacional de Francia, Département Cartes et Plans, GE AA-2055.
Arriba, el número 36 marca el oratorio nuevo de la reina y el número 33 el de la Torre de la Reina y su sacristía. Abajo, las letras B1, B2 y B3 marcan las tres crujías del oratorio nuevo, y la letra B4 señala la sala que servía de entrada. Letras y colores verde y amarillo añadidos por la autora.
© Bibliothèque nationale de France.

documentación denomina como oratorio, flanqueada por dos más pequeñas que se corresponderían con el anteoratorio y la sacristía, además de una sala que funcionaba como entrada y que podría identificarse con la llamada *quadra* del oratorio.

También existen varias vistas que aportan algo más de información sobre el aspecto exterior del oratorio. La más antigua, de Pedro de Texeira (figura 2), data de poco menos de treinta años después de la finalización de la primera campaña, mientras que una de las más recientes, de Filippo Pallotta (figura 3), es contemporánea del



Figura 5

Anónimo, *Real Alcázar de Madrid*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, cota E. 1645 V. © Biblioteca Nacional de Portugal.

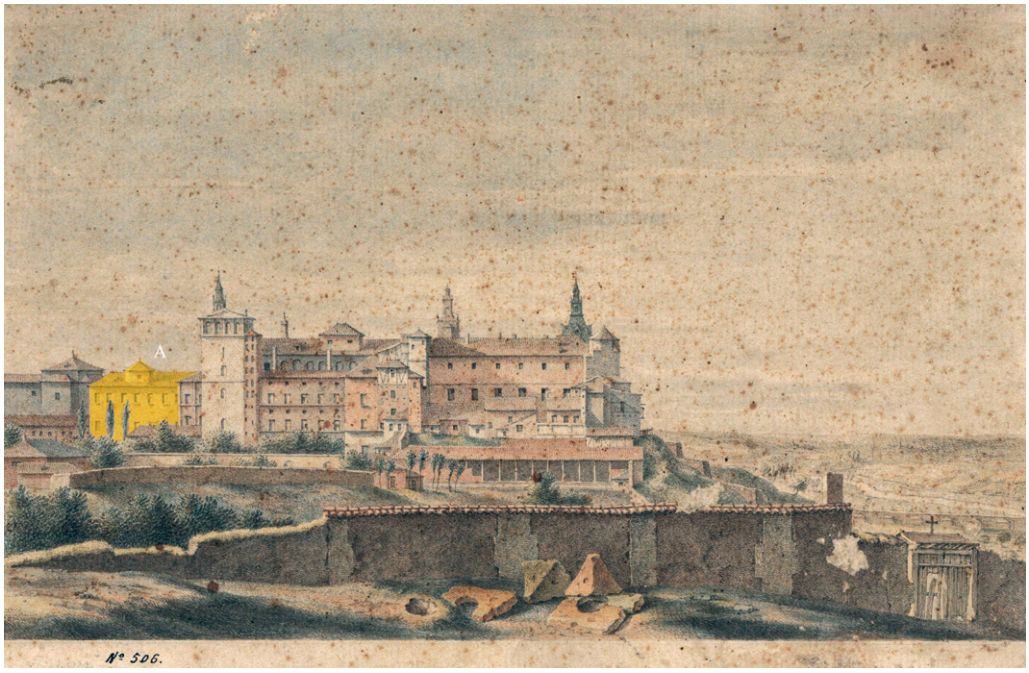


Figura 6

Anónimo, *Vista del Alcázar de Madrid, ca.* 1666. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 000506-D, adquisición de la colección Casellas, 1911. La letra (A) marca la sección en la que se ubicaba, en la primera planta, el oratorio nuevo de la reina. Letra y color amarillo añadidos por la autora. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2025.

plano de Teodoro Ardemans. Aunque no viene fechada, igualmente podría datarse en esa época la vista conservada en la Biblioteca Nacional de Portugal (figura 5). A pesar de esta diferencia, todas muestran una estructura arquitectónica bastante similar que sobresale del tramo que unía el palacio con los oficios de boca, cuadrada y parecida a un cimborrio en el plano de Pedro de Texeira y en la vista de la Biblioteca Nacional de Portugal,[34] hexagonal y coronada por una linterna en la vista de Filippo Pallotta. La fachada sur, que daba a la plaza del palacio, parecía contar con dos ventanas altas, que aparecen una al lado de la otra en el plano de Pedro de Texeira y en la vista de la Biblioteca Nacional de Portugal, y una encima de la otra en la vista de Filippo Pallotta. Si atendemos ahora al dibujo que representa la fachada norte del Alcázar (figura 6), solo se ve una, lo que elevaría el número de ventanas altas a tres, dos en la fachada sur y una en la fachada norte, que parece corresponder con lo que indica la documentación. Como ya se ha señalado anteriormente, Miguel Hernández instaló varias fijas, fallebas y picaportes en «dos bentanas grandes que se an de poner en la fachada delante del palomar de la reyna nuestra s^{a} en el dho alcaçar», mientras que a Gregorio Sánchez se le pagó por instalar una ventana, aunque no se especifica si se destinaba a la fachada norte o a la sur.[35] Por último, lo cual añade un interrogante más, persiste la duda de hasta qué punto el plano de Teodoro Ardemans y las cuatro vistas reflejan el resultado de la primera campaña, o más bien el de la segunda, que tuvo lugar entre los años 1634 y 1635 e incluyó también obras de albañilería, cuyos detalles se desconocen, lo que impide valorar en qué medida afectaron, o no, a las obras anteriores realizadas por Andrés de Velasco.

La segunda campaña (1634-1635)

A finales de 1634, sin que sepamos los motivos, se decidió emprender una nueva serie de obras en el oratorio de las que Alonso Carbonel dio las condiciones y Juan Gómez de Mora hizo la traza.[36] Al igual que en la campaña anterior, el nuevo superintendente de las obras reales, Giovanni Battista Crescenzi, mandó que fuera pregonada en el mes de noviembre de 1634,[37] recibiéndose varias posturas, entre ellas, una por parte de Juan de Mondéjar y otra de Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle. Si destacamos

34 De hecho, aparece denominado de tal forma en las cuentas del dorador de la reina Adán Todo el Mundo: «Hizo quatro varillas de hierro de vara y media de largo cada una con sus embrillas p^{a} el oratorio nueuo de la reyna n^{ra} s^{ra} y p^{a} las ventanas altas del cinborio del dho orattorio y las doró y se entregaron a lorenzo de leon ayuda del dho oratorrio para quatro cortinas de paño colorado ualen dellas y del dorado ciento y ochenta y quatro rl en ciento y quarenta rl»; AGP, Administrativa, legajo 5264, exp. 3.

35 Véanse las notas 8, respecto a la obra de Miguel Hernández, y 12, respecto a la de Gregorio Sánchez. Esta hipótesis queda sujeta a la condición de que ambos hubiesen trabajado en las ventanas altas y no en las bajas.

36 «Por mandado de su mag^{d} dios le guarde y del señor juan bauptista crecençi caballero de la horden de santiago marques de la torre superintendente de las reales obras de su mag^{d} se a mandado que se pregonase la obra que se a mandado açer del oratorio de la rreyna nuestra señora en el alcaçar real desta uilla de m^{d} conforme a la traça de juan gomez de mora maestro mayor de las reales obras y se a traydo la dha obra al pregon muchos dias antes y echose en ella diferentes posturas precios y baxas conforme a las condiciones que para ello se dieron y entregaron al press^{te} escriu^{o} firmadas de alonso carbonel aparexador mayor de las r^{s} obras del dho real alcaçar y maestro mayor de las del buen retiro»; AGP, Administrativa, legajo 5207.

37 Tras el fallecimiento de Tomás de Angulo, le sucedió en el cargo Giovanni Battista Crescenzi.

esas dos en particular se debe a que, entre el 18 de noviembre y el 5 de diciembre de 1634, los tres maestros compitieron activamente por obtener el contrato. Primeramente, Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle se ofrecieron a realizar la obra en un plazo de diez meses por un total de 8500 ducados. El mismo día, Juan de Mondéjar se comprometió a hacer lo mismo, pero por 500 ducados menos, lo que obligó a los dos primeros maestros a presentar una nueva postura, también con un precio de 8000 ducados. Juan de Mondéjar no tardó en contestar, bajando su oferta a 7800 ducados e inmediatamente después a 7000, rebaja ante la que Giovanni Battista Crescenzi dio la orden de que se procediese a la firma de la escritura de obligación, lo que efectivamente ocurrió el 24 de noviembre de 1634 ante el escribano público Fernando de Mohedano de Saavedra.[38] No obstante, fue sin contar con la intervención del rey, que comunicó al superintendente su preferencia por Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle,[39] inclinación regia que provocó la disolución del contrato con Juan de Mondéjar y, hacia el 3 de diciembre, la puesta en marcha de la firma de uno nuevo, a favor de Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle.[40]

Sin embargo, Juan de Mondéjar no renunció y, acompañado por Jusepe de Almeida, presentó una nueva y última postura con un precio aún menor de 6500 ducados. Aunque Giovanni Battista Crescenzi informó del hecho a Fernando Mohedano de Saavedra y al soberano, este último no cambió de opinión y reafirmó su preferencia por Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle. Finalmente, los dos maestros firmaron su contrato, el 5 de diciembre de 1634, ante Fernando de Mohedano de Saavedra, comprometiéndose, como estaba previsto, a realizar la obra en diez meses, pero por un precio total de 6500 ducados.[41]

38 «Despues de lo qual el dho juan de mondexar hiço asimismo otra baxa de otros ochocientos ducados y dixo aria la dha obra por siete mill ducados y es en ello el dho señor marques mandó se le rrematase y hiciese escriptura dello y diese fianças como parece del papel firmado de su señoria de beynte y quatro del dho mes de nouiembre pasado deste año al pressente escriu° para el dho efecto en uirtud del qual se le rrematό y hiço y otorgó escritura el suso dho y sus fiadores para que cunpliria con la dha obra»; AGP, Administrativa, legajo 5207.

39 «El dho s^r^ marques de la torre escriuió un papel en que dice su magestad que dios guarde le a mandado que la obra que esta rrematada en juan de mondejar del oratorio que se a de hacer en palacio para la rreyna nuestra ss^a^ se nos diese [a Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle]»; AGP, Administrativa, legajo 5207. Desconocemos los motivos que llevaron al rey a imponer a Gaspar Ordóñez y Miguel del Valle, lo cual es una lástima, ya que podría haber arrojado nueva luz sobre la obra, poniendo de relieve las diferentes fuerzas y presiones que muy probablemente la sustentaron. En este sentido, cabe preguntarse en qué medida los conflictos entre Juan Gómez de Mora, Giovanni Battista Crescenzi y Alonso Carbonel pudieron influir en la elección de los dos maestros de obras; véanse, al respecto, Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas,* 211-229 y Val Moreno, «Giovanni Battista Crescenzi», 470-471.

40 Sin embargo, se les pidió que realizasen la obra no por ocho mil ducados, como venía indicado en su postura, sino por siete mil, tal y como tenía que haberlo hecho Juan de Mondéjar: «Que el presente scribano hiciese luego escriptura sin enbargo de la echa del dho mondexar»; AGP, Administrativa, legajo 5207.

41 «Nos obligamos a azer y que aremos nos los dhos principales la dha obra con las dhas condiciones que dimos firmadas de nuestras manos y con cada una dellas y segun y de la forma y de la manera que en cada una se contiene y declara la qual aremos y acauaremos en toda perfeccion conforme a la traca que para la dha obra se nos a de entregar echa de juan gomez de mora maestro mayor de las obras r^s^ y a la orden que el dho señor marques de la torre diere y a su disposicion y de alonso carbonel aparexador mayor de las dhas r^s^ obras del alcaçar r^ls^ desta uilla y maestro mayor de las de buen retiro la qual dha obra aremos nos los dhos principales toda ella perfecta y acauada en toda perfeccion y fabricada con buenos materiales a uista y satisfacion del dho señor marques y demas oficiales r^s^ en diez meses que se an de contar desde el dia q se enpeçare y por el dho precio de los dhos seis mill y quinientos ducados»; AGP, Administrativa, legajo 5207; citado en Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 192.

Parece que consiguieron respetar el plazo, como lo demuestran la totalidad de los pagos efectuados entre el 23 de diciembre de 1634 y el 9 de octubre de 1635.[42] Durante este periodo también intervinieron otros maestros: Diego del Campo, vidriero, asentó 150 palmos de redes de alambre en dos grandes marcos de hierro, así como 136 palmos de vidrio ordinario y 16 varillas de hierro grandes y gruesas en las ventanas altas del oratorio.[43] Por su parte, Andrés Mazo, latonero, instaló dos bolas de latón en los pasamanos de hierro de una escalera,[44] mientras que Miguel Hernández entregó un balcón de hierro y dos antepechos de 20 arrobas y 7 libras, también para una escalera.[45] Juan Luis Blanco Mozo supuso que debía de tratarse de la que aparece en el plano de Teodoro Ardemans, al lado de la sala que sirve de entrada, lo que parece confirmar la documentación. Sin embargo, no servía para subir a una tribuna,[46] sino que permitía bajar al pasadizo de la Encarnación, como lo prueba un recibo firmado por Francisco de Arce.[47] Para esta misma escalera, pocas semanas después de las intervenciones de Andrés Mazo y Miguel Hernández, el pintor Simón López se encargó de «dorar de oro y açul el antepecho de yerro en el pasadiço de la encarnacion questa en la escalera que sube al quarto de la

42 Se programaron los pagos de la manera siguiente: «Dos mil ducados luego para enpeçar la dha obra = mil y ochocientos dentro de tres meses constando estar hecha obra de mas de lo reciuido = mil y ochocientos dentro de quatro meses constando siempre estar gastados mas que lo reciuido y los nobecientos restantes estando acabada y rematada la dha obra»; AGP, Administrativa, legajo 5207 y AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 726, 746, 753 y 761. Sin embargo, diez años más tarde, Miguel del Valle hacía constar que todavía no había recibido todo lo que se le debía: «Miguel del valle y aguilar m^ro^ de obras a cuyo cargo estuvieron las del oratorio de la reyna n^ra^ s^a^ que aya gloria = y el quarto del conde de olibares que se herredificó a el andar de los corredores y una y otra en el alcaçar de madrid = dice que a muchos años que tiene suplicado a V Mag^d^ por la junta de obras y bosques se siruiese de mandar que alonso carbonel aparejador de las obras reales como persona que lo uio hacer y le toca = el hacer las medidas y raçon y ajustamiento de las dichas obras = y aunque por diferentes ordenes se le encomendó no lo a echo = y acudiendo al marques de malpica para que mande cumplir las dichas ordenes dice no lo puede hacer sin tenerla de V Mag^d^ = a quien supp^ca^ se sirua de mandarselo lo haga cumplir para que ajustando las dichas quentas se uea si el supp^to^ deue o se le deue en q reciuira particular mrd». El 21 de febrero de 1645, el rey contestaba: «Dareis orden que se ajusten las quentas de miguel del valle y aguilar m^ro^ de obras porque el hace instancia en ello y es justo»; AGP, Administrativa, legajo 710; citado en Barbeito Díez, *El Alcázar de Madrid,* 139.

43 Tras la tasación de Alonso Carbonel, fechada el 18 de agosto de 1635, se le pagaron 710 reales y 32 maravedís el 27 de agosto de 1635; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 757 y AGP, Administrativa, legajo 5207.

44 «Por libranza de primero de septiembre de 1635 se libraron a andres maço latonero vecino de madrid ochenta reales que los hubo de haber por dos bolas de laton que dio hizo y asentó a toda costa en los pasamanos de hierro que están en el oratorio de la reyna nuestra señora en el alcazar de esta dicha villa a razon de a quarenta reales cada una como parece por el recibo que dellas dio francisco de arce ayuda de tenedor de materiales de las dichas obras en treinta de agosto passado deste año y tasacion que dellas hizo alonso carbonel aposentador mayor de las dichas obras en primero de septiembre deste dicho año y se le libraron con orden del dicho marques de torres superintendente de las dichas obras»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 757 y AGP, Administrativa, legajo 5207; citado en Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 193.

45 Cobró 1020 reales el 17 de agosto y el 3 de septiembre de 1635, los cuales incluían los gastos por el transporte «desde su casa al dho oratorio» del balcón y los antepechos, así como la entrega suplementaria de 4 libras de clavos «que fueron necesarios para los uso dho»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 755 y AGP, Administrativa, legajo 5207; citado en Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 193.

46 Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 193.

47 «En 30 de agosto de mil y seiscientos y treynta y cinco años para dos antepechos de yero que yco miguel ernandez ceragero de camara que pesaron beinte arobas y siete libras para donde se toma la escalera para bajar al pasadiço de la encarnacion junto al oratorio de la reyna nuestra señora mas pesó quatro libras de clabos y pagó el llebar los dhos antepechos de palacio»; AGP, Administrativa, legajo 5207. Más información acerca de este pasadizo en el texto de Mario Zamora Pérez en este mismo volumen colectivo.

reyna n^{ra} s^{a}»,[48] y Miguel Hernández, de nuevo, instaló una cerradura «en la puerta que ba del pasadiço que sube al oratorio de la reyna n^{ra} s^{a}».[49]

Con ello finalizó la segunda campaña de obras, más breve y con menos intervenciones que la primera, probablemente debido al hecho de que el oratorio era nuevo y, por tanto, no requería de muchas labores. También destaca su aspecto más decorativo: entre finales de agosto y principios de noviembre de 1635 trabajaron un pintor y un dorador, así como un ensamblador y el aparejador Martín Ferrer, para realizar la pintura al fresco de las paredes y los techos, las molduras y el dorado de los marcos de diez cuadros y un retablo de madera.[50] En comparación, la primera campaña no parece registrar ninguna intervención de este tipo.[51]

48 «Por librança de dies y nuebe de otubre de 1635 se libraron a simon lopes dorador uecino de madrid ciento y cinquenta reales que los hubo de haber por el dorar de oro y açul el antepecho de yerro en el pasadiço de la encarnacion questa en la escalera que sube al quarto de la reyna n^{ra} s^{a} como parece por la tasacion que dello hiço alonso carbonel aparejador mayor de las dhas obras en dies y ocho de otubre deste año y se le libraron con horden del senor marques de torres superyntendente de las dichas obras»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 762.

49 «Por librança de ueynte y tres de otubre de 1635 se libraron a miguel hernandes cerraxero de su mag^{d} u^{o} de m^{d} trecientos y dies y seis reales que los hubo de haber los docientos reales por dos cerraduras maestras de la llabe de su mag^{d} con todo su recaudo que asentó la una en la puerta que ba del pasadiço al conss^{o} de estado y la otra en la puerta que baxa del quarto de su mag^{d} de la reyna n^{ra} s^{a} a la escalera a cien reales cada una = dies reales por adereçar todas las cerraduras del pasadiço que son quatro y los cien reales restantes por adereçar y asentar una cerradura que se quitó del pasadiço en la puerta que dibide el pasadiço de palacio al de la encarnacion y una cerradura de la llabe de su mg^{d} que está en la puerta que ba del pasadiço que sube al oratorio de la reyna n^{ra} s^{a} como parece por tass^{on} de al^{o} carbonel de 23 de otubre deste año y se le libraron con horden del marques de torres superyntendente»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 762.

50 Angelo Nardi cobró quinientos ducados, entre el 21 de agosto y el 26 de septiembre de 1635, por «el pintar al temple el oratorio que de nuebo se hace para la reyna nuestra señora segun y de la manera que se demuestra en las traças que se le dieron firmadas de juan gomez de mora». Los pagos fueron planificados de la manera siguiente: «Los docientos y cinquenta ducados luego p^{a} començar la dha obra y los otros docientos y cinquenta restantes en dos pagas en cada una dellas ciento y beynte y cinco = la una della quando esté la obra dorada y la otra quando esté acabada de todo punto a la dha satisfacion». El 11 de octubre de 1635, tras haber tasado la obra Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel el día anterior, se le enviaron 1500 reales más por «el dorado y pintura que hiço a toda costa fuera de su obligacion [...] que fueron quatro muchachos arriba en la boueda y dos con las formas donde se cerraron las bentanas y el dorado que en ello se añadió»; AGP, Reinados, Felipe IV legajo 1 bis, fols. 753 y 761. Por otra parte, a Juan Bautista de Miranda, ensamblador, se le abonaron 660 reales, el 15 de septiembre y el 13 de octubre de 1635, por «las dies molduras en blanco para el oratorio de la reyna n^{ra} s^{a} del alcaçar desta dha uilla», mientras que Lorenzo Sánchez, dorador, se ocupó de «dorar dies quadros de oro bruñido para el oratorio de la reyna n^{ra} s^{a} que de nuebo se a hecho en el alcaçar desta uilla», por lo cual recibió de 820 a 900 reales entre el 15 de septiembre y el 31 de octubre de 1635, incluyendo, además, «las demasias que [...] hiço fuera de su concierto [...] que la medida que se le dio cada moldura como los uso dho consta y parece por la tasacion que dello hiço juan gomez de mora maestro mayor de las dhas obras en hultimo de otubre deste ano»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 758, 759, 761 y 766. Por último, Martín Ferrer se encargó del «retablo de madera que a de hacer para el oratorio de la reyna n^{ra} s^{a} que de nuebo se hace en el alcaçar desta dha uilla conforme a la traça y condiciones que para ello se le an dado firmado todo de ju^{o} gomes de mora», por lo que se le pagaron un total de tres mil reales entre el 18 de septiembre y el 17 de octubre de 1635; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 759, 761 y 762. Véanse también Gerard Powell, «Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid», 282; Checa Cremades, *El Alcázar de Madrid,* 390; Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez,* 82; Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 192-193; Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666,* 81 y Val Moreno, «Giovanni Battista Crescenzi», 471.

51 En 1629, al no tener techo el oratorio nuevo, pensamos que las esculturas y el cuadro a los que se hace referencia en las dos libranzas destinadas a Alonso Carbonel, citadas previamente en la nota 4, no fueron destinadas al mismo, sino a uno de los otros dos oratorios de la soberana, el de la Torre de la Reina o bien el del Cuarto bajo de verano.

El devenir del oratorio de la Torre de la Reina

Así, fueron necesarios seis años para edificar y decorar el oratorio nuevo. Una vez puesto en servicio adquirió una relevancia significativa que logró conservar hasta su destrucción en el incendio de 1734, ante lo que cabe preguntarse qué ocurrió con el antiguo oratorio de la Torre de la Reina.

Aproximadamente un año después del final de la segunda campaña, desde el verano de 1636 hasta principios del invierno del mismo año, el «oratorio viejo», tal y como pasó a ser denominado a partir de entonces en la documentación, fue objeto de una serie de obras conducidas por el maestro Francisco de Benavente.[52] Junto con él, el solador Simón Flores se ocupó de colocar un total de 2400 ladrillos, 1990 azulejos y 162 alizares en el suelo y paredes, así como de rehenchir de yeso 120 pies de 0,5 pies de grueso, mientras que un cantero dedicó dos días a extraer rocas de la cantería.[53] Además, Francisco Limón, carpintero, fabricó dos ventanas con frisos de nogal,[54] las cuales fueron muy probablemente dotadas de varios herrajes por parte de Miguel Hernández.[55] Así, lejos de caer en desuso, el oratorio antiguo fue renovado, incluyendo hasta su decoración pintada, de la que se ocupó Julio César Semin, que se encargó, en concreto, de «adereçar el oratorio biejo de la reyna n^{ra} s^{a} que fueron los estuques fingidos questaban borrados y reparó y doró lo que faltaba dellos questaba maltratado».[56]

Aunque sabemos que el oratorio antiguo fue restaurado, más complejo resulta determinar el uso que se le dio a partir de esos años. Al respecto, Juan Luis Blanco Mozo ha planteado la posibilidad de que fuese utilizado por las damas de la reina, hipótesis basada en varios pagos destinados a Francisco de Benavente por unas obras que, según el autor, realizó en «el *oratorio viejo de la reina* u *oratorio de las damas de la reina* que habría que identificar con el recinto situado en el interior de la torre donde estaban las habitaciones de Isabel de Borbón».[57] Sin embargo, si bien todos esos pagos fueron librados a

52 La documentación no precisa en qué consistió su intervención, limitándose a hablar de «la obra que a de hacer a toda costa en el oratorio biexo de la reyna n^{ra} s^{a} en el el alcaçar desta dha uilla». Recibió por ello quinientos reales el 1 de septiembre de 1636; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 826 y AGP, Administrativa, legajo 5207; citado en Blanco Mozo, *Alonso Carbonel*, 194.

53 Alonso Carbonel se encargó de tasar la obra el 10 de octubre de 1636 y Simón Flores cobró un total de 2560 reales y 12 maravedís entre el 1 de septiembre y el 20 de octubre de 1636; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 826, 829, 830 y 833.

54 Cabe subrayar que existe una duda sobre el hecho de que estas dos ventanas fueran destinadas al oratorio antiguo y no al nuevo, ya que la documentación solo habla del «oratorio de la reyna n^{ra} s^{a}», sin dar más detalles. Sin embargo, lo que sí sabemos es que Francisco Limón recibió también «tres bentanas que se le dio y bendió que fueron las que se quitaron del oratorio biejo de la reyna nuestra s^{a}», como viene indicado por Alonso Carbonel en un informe fechado el 19 de diciembre de 1636; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 842 y 843.

55 No se indica qué tipo de herrajes fueron instalados, limitándose la documentación a hablar de «dos herramientas para las dos bentanas que se pusieron en el oratorio antiguo de la reyna nuestra s^{a}». El 19 de enero de 1637, tras la tasación realizada por Alonso Carbonel el 24 de diciembre de 1636, se pagó al cerrajero; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 850.

56 «Por librança de tres de otubre de 1636 se libraron a jullio cesar semin pintor u^{o} de madrid trecientos y noventa reales que los hubo de haber = los sesenta reales por limpiar ciento y ocho lienços y dellos adereço treynta y tres questaban en la pieça oscura en el quarto de su mg^{d} y en otras partes del alcaçar desta dha uilla = cien reales por dar de barres a toda costa a setenta y cinco lienços conprehendidos en los dhos ciento y ocho de arriba = y los docientos y treynta reales restantes por adereçar el oratorio biejo de la reyna n^{ra} s^{a} que fueron los estuques fingidos questaban borrados y reparó y doró lo que faltaba dellos questaba maltratado como los uso dho consta y parece por las tasaciones que dello hiço alonso carbonel aparejador mayor de las dhas obras en ueynte y nuebe de setiembre y desde otubre deste año y se le libraron con horden del señor marques de torres superyntendente de las dichas obras»; AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fol. 831.

57 Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 194; cursiva en el original.

Francisco de Benavente, parecen corresponder, en realidad, a obras realizadas en espacios distintos. El problema radica, concretamente, en dos de ellos: el primero se refiere a «la obra ques a su cargo [de Francisco de Benavente] en el oratorio de las damas de la reyna nuestra señora en el alcaçar desta dha uilla»,[58] mientras que el segundo es un abono único, ya citado, relativo a «la obra que es a su cargo [de Francisco de Benavente] en el oratorio biejo de la reyna n^{ra} s^{a} en el alcaçar desta uilla de m^{d}».[59] Juan Luis Blanco Mozo fusionó ambos pensando probablemente que, ya que se referían a Francisco de Benavente y venían fechados en el mismo periodo, debían corresponder a una única serie de obras realizada en el mismo espacio. Sin embargo, no hemos encontrado en la documentación ninguna evidencia que permita vincular esos dos pagos con certeza. Para ser aún más precisos, nada indica que la obra que Francisco de Benavente realizó en el oratorio de la Torre de la Reina fuese la misma que la que condujo en el de las damas, ni tampoco que fuesen diferentes. Desde esta perspectiva, consideramos que la hipótesis de Juan Luis Blanco Mozo debe ser manejada con prudencia: o bien el autor tiene razón, en cuyo caso la demostración queda a la espera de nuevos datos documentales que prueben con seguridad que el oratorio antiguo se convirtió en el de las damas después de 1635, o bien que se trata de dos series de trabajos realizados en dos espacios distintos y, en consecuencia, sin motivos para vincularlos.[60] Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar que el oratorio antiguo continuó siendo el de la reina hasta su transformación definitiva en fecha desconocida, aunque muy probablemente posterior a la época de Isabel de Borbón, ya que solo algunos meses antes de su fallecimiento, el vidriero de la soberana, Gaspar de Ruscar, estaba trabajando en él y todavía lo denominaba como «oratorio viejo de la reyna».[61] Por otro lado, la data debe ser anterior al año 1704, ya que en el plano de Teodoro Ardemans, pese a que la estructura arquitectónica del oratorio y su sacristía siguen siendo visibles sin haber sufrido modificaciones mayores, ya no existen como tales y son denominados como «gabinete» y «pasillo».

Conclusiones

En resumen, la construcción del oratorio nuevo de la reina Isabel de Borbón pone de manifiesto la constante transformación y reutilización de los espacios en palacio, los cuales a veces podían cambiar de función de forma muy rápida, como ocurrió

58 AGP, Administrativa, legajo 5207, citado en Blanco Mozo, *Alonso Carbonel,* 194, y AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 808, 811, 814 y 815.

59 AGP, Administrativa, legajo 5207; véase nota 52.

60 Hacia 1636, además de las obras ya mencionadas, Francisco de Benavente se ocupaba de «los reparos que hiço a toda costa en el quarto de las damas de la reyna n^{ra} s^{a} y en el oratorio que se ha hecho de prestado y en otras partes del»; AGP, Administrativa, legajo 5207 y AGP, Reinados, Felipe IV, legajo 1 bis, fols. 759, 761 y 809. Por su parte, Alonso Carbonel procedió a la tasación el 10 de abril de 1636, y los pagos se extendieron desde el 10 de septiembre de 1635 hasta el 19 abril de 1636. Esta serie de labores parece estar vinculada con la que el maestro de obras realizaba al mismo tiempo en el oratorio de las damas.

61 En sus cuentas, fechadas el mes de marzo de 1643, es decir, un año antes del fallecimiento de Isabel de Borbón, el antiguo oratorio seguía existiendo como tal. Desde esta perspectiva, el vidriero indicaba haberse encargado de «quitar las bidrieras del balcon del oratorio biejo de la reyna nuestra señora», así como, en el mes de diciembre de ese mismo año, «en limpiar y clabar las vidrieras del oratorio biejo de la reyna nuestra señora. Mas en el dho oratorio pusé dos postigos altos nuevos a toda costa tiene ambos diez y seis palmos al dho precio montan treynta y cuatro rs. Mas tienen los dhos postigos dos barillas de yerro nuevas a real y medio cada una son tres rs. Mas pusé emplomo nuevo un postigo alto que tiene nueve palmos al dho precio monta honce rs y quartillo. Mas en un postigo bajo del dho oratorio pusé una cristalina de n^{o} diez bale catorce rs»; AGP, Administrativa, legajo 5277.

en el presente caso. Así, lo que en un principio fue concibido como un palomar, terminó siendo un oratorio, pasando del ámbito recreativo al devocional, al parecer sin conflicto alguno.

Por otro lado, también cabe subrayar sus características arquitectónicas, que en comparación con las del ubicado en la Torre de la Reina presentaban una mayor complejidad e incluso un cierto carácter de representación a través del recorrido espacial, que pasó a ser desplegado en varias salas. Algo que finalmente contrasta con la sencillez y sobriedad que originalmente se recomendaba dar a esos tipos de lugares[62] y da testimonio de la evolución de la escenografía religiosa regia.

Anexo documental
AGS, CSR, legajo 335, fols. 22-24.

En la uilla de m^{d} a dos dias del mes de março de mill y seiss^{o} y treinta años el s^{r} thomas de angulo del c^{o} de hacienda de su mag^{d} y junta de obras y bosques superintendente de las obras de palacio en el quarto de la reyna nra señora dixo que su mgd a tenido noticia que de los matheriales que se an traido p^{a} la obra que se esta haciendo en el oratorio de la rey^{a} nra señora y de los despojos biejos della se an hurtado mucha cantidad de materiales como son madera tabla piedra plomo y otras cossas y porque conbiene aueriguar quien lo a echo p^{a} que sea castig^{do} conforme a la grauedad del delito m^{do} se rreciua ynformacion sobre ello la qual cometio al pre^{te} scriu^{o} p^{a} que la scriua y le dio comiss^{on} en forma y reciuio a mando se trayga ante su mgd p^{a} probeher justicia y asi lo probeyo m^{do} y senalo
ante mi
joan lizan [firma]

En la villa de m^{d} a siete dias del mes de m^{co} de mill y seiss^{o} y treinta años para la aberig^{on} q se m^{da} hazer por el auto de arriua ante mi el press^{te} scriu^{o} parezio press^{te} lorenço de salaçar m^{o} de obras y ensamblador ressidente en esta corte q possa en la calle del pez en casas de miguel del balle el qual despues de aber jurado a dios en forma de derecho y siendo preguntado por la caueça de prozesso dijo que lo q saue y passa es q el domingo pasado q se contaron veinte y quatro de mes de hebrero proximo pass^{do} falto en una obra q se esta haz^{do} por q^{ta} del s^{or} infante cardenal en ssu mesmo quarto dentro de palazio un gran pedaço de cascote y assimesmo una piedra de berroquena del escudo de armas del s^{or} emperador y aunq este t^{o} como perss^{na} q tiene a ssu q^{ta} la obra aunque echo menos el dho cascote y piedra no ssupo quien lo lleuo hasta q despues estando hablando con andres de velasco le pregunto el susso dho a este t^{o} q si el dho domingo pass^{do} veinte y quatro de hebrero hauia bendido algun cascote porq lo auia uisto ssacar el dho andres de uelasco de la dha obra con un carro de mulas q la una dellas era de color rucia y la otra castana y este t^{o} le resspondio q no auia uendido las que antes le faltaua el dho cascote y piedra y el dho andres de velasco le dixo a este t^{o} q tambien de la obra q el tiene a ssu cargo del oratorio de la rreyna nra senora auia faltado el mesmo dia unas bassas de

62 Sobre el tema, véase el texto de Palma Martínez-Burgos García en este mismo volumen colectivo.

piedra uerroqueña y antes mucha madera y plomo y otros matheriales de q le oydo quejar este tº y le dijo el dho andres de velasco q se esperasse q el descubriria algo y luego el dho andres de velasco salio fuera de palacio a la plaça q esto fue el jueues sigte veinte y ocho de hebrero del dia antes y al cauo de poco bino el dho andres de uco y le dijo a este testigo q ya auia topado a el carretero q hauia lleuado el cascote y le auia dado senas de la cassa donde estaua q luego al punto fuessen a uerlo y assi este tº fue con el dho andres de uelasco a un ssolar y cassa q se esta labrando en los solares del sor don juº de echaues camino de las cruzes y en entrando en la dha cassa este tº conocio una uasa de piedra berroqueña de una uara de alto q hera de las q le faltauan a el dho andres de belasco la qal conocio este tº mui bien por hauerla visto muchas y diuersas veces en palazio y particularmente un dia antes q la hurtassen q aun se estaua yncada en el sitio y lugar donde auia estado ssiempre y luego passando mas a dentro en el dho solar en lo que del esta labrado bio este tº mucho cascote y conocio q hera de lo q hauian hurtado y faltaua de la obra del sor infante y luego entrando mas adentro en una pieca de la cassa del dho solar y bio unos pacos que reconocio este tº q heran de los q estauan puestos en el colgadiço q se desico de la obra del horatorio de la reya nuestra senora = y luego el ssauado siguiente q fue un dia despues del angel de la guarda yendo este tº con juº baptista de lemos criado del sor ynfante cardenal y con el dho andres de velasco y con pº moreno y andres martinez y franco gonçalo oficiales de albanileria paseandosse por la calle donde esta el dho solar salio a la puerta del juº del ferro cocinero de la reya nra ssra y llamo a este tº con mucha colera y le dijo q para q hiua a dezir a los aparejadores de palaçio que lleuauan a su cassa los cascotes y piedra de palazio y sin dar lugr a q este tº le rrespondiesse se entraron todos los q yban con el en el dho solar y cassa y se encolorico mucho dello el dho juº del ferro y los dhos andres de uelasco y este tº y los dhos pº morero y juº baptista de lemos andres martinez franco gonzalo uieron la dha uassa de piedra q tiene referida y assimesmo el cascote q ya se yba gastando en la dha obra y la madera que auia uisto este tº antes como tiene dho ya no estaua alli porque la auian quitado de alli y auiendo visto la uellaqueria se encoloricaron mucho con el dho juº del ferro y sucediera una desgracia si el dho juº baptista de lemos no estubiera al permiº q lo apaciguo y auiendo visto el dho juº del ferro la rracon confesso q hera uerdad q le hauian lleuado alli el dho cascote y q el lo queria pagar porq el no lo auia mandado lleuar y q la piedra se le auia mandado lleuar otro conpañero suyo cozinero q le auia dho q la auia comprado del dho andres de velasco y el dho andres de velasco q estaua presste dijo que no auia uendido tal y respondio el dho juº del ferro q no hera hombre que compraua nada de palacio que antes le auian llegado a uender unas tablas y que no las auia querido comprar por sauer q hera de palacio y esto es la uerdad pa el juramento que tiene fho en q se afirma y ratifica y lo firmo de su nombre y dijo sser de hedad de quarenta anos poco mas o menos y encargossele el ssecreto y leyossele su dho y ratificosse en el=
lorenco de salazar [firma]
Ante mi
joan lizan [firma]

En el dho dia mes y ano dhos pa la dha aberigon se rreciuio juramto en forma de derecho de pº moreno oficial de albanileria q possa en cassas de alonsso carrero el qual despues de auer jurado y siendo preguntado dijo q lo q saue y passa q este tº a trauajado

con andres de uelasco en la obra q se haze del oratorio de la rey[a] nra senora y trauajando en la dha obra de la noche a la mañana faltauan muchos matheriales y como heran madera y tabla y plomo y otras cossas y aun las mesmas herramientas y este t[o] no ssaue quien lo urtaua mas de q solamente al lauar por la mañana el rrastro de las pissadas por las cocinas y una mañana toparon un tiro de soga echado por donde auian subido los q entrauan a urtar y hera por la p[te] de las dhas cocinas = y yendo el sauado pass[do] q se contaron dos deste press[te] mes y ano este testigo con andres de velasco lorenço de salacar ju[o] baptista de lemos andres martin y fran[co] goncalo paseandosse acia los caminos de san uernardino al salir del lug[r] estaua un hombre a la puerta de una cassa solar q es cocinero de la reyna y le a oydo llamar joan del ferro y llamo al dho lorenco de salacar y le dijo que para que auia dho en palaçio a los aparexadores q el dho ju[o] del ferro lleuaua a su cassa el cascote y piedra de palacio y sin rresponder nada el dho lorenco de salacar se entraron todos en la dha cassa y en entrando dentro della conocio este t[o] una bassa de piedra uerroqueña del altor de una uara la qual auia estado puesta en el colgadiço que ay desde las cocinas hasta los caguanes de palacio y este t[o] conocio la dha uassa en el dho solar porq la auia uisto asentada en palacio y este testigo corto por su mano el pie q tenia y se quedo asentada la dha uassa y sin embargo de estar asentada se la lleuaron de palacio a el dho solar y entrando este t[o] en el dho solar y casa del dho ju[o] del ferro con todos los demas q con el yban para uer si auia otro despojo de palacio allo dos maderos labrados de uouedillas los quales conozio este t[o] q estauan puestos en el palomar q estaua antes echo arrimado a el quarto de la reyna nra s[ra] el q[al] se defiço p[a] hacer el oratorio q se esta haciendo y este t[o] conocio muy bien los dhos maderos por auerlos uisto puestos en el dho palomar por trauajar entonces en el quando se defiço y porq este t[o] dixo q conocio los dhos maderos q heran de palacio se encolorico mucho el dho ju[o] del ferro y ubo muchas uoces y subcediera una desgracia si no estubiera alli el dho ju[o] [tachado: garcia] bap[ta] de lemos q lo procuro apaciguar y luego el dho ju[o] del ferro dijo en press[a] deste t[o] y de todos los demas q yban con el q hera uerdad q la vassa hera de palaçio q un compañero suyo se la auia dado diziendo q la auia comprado del dho andres de velasco y el dho andres de velasco dixo que no abia tal y entonces dijo el dho ju[o] del ferro que ssi no hera ansi q el lo pagaria lo q ualiesse y tanbien dijo q el cascote q se auia traido de palazio de la obra del s[r] ynfante cardenal lo pagaria aunq el no lo auia m[do] traer porq el no hera hombre q compraua nada de palacio porq antes le auian querido uender cinco o seis tablas y q el no las auia querido comprar por ser de palacio y el dho andres de uelasco le dijo que le aria mucha mrd en decirle quien era la perss[na] que sse las queria uender porq a el se las auia urtado con otras muchas mas y esto es lo q saue y la uerdad p[a] el juram[to] q ffho t[e] en q se afirma y rratifica y lo firmo de su nom[e] y dijo sser de hedad de veinte anos poco mas o menos y encargosse el secreto y leyossele su dho y rratificosse en el =
pedro moreno [firma]
ante mi
joan lizan [firma]

En la villa de m[d] a treze dias del mes de março de mill y seiss[o] y treinta años para la dha auerig[on] se rreciuio juram[to] en forma de derecho de andres martin [tachado: of] oficial de m[o] de obras ressidente en esta corte q possa en la calle de las ueatas en cassas

de p° lopez sastre el q[al] despues de auer jurado a dios en forma de derecho y siendo preguntado dijo q lo q saue y passa es q este t° trauajo muchos dias con andres de velasco en la obra q se haze para el oratorio de la rey[a] nra s[ra] y en todo el tiempo q trauajo con el dho andres de velasco ordinamente vio q faltauan de la obra [tachado: de] muchos materiales como eran madera y plomo y otras cossas y las mesmas erramientas y no saue este t° quien lo urtaua mas de que entendia como todos los demas q trauajauan con el q lo urtauan por las cocinas y ayo dezir un dia q no sse acuerda el tpo que abra mas de q le pareze que abra mas de siete messes q abian allado una mañana una sosa puesta por la p[te] de las cocinas a una uentana por la q[al] avian entrado a urtar los dhos materiales y quando estaua trauajando en la dha obra vio una uassa de piedra uerroqueña y aura cossa de tres semanas poco mas o menos q le dijo el dho andres de velasco a este t° que auian hur[do] la dha vassa y fue con el y con ju° bap[ta] de lemos y lorenco de salacar y p° moreno y otros a una cassa q labra juliano del ferro cocinero de la rey[a] nra ss[ra] quees en los solares del s[or] don ju° de echaues camino de s[t] uernardino donde este t° reconocio la dha bassa con todos los demas q yuan con el ser de palazio y el dho ferro lo confesso diziendo que un compañero suio se la auia comprado al dho andres de uelasco y este t° oyo dezir al dho andres de velasco y a todos los demas q yban con el q en la dha cassa auia mas matheriales de palazio y q los auian quitado de alli s[e] lo q[al] tubieron palabras los unos y los otros y esto es la uerdad p[a] el juram[to] q fho tiene en q se afirma y ratifica y lo firmo de su nom[e] y dijo sser de hedad de veinte y siete años poco mas o menos y encargossele el secreto y leyossele su dho =
andres martin [firma]
ante mi
joan lizan [firma]

Bibliografía

Barbeito Díez, José Manuel. *El Alcázar de Madrid*. Servicio de Publicaciones del COAM, 1992.

Barbeito Díez, José Manuel. «Felipe IV y las obras reales. La infancia y juventud del monarca». En *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica,* t. 3, vol. 1, dirigido por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz. Polifemo, 2015.

Barbeito Díez, José Manuel. «Olivares en palacio». *Librosdelacorte* 2 (2010): 65-70.

Blanco Mozo, Juan Luis. *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Fundación Universitaria Española, 2007.

Blasco Esquivias, Beatriz. *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*. CEEH, 2013.

Carlos Varona, María Cruz de. *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. CEEH, 2018.

Checa Cremades, Fernando, coord. «El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España», exposición celebrada en el Palacio Real, el Museo Nacional del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional y la Fundación Carlos de Amberes. Nerea, 1994.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez, 1611.

Gerard Powell, Véronique. «Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorios». *Archivo Español de Arte* 56, n.º 223 (1983): 275-284.

Martínez Leiva, Gloria, y Ángel Rodríguez Rebollo. *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Polifemo, 2015.

Novo Zaballos, José Rufino, y Henar Pizarro Llorente. «Apéndice II. La Casa de las Reinas». En *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica,* t. 2, dirigido por José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz. Polifemo, 2015.

Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, Alfonso. *Precisiones sobre la pintura religiosa de Velázquez*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.

Tovar Martín, Virginia, coord. «Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid», exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid. Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1986.

Tovar Martín, Virginia. «Juan Gómez de Mora (Cuenca 1586-Madrid 1648). Proyecto para el Oratorio de la Reina Isabel de Borbón en el Alcázar de Madrid. Sección longitudinal B 705». En *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI, XVII*. Exposición celebrada en la Biblioteca Nacional de España, octubre-noviembre 1991. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991 [catálogo de exposición].

Val Moreno, Gloria del. «Giovanni Battista Crescenzi (Roma, 1577-Madrid, 1635) y la renovación de las artes durante el reinado de Felipe IV». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017.

«Un'abitazione decente per la mia casa e successori». La residencia madrileña de los marqueses de Los Balbases*

Hugo Vergara Acedos
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Cornelis Meyssens, *Retrato de Pablo Spínola Doria*, 1674. Madrid, Biblioteca Nacional de España.
© Biblioteca Nacional de España.

Introducción

«Fabricar y extender su casa». Con estas palabras se dirigía a Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases (figura 1), su agente en Milán, Angelo Mantegazza, apoyando la idea del primero de asentarse en Madrid tras su vuelta a la corte después de largos años sirviendo a la Corona por distintos lugares de Europa. Balbases volvía a habitar las casas principales que tradicionalmente había tenido su familia en la carrera de San Jerónimo después de que, tanto su abuelo como su padre, no hicieran casi uso de ellas. Debido a ello, y con el propósito de consolidar su nuevo estatus, Pablo Spínola impulsó una serie de intervenciones en su residencia con la intención de convertirla en un instrumento clave en su búsqueda de prestigio y reconocimiento social.

Hasta la fecha, este inmueble no ha recibido la suficiente atención dentro del ámbito artístico, siendo una de las principales razones la falta de fuentes documentales relacionadas con su proceso constructivo, pues, como se verá más adelante, únicamente se conserva una breve alusión relacionada con la decoración mural de su fachada, materializada en la segunda mitad del siglo XVII. Otro motivo posiblemente guarde relación con la ausencia de la corte del mayor exponente del marquesado de Los Balbases, Ambrosio Spínola. De esta forma, tanto la decoración interior como los diferentes usos que se le dieron a dicho espacio han pasado desapercibidos para la historiografía.[1] Sin embargo, sorprende que dicho palacio sí haya recibido cierta atención debido a un evento que se celebró en su interior cuando era habitado por una figura que no pertenecía al linaje Spínola, el hombre de negocios genovés Carlo Strata.

Por consiguiente, este texto pretende elaborar un discurso en el que poner de relieve el qué, el cómo y el porqué de las distintas actuaciones que tuvieron lugar en esta residencia nobiliaria por parte de sus dueños, para lo que se llevará a cabo un análisis de distintas fuentes documentales desde la perspectiva de los estudios de la representación del poder, entendida como todas y cada una de las estrategias emprendidas por las élites en las que los objetos artísticos —o el espacio en el que eran albergados— tenían una función a la hora de transmitir la imagen de magnificencia y poder de sus propietarios dentro del ambiente cortesano. Junto con ello, es esencial contar con las teorías de la cultura nobiliaria, en las que lo «caballeresco visual»[2] era una parte fundamental de la identidad de las élites en la Edad Moderna.

Grimaldi, Spínola y el *Diálogo Militar*

El 11 de agosto de 1611, Cassandra Grimaldi, viuda de Esteban Lomelin y tía de Ambrosio Spínola, donaba a su sobrino y a sus herederos el patronazgo de la capilla mayor de la iglesia del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, tutela que había

* Esta publicación se enmarca en las actividades financiadas por el proyecto I+D Poder y Representaciones. Transferencias Culturales en la Época Moderna - Subproyecto PALASENS: los Sentidos en Palacio: Objetos Transmisores de una Cultura Política de los Habsburgo Españoles (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Gobierno de España, ref. PID2024-158439NB-C21).

1 Uno de los pocos estudios sobre las colecciones artísticas de uno de los marqueses de Los Balbases puede verse en Barrio Moya y López Torrijos, «Las colecciones artísticas del IV marqués de Los Balbases». Asimismo, aunque recientemente ha sido publicado un trabajo que saca a la luz numerosa documentación de archivo de índole artístico perteneciente al marquesado de Los Balbases, esta se centra únicamente en sus posesiones en Italia; véase Orlando, «Ambrogio Spinola's heirs».

2 Empleamos aquí el término utilizado en Bouza Álvarez, *Palabra, imagen y mirada,* 87 y ss.

ostentado desde 1586.[3] Dicho legado también incluía unas casas principales ubicadas en la carrera de San Jerónimo —cuya fachada trasera daba a la antigua calle del Sordo— donde residía la propia Cassandra (figura 2).[4] Esta cesión tenía ciertas condiciones, y en lo que respecta a las casas, Ambrosio debía permitir a su tía que, durante el resto de su vida, pudiera «gozar [...] del cuarto de Casa donde al presente vivo con tres aposentos del cuarto bajo correspondiente del dicho cuarto en que suelo vivir el verano», además de pagarle dos mil ducados al año.[5] Con relación a esta donación, es necesario poner énfasis en la figura del ya mencionado banquero genovés Carlo Strata, una de las personas que firmaron como testigos de la misma y, posteriormente, el encargado de tomar posesión del palacio en nombre de Ambrosio.[6]

El marqués no debió hacer mucho uso del mismo, de hecho, ni siquiera estuvo presente en el momento de hacer efectiva la donación. Sin embargo, en el corto transcurso de tiempo en el que permaneció en Madrid hasta volver a Flandes en 1612, debió hacer algunas mejoras a tenor de algunos registros de la época en los que se constata que

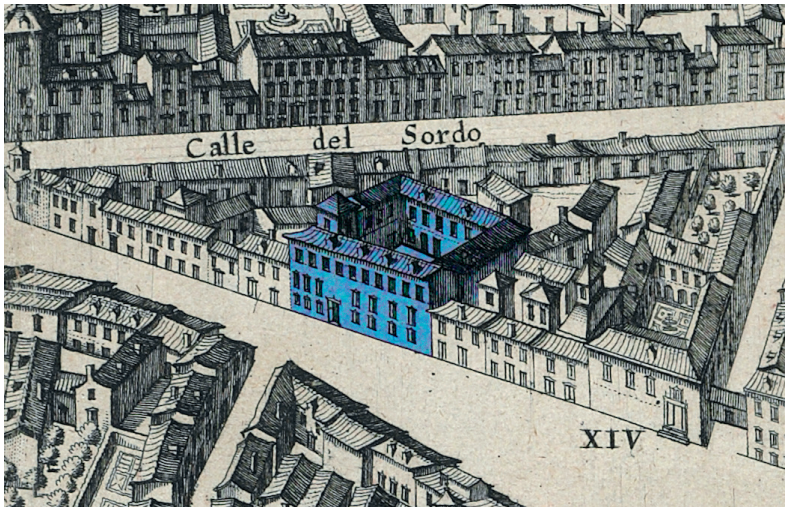


Figura 2

Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid* (detalle), 1656.
Marcado en azul el palacio de Los Balbases con sus tres niveles de ventanas;
color añadido por el autor. Madrid, Biblioteca Nacional de España, INVENT/23233.
© Biblioteca Nacional de España.

3 ACDA, 103, n.º 22. Sobre este patronazgo, véase Sanz Ayán, «Cassandra Grimaldo's Voyage of No Return», 109-112.

4 ACDA, 103, n.º 22 y AHPZ, P/1652/3.

5 En la documentación también se especifica que si el marqués de Diano —hermano de Cassandra Grimaldi— viajaba a Madrid, «se le haya de dar el dicho cuarto bajo que se entienden las dichas tres piezas correspondientes a las tres de arriba que yo [Cassandra] vivo»; ACDA, 103, n.º 22.

6 Además, fue uno de los albaceas testamentarios de la propia Cassandra Grimaldi; AHPM, tomo 3859, fols. 354r-357r, *Testamento de Cassandra Grimaldo (15 de abril de 1618);* citado en Sanz Ayán, «Cassandra Grimaldo's Voyage of No Return», 104.

«la ha acrecentado y [...] hecho de las buenas del lugar».[7] Esta tendencia coincidía con lo que previamente había hecho en Génova, donde deseaba residir en un palacio adecuado a su posición.[8] Así, en 1596 intentó adquirir el que había sido propiedad de su abuelo, Nicolò Grimaldi, aunque la venta recayó finalmente en Giovanni Andrea Doria, acrecentando la rivalidad entre estas dos importantes personalidades. Dicha circunstancia obligó finalmente a Ambrosio a alquilar, dos años más tarde, el Palazzo Doria Spínola, que según las fuentes fue decorado con increíble suntuosidad, destacando sobre todo los objetos de plata realizados «alla Spagnola».[9]

Desde su salida de España en 1611, el I marqués de Los Balbases no regresó a la corte hasta 1628, momento en el que fue llamado por el conde-duque de Olivares para explicar la situación de Flandes. Junto con Ambrosio llegaron a Madrid su hijo Felipe y Diego de Mesía, I marqués de Leganés, el cual desposó con Polissena, hija de Ambrosio, pocos días después de su llegada a la corte.[10] Fue durante ese corto periodo de tiempo, comprendido entre febrero de 1628 y finales de julio de 1629, cuando probablemente tuvo lugar la representación de la obra *Diálogo Militar en alabanza del Marqués de Spínola,* escrita por Lope de Vega;[11] y lo interesante de ese acontecimiento, que enlaza directamente con el tema del presente trabajo, es la posibilidad de que dicha función se desarrollara en el interior del palacio madrileño de los Spínola coincidiendo con una visita de Felipe IV.[12] El hecho de representar una obra teatral dentro de su residencia madrileña sentó las bases para los siguientes titulares del marquesado, que continuaron con esa tendencia llegando incluso a construir para ello un teatro a la italiana en el interior de su morada.

La familia Strata y el palacio de la carrera de San Jerónimo

El apellido de este banquero genovés ya ha aparecido anteriormente como uno de los hombres de confianza de Ambrosio Spínola encargado de todo lo relacionado con su nueva residencia en Madrid, llegando incluso a habitarla durante los años en los que el propio Ambrosio y su hijo Felipe se encontraban fuera de la corte.[13]

Como parte de su campaña de promoción social en la Villa y Corte, Strata costeó unos sonados festejos en dicho palacio durante el carnaval de 1637, a los cuales acudió el monarca Felipe IV con la excusa de vestirse para la mascarada que posteriormente iba a tener

7 Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España,* 469. Asimismo, tras puntualizar la donación del patronazgo de la capilla mayor de la Iglesia de la Victoria, acertadamente se expone que este hecho permitía a Ambrosio comenzar a «tener raíces en España».

8 En época de Ambrosio, el palacio familiar era calificado como de tercera clase en el registro de los *Palazzi dei Rolli,* un listado de residencias nobiliarias destinadas a albergar visitas de Estado. Ser de tercera clase implicaba que, aunque podía alojar invitados, no era considerada una de las más llamativas de la ciudad.

9 Laura Stagno («Ambrogio Spinola in Genoese Art», 275) cita la relación de una visita que hizo a este palacio el cardenal Pietro Aldobrandini, el cual fue invitado por Ambrosio Spínola a disfrutar de un banquete en su residencia.

10 Lo Basso, «Perdere l'onore», 1221 y Retortillo Atienza, «Ambrosio Spínola», 34-38.

11 Ferrer Valls, «El Diálogo Militar a honor del marqués de Espínola».

12 Sanz Ayán, «El fracaso de un modelo de proyección cultural», 6-7 y «Las tramoyas del marqués», 59.

13 En la época se decía que «fra questi Carlo Strata, che d'huomo di bassa nascita, e figlio d'un spetiaro, ma di grand'intelletto, per esser stato favorito dal marchese Spinola come suo fattore è arrivato a tanta fortuna»; véase Bitossi, *Il governo dei Magnifici,* 121. Sobre Carlo Strata y su familia, consúltense Sanz Ayán, «El fracaso de un modelo de proyección cultural» y Alfonso Santorio, «De asentistas genoveses a nobles empobrecidos».

lugar en el Palacio del Buen Retiro. La finalidad del evento era celebrar la reciente elección de Fernando de Hungría como rey de romanos y la entrada en Madrid de la princesa de Carignano, María de Borbón.[14] Al respecto, las crónicas recogen cómo la residencia fue decorada profusamente con toda clase de objetos de lujo: tapices, pinturas o piezas de plata, algunos de los cuales fueron regalados al monarca al finalizar la recepción.[15]

El fallecimiento de Carlo en 1639 no significó que la familia Strata abandonara por completo el lugar, pues su hijo José continuó morando allí principalmente debido a la ausencia durante años de Felipe Spínola, II marqués de Los Balbases. En este sentido, contamos con numerosa documentación que acredita el hecho. Por un lado, se conserva uno de los escritos de arrendamiento efectuado entre este último y José Strata el 22 de agosto de 1648: tenía una duración de dos años a contar desde el 15 de agosto de ese mismo año, por un precio de 1400 ducados anuales, y en él se especificaba que el uso del palacio sería el mismo que había hecho Carlo Strata.[16] Por otro, existe un listado de cuentas de la casa de los Balbases en el que se recogen una serie de pagos efectuados a distintos maestros de obras por la realización, a lo largo de varios años, de diferentes arreglos en la vivienda de la carrera de San Jerónimo.[17] Dicha relación, elaborada por el contador de la familia, Francesco Grillo, se refiere al palacio como «casa grande» y abarca desde 1645 hasta 1656, no especificándose con mucho detalle qué tipo de reparos se hicieron, pero sí los nombres de los maestros de obras y el de su residente en esos momentos, José Strata,[18] que debió habitar en la casa-palacio desde al menos 1645, momento en el que «a vuelto a vivir d^{n} Joseph Strata al tiempo que volvió arrendarla después de la hida a Sevilla al s^{r} Cardenal».[19]

Entre Génova, Rosano y Madrid. El II marqués de Los Balbases

Al igual que su padre, Felipe Spínola Bassadone no debió hacer mucho uso de su residencia en Madrid, pues pasó gran parte de su vida en diferentes misiones que lo llevaron a los Países Bajos, Milán y Génova. El II marqués de Los Balbases continuó con la tradición familiar en el ejercicio de las armas, llegando a combatir en batallas tan importantes como la de Nördlingen en 1634.[20] No obstante, debido a su mala salud, tanto física —por culpa de la gota y problemas de cataratas— como psicológica —provocada

14 Acerca de los festejos organizados tanto en el Buen Retiro como en la residencia de Spínola, véanse Caro de Mallén, *Contexto de las reales fiestas,* en particular las páginas 1-12 para una relación de la recepción organizada por Strata; Sánchez Espejo, *Relación ajustada en lo posible a la verdad;* Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid,* 259-266; Pizarro Gómez, «Arte y espectáculo en las fiestas reales del Retiro», 133-140 y Brown y Elliott, *Un palacio para el rey,* 272.

15 Una transcripción y análisis de dos de las crónicas de la época en Sanz Ayán, «El fracaso de un modelo de proyección cultural», 8-13.

16 AHPM, tomo 8663, fols. 388r-389v.

17 ACDA, 388, n.º 9, s. fol.

18 Uno de estos reparos se hizo poco tiempo después de renovar el alquiler en 1648. Se trataba de una serie de arreglos ubicados en la fachada del palacio y el encargado de ejecutarlos fue el arquitecto de obras reales Juan Beloso, que recibió veinte mil reales de vellón por el trabajo; AHPM, tomo 8663, fol. 549r-549v.

19 ACDA, 388, n.º 9, s. fol. Es posible que el cardenal al que se refiere la documentación sea Agustín Spínola, otro de los hijos de Ambrosio, el cual empezó siendo menino de la reina Margarita de Austria para, más adelante, estudiar en las Universidades de Alcalá de Henares y Salamanca. Fue nombrado cardenal en 1621 y, dos años más tarde, obispo de Tortosa. En 1626 obtuvo el puesto de arzobispo de Granada, en 1630 el de Santiago de Compostela y, por último, en 1645 el de Sevilla. Fue en el periodo entre 1638 —momento en el que se le designó consejero de Estado— y su partida a Sevilla cuando permaneció ciertas temporadas en la corte y, muy posiblemente, hiciera uso del palacio que pertenecía a su hermano.

20 Herrero Sánchez, «La red genovesa Spínola», 117-118.

por la pérdida de cuatro de sus seis hijos—, Felipe Spínola pidió licencia, a finales de 1635, para retirarse a sus estados en Italia.[21] Pese a ello, la situación en Cataluña provocó que poco tiempo después, a finales de 1639, fuera llamado para organizar la toma de Salces. De allí pasó a Madrid, pero tan solo un año después ya estaba de vuelta en Italia, no siendo hasta 1655 cuando regresó definitivamente a la corte, llamado por el nuevo valido Luis de Haro, con el que llegó a forjar una gran relación, tal como demuestra su testamento, en el cual, junto con la solicitud de protección de su hijo Pablo Spínola Doria, futuro III marqués de Los Balbases, legó al privado del rey la pintura de un *San Sebastián* de Rubens.[22]

Durante el tiempo que estuvo fuera de Madrid, Felipe Spínola alternó estancias en su palacio de Génova con largos periodos en su villa de campo de Rosano, en las cercanías de Casalnoceto, a medio camino entre Milán y la República Ligur.[23] Esta villa, construida junto a un monasterio carmelita, funcionaba también como mausoleo familiar debido a que, en la cripta de la iglesia, a lo largo de los años fueron enterrados los distintos miembros de la familia.[24]

Resulta complicado saber con certeza si, una vez ya de vuelta en Madrid, el II marqués hizo uso de su casa-palacio. Es cierto que las cuentas mencionadas anteriormente solo llegan hasta 1656, tan solo un año después de su llegada a Madrid, y que en las últimas partidas no se menciona que José Strata siguiera habitando dicho palacio, ni tampoco hay indicios que demuestren que lo abandonara al momento de llegar su verdadero dueño. Lo que sí especifica la documentación producida tras la defunción de Felipe Spínola es que falleció «en sus casas que tiene en la calle ancha de san Bernardo», un lugar bastante alejado de la ubicación de su palacio en la carrera de San Jerónimo.[25] No obstante, como ponen de relieve los numerosos pagos realizados para su arreglo a lo largo de los años, el hecho de que no habitara dicho palacio no significa que no se preocupase por su mantenimiento.

«Fabricar y extender su casa». El III marqués de Los Balbases y su residencia madrileña

«Un'abitazione decente per la mia casa e successori».[26] En estos términos se dirigía el III marqués de Los Balbases a Francesco Maria Sauli en una de las numerosas cartas en las que confesaba, al que era su principal valedor y gestor en Génova, su intención de retirarse a aquella ciudad tras largos años al servicio de la Corona. En dicha correspondencia, Pablo Spínola se preocupaba de que se le buscara un nuevo palacio para adquirir o, si eso no fuera posible, que pudiera reformarse alguno de los que ya tenía en la ciudad, es decir, tanto el que tradicionalmente había pertenecido a la familia desde la época de

21 Retortillo Atienza, «El entorno político de Pablo Spínola Doria», 239.

22 ASA, *Notai di Tortona,* 2158. Finalmente, la donación nunca llegó a producirse y el *San Sebastián* se mantuvo en posesión de la familia; véase Orlando, «Ambrogio Spinola's heirs».

23 Sobre esta villa familiar de los Spínola, consúltese Morandotti *et al.,* «Rosano, gli Spinola e le scelte artistiche».

24 Actualmente continúa siendo el lugar de reposo de los restos de Ambrosio Spínola.

25 ACDA, 91, legajo 1, n.º 9, s. fol., *Codicilo del testamento otorgado por Felipe Spínola, marqués de Los Balbases.*

26 ADGG, fondo Sauli, 1485, *Carta de Pablo Spínola Doria a Francesco Maria Sauli (Madrid, 16 de julio de 1693).*

Ambrosio Spínola[27] como el que había heredado tras el fallecimiento de su madre Gerónima Doria.[28]

Ese deseo de tener «un'abitazione decente» en Génova podría extrapolarse al caso de Madrid, puesto que, tras sus diferentes misiones al servicio de la Corona, que lo llevaron a residir en distintos lugares de Europa, Balbases volvió a la corte en 1679 y necesitaba un lugar acorde con su nuevo estatus.

Previo a todo ello, Pablo Spínola había comenzado su *cursus honorum* centrado en el ejercicio militar, como tradicionalmente habían hecho los miembros de su familia. Sus inicios fueron dentro del ejército español en Lombardía, donde participó intensamente en la actividad bélica desarrollada en el norte de Italia, siempre bajo la confianza y la protección de los gobernadores de Milán, el marqués de Caracena y el conde de Fuensaldaña, ambos muy cercanos a la familia Spínola.[29]

A mediados de 1659, el fallecimiento de su padre lo obligó a desplazarse a Madrid, tras lo cual, el 7 de noviembre de ese mismo año viajó a Fuenterrabía para asistir a las negociaciones con Francia con el fin de obtener la llamada Paz de los Pirineos. De vuelta en Madrid, ya como III marqués de Los Balbases, Pablo Spínola decidió continuar con su carrera en Milán, resolución que lo obligaba a seguir los pasos de su abuelo y de su padre arrendando el palacio familiar madrileño, por lo que el 18 de abril de 1660 alquiló su residencia, por un año, a Alejandro Grimaldi, embajador genovés en Madrid.[30] Sin embargo, la relación contractual no debió alargarse mucho debido a que el enviado italiano regresó a la República Ligur poco tiempo después, momento en el que, posiblemente, entrara a vivir allí Luis Ramón de Aragón Folch de Cardona y Córdoba, VII duque de Cardona.[31]

Mientras que este ilustre personaje se alojaba en las casas del marqués de Los Balbases surgió una de las primeras evidencias que indican que Pablo Spínola era consciente de que su residencia era una proyección más de su imagen en la ciudad.[32] En 1666, los religiosos del Convento del Espíritu Santo —contiguo a las mismas— solicitaron una licencia al ayuntamiento para la edificación de su nueva iglesia. En opinión de los maestros de obras encargados de la edificación, «para que salga con toda perfección y hermosura, según las reglas de la arquitectura»,[33] su fachada debía meterse ligeramente en la calle, alegando que, debido a su amplitud, no la perjudicaría en nada, más bien «que no solo no puede estorbar ni afearla, antes servirá de hermosura y adornará paso tan público así para los que habitan en esta corte como para los forasteros que vienen a ella y ser el paso también de todas las entradas públicas que se hacen».[34] Sin embargo, Balbases, precisamente por ese mismo motivo, a través de su apoderado solicitó que no se concediese dicha licencia dado «el daño grave que ha de causar a dichas casas haciendo esquinazo y quitándoles las vistas y todo lo que mira hacia el Buen Retiro y fealdad que ha de

27 Poleggi, *Ripa porta di Genova,* 133-135.

28 Acerca del deseo de Balbases de retornar a Génova y tener un palacio digno en aquella ciudad, véanse Ghia, «Casa con villa delli Signori Sauli», 341-345 y Fiore y Rulli, «Lo spazio della galleria a Genova», 220-224.

29 Retortillo Atienza, «El entorno político de Pablo Spínola Doria», 250-252.

30 AHPM, tomo 8673, 2.ª fol., fols. 119r-120r.

31 García Luque («Lujo, ostentación y poder», 1333-1334) señala, como posible motivo de que el duque de Cardona habitara el palacio de los Balbases, las obras que en esa época estaban haciéndose en la residencia del duque de Lerma, cuyo propietario era entonces el propio duque de Cardona.

32 Lo mismo ocurría en el caso del duque de Lerma y sus diferentes residencias de Madrid y Valencia, para lo cual remitimos al estudio de Àngel Campos-Perales en este mismo volumen colectivo.

33 AVM, 1-194-11.

34 Véase nota anterior.



Figura 3

Jan van Kessell III [atribuido], *Vista de la carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas*, 1686, óleo sobre lienzo, 164 × 445 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. CTB.1998.81. © Colección Carmen Thyssen.

causar».[35] Finalmente, los religiosos del convento decidieron no entrar en pleito con el marqués y mantuvieron la construcción de la nueva iglesia en línea con la residencia de los Spínola.[36]

Este hecho demuestra que el marqués era plenamente conocedor de lo que significaba tener su residencia en una vía tan importante, una vez que, desde la construcción del Palacio del Buen Retiro, esa parte de la ciudad se había convertido en la entrada al «vestíbulo del ámbito palaciego» en el que se transformó el Prado de San Jerónimo.[37] La carrera de San Jerónimo pasó a formar parte entonces del eje de unión entre el Alcázar de Madrid y el Buen Retiro, núcleo destinado a la celebración de diferentes comitivas reales que tenían como principio y fin estas residencias regias y considerado también como lugar de esparcimiento y paseo para la élite (figura 3). En ambos casos, una calle como esa, según Julio Vidaurre Jofre, siempre iba acompañada de «hitos simbólicos», destacando, en este caso, el Convento de Santa Catalina de Siena y el mencionado del Espíritu Santo, así como, en lo que correspondía a las residencias nobles, la del duque de Lerma[38] y, por supuesto, la de los marqueses de Los Balbases.[39] Por tanto, y dentro de la cuestión del «ver y ser visto» tan arraigada en la cultura del Barroco, Balbases comprendía que su residencia era un instrumento perfecto para todo lo relacionado con la ascensión social, en la que la apariencia exterior era de suma importancia. Por ejemplo, si extrapolamos la cuestión de la vestimenta —la cual debía estar siempre en concordancia con el estatus de la persona—[40] a la de las residencias nobiliarias, podemos aventurar que funcionaban como la indumentaria

35 Véase nota anterior.

36 Un minucioso análisis del proceso constructivo del Convento del Espíritu Santo en Verdú Berganza, «La arquitectura carmelitana», 690-724.

37 Lopezosa Aparicio, «El Paseo del Prado», 69.

38 Acerca de este palacio y su importancia como elemento de autorrepresentación de su propietario, véase, de nuevo, el capítulo de Àngel Campos-Perales en este volumen.

39 El autor alude como uno de estos hitos a la residencia de Carlo Strata, la cual ahora sabemos que realmente pertenecía a Ambrosio Spínola y a sus herederos; véase Vidaurre Jofre, *El Madrid de Velázquez y Calderón*, 72-73.

40 Bouza Álvarez, *Palabra, imagen y mirada*, 67. Sobre la importancia del uso y la representación de la indumentaria, véase, en este mismo volumen colectivo, el capítulo de Marina Sánchez Montero acerca de la imagen de viudedad de la reina Mariana de Austria.

de un linaje dentro del ámbito urbano,[41] siendo, por tanto, la carta de presentación ante una sociedad regida por las apariencias y en la que existía una «voluntad de distinción estamental» mediante el uso de la vestimenta o la gestualidad.[42]

Como ha sido expuesto anteriormente, Balbases continuó su carrera en Milán, donde llegó a alcanzar el puesto de gobernador en ínterin en dos ocasiones, entre 1668 y 1670,[43] año este último en el que pasó a desempeñar el cargo de embajador del rey católico en la corte imperial. Durante su etapa en Viena destacó por su importante actividad de mecenazgo músico-teatral, siendo un importante impulsor de la representación de comedias españolas, muy del gusto de los emperadores.[44] No obstante, mientras se encontraba en la capital imperial, desde Madrid se le ordenó servir como embajador plenipotenciario en el congreso por la paz en Nimega, donde se buscaba poner fin a la guerra de Holanda comenzada en 1672, tras la invasión francesa. Allí también continuó con una importante actividad de autorrepresentación mediante la organización de diferentes fiestas, banquetes, bailes y representaciones teatrales escenificadas dentro de su residencia.[45] En 1679, tras la firma de la paz con Francia, se le encomendó la misión de negociar el matrimonio entre Carlos II y María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV. Tras el acuerdo matrimonial, Balbases organizó una fiesta en su residencia de París, en honor a la reina, en la que de nuevo destacaron las representaciones musicales y teatrales,[46] así como la opulenta decoración con tapices o piezas de plata, entre las que sobresalía una cama hecha enteramente con este metal.[47]

De regreso en Madrid, tras acompañar a la reina María Luisa de Orleans en su viaje desde París, Balbases decidió fijar su residencia en la capital, como demuestra la ya citada correspondencia mantenida con su agente en Milán, quien, en una de sus cartas, le expresaba su aprobación al hecho de que «haga fabricar y extender su casa siendo pasos que manifiestan la intención de fijarla en España que es lo que se ha reconocido siempre convenir».[48] Algo que estaba motivado por la necesidad de encontrarse cerca de palacio para ejercer los diferentes cargos palatinos que ostentó en los últimos años de su vida: los de consejero de Estado, gran protonotario del Consejo de Italia,[49] caballerizo mayor de la reina desde 1685 y mayordomo mayor de Mariana de Neoburgo desde 1692.[50]

El dictamen sobre «fabricar y extender su casa» implicaba una serie de iniciativas en el ámbito artístico, relacionadas con su residencia, que tenían el claro objetivo de auto-

41 Sobre las prácticas visuales de la nobleza, consúltese Bouza Álvarez, *Palabra, imagen y mirada*.

42 *Palabra, imagen y mirada,* 105.

43 Herrero Sánchez y Álvarez-Ossorio Alvariño, «La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica», 342-345; ACDA, 100, n.º 1, legajo 6 adicional, s. n., *Título de gobernador del Estado de Milán concedido al marqués de Los Balbases por Carlos II (16 de enero de 1669)*.

44 Acerca de la relación del III marqués de Los Balbases y el teatro, tanto en Milán como en Viena y París, véanse Sanz Ayán, «Teatro y Diplomacia Cortesana» y Bergaz Álvarez, «La conformación de un *savoir faire* transnacional» y «Theater as Diplomacy».

45 Los hermanos boloñeses Giulio y Guido Bovio, miembros del sequito de Luigi Bevilacqua, representante del papa en el congreso, dieron cuenta de ello en su diario; consúltense Brom, «Een Italiaansche reisbeschrijving der Nederlanden», y sobre la actividad cultural de Balbases en Nimega, Bergaz Álvarez, «"Très-grand et très-magnifique"».

46 *Relacion de la fiesta, qve el Excelentissimo Señor Marques de los Balbases, Embajador Extraordinario del Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) à Su Magestad Christianissima, diò à la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Luisa de Borbon, en el Palacio, que su Excelencia habitava en Paris, à siete de Setiembre 1679. Traducida del Frances,* 1679.

47 Sobre esta cama de plata, véase Vergara Acedos, «"Passava la hechura en valor, al material"».

48 ACDA, 380, n.º 8, *Carta de Angelo Mantegazza a Pablo Spínola Doria (Milán, 19 abril de 1681)*.

49 ACDA, 100, n.º 11, legajo 6 adicional D, *Título de Gran Protonotario del Consejo Supremo de Italia para el marqués de Los Balbases por 4 vidas.*

50 Retortillo Atienza, «El entorno político de Pablo Spínola Doria», 268.

promocionarse e integrarse en una corte en la que, en muchos momentos, no contaba con los mayores apoyos por parte de la nobleza castellana.[51]

Son varios los testimonios de embajadores italianos enviados a Madrid que aseguran que su origen extranjero y el continuo uso de su fortuna para alcanzar sus objetivos no era visto con muy buenos ojos.[52] No obstante, durante los años en los que el duque de Medinaceli fue el valido de Carlos II, Balbases gozó de cierta relevancia en la corte;[53] buenas relaciones que derivaron en el acuerdo matrimonial entre Felipe Spínola Colonna, hijo y heredero de Balbases, e Isabel María de la Cerda y Aragón, hija de Medinaceli, cuyas capitulaciones fueron firmadas el 19 de septiembre de 1682.[54] Gracias a la fluida correspondencia con su agente en Milán, sabemos que Balbases se ocupó personalmente de ciertos aspectos de dicha celebración, concretamente, de la decoración escogida para uno de los salones de su vivienda en Madrid. Así, aparte del envío de una serie de textiles y bordados procedentes de Venecia y Milán, destinados a la confección de tapicerías y ropajes para que «no quedará imperfecta la pieza principal de la novia para el tiempo de la función»,[55] Balbases encargó el traslado de unas pinturas que se encontraban en Italia y la elaboración de otras nuevas. Asimismo, por el codicilo elaborado por el marqués en 1697,[56] conocemos que entre sus posesiones se encontraban nueve cuadros de dimensiones similares que representaban diferentes batallas en las que habían participado su abuelo y su padre: Jülich, Wachtendonk, Rheinberg, Grol, Lingen y Breda, en las que intervino Ambrosio Spínola,[57] así como Salces, Nördlingen y Valenza del Po, en las que tomó parte su hijo Felipe. Al respecto, por el reciente trabajo de Anna Orlando sabemos que fueron realizados por los pintores Jan Wildens y Cornelis de Wael, dos artistas de Amberes afincados en Génova a mediados del siglo XVII,[58] y que debieron ser ejecutados hacia 1653, siendo, por tanto, un encargo del II marqués de Los Balbases.[59]

51 Otros sistemas de autopromoción pueden verse en los trabajos pertenecientes a la sección «Imagen y representación» de este mismo volumen colectivo, por lo que remitimos a ellos para profundizar sobre diferentes maneras de entender el hecho de la autorrepresentación en la Edad Moderna.

52 Por ejemplo, Federico Conrado, embajador veneciano entre 1678 y 1681, decía que «Los Balbases e il principe Gonzaga sono l'uno e l'altro odiati dalla nazione como esteri»; véase Barozzi y Berchet, *Relazioni degli stati europei,* 450. Sebastiano Foscarini, que ocupó el cargo de embajador veneciano entre 1682 y 1686, confirmaba lo mismo: «Don Paulo Spinola Doria marchese de Los Balbases era cavallerizzo maggiore della regina ad onta dell'opposizione di straniero; con la desterità e con l'oro che non risparmia quando si trata di prevenire a suoi fini, è giunto a posto di credito, e ad avere i più cospicui carichi della corte»; consúltese Barozzi y Berchet, *Relazioni degli stati europei,* 522. Por último, en 1693, el embajador genovés Francesco de Mari indicaba: «Che [Balbases] è un buen figlio de questa Republica e che in tempo che occupa li posti più conspicui di quella Corte che lo redono ogetto d'invidia e di stuppore alle più antiche famiglie della Spagna»; véase Ciasca, *Istruzioni e relazioni degli ambasciatori genovesi,* 249.

53 Herrero Sánchez y Álvarez-Ossorio Alvariño, «La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica», 356-357.

54 AHPM, tomo 9863, fols. 229r-235v.

55 ACDA, 506, *Carta de Angelo Mantegazza a Pablo Spínola Doria. Milán (13 de junio de 1682)*. Sobre la elección y el envío de estos textiles véanse, en esta misma referencia, las cartas enviadas por Mantegazza desde Milán el 8 y el 21 de marzo, el 4 y el 18 de abril y el 18 de mayo de 1682. Uno de estos textiles era un «friso verde rico», el cual había sido encargo un año antes por Balbases, ACDA, 380, n.º 3, *Borrador de carta de Pablo Spínola Doria a Angelo Mantegazza (Madrid, 6 de junio de 1681),* y n.º 8, *Carta de Angelo Mantegazza a Pablo Spínola Doria (Milán, 28 junio de 1681)*.

56 ACDA, 93, legajo 1, n.º 32, *Relación de las alhajas y efectos vinculados por Pablo Spínola Doria en su codicilo*.

57 Llama la atención la ausencia de la toma de Ostende, evento que catapultó a la fama al general Spínola.

58 Sobre Jan Wildens, véase Adler, *Jan Wildens,* y acerca de Cornelis de Wael, Vaes, «Corneille de Wael» y Donati, *La sette opere di misericordia di Cornelio de Wael*.

59 Orlando, «Ambrogio Spinola's heirs». Jan Wildens fue el encargado de pintar las obras sobre Breda, Jülich, Wachtendonk, Rheinberg, Lingen y Nördlingen. Por su parte, Cornelis de Wael ejecutó las de Salces, Valenza del Po y Grol; ASGe, *Notai Antichi,* 9236, *Inventario de los bienes de Felipe Spínola Colonna recibidos del mayorazgo fundado por su padre Pablo Spínola Doria (25 de febrero-15 de junio de 1722)*.

En este sentido, es importante señalar que la casa Spínola, dentro de la rama de los marqueses de Los Balbases, adoptó la guerra como la principal actividad en torno a la que edificar su prestigio e identidad, siendo su mayor exponente Ambrosio Spínola, algo siempre remarcado por los diferentes miembros de la familia mediante el encargo de distintas manifestaciones artísticas que representaban las batallas más importantes en las que este había intervenido,[60] como, por ejemplo, las series celebrativas que fueron ejecutadas en los muros de la Villa Spínola de Sampierdarena y del Palazzo Spínola in contrada Santa Catalina, ambos en Génova.[61] Por ello, Pablo Spínola, emulando tanto a su padre como a otros de sus familiares, quiso continuar con la serie encargando varias pinturas en las que fueran representadas las empresas militares más importantes en las que había participado, como la derrota de los franceses en Rocchetta Tanaro, el asedio de Casale, el Sitio de Alessandria y la batalla de Fontana Santa;[62] de las cuales, al menos las dos últimas serían de dimensiones diferentes a las otras, puesto que fueron pensadas para ser sobrepuertas.[63] De esta manera se confirma la hipótesis de que todas ellas estarían destinadas a ser colocadas en una sola galería, creando un espacio de exaltación dinástica a través de la exposición de las proezas en el ámbito militar de los diferentes cabeza de familia. Al respecto, la boda de su primogénito fue, por ende, el pretexto perfecto para que Balbases pudiese mostrar en su residencia madrileña dicho programa de autorrepresentación familiar. En consecuencia, en 1682 fueron enviadas desde Génova a Madrid la obra de Breda y las recién acabadas de Fontana Santa, Casale y Rocchetta Tanaro,[64] pues a diferencia de las mencionadas pinturas al fresco ubicadas en los palacios genoveses de los Spínola,

60 Esto entroncaba directamente con la tradición competitiva de la oligarquía genovesa, la cual provocó que se extendiera la costumbre de decorar los palacios con ciclos narrativos acordes con cada una de las familias; véase Stagno, «Ambrogio Spinola in Genoese Art», 286.

61 Giovanni Battista Spínola, cuñado de Ambrosio, mandó que se pintaran en su villa de Sampierdarena, situada a las afueras de Génova, escenas de las tomas de Jülich, Ostende, Grol y Rheinberg. El artista encargado de ejecutar todo el ciclo fue Andrea Ansaldo, y las obras fueron realizadas entre 1622 y 1624; consúltense Gavazza, *La grande decorazione a Genova,* 58; Colomer, «Ambrosio Spinola», 159 y Stagno, «Ambrogio Spinola in Genoese Art», 288-299. Por otro lado, María Spínola, hermana de Ambrosio, decidió decorar los muros de su residencia, denominada Palazzo Spínola in contrada Santa Catalina, hoy desaparecido, con escenas de las hazañas más importantes de sus hermanos Ambrosio y Federico. En esa ocasión fueron encargadas a Giovanni Battista Carlone y debieron ser ejecutadas entre 1635 y 1636; consúltese Stagno, «Ambrogio Spinola in Genoese Art», 299-306.

62 Acerca de la toma de Casale, véase BNE, Ms. 2383, fol. 240, *Relación de lo acontecido en el estado de Milán en la campaña de 1652 donde se refiere al sitio de Casale hecho por el marqués de Caracena*. Sobre la batalla en Fontana Santa, consúltese BNE, Ms. 18400, fols. 308-309, *Relacion de la rota, que el Eminentissimo señor Cardenal Tribulcio, Gouernador del Estado de Milan por su Magestad, ha dado con sus Reales Armas, á las del Rey de Francia, y Duque de Modena a Fontana Santa en 7 de julio de este año 1656*; y BNE, Ms. 18400, fols. 312-313, *Relacion de la rota dada a los franceses y modoneses por las armas de Su Magestad a Fontana Santa en 7 de julio 1656*.

63 ACDA, 530, n.º 5, *Carta de Angelo Mantegazza a Pablo Spínola Doria (Milán, 12 de enero de 1680),* en la que también se comenta que una de las dos pinturas sería hecha en Venecia por un autor desconocido y la otra por el mismo artista que había ejecutado la de Rocchetta Tanaro, del que tampoco se conoce su nombre.

64 ACDA, 506, *Nota del envío de dos cajas para el marqués de Los Balbases desde Génova a Madrid.* Previamente a este envío, ya se había planteado remitir a Madrid las obras de Casale y Rocchetta Tanaro junto con la de Breda, de la que Mantegazza aseguraba que «pondré el mayor cuidado [...] a fin que no se gasten ni padezcan particularmente la de Breda que por su antigüedad requiere mayor atención». Palabras que confirman que la pintura fue ejecutada en una época anterior, muy posiblemente bajo la dirección del II marqués de Los Balbases; ACDA, 380, n.º 8, *Carta de Angelo Mantegazza a Pablo Spínola Doria (Milán, 19 abril 1681)*. Finalmente, la pintura del Sitio de Alessandria no llegó a ser terminada a tiempo para el momento de la boda; ACDA, 506, *Carta de Angelo Mantegazza a Pablo Spínola Doria (Milán, 27 de junio de 1682)* y *Carta de Pablo Spínola respondiendo a la anterior (Madrid, 30 de julio de 1682)*.

la serie creada por los marqueses de Los Balbases podía ser trasladada de un lugar a otro. Así, su emplazamiento debió estar supeditado a las necesidades de cada uno de los marqueses, dependiendo seguramente de dónde se encontrara en aquel momento su residencia habitual, lugar, por tanto, donde era más necesario crear un espacio de exaltación dinástica. Por ejemplo, gracias al testamento del II marqués sabemos que «li quadri delle imprese di Fiandra» se encontraban en su casa de Génova,[65] algo lógico considerando que Felipe Spínola pasó más tiempo allí que en Madrid. Por otro lado, en el momento del fallecimiento de Pablo Spínola, toda la serie de trece pinturas se hallaba en su residencia madrileña,[66] mientras que en época del IV marqués volvieron a Italia, debido seguramente a que, al igual que su abuelo, gran parte de la vida de Felipe Spínola Colonna transcurrió en ese país.[67] En definitiva, ello demuestra cómo esta serie celebrativa fue una de las manifestaciones artísticas más destacadas del marquesado de Los Balbases, primero por su importante contenido narrativo en pro de la exaltación de su linaje, y segundo, debido también a que el espacio y el momento en el que fueron mostradas jugaron un papel clave.[68]

Continuando con la dinámica de proyectar su propia identidad y la de su linaje hacía el exterior, donde cualquier persona pudiera apreciarla, Balbases encargó, también en los primeros años de la década de 1680, la decoración pictórica de la fachada de su palacio (figura 4), encargo que recayó en manos de Dionisio Mantuano y Vicente Benavides[69] y que debió estar acabado antes de 1684, año del fallecimiento del artista boloñés.[70] La mayor parte de estas pinturas se concentraba en torno a la puerta principal con una serie de roleos, mientras que, como friso sobre las ventanas del segundo piso, se realizó una sucesión de bustos de diferentes personajes a modo de galería de hombres ilustres.[71] Este tipo de decoración fue bastante novedosa dentro del ámbito madrileño y, además, entroncaba directamente con el origen del marqués de Los Balbases, ya que era un tipo de ornamentación bastante común en las fachadas de las casas nobiliarias genovesas.[72]

También en 1684, Balbases emprendió otra de sus iniciativas con el claro objetivo de seguir asentándose en la corte de Madrid mediante la creación de espacios que pudieran ser identificados directamente con su familia. Como se ha dicho anteriormente, las casas principales del marqués estaban pegadas al Convento del Espíritu Santo de Clérigos Menores. Sin embargo, por esas fechas, el cuerpo principal del templo aún no había sido concluido debido a la falta de financiación. Balbases aprovechó la coyuntura y firmó un

65 ASA, *Notai di Tortona,* 2158.

66 AHPM, tomo 16158, fol. 1580r.

67 Tras su fallecimiento, al menos las nueve pinturas encargadas por el II marqués y añadidas por el siguiente a su mayorazgo se encontraban en su palacio genovés; ASGe, *Notai Antichi,* 9236.

68 Sirva como ejemplo de la importancia que se le dio en su momento a esta serie que, en el momento de redactar el inventario *post mortem* del III marqués de Los Balbases, las primeras pinturas reflejadas fueron estas. Además, la serie podía estar complementada por otra que también aparece en el inventario y que representaba la toma de Ostende en un total de ocho pinturas; AHPM, tomo 16158, fol. 1583r. Sobre otra manera de entender la actividad propagandística de la nobleza del siglo XVII remitimos, de nuevo, al trabajo de Àngel Campos-Perales sobre el duque de Lerma y el uso del retrato, tanto en pintura como en escultura, como elemento de autorrepresentación.

69 Palomino de Castro y Velasco, *Vidas,* 273-274 y 347-348.

70 García Cueto, «Tendencias de la pintura mural madrileña», 272.

71 Gracias al conocido cuadro atribuido a Jan van Kessel III de la colección Carmen Thyssen, en el que se muestra una vista de la carrera de San Jerónimo, es posible hacerse una idea de en qué consistió esta decoración mural.

72 Ejemplo de ello son las fachadas de la sede del Banco de San Giorgio o del Palazzo Doria Spínola. Sobre este último, que durante un tiempo fue la residencia de Ambrosio Spínola, véase Santamaria, *Palazzo Doria Spinola*.



Figura 4

Jan van Kessell III [atribuido], *Vista de la carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas* (detalle), 1686, óleo sobre lienzo, 164 × 445 cm.
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. CTB.1998.81.
© Colección Carmen Thyssen.

acuerdo con el convento para que este le vendiera cinco tribunas de la nueva iglesia con el fin de poder disfrutar de cualquier acto desde una posición privilegiada. Así, el 8 de mayo de 1684, ambas partes firmaron un acuerdo de venta por el cual el marqués de Los Balbases pagaría ochenta mil reales de plata a cambio de su uso, mientras que el convento se comprometía a emplear ese dinero en terminar la construcción de la iglesia, la cual debía estar concluida el 1 de noviembre de 1685.[73] En el convenio se especificaba que las tribunas debían ser construidas por encima de las capillas del lado del Evangelio y que, además, contarían con acceso directo desde la propia residencia del marqués.[74]

Esta tendencia de ir mejorando su morada en Madrid tuvo como resultado que, en 1686, Pablo Spínola encargara la construcción de unas nuevas y más amplias caballerizas ubicadas en las cercanías de su palacio, más concretamente en la confluencia entre la calle de Santa Catalina y la del Prado;[75] proyecto cuya idea debió surgir algunos

73 ACDA, 89, legajo 1 adicional, n.º 15 y AHPM, tomo 12602, 3.ª fol., fols. 155r-160v.

74 Según Leticia Verdú («La arquitectura carmelitana», 705 y 1225), el maestro de obras encargado de la fábrica fue Juan de Corpa.

75 El encargo de la construcción de las caballerizas recayó en manos del maestro de obras Isidro Lobera; AHPM, tomo 12603, fols. 209r-211r, *Obligación de obra entre el III marqués de los Balbases e Isidro Lobera (23 de julio de 1686)* y fols. 291r-292r, *Carta de pago otorgada por Isidro Lobera al III marqués de Los Balbases (16 de octubre de 1686)*.

años atrás, como demuestra la compra de unas cocheras y otros inmuebles situados en ese mismo lugar.[76] Diez años más tarde, la predisposición a «fabricar y extender su casa» resultó en una pequeña ampliación del propio palacio, para lo cual adquirió una casa que se encontraba en la trasera calle del Sordo, entre su residencia y el Convento del Espíritu Santo,[77] consiguiendo así agrandar «las piezas detrás del dormitorio, donde está el Camón».[78]

A todos estos elementos orientados a crear un espacio identificable con la imagen del marquesado de Los Balbases habría que añadir una de las características más llamativas de esta residencia nobiliaria, la ya mencionada existencia de un teatro en su interior. El inventario realizado tras el fallecimiento de Felipe Spínola Colonna, IV marqués de Los Balbases e hijo de Pablo Spínola, incorpora una serie de tramoyas que representaban diferentes elementos y escenas —por ejemplo, jardines, palacios o trofeos militares— destinadas a ser colocadas en el escenario de la casa, el cual, al menos en su parte frontal, mediría unos 3,75 m de alto por unos 8 m de ancho.[79] Sin embargo, aunque dichas tramoyas aparezcan en el inventario del IV marqués, eso no asegura que el teatro no formara parte ya del palacio en una época anterior. Con todo, si hacemos caso a las numerosas representaciones teatrales promocionadas por el III marqués en sus diferentes misiones europeas, lo que demuestra no solo un gusto hacia ese tipo de eventos, sino también su uso como herramienta de promoción social, no habría que descartar a Pablo Spínola como el posible impulsor de la construcción del teatro en el interior de su morada. En este sentido, si bien es cierto que no contamos con evidencias suficientes para confirmar la identidad del responsable de su edificación, sí cabe afirmar que las diversas mutaciones son de la época del IV marqués de Los Balbases, pues presentan una tipología que guarda similitud con las tendencias introducidas por los bastidores de Filippo Juvarra, diseñados para los espectáculos del cardenal Ottoboni en el palacio de la cancillería en Roma en las primeras décadas del siglo XVIII.[80] No obstante, ya fuera el promotor Pablo Spínola o su hijo, el hecho en sí denota que los marqueses de Los Balbases necesitaban de un elemento como ese para satisfacer tanto sus gustos como sus campañas de autorrepresentación.[81]

Finalmente, y tras ir pasando por las manos de los posteriores titulares, el VI marqués, Carlos Joaquín Spínola de la Cueva, debido a diversos problemas económicos, decidió vender sus casas principales de Madrid al duque de Híjar en 1775,[82] transacción que

76 AHPM, tomo 9862, fols. 656r-675v, *Venta de unas casas principales y unas accesorias con caballerizas que otorgó la Congragación del Salvador del Mundo al III marqués de Los Balbases (el 2 de abril de 1682);* AHPM, tomo 9866, fols. 1244r-1248v, *Venta a favor de Pablo Spínola Doria de unas casas de Antonio Moradiellos (30 de junio de 1683),* y AHPM, tomo 9874, fols. 476r-485v, *Venta de unas casas a favor de Pablo Spínola Doria otorgada por Pedro Diaz Villamil y Francisca Montero, su mujer (30 de mayo y 5 de junio de 1686).*

77 AHPM, tomo 12041, fols. 8r-14v, *Venta de unas casas otorgada por Martín de Zarazaga y María Antonio Moreno, su mujer, y otros consortes, a favor de don Francisco Javier,* y fols. 15r-16r, *Declaración hecha por don Francisco Javier a favor del señor marqués de Los Balbases sobre la compra de unas casas (15 de enero de 1695).*

78 ACDA, 98, legajo 4, n.º 68, *Noticia de la casilla en la calle del Sordo perteneciente al estado de Los Balbases,* y n.º 73, *Noticia de la casa grande sita en la Carrera de San Jerónimo.* Pablo Spínola debió sentirse bastante orgulloso de esta ampliación, llegando incluso a agregar dicho espacio a su mayorazgo; AHPM, tomo 12123, fol. 1354v.

79 Estas tramoyas, junto con la relación de los distintos marqueses de Los Balbases y el teatro, han sido estudiadas recientemente en Sanz Ayán, «Las tramoyas del marqués», 59-75.

80 Agradezco a la profesora Esther Merino Peral sus valiosas indicaciones al respecto y remito a un trabajo suyo concerniente a este tema: «La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII».

81 Sanz Ayán, «Las tramoyas del marqués», 71.

82 ACDA, 97, legajo 4, n.º 17, 17.ª.

incluía la casa grande de la carrera de San Jerónimo junto con las tribunas en la iglesia del Convento del Espíritu Santo, las caballerizas de la calle del Prado y la denominada Casa-Puerta o Casa Huerta de Cassani, una villa con jardín ubicada a las afueras de la ciudad y adquirida por Pablo Spínola a finales del siglo XVII a Juan Bautista Cassani, tras caer este último en la quiebra.[83]

Conclusiones

Con la adquisición, por vía de donación, del palacio de la carrera de San Jerónimo, Ambrosio Spínola cubría la necesidad de tener un lugar en la corte en el que poder asentarse y comenzar a crear un espacio directamente relacionado con su linaje. Sin embargo, ni él ni su hijo consiguieron tal objetivo, pues no fue hasta la llegada de su nieto a Madrid cuando este hecho empezó a tomar forma.

Como hemos podido ir viendo, Pablo Spínola Doria usó su residencia como un elemento más de ayuda en su personal campaña de promoción social dentro de una corte en la que nunca fue del todo bienvenido; y con ese propósito impulsó diversas iniciativas artísticas vinculadas directamente con su morada buscando convertirla en un reflejo tangible de la identidad de su linaje, que al igual que tantos otros necesitaba de una serie de imágenes que proyectaran su idiosincrasia, en este caso la actividad militar. Por ello, contar en su residencia con alguna manifestación material que mostrara las más destacadas gestas militares de su familia era algo fundamental. Así, la decisión del tercer Balbases de dar continuidad a una serie de pinturas iniciada tiempo atrás por su padre, con el mismo propósito, evidencia su comprensión de los códigos de exaltación familiar. Además, aprovechar un evento tan significativo como el matrimonio de su primogénito y heredero con la hija del primer ministro del rey para exhibir parte de dicha serie demuestra la habilidad de Balbases para moverse en ese tipo de circunstancias.

También directamente relacionado con la esencia de su familia, el III marqués decidió decorar la fachada de su palacio al modo de los genoveses, de tal manera que se presentaba ante la corte con algo bastante novedoso y que a la vez remarcaba su italianidad, algo que rivalizaba con los intentos de integrarse en la nobleza castellana. De hecho, otro aspecto característico del linaje de los Balbases fue su dualidad transnacional, que fue conformándose desde la época de Ambrosio, cuando este comenzó una política matrimonial mixta en la que sus descendientes casaron con miembros de la aristocracia italiana y castellana.[84]

Sin embargo, uno de los aspectos más llamativos de la residencia de los Balbases en Madrid fue la existencia en su interior de un teatro a la italiana, con todo su aparato de tramoyas y mutaciones, destinado al uso y disfrute de su familia, demás allegados y, por

83 En relación con Juan Bautista Cassani, véase Gómez Oreña, «La casa y negocios de Juan Bautista Cassani».

84 Pablo Spínola continuó también con esta política: su hija Isabel casó con Francesco Maria Spínola, duque de San Pietro in Galatina; Teresa, su segunda hija, contrajo matrimonio con Martín de Guzmán Niño de Mendoza, marqués de Montealegre y de Quintana; Luisa, su cuarta hija, se desposó con Gregorio de Bracamonte, conde de Peñaranda; finalmente, Balbases casó a otra de sus hijas con Marino Francesco Caracciolo, V príncipe de Avelino.

qué no, de los diferentes embajadores venidos a Madrid.[85] Recordemos que el mecenazgo teatral como elemento representativo y de promoción social fue una tónica constante en las diferentes misiones diplomáticas de Balbases, llegando a convertirse en una seña de identidad de su persona. La existencia de un teatro privado en su residencia denota, por tanto, cómo el marquesado de Los Balbases instrumentalizó un gusto hacia ese tipo de espacios que empleaban como medio para proyectar su idiosincrasia.

Por último, tal fue la importancia de este teatro que se mantuvo tras la venta del palacio a los duques de Híjar, siendo mejorado y usado por sus nuevos dueños hasta convertirse en una de las zonas más significativas de su residencia, de la cual incluso llegaron a ser realizados dos pequeños cuadros que mostraban representaciones en el denominado «Teatro de Casa».[86]

Bibliografía

Adler, Wolfgang. *Jan Wildens. Der Landschaftsmitarbeiter des Rubens.* Graf Klenau Verlags-GmbH, 1980.

Alfonso Santorio, Paula. «De asentistas genoveses a nobles empobrecidos. Los Strata, Marqueses de Robledo de Chavela». *Historia y Genealogía* 3 (2013): 5-22.

Barozzi, Nicolò, y Gugliemo Berchet, eds. *Relazioni degli stati europei. Lette al senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo,* vol. 2. Pietro Naratovich, 1860.

Barrio Moya, José Luis, y Rosa López Torrijos. «Las colecciones artísticas del IV Marqués de Los Balbases en Madrid y Génova». En *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte (Murcia, 1988). Mesa I (Patronos, mecenas y clientes)*. Universidad de Murcia, 1992.

Bergaz Álvarez, Andrea. «La conformación de un *savoir faire* transnacional: los inicios del III marqués de los Balbases en Italia (c. 1648-1670)». *Quaderni Stefaniani* 40 (2022): 33-51.

Bergaz Álvarez, Andrea. «Theater as Diplomacy in the Mission of the 3rd Marquises of Los Balbases (1670-79)». *Diplomatica* 7, n.º 1 (2025): 111-137.

Bergaz Álvarez, Andrea. «"Très-grand et très-magnifique". Percepción y autorrepresentación del III marqués de Los Balbases en el Congreso de Nimega (1676-1678)». En *Los caminos de la Historia Moderna: presente y porvenir de la investigación,* coordinado por Ofelia Rey Castelao y Francisco Cebreiro Ares. USC, 2023.

Bitossi, Carlo. *Il governo dei Magnifici. Patriziato e Politica a Genova fra Cinque e Seicento.* ECIG, 1990.

Bouza Álvarez, Fernando. *Palabra, imagen y mirada en la Corte del siglo de Oro. Historia cultural de las prácticas orales y visuales de la nobleza.* Abada, 2020.

Brom, Gisbert. «Een Italiaansche reisbeschrijving der Nederlanden (1677-1678)». *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap* 36 (1915): 81-230.

85 En muchas ocasiones, y debido a su gran experiencia en el tema, Balbases trabajó como comisario de estos diplomáticos, presentándose entonces como el enlace entre ellos y el monarca; véase Retortillo Atienza, «El entorno político de Pablo Spínola Doria», 268. Sirva de ejemplo una carta de Balbases, dirigida a Francisco Manuel de Lira, en la que le comenta una de las numerosas visitas que el embajador francés le había hecho en su palacio; AGS, Estado, K, legajo 1659, *Carta del marqués de Los Balbases a Francisco Manuel de Lira (Madrid, 5 de febrero de 1689)*.

86 Casaus Ballester, *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar,* 82.

Brown, Jonathan, y John H. Elliott. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Taurus, 2016.

Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.

Caro de Mallén, Ana. *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro a la coronación del rey de Romanos y entrada en Madrid de la princesa de Cariñan en tres discursos*. Imprenta del Reino, 1637.

Casaus Ballester, María José. *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*. Institución Fernando el Católico, 2006.

Ciasca, Raffaele, ed. *Istruzioni e Relazioni degli ambasciatori genovesi, Spagna V (1681-1721)*, vol. 5. Istituto Storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1957.

Colomer, José Luis. «Ambrosio Spinola. Fortuna iconográfica de un genovés al servicio de la Monarquía». En *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas,* coordinado por Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio. Fundación Carolina, 2004.

Donati, Piero. *La sette opere di misericordia di Cornelio de Wael*. Sopritendencia per i Beni Artistici e Storici della Liguria-Sagep, 1988.

Ferrer Valls, Teresa. «El Diálogo Militar a honor del marqués de Espínola: Lope de Vega y el afán de proyección social». En *Diferentes y escogidas: homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo,* editado por Santiago Fernández Mosquera. Iberoamericana-Vervuert, 2014.

Fiore, Valentina, y Sara Rulli. «Lo spazio della galleria a Genova tra Seicento e Settecento: un dialogo fra architettura e decorazione». *Il Capitale culturale,* Supplementi 8 (2018): 213-236.

García Cueto, David. «Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano». En *Carlos II y el arte de su tiempo,* coordinado por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Fundación Universitaria Española, 2013.

García Luque, Miguel. «Lujo, ostentación y poder. Los palacios madrileño y lucentino de don Luis de Aragón, VII duque de Cardona, a través de sus inventarios». En *Comercio y cultura en la Edad Moderna: actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna,* editado por Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García y Manuel Francisco Fernández Chaves. Universidad de Sevilla, 2015.

Gavazza, Ezia. *La grande decorazione a Genova*. Sagep, 1974.

Ghia, Andrea Walter. «Casa con villa delli Signori Sauli. Piante e disegni dell'archivio Sauli: catalogo». *Atti della Società Ligure di Storia Patria* 49, n.º 2 (2009): 97-387.

Gómez Oreña, Mercedes. «La casa y negocios de Juan Bautista Cassani. Un financiero genovés en la España del siglo XVII». Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.

Herrero Sánchez, Manuel. «La red genovesa Spínola y el entramado transnacional de los marqueses de Los Balbases al servicio de la Monarquía Hispánica». En *Las redes del Imperio. Élites sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714,* coordinado por Bartolomé Yun Casalilla. Marcial Pons, 2009.

Herrero Sánchez, Manuel, y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño. «La aristocracia genovesa al servicio de la Monarquía Católica. El caso del III marqués de los Balbases (1630-1699)». En *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713),* vol. 1, coordinado por

Manuel Herrero Sánchez, Yasmina Rocío Ben Yessef Garfia, Carlo Bitossi y Dino Puncuh. Società Ligure di Storia Patria, 2011.

Lo Basso, Luca. «Perdere l'onore Ambrogio Spinola, il ritorno in Italia, Casale e il tramonto della *Pax Hispánica,* 1627-1630». *Nuova Rivista Storica* 106, n.º 3 (2022): 1205-1238.

Lopezosa Aparicio, Concepción. «El Paseo del Prado. La singularidad de un enclave madrileño». En *Madrid en la Colección Abelló. Pinturas y dibujos de los siglos XVII a XX,* editado por Ángel Aterido Fernández. El Viso, 2023.

Merino Peral, Esther. «La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: *Il Ciro*. Juvarra *Et in Arcadia ego*». *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* 27 (2021): 25-42.

Mesonero Romanos, Ramón. *El antiguo Madrid,* vol. 2. Imprenta Latina, 1926.

Morandotti, Alessandro, Antonella Perin y Gelsomina Spione. «Rosano, gli Spinola e le scelte artistiche di una famiglia genovese radicata nell'antico Stato di Milano». *NUOVI STUDI* 15, n.º 16 (2010): 105-126.

Orlando, Anna. «Ambrogio Spinola's Heirs and the Collection of the Marquises of Los Balbases in archival documents». *ART-Dok (Virtual Library for Art),* 2024.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *Vidas.* Alianza, 1986.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. «Arte y espectáculo en las fiestas reales del Retiro en 1637». *Norba. Revista de Arte* 7 (1987): 133-140.

Poleggi, Ennio, ed. *Ripa porta di Genova.* Sagep, 1993.

Retortillo Atienza, Asunción. «Ambrosio Spínola, espejo de poderosos y modelo de Grandes». En *Ambrosio Spínola, primer marqués de Los Balbases,* editado por Antonio Rodríguez Villa. Galland Books, 2019.

Retortillo Atienza, Asunción. «El entorno político de Pablo Spínola Doria, III marqués de Los Balbases, ¿nuevos aliados o antiguos amigos?». En *La nobleza titulada castellana en la conservación del Imperio español en tiempos de Carlos II,* editado por Porfirio Sanz Camañes. Sílex, 2023.

Sánchez Espejo, Andrés. *Relación ajustada en lo posible a la verdad y repartida en dos discursos: primero de la entrada en estos reinos de Madama María de Borbón, princesa de Cariñán. El segundo, de las fiestas que se celebraron en el Real Palacio del Buen Retiro, de la elección del Rey de Romanos.* María de Quiñones, 1637.

Santamaria, Roberto, ed. *Palazzo Doria Spinola: architettura e arredi di una dimora aristocratica genovese: da un inventario del 1727.* Le Mani-Microart's, 2011.

Sanz Ayán, Carmen. «Cassandra Grimaldo's Voyage of No Return: A Genoese Businesswoman in Habsburg Spain». En *Early Modern Women's Mobility, Authority, and Agency Across the Spanish Empire,* editado por Anne J. Cruz y Alejandra Franganillo Álvarez. Amsterdam University Press, 2024.

Sanz Ayán, Carmen. «El fracaso de un modelo de proyección cultural en la consolidación de un linaje de origen financiero: el I marqués de Robledo de Chavela». En *Estrategias culturales y circulación de la nueva nobleza en Europa (1570-1707),* coordinado por Giovanni Muto y Antonio Terrasa Lozano. Doce Calles, 2015.

Sanz Ayán, Carmen. «Teatro y diplomacia cortesana. El III marqués de los Balbases o la instrumentalización del gusto (1664-1679)». *Anuario Calderoniano* 15 (2022): 331-360.

Sanz Ayán, Carmen. «Las tramoyas del marqués. El teatro de corte y el marquesado de los Balbases: (1628-1730)». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 38, n.º 1 (2022): 59-75.

Stagno, Laura. «Ambrogio Spinola in Genoese Art». En *Ambrogio Spinola between Genova, Flanders, and Spain,* editado por Luca Lo Basso, Bernardo J. García García y Silvia Mostaccio. Leuven University Press, 2022.

Vaes, Maurice. «Corneille de Wael». *Bulletin de l'Institut Historique Belge à Rome* 5, n.º 4 (1925): 137-247.

Verdú Berganza, Leticia. «La arquitectura carmelitana y sus principales ejemplos en Madrid (S. XVII)». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1996.

Vergara Acedos, Hugo. «"Passava la hechura en valor, al material". La cama de plata del III marqués de Los Balbases». *Res Mobilis. Revista Internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos* 13, n.º 19 (2025): 155-176.

Vidaurre Jofre, Julio. *El Madrid de Velázquez y Calderón: villa y corte en el siglo XVII. El plano de Texeira: lugares, nombres y sociedad,* vol. 2. Fundación Caja Madrid / Ayuntamiento de Madrid, 2000.

Sección 2 — Objetos devocionales

Un laboratorio espiritual. Acerca del objeto devocional: tipologías, usos y espacios

Palma Martínez-Burgos García
Universidad Castilla-La Mancha

Sobre la imagen de devoción y su contexto

Tradicionalmente, el análisis de la recepción de la imagen religiosa —entendida como la interacción entre la obra visual y su público— ha sido escasamente abordado por la historiografía del arte, en contraste con su tratamiento sistemático dentro de la antropología cultural. Por ello, este estudio propone reflexionar sobre dicho fenómeno centrándose en los mecanismos de apropiación simbólica, las prácticas devocionales y los modelos de religiosidad que operan al margen del dogma, resultado de una espiritualidad fervorosa, emocionalmente intensa y, en muchos casos, heterodoxa. En este contexto se busca identificar las convenciones temáticas predominantes, las normativas devocionales vigentes, los posibles niveles de recepción y, en última instancia, los márgenes de la ortodoxia en torno al uso instrumental de la imagen como medio de adoctrinamiento, narrativa y enseñanza.

Desde los primeros siglos del cristianismo, la representación visual de la divinidad ha sido objeto de debate teológico, generando duras objeciones por ser considerada una práctica idolátrica.[1] No obstante, la Iglesia se esforzó en legitimar la utilización de imágenes como medio accesible de instrucción religiosa, especialmente dirigido a un público carente de formación teológica. La imagen, concebida como *Biblia pauperum,* consolidó su función pedagógica, lo que permitió articular una religiosidad con un marcado componente visual;[2] lógica que fue reafirmada tras el cisma protestante, cuando el Concilio de Trento sistematizó una doctrina ideológica destinada a contrarrestar la iconoclasia mediante la implementación de una imaginería emocionalmente impactante y doctrinalmente orientada.[3] Cabe señalar que el objetivo primordial de estas imágenes no era doctrinal, sino afectivo, es decir, que se trataba de conmover al espectador, no de instruirlo racionalmente, encontrándonos, por tanto, ante una cultura visual dirigida, con un fuerte componente sensorial, característica del Barroco contrarreformista. La imagen religiosa no era concebida como vehículo de comprensión abstracta, sino como un medio de experiencia emocional, ya que su función esencial era hacer sentir los misterios de la fe,[4] pedagogía afectiva en la que se privilegió el sentido de la vista como vía de acceso a lo sagrado, dado que se consideraba el más directo e inmediato y, por ello, el primero en ser captado.

1 Besançon, *La imagen prohibida.*
2 Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes.*
3 Pérez Sánchez, *Barroco español.*
4 Maravall, *La cultura del Barroco.*

Necesariamente, la apariencia del objeto fue también causa de debate, dado que la búsqueda deliberada de la belleza visual, como catalizadora de la experiencia devocional, conllevó consecuencias ambivalentes. Los moralistas y teólogos católicos se dieron cuenta de que, si bien potenciaba la eficacia comunicativa de la imagen, también diluía su carácter trascendente transformándola en propósito estético antes que en símbolo sagrado; tensión entre belleza y espiritualidad que suscitó posturas contrapuestas dentro de la Iglesia. Por un lado, el pensamiento neoplatónico defendía que la belleza verdadera era espiritual y, por ende, no entrañaba peligro alguno; por otro, ciertos sectores advertían que la estética visual podía banalizar o, incluso, pervertir la experiencia religiosa. En este sentido, resulta ilustrativa la afirmación de Andrea Gilio, quien sostiene «que cuanto más mueve a la devoción una cruz de leño en una gruta o en un desierto, que no las de oro y plata, llenas de joyas en la ciudad. Porque en aquella yo considero la verdad simple, en ésta la riqueza y el ornamento, la nobleza de la materia y la excelencia del artífice».[5]

El núcleo del problema radicaba en la propia teoría desarrollada, antes y después del Concilio de Trento, por los distintos sectores de la ortodoxia, que partía de la primacía de lo visual como vía de revelación divina. Así, al considerarse que la vista era el sentido más receptivo y directo, fue erigido en el canal privilegiado para la transmisión del mensaje religioso. Esta concepción teológica, contraria al erasmismo y opuesta también a la visión protestante, buscó revalorizar el mundo exterior, es decir, lo visible, aquello que san Pablo designaba como *elementa mundi;* y sobre esta percepción sensorial fue construida gran parte de la pedagogía visual impulsada por la Iglesia católica dejando de lado la palabra escrita y la lectura de los textos sagrados, que quedó reservada solo para una élite.

Después de muchos debates, la sesión XXV del Concilio de Trento,[6] en la que, entre otros muchos temas, fue abordada la cuestión de las imágenes, legitimó su uso en función de su valor pedagógico, devocional y ejemplarizante, lo que dio lugar a un fenómeno de inflación iconográfica ampliamente reconocido por los especialistas;[7] expansión a partir de la cual las teorías desarrolladas en torno al fenómeno inflacionista propusieron una tipología de las mismas en atención a sus funciones y usos diferenciados. Erwin Panofsky,[8] por ejemplo, distingue entre la imagen de representación —caracterizada por un contenido atemporal e intelectualmente inaccesible y ante la cual el fiel se sitúa como mero espectador pasivo— y la devocional, que rompe dicha distancia y permite una inmersión contemplativa. Esta última promueve una conexión emocional entre el sujeto y el objeto meditado a través del fenómeno de la empatía, estimulando así una experiencia interior más individualizada, en contraste con la liturgia colectiva oficial, y configurándose como una vía de religiosidad particular no exenta de ambigüedades teológicas, aunque altamente eficaz para la interiorización de lo sagrado. A su vez, Hans Belting las define como imágenes de culto públicas o de altar e imágenes de devoción privadas que van a ir asumiendo características y competencias cada vez más diferenciadas, pues, como su nombre sugiere, unas están destinadas al culto mientras que otras son para la

5 Gilio, *Diálogo sobre los errores de los pintores acerca de las historias sagradas,* 92.

6 López de Ayala, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento,* 474.

7 Stratton, *The Imago Dei and Early Modern Visual Culture.*

8 Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord.*

devoción,[9] de manera que, dado que la religiosa no era contemplada como obra estética, sino como vehículo de la presencia sagrada, insiste en su valor de uso preferente. Por su parte, David Freedberg[10] se centra más en la reacción emocional, física y psicológica que las mismas provocan en los espectadores, ya que no solo son vistas, sino sentidas, llegando a provocar llanto, éxtasis, miedo o, simplemente, conversión. Finalmente, el enfoque de Alain Besançon sobre la imagen religiosa es una reflexión acerca de la capacidad para representar lo invisible, lo que lo lleva a ahondar en la postura del protestantismo. Para él constituye un auténtico dilema teológico y antropológico.[11]

De este modo, al margen de la legitimación y oficialización del culto a la imagen, la ortodoxia católica tuvo que canalizar la cuestión de su uso en lo que se refiere especialmente al ámbito privado, ya que, *a priori,* su competencia escapaba al control público dado que se desarrollaba en la esfera de lo íntimo. En este sentido, cabe reflexionar también acerca del propio término de imagen de devoción, ya que, desde el principio, partiendo de esa predisposición anímica, el mismo papel lo asumieron otro tipo de objetos que pasaron a proporcionar la misma función devocional. Es decir, a medida que nos encontramos con una sociedad conocedora y familiarizada con la vía afectiva y de interioridad espiritual, vemos la proliferación de objetos devocionales usados para la meditación y la oración mental, de forma que el «antiguo icono» da paso a múltiples variantes como libros, reliquias, retratos y otros objetos que adquieren unos contenidos profundamente emocionales.[12]

De hecho, a través de las colaboraciones que integran este estudio es posible confirmar que el objeto devocional del Siglo de Oro no solo funcionó como medio de persuasión visual, sino también como instrumento de experiencia religiosa subjetiva al fomentar una espiritualidad centrada en la afectividad antes que en la especulación doctrinal, dando lugar a una variedad tipológica que apunta a un panorama de auténtico laboratorio espiritual en el que todas y cada una de esas vivencias tenían cabida. Aunque es obvio que dicho modelo visual planteó riesgos de desvío respecto a la ortodoxia, a su vez constituyó una de las vías más fértiles y persistentes de acceso a lo divino en la religiosidad católica de la Edad Moderna.

El *locus orandi*

Una de las cuestiones que más recelos suscitaba frente a la ortodoxia oficial fue que esta práctica religiosa, de aislamiento y privacidad, comportaba el retiro y la soledad. Es decir, que se trataba de una vía ajena a la oración colectiva y oficial dirigida desde los púlpitos, lo que despertaba una profunda desconfianza, seguramente fundada, dadas las prácticas que este tipo de espiritualidad había originado desde las primeras décadas del siglo XVI, en las que a la crisis de los alumbrados, luteranos y erasmistas se le unió la aparición de una mística partidaria de la espiritualidad afectiva enfrentada a los defensores de la tradicional.[13] No fue la única brecha abierta en el debate espiritual en el que se enfrentaron todas las opciones posibles —teólogos contra místicos y claustrales contra

9 Belting, *Imagen y culto*.
10 Freedberg, *El poder de las imágenes*.
11 Besançon, *La imagen prohibida*.
12 Belting, *Imagen y culto,* 579.
13 Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes*.

observantes—, creándose un campo de cultivo apto para la confusión y, en consecuencia, para la censura. No debemos olvidar que tanto el iluminismo como el quietismo, que fueron duramente perseguidos, participaban de algunos de los rasgos que también tiene la mística, puesto que, en definitiva, todas son alternativas de gran subjetividad y aislamiento fomentadas por un tipo de lecturas comunes a todos. Los sucesivos índices de libros prohibidos en los que figuraban autores espirituales de gran relevancia, como Francisco de Osuna, Juan de Ávila o Luis de Granada entre otros muchos, permiten tomar la temperatura de un ambiente excepcional. Aunque coincidían en objetivos, los caminos eran distintos. El dejamiento de los alumbrados, esto es, sin la preparación ascética, la justificación por la fe sin la mediación de la Iglesia de luteranos y calvinistas, el rechazo a las prácticas externas, la exaltación de la oración mental y de la lectura de la Biblia, sin ceremonias ni imágenes, es decir, soslayando el «mundo visible» de los erasmistas, y, finalmente, el proceso y ascenso a la perfección cristiana de los místicos entraron en conflicto, siendo necesario dar los primeros pasos para su clarificación. El caso de los alumbrados de Toledo y el edicto promulgado por el inquisidor general Alonso Manrique en 1525, más el índice de Valdés de 1559, fueron los primeros síntomas de esa crisis. En esos mismos años, Bartolomé de Carranza, a la sazón arzobispo de Toledo, personificó el primer enfrentamiento entre mística y teología, pues ya en su sermón solemne de entrada en la archidiócesis de la capital castellana, en 1558, hizo una apología sin resquicios a favor de la oración mental: «Así agora no quede infamada la oración mental, que es más excelente que la vocal. La una es buena, la otra mejor». Se enfrentaban, en definitiva, la tradición y la renovación, la vía teológica y la vía afectiva e íntima que invariablemente conducía a la mística.[14]

Pese a ello, el apartamiento en lugares oscuros y secretos, el recogimiento de los sentidos o del alma con Dios, así como todo el proceso de interiorización y personalización de la fe se abrían camino con paso firme, especialmente a partir del ejemplo de santa Teresa. Ese «recogimiento en lugares oscuros y secretos» propiciaba una nueva escenografía religiosa que, en principio, se vertió sobre la naturaleza circundante en la que se buscaba el lugar ameno y propicio. Nuevamente es la literatura espiritual la que nos sirve de termómetro para medir esta moda relativa al lugar de oración en la que abundan los títulos con metáforas paisajistas a la manera de «vergel de oración», «jardín de amores santos», «monte de contemplación» y un sinfín de ejemplos que sería prolijo enumerar ahora. Del mismo modo, la pintura también acusó esa infracción de sanos ermitaños haciendo penitencia en el desierto y lugares apartados donde no solo escenificaban la renuncia al mundo material, sino, sobre todo, donde mejor encontraban el diálogo con la divinidad.

Al mismo tiempo, y dado que la imagen de devoción no era de altar, sino que requería de otro lugar, comenzaba a aparecer con fuerza la alternativa del oratorio privado, que era considerado una modalidad exclusiva del mundo cortesano, al que se le permitía, pero siempre recordando que «nuestro Señor más acepta la oración que le hace en la Yglesia y que es más meritoria y provechosa».[15] A partir de Trento, la opción del *locus orandi* no dejaba lugar a dudas, ya que por todas partes se insistía en que era el templo colectivo

14 Martínez-Burgos García, «Devoción, decoro y ortodoxia».

15 Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes,* 193.

el que estaba revestido de todo el simbolismo destinado a convertirlo en el *imago mundi,* lo cual no evitaba que, por intereses de prestigio y exaltación, fuese en aumento la moda de las capillas y de los oratorios privados.

Entre ellos tenía cabida un amplio espectro de objetos a medio camino entre la devoción y el exotismo coleccionista, y al respecto, el padre Sigüenza nos relata el que poseía Felipe II en sus aposentos escurialenses, en los que convivían pinturas devotas, imágenes de santos, crucifijos, un altar portátil y alguna otra reliquia. Sin embargo, la aparente sencillez del oratorio regio contrastaba con la riqueza de materiales empleados para su ornato, si bien acaba concluyendo que, «en entrando en ellos, se ve que son cosas muy de Reyes».[16] En general, lo que se nos relata a través de muchas de las fuentes de la época es preocupante, porque, una vez admitida la vivencia espiritual en dichos espacios, el problema siguiente era el del descontrol y la acumulación de objetos que se dieron en ellos junto con la ostentación que exhibían. San Juan de la Cruz, una de las voces más autorizadas en este campo, denunciaba que el deseo de componerlos y adornarlos nada tenía que ver con la auténtica oración: «Pues volviendo a los oratorios, digo que algunas personas los atavían más por su gusto que por el de Dios; y algunos hacen tan poco caso de la devoción de ellos que no los tienen en más que sus camarines profanos».[17]

En la mayoría de los inventarios en los que se recogen las pertenencias depositadas por los nobles en sus oratorios se aprecia la cantidad y diversidad de objetos que en tan reducido espacio podían tener cabida, pues no se trataba solo de pinturas de carácter religioso, tallas de la Virgen María y una gran cantidad de crucifijos en metales preciosos con incrustaciones de oro, plata, perlas y demás, sino que también se enumeran todo tipo de ornamentos del oficio litúrgico como lámparas, candelabros de plata, relicarios, casullas y otras vestimentas, además de tapices y ricas colgaduras. Lo más peculiar es que ese gusto cortesano por el oratorio aunaba también otro coleccionismo de carácter más exótico, como podían ser las tallas de animales en marfil, oro y ámbar o los camafeos y las reproducciones de todo tipo en azabache, esmaltes y oro. En definitiva, un sinfín de objetos absolutamente dispares que revelan un afán de atesoramiento volcado en esos espacios secretos, y nuevamente es san Juan de la Cruz el que no deja de asombrarse porque «si realmente existiera un recogimiento interior, no podrían tener gusto en aquellas modas y maneras; antes les cansaría».[18]

De este modo, la denuncia del ornato y el atavío de los oratorios tenía en el carmelita un portavoz de primera mano que llegaba a denunciar esta modalidad espiritual como «mero adorno de muñecas», en referencia a la moda de vestir a las imágenes que se acumulaban en ellos. También santa Teresa de Jesús estaba decepcionada con el panorama que ofrecían dichos espacios, y en su obra *Las Moradas* describe la incomodidad que sintió tras visitar el oratorio de la duquesa de Alba: «Me quedé espantada en entrando y considerando de qué podía aprovechar aquella barahúnda de cosas»,[19] comentario que claramente refleja la crítica hacia la religiosidad ostentosa y superficial que a veces se encontraba en los ambientes aristocráticos de su época, pues, para ella, la verdadera oración debía ser humilde, interior y alejada de lo mundano, en contraste con la pompa y el boato que observaba en ciertos círculos nobles. No se oponía a que las personas orasen

16 Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial,* 341.
17 Juan de la Cruz, «Subida del Monte Carmelo», 371.
18 Véase nota anterior.
19 Teresa de Jesús, «Las Moradas», 538.

en sus casas o tuvieran un lugar para ello, pero sí rechazaba el uso de la oración como forma de prestigio social o autoengaño espiritual, pues ella creía que la verdadera unión con Dios requería desapego, recogimiento y autenticidad.

El mismo clima puede ser rastreado en muchos sínodos diocesanos, cuyas críticas nos han llegado a partir de las constituciones sinodales. Especialmente significativa es la promulgada en Córdoba en 1662, en la que queda constancia de que había que vigilar «el lugar en que se ha de celebrar la misa y de los oratorios particulares y sus ornamentos», recogiendo literalmente el mandato de que dichos espacios debían estar ubicados en el sitio más apartado y silencioso de la casa, donde no les afectasen ni tratos ni comercios con el exterior, así como que tuvieran luz natural y que todo lo que se hallase en su interior respondiera al decoro y a la decencia necesarios. Acudía para ello al papel de los visitadores, últimos responsables de que el ornato de los oratorios fuese conforme a los preceptos de la Iglesia.[20]

Lo que nos confirma el uso de estos espacios privados —oratorios, capillas o cualquier otra modalidad de retiro— es que el lugar condicionaba la relación con la imagen-objeto, ya que la disponibilidad y la cercanía que permitían propiciaba una correspondencia anímica completamente distinta a la que se realizaba en el oficio colectivo de la misa. A su vez, la posesión de cualquier tipo de objeto devocional, que a veces era un auténtico amuleto, moldeaba e, incluso, condicionaba el contenido de la meditación siguiendo el capricho o la voluntad del fiel. Lo que de verdad importaba, más que el contenido en sí mismo, era el diálogo, y de ahí la ductilidad, la privatización y la disponibilidad devocional que posibilitaban dichos lugares, en los que se garantizaba la propiedad de lo que Hans Belting[21] denomina «icono casero». Es decir, una especie de certificado de comportamiento piadoso conforme a las reglas y pautas oficiales que aseguraba el cumplimiento simbólico de las obligaciones para con la Iglesia.

La «magia» de los objetos

Al asomarnos al panorama devocional de la Edad Moderna, lo que comprobamos es la variedad de «iconos caseros» que llegaron a conformar un auténtico laboratorio espiritual de experiencias y vivencias que se apoyaban en imágenes, reliquias, libros y otros objetos en los que se entremezclaban los intereses dinásticos y familiares con los puramente devocionales, ejemplarizantes o de simple conservación y custodia.

Si nos centramos en el ámbito cortesano o nobiliario, los testamentos e inventarios nos informan acerca de lo poliédrico que resultaba ser el objeto devocional, y no solo por la multiplicidad de variantes que adquirieron en su definición formal, sino también por los usos y relaciones que propiciaban. De hecho, dan noticia no tanto de las cualidades artísticas y/o devocionales, sino especialmente de su vida «social»: su prestigio era proporcional al valor de su procedencia, e importaban tanto su antigüedad como, sobre todo, la vinculación familiar, con lo que se convirtieron en verdaderos recordatorios de la autoridad y de la memoria de todo un linaje. No es de extrañar que, muchas veces, en los testamentos se eliminara la referencia a la descripción material y, en cambio, se pusiese

20 *Constituciones sinodales promulgadas en el sínodo celebrado en Córdoba*.

21 Belting, *Imagen y culto*, 548.

el acento en quien había sido su propietario anterior o por qué vía había entrado a formar parte del patrimonio familiar.

La memoria se convertía entonces en un concepto angular para entender el valor de muchos de estos objetos más allá de su valía artística y material. Memoria que durante toda la Edad Moderna pasó a ser una especie de salvoconducto para la inmortalidad, tal y como fue acuñado el término en los textos antiguos luego traducidos por el humanismo italiano, en los que venía a ser sinónimo de permanencia y de eternidad: si conseguimos perpetuar nuestra memoria, vencemos a la muerte y nuestro recuerdo o fama garantizan esa trascendencia. Algo de esto encierran muchos de los objetos que nos encontramos en los testamentos e inventarios: a veces son ingenuos, habituales en el contexto de la devoción de oratorio, como los crucifijos más o menos suntuosos, las imágenes de bulto de las que se consigna el tamaño y otras piezas que recuerdan la pasión de nuestro Señor, pero todos se convierten en insignias familiares. Por supuesto que su antigüedad garantizaba la legitimidad, pero, por encima de ello, lo que realmente se valora en esos documentos de cesión es el apego familiar, el afecto en el empleo y, por ello, la obligación de mantenerlos y conservarlos.[22]

En este sentido, un caso especial cuyo uso fue asentándose es el de las medallas devocionales, especialmente relevantes en las élites sociales. Siendo comunes entre los reyes y reinas, infantas, regentes y princesas, constituían una compleja manifestación de devoción, identidad social y política religiosa, y su posesión no solo se reducía a la función apotropaica que mantenían en los sectores populares, sino que más bien eran símbolos de adhesión política a la ortodoxia tridentina, ya que servían como manifestación de refinada piedad, a menudo asociada a órdenes religiosas influyentes. En la corte de los Habsburgo fueron incorporadas a su sistema de representación simbólica, cobrando un interés extraordinario las que usaron las mujeres de la dinastía, desde María de Hungría, hermana del emperador, a su hija, Juana de Habsburgo, princesa de Portugal,[23] casos en los que, más allá de su dimensión devocional, las medallas fueron instrumentos de construcción identitaria, especialmente entre las élites cortesanas, en las que devoción y poder político se articulaban visual y materialmente. Su circulación reflejaba no solo prácticas piadosas, sino también complejas dinámicas de patronazgo, diplomacia y autoafirmación en el contexto de la Monarquía Católica.[24]

Ello no es óbice para reconocer que, en el ámbito cortesano, la riqueza y la sofisticación de los objetos coleccionados fuera en aumento,[25] de hecho, en ellos convivían aspectos como la belleza, la calidad técnica, la riqueza y el refinamiento artístico. Gracias al gusto exquisito de algunos promotores y coleccionistas, la orfebrería, por ejemplo, llegó a unos límites de extraordinaria suntuosidad, sobre todo en la elaboración de los relicarios encargados para los mencionados espacios privados. Igualmente la miniatura y los libros iluminados, cuya riqueza proporciona algunos ejemplares realmente extraordinarios cuya lectura y contemplación deleitan los sentidos a la par que el espíritu. Tanto sus cualidades materiales como las simbólicas, unidas al espacio en el que se conservan, hacen de ellos objetos casi mágicos rodeados de un aura a veces sobrenatural, una es-

22 Consultar, en este mismo volumen colectivo, el texto de Agathe Bonnin, «Objetos de devoción e imágenes agentes en testamentos cortesanos (1606-1665)».

23 García Pérez, «Mujeres, medallas retrato e imagen de poder».

24 Checa Cremades, *Felipe II*.

25 Dekoninck *et al.*, *«Ornamenta Sacra»*.

pecie de amuletos que ayudan a la memoria indolente movilizándola y brindándole las herramientas necesarias para el camino de la ascesis y de la oración. Sin embargo, no nos equivoquemos, porque el valor material no es directamente proporcional al valor cultual, tal y como avisaban las voces proféticas del reformismo cristiano: «Porque así la imagen no se tiene por el metal o la pintura, ni las joyas que tiene, sino por lo que representa».[26]

Por lo tanto, en relación con los objetos devocionales entraban en juego muchos y diversos aspectos que los llevaban, desde el valor espiritual y material, a convertirse en símbolos de estatus social. Al mismo tiempo, y en paralelo a la esfera de lo privado, también desempeñaban una función muy activa en la religiosidad colectiva y festiva, llegando a adquirir una dimensión pública que acrecentaba la identidad de grupo y ayudaba a pautar el calendario litúrgico, de ahí que fuera necesario su control y supervisión. Efectivamente, durante la Contrarreforma, la Iglesia católica reforzó su doctrina a través de un fervor más sensorial y emocional, proceso en el que aquellos se convirtieron en herramientas clave para fomentar la ortodoxia católica y combatir la expansión protestante, mientras, la Inquisición vigilaba su uso condenando posibles supersticiones o desviaciones heréticas.

Los objetos devocionales —como rosarios, relicarios, estampas, escapularios, crucifijos, imágenes de santos y medallas— eran medios para la meditación, la oración y la conexión directa con lo sagrado, siendo considerados instrumentos para cultivar la piedad, obtener indulgencias y protegerse contra el mal, también para descartar cualquier atisbo de prácticas engañosas, dado que muchos eran bendecidos por sacerdotes, lo que les otorgaba una eficacia espiritual reconocida. En su conjunto conformaban un «teatro» espiritual dinámico y muchas veces controvertido, porque, aunque autorizados por la Iglesia, podían caer fácilmente en usos considerados supersticiosos si se les atribuían poderes automáticos, mágicos o fuera del marco doctrinal. Los casos más frecuentes observados por la Inquisición de los que tenemos noticia eran el empleo de amuletos con oraciones secretas o símbolos considerados ocultistas, las reliquias falsas que prometían curaciones milagrosas y la utilización de medallas o cruces para adivinar el futuro, atraer el amor o evitar desgracias y el mal de ojo. Es decir, los que eran considerados como talismanes más que como objetos piadosos. Otra modalidad muy extendida era la de recitar fórmulas supuestamente religiosas que en realidad eran conjuros disfrazados. A la par, en muchos pueblos y aldeas, bajo prácticas impregnadas de símbolos cristianos, se ofrecían rezos, ungüentos y artículos «benditos» fuera de cualquier control eclesiástico.

Ante esos casos, la Inquisición distinguía entre la devoción lícita, es decir, el uso de objetos bendecidos, la oración conforme al dogma y la confianza en la intercesión de santos, y la superstición ilícita, según la cual se atribuían poderes sobrenaturales a elementos sin mediación divina o se empleaban símbolos cristianos con fines mágicos. Los archivos inquisitoriales están plagados de ejemplos en los que se recogen prácticas indebidas con todo tipo de objetos supuestamente devocionales, en la mayoría de los cuales no estaba claro que hubiese una herejía explícita como tal, por lo que el control eclesiástico optaba por reeducar más que por el castigo, ya que lo que sí quedaba patente era que estos eran fundamentales para la vivencia de la fe. Lo que vemos, en definitiva, es que la Inquisición caminaba sobre una delgada línea: quería guiar y controlar, pero también debía respetar

26 León, *Libro llamado Guía del Cielo,* fol. 82.

el poder simbólico y emocional que esos objetos tenían para el pueblo, aun comprendiendo que, aunque eran una expresión sincera de la fe, podían convertirse en vehículos de prácticas supersticiosas o mágicas. Todo este compendio de experiencias dibuja una religiosidad llena de matices, a veces contradictorios, en la que advertimos que tales elementos no estaban separados del mundo «real», sino que sacralizaban lo cotidiano: estaban en el cuerpo, en la casa, en la cama del enfermo, en el trabajo del campesino, en las celebraciones y en el duelo. Eran, a fin de cuentas, soporte material de una fe vivida a cada instante, marcando el ritmo de la existencia en convivencia con lo sagrado.

El poder evocador de las reliquias

El poder evocador de las reliquias fue uno de los pilares de la religiosidad, tanto oficial como popular, y conectaba profundamente con la percepción del cuerpo, la santidad, el espacio sagrado y la memoria. En efecto, el estudio de la religiosidad en la España moderna revela una profunda imbricación entre lo espiritual y lo material, y en este contexto, las reliquias constituían objetos privilegiados para comprender cómo se construía y vivía lo sagrado en la cultura católica postridentina. Lejos de ser simples restos físicos, eran entendidas como presencias activas del santo dotadas de poder y capaces de suscitar emociones, activar memorias y generar autoridad. De hecho, la reliquia como presencia sacralizada fue reafirmada por el Concilio de Trento, en el que se reconoció que poseían una *virtus* derivada de la santidad del cuerpo del mártir o santo. Dicho principio legitimaba su uso en ámbitos litúrgicos, procesionales y domésticos, aunque, para una mejor comprensión, no faltaron los textos de carácter pedagógico que autentificaban su empleo y regulaban su culto. El más interesante es *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y a sus reliquias, y de la singular con que se ha de adorar el Cuerpo de Jesucristo nuestro Señor en el Santísimo Sacramento,* que, publicado en Madrid, en 1611, por Sancho Dávila,[27] en sus páginas clasifica su culto en función de la procedencia que tenían: las de Cristo —vestiduras, instrumentos de la Pasión, *lignum crucis,* etc.— recibían el de latría, las de la Virgen —cabellos, cintas, rosarios, casullas, etc.— el de hiperdulía, y todas aquellas relativas a los santos enteros o divididos, en polvo o en cenizas, el de dulía. A su vez, deja constancia de que la reliquia no funcionaba como símbolo abstracto, sino como mediadora de la gracia y capaz de influir directamente en el mundo natural mediante curaciones, protección y milagros, tratándose de prácticas que se inscribían dentro de la cultura material del Barroco, que favorecía la teatralidad, la emoción y la identificación sensorial con lo sagrado.[28] Lo que activaba su poder evocador era su exposición visual y el contacto corporal, de modo que los relicarios ricamente ornamentados, con ventanas de cristal o formas antropomórficas, facilitaban su veneración y reforzaban la percepción de sacralidad.

En este contexto, las reliquias no solo tenían funciones espirituales, pues, si descendemos al plano social y político, también se convirtieron en instrumentos de prestigio y legitimación. De hecho, sabemos de monasterios, catedrales y ciudades que compitieron por albergar algunas de ellas portentosas con las que asegurarse autoridad, peregrinaciones y protección divina. En este sentido, el caso de Felipe II es paradigmático: su colección sistemática albergada en el monasterio de El Escorial obedecía a una estrategia

27 Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes,* 123. 28 Brown, *The Cult of the Saints*.

de sacralización del poder monárquico.[29] Sin embargo, como se ha señalado en muchas ocasiones, la reliquia no actuaba sola, sino que era acompañada de textos hagiográficos, certificados de autenticidad y relatos de milagros que la dotaban de sentido y legitimidad. Un aparato narrativo que permitía, por ejemplo, transformar un fragmento óseo en una presencia viva del santo capaz de generar emociones y articular memorias colectivas. Por tanto, su autoridad residía tanto en su materialidad como en el discurso que la contextualizaba.[30]

El hecho de que los protestantes denunciaran a los seguidores de la doctrina de Roma como «adoradores de cenizas» promovió su defensa y regulación antes incluso del Concilio de Trento, cuando se levantaron voces autorizadas como las de Bartolomé de Carranza, san Juan de la Cruz o san Ignacio de Loyola. Todos coincidían en que las reliquias debían ser alabadas y veneradas haciendo oración ante ellas, con la misma fe y devoción que si se estuviera ante la imagen de un santo, puesto que al igual que ellos eran miembros de Cristo, e insistían en que su culto debía estar limpio de toda superstición «ahuyentando toda ganancia sórdida».[31]

Sin embargo, fue el Concilio de Trento el que promovió una normativa eclesiástica más clara y estricta sobre la recepción, acreditación y veneración de las reliquias como parte del esfuerzo de la Iglesia por disciplinar y regular la devoción popular, combatir la superstición y protegerse de falsificaciones. Era más que necesario dada la intensificación de su fervor, lo que trajo consigo una creciente preocupación por la autenticidad y la ortodoxia de dichas prácticas. Así, en su sesión XXV estableció que solo se permitiría el culto público a las que fueran legítimas y debidamente aprobadas por la autoridad eclesiástica. El texto conciliar expresa literalmente que «tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocer y aprobarlas el mismo obispo. Y este, luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte a algunos teólogos y personas piadosas y haga lo que juzgase convenir, a la verdad y a la piedad».[32]

En la España moderna, dicha regulación fue especialmente estricta, siendo el obispo diocesano el encargado de autorizar su veneración, previa comprobación de los certificados de autenticidad *(authenticae)* emitidos habitualmente por la Sagrada Congregación de Ritos en Roma.[33] Siguiendo tales indicaciones, vislumbramos la complejidad que encerraba la consecución de nuevas reliquias, actividad que marcó muy especialmente el reinado de Felipe II, cuando se pusieron en marcha auténticas embajadas con agentes preparados para tal fin, como Ambrosio de Morales.[34] Los informes iniciales por él redactados dan una idea de la ingente labor a la que se enfrentaban y con la que querían garantizar la legitimidad de las ya adquiridas e inventariadas. Una de las primeras reglas era rechazar lo insólito y desusado, como fue el caso de la reliquia custodiada en la Cámara Santa, identificada como un trozo de pan de la Última Cena, que fue rechazada porque, en opinión del informante, «no parece había aquel día cuidado de guardarlo».[35] Al respecto, durante el reinado de Felipe II tuvo lugar el fenómeno de las traslaciones de

29 Kamen, *Felipe II*.
30 Head, *Medieval Hagiography*.
31 Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes,* 122.
32 López de Ayala, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento,* 453.
33 González Novalín, *Liturgia y derecho*.
34 Morales, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II,* fol. 24.
35 BNE, Ms. 1346, *El parecer que ha enviado Ambrosio de Morales de las reliquias y libros de Oviedo (1572),* fol. 318.

reliquias, para lo que fue creada una reglamentación exhaustiva acerca de cómo, quién y de qué manera debían ser transportados esos restos, tanto en el interior de la Península como más allá de sus fronteras.[36] Normas que no solo afectaban a las devociones particulares, pues también se integraban en la lógica política. De hecho, muchas ciudades competían por poseer cuerpos santos y, a su vez, la monarquía utilizaba dichas ceremonias como vehículos de propaganda religiosa y legitimación del poder. Nuevamente, la figura de Felipe II fue la más singular en ese panorama, dado que organizó múltiples traslaciones para consolidar la colección sacra de El Escorial, transformando el monasterio en un santuario real y en el centro espiritual del reinado.

En todo caso, las motivaciones eran muy diversas, desde la consagración de nuevos templos o la renovación de cultos locales hasta la necesidad de resguardar las reliquias en tiempos de conflicto o epidemia. Además, la adquisición o la llegada de una nueva podía transformar por completo la geografía espiritual de una comunidad, afianzando su identidad y atrayendo peregrinos, de ahí que, en no pocas ocasiones, surgieran conflictos entre los territorios que se disputaban su propiedad. Esta circunstancia era más normal de lo que *a priori* podamos pensar, siendo lo que ocurrió en dos casos cuyo destino final era aposentar los restos de san Eugenio y santa Leocadia en Toledo, ciudad que los reclamaba dados sus orígenes y desde la cual salieron para protegerlos de la invasión musulmana. Los detalles de las crónicas de traslaciones son sumamente ilustrativos acerca de la complejidad que entrañaba un proceso en el que muchas veces intervenía el propio monarca e, incluso, el papa. De hecho, también cuando tenían lugar entre miembros de la misma familia se generaba todo un ceremonial en el que intervenían muchos interlocutores hasta el asiento final, como nos lo recuerda el ensayo de Jorge González Segura.[37]

En el texto de Ambrosio de Morales antes citado se recogen las «Normas para el traslado de reliquias», que quedan ordenadas en siete puntos.[38] El primero habla de la obligación de poseer un breve del papa, autorización imprescindible para sacar cualquiera de ellas de cualquier lugar, y de la excomunión de toda acción sacrílega de saqueo de sepulcros, algo que era más habitual de lo que podamos creer. Otro aspecto es el que recomienda no perjudicar a quienes disfrutan de ella, por lo que es más aconsejable tomar alguna parte de quien existan muchos restos que un poco de quien haya menos. Respecto a los puntos tres y cuatro, «quien las ha de traer y cómo se han de traer los testimonios cuando se saquen», remiten a la participación de las «personas más autorizadas que hubiere en los lugares». En cuanto a la entrega, voluntaria o forzosa, el punto seis exige siempre ciertas compensaciones, tanto monetarias como materiales, pues, además de una cantidad estipulada de antemano, deben regalarse «aderezos de altar, cálices, vinajeras y portapaces... lo mismo que algunas lámparas», advirtiendo que, si la Iglesia es principal, se doblará la compensación con «objetos con más plata, bien grandes y autorizados para lucir». El último punto, «cómo se han de trasladar», es el que hace una referencia más explícita al viaje en sí, insistiendo muchísimo en que se haga siempre con gran disimulo y lejos de cualquier manifestación aparatosa: «[Se traerán] encubiertas y

36 Rubio, *Las reliquias y sus autenticaciones*.

37 Véase, en este mismo volumen, el capítulo de Jorge González Segura, «Traslado y uso de reliquias en la corte de Felipe III. El caso de fray Luis de los Ríos, procurador general de la Orden de San Agustín».

38 Morales, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II*, fol. 200.

sin ningún estruendo, ni aun sentimiento de lo que se trae. Así han de ser baúles o cajas grandes los que han de aparecer de fuera: y dentro para la decencia han de vestir las racas pequeñas ricas, que se han de proveer donde vengan las Santas Reliquias envueltas en olandas, y tafetanes de colores algo ligeros».[39]

Por el alto rango de lo transportado y para mayor dignidad, el viaje se realizaba con las llamadas «cédulas de aposento», de cara a evitar los malos mesones; y a la vista de las crónicas, es llamativo comprobar el celo exquisito que se ponía en que los huesos no sufrieran daño ni menoscabo, para lo cual eran envueltos en algodones, evitando así el roce que pudiera acarrear alguna pérdida, ni siquiera de «polvo alguno que de ellos pudiera caer».

En cuanto a lo que los relatos califican como el asiento final, solía estar presidido por el propio rey, Felipe II, quien con su sola presencia legitimaba el valor de la reliquia, y lo más habitual era que el monarca se reservara para sí una parte de la misma de cara a alojarla en el monasterio de El Escorial. Igual que la propia traslación, el asiento final estaba regulado por un protocolo muy complejo en el que se entremezclaban los intereses religiosos con los devocionales y políticos.[40] Los relicarios debían estar sellados y ser presentados con decoro, y a tal efecto, los lugares destinados a recibir los sagrados huesos eran revestidos de toda la solemnidad y el ornato que requería el tema, dando lugar a su desarrollo como espacios arquitectónicos que iban sumándose a estructuras ya existentes; zonas que quedaban perfectamente acotadas mediante la instalación de rejerías, altares y retablos. En muchos casos, y de cara a fomentar la devoción, se pedía que pudiera verse el contenido del relicario, de tal manera que fuera posible mostrar la reliquia «a las personas devotas y enfermas». La riqueza que alcanzó esta modalidad de la orfebrería en la España de los siglos XVI y XVII fue enorme. De hecho, hubo magníficos orfebres que dejaron su impronta en esas creaciones, desde Juan de Arfe a Virgilio Fanelli, ambos activos especialmente en la catedral de Toledo. Al respecto, el padre Sigüenza describe la variedad y el refinamiento que alcanzaron los acumulados en el monasterio escurialense:

> Las diferencias de hechuras y la materia de los vasos ya he dicho cuán varia y preciosa es: oro, plata, piedras y cristales y otros metales dorados. Unos son como templetes, otros como en forma de iglesia, de naves; otros cimborrios y cúpulas, cálices, navetas, bujetas, cajas, cofres, linternas pirámides, sin las cabezas y brazos y otras mil diferencias que es como imposible referirlas.[41]

Siguiendo el ejemplo de Felipe II, la aristocracia y los príncipes de la Iglesia jugaron un papel muy activo como agentes al servicio del rey para conseguir reliquias o bien promocionando sus traslados y posteriores crónicas. Así, en una rápida ojeada al panorama literario del siglo XVI, en adelante es muy frecuente encontrar pruebas de la labor tan activa de las grandes familias a las que estaban dedicados muchos de esos relatos.[42] Por ejemplo, la relación de la traslación de santa Leocadia desde Flandes a la catedral

39 *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II,* fol. 210.

40 Vázquez García, *Devociones y control social.*

41 Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial,* 368.

42 Entre las relaciones consultadas destacamos las relativas a las reliquias de san Eugenio (1565), las de los santos Justo y Pastor (1568), las llevadas a Lisboa por Juan de Borja (1588), las de santa Leocadia (1591) y las de san Segundo (1595), sin olvidar que, en 1584, las de san Ildefonso fueron trasladadas a la catedral de Toledo; véase Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes,* 119-145.

de Toledo estaba destinada al arzobispo Gaspar de Quiroga, y detrás de la de san Segundo a la de Ávila se encontraban los poderosos Manrique de Lara. En otras ocasiones, eran estas familias las que financiaban y promocionaban sepulcros, capillas y relicarios o actuaban como testigos del recibimiento de las reliquias como si de una persona viva se tratase. A su vez, como las crónicas de las traslaciones recogían las virtudes, el martirio y los milagros del santo titular, terminaron por constituir pequeñas hagiografías que pasaron a convertirse en la base para la creación de la imagen del santo con testimonios verificados y contrastados oficialmente, respondiendo así a la necesidad de renovar y depurar las fuentes hagiográficas que eran usadas hasta entonces y que fueron objeto de críticas por parte de la fracción heterodoxa desde sus inicios. Quizás por ello, en la España moderna, las reliquias funcionaban como puntos de confluencia entre lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual, lo emocional y lo político. Como hemos comprobado, su poder evocador no dependía únicamente de su naturaleza física, sino de su capacidad para hacer presente lo ausente, activar la memoria y estructurar la experiencia devocional. A través de ellas, los fieles podían «tocar» lo sagrado y, a su vez, los poderes seculares podían presentarse como mediadores entre el cielo y la tierra. Al mismo tiempo, eran testimonios del pasado sagrado, instrumentos de poder y catalizadores de devoción.

Libros, breviarios y espejos. Prestigio y pedagogía

Hasta aquí, el panorama que se nos dibuja es tan complejo y experimental que nos permite dirigir la mirada hacia otros de los objetos devocionales que quizás pasaron más desapercibidos para el gran público, aunque fueran muy queridos entre la élite cortesana más culta. Se trata de los libros y textos piadosos que siempre están presentes en los inventarios *post mortem,* entre los que encontramos una inmensa variedad tipológica y literaria.[43] En efecto, los textos devocionales, morales y pedagógicos fueron demandados y consumidos por amplias esferas de la sociedad de la España de los siglos XVI y XVII, pues no solo transmitían la doctrina religiosa, sino que moldeaban actitudes, costumbres y mentalidades, jugando también un papel importante en la alfabetización y en la cultura escrita de Europa, influyendo incluso en la literatura y el arte, si bien, lo que más nos interesa aquí es el uso privado que las élites sociales de aquella época hacían de ellos: breviarios, libros de horas, vidas de santos, meditaciones, pasionarios y un largo etcétera promovían la piedad personal basada en la imitación de Cristo y el ejemplo ofrecido por los santos.

Unos de los libros litúrgicos más significativos en la tradición cristiana occidental, principalmente dentro de la Iglesia católica, fueron los breviarios, pues su origen, función y evolución reflejan no solo las transformaciones internas de la práctica religiosa, sino también la forma en la que ciertos objetos devocionales trascendieron su valor ritual para convertirse en signos de prestigio social y cultural, particularmente entre las élites eclesiásticas y laicas de Europa. Desde su etimología latina (*breviarium,* «resumen»), el breviario aparece como una compilación concisa del Oficio Divino, es decir, del conjunto de oraciones, salmos, himnos y lecturas que estructuran la liturgia de las horas canónicas.[44] En sus inicios, estas oraciones estaban dispersas en múltiples libros, como el

43 Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge.*

44 *Liturgie et société au Moyen Âge.*

salterio, el antifonario o el leccionario, pero a partir del siglo IX comenzó su integración en un único volumen con el fin de facilitar su uso por parte de los clérigos fuera del ámbito coral; proceso que se aceleró durante los siglos XIII y XIV gracias a las órdenes mendicantes, especialmente los franciscanos, cuya vida itinerante exigía un formato más portátil.[45]

Su normalización llegó tras la Reforma protestante y el Concilio de Trento, cuando el papa Pío V promulgó, en 1570, el *Breviarium Romanum* como forma oficial y universal del rezo del Oficio en la Iglesia latina.[46] No obstante, el breviario trascendió su función estrictamente litúrgica, ya que, durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, se convirtió en un objeto altamente codiciado entre las élites cortesanas no solo por su contenido espiritual, sino también como manifestación de poder, educación y refinamiento. Numerosos nobles, fundamentalmente mujeres de alta alcurnia, poseían ejemplares ricamente decorados, a menudo encargados a los más prestigiosos talleres de manuscritos, como lo ejemplifica el magnífico breviario de Isabel la Católica (*ca.* 1497), ilustrado por artistas flamencos. Estos libros de oración aristocráticos se caracterizaban por su profusa iluminación, siendo habitual el uso de oro y de pigmentos exóticos, además de una cuidada encuadernación en cuero, terciopelo o metales preciosos,[47] y solían incluir elementos personalizados como retratos del comitente, escudos de armas, santos patronos familiares o dedicatorias. De este modo, pasaron a ser marcadores de estatus cultural y vehículos de afirmación identitaria, como es el caso de los breviarios natalicios, variante que no remite a la liturgia, sino que alude a una serie de usos particulares y contextuales de textos devocionales o rituales asociados al nacimiento de una persona. A lo largo de la historia europea, especialmente entre la Baja Edad Media y la Edad Moderna, este concepto adquirió distintas significaciones que van desde el ámbito astrológico y profético hasta el conmemorativo y devocional, principalmente entre las élites religiosas y cortesanas.

En primer lugar, dentro del pensamiento astrológico tardomedieval y renacentista, los breviarios natalicios podían consistir en cuadernos o tratados que registraban el día, la hora y las condiciones astronómicas del nacimiento de un individuo, y basándose en estas coordenadas eran elaboradas predicciones relativas al carácter, la salud, el destino o las inclinaciones morales del sujeto. Estos textos, a menudo acompañados de tablas zodiacales, efemérides y observaciones médicas, no eran considerados incompatibles con la cosmovisión cristiana del momento. Por el contrario, muchas cortes eclesiásticas y laicas los promovían como herramientas válidas para el autoconocimiento, el gobierno prudente y la previsión de acontecimientos futuros. En este sentido, funcionaban como compendios personalizados que combinaban astrología judicial, medicina galénica y saber devocional.

En segundo lugar, el concepto también designaba ciertos manuscritos piadosos o libros de horas encargados con motivo del nacimiento de una persona, especialmente en el seno de la aristocracia o la realeza. En esos casos se trataba de breviarios personalizados, ricamente ornamentados, que incluían plegarias por el bienestar del recién nacido, letanías a santos protectores y, a veces, ilustraciones alusivas al nacimiento o a escenas

45 Duffy, *The Stripping of the Altars,* 98.

46 Esta versión se mantuvo en uso durante casi cuatro siglos, hasta que las reformas litúrgicas del Concilio Vaticano II (1962-1965) llevaron a una reestructuración del rezo de las horas en el *Liturgia Horarum;* véase Bradshaw y Johnson, *The Origins of Feasts, Fasts and Seasons,* 142.

47 Wieck, *Painted Prayers.*

bíblicas relacionadas con la infancia. Estos libros podían entregarse como regalos de bautizo, actos de piedad materna o demostraciones de estatus familiar, en tanto que la posesión de un objeto devocional de lujo reafirmaba la posición simbólica y espiritual del linaje al que pertenecía el infante.

Por último, el término «breviario natalicio» podía tener un uso institucional o ritual dentro de algunas comunidades monásticas, donde designaba registros conmemorativos de nacimientos o aniversarios litúrgicos relevantes, como el natalicio de santos, fundadores u obispos vinculados con una iglesia o monasterio; documentos que servían como soporte para la memoria colectiva, ya que señalaban fechas a ser celebradas con oraciones o misas especiales. En ese contexto, lo «natalicio» se relacionaba menos con el individuo que con la dimensión ritual del tiempo, en particular con la ciclicidad del calendario litúrgico,[48] y a su vez constituían una categoría flexible que articulaba distintos saberes —teológicos, astrológicos, sociales y conmemorativos— en torno a la noción del nacimiento. Lejos de ser meros textos auxiliares, su existencia reflejaba la importancia simbólica que la cultura medieval y renacentista otorgaba al momento del origen individual, integrando lo celestial, lo biográfico y lo espiritual en un mismo horizonte de sentido. Así, la posesión de un breviario no era solo un acto de religiosidad, sino también una expresión simbólica de capital social; en palabras de Eamon Duffy: «Los libros devocionales de las élites no eran meramente instrumentos de oración, sino también objetos que hablaban de la piedad, la riqueza y la sofisticación de sus dueños».[49] Dentro de la historia cultural de Occidente, estos libros de oraciones se presentan con gran complejidad de significados, dado que contienen, simultáneamente, aspectos litúrgicos, artísticos y sociales, además de ofrecer una ventana privilegiada hacia las prácticas religiosas y culturales de las clases dominantes en la Europa premoderna. Como herramienta piadosa y como objeto de arte, el breviario encarnaba la intersección entre fe, poder y cultura escrita.

Sin embargo, el coleccionismo devocional también incluía otros textos de carácter más pedagógico, pero con contenidos semejantes, como eran los manuales de instrucción cristiana o los llamados «espejos», que ofrecían modelos de conducta y reflexiones morales para guiar el comportamiento de los fieles, de ciertos estamentos o del buen gobernante —reyes, nobles o clérigos—. Aunque su origen se sitúa en los siglos medievales, su desarrollo pleno coincidió con el inicio del Renacimiento, estando destinados a educar y formar moral e intelectualmente a los gobernantes ofreciéndoles ejemplos ideales de conducta, virtudes y principios de buen gobierno. A través de sus páginas se exponen las cualidades ideales del gobernante, como son la sabiduría, la templanza, la justicia, la fortaleza y la piedad, acudiendo a personajes históricos o bíblicos, como Alejandro Magno, David o Salomón, y mezclando elementos religiosos, filosóficos, éticos y políticos. El primer manual de conducta del Renacimiento fue, sin duda, *El Príncipe* (1513) de Maquiavelo, que supuso, entre otras muchas cosas, el divorcio de la ética con la política abriendo una brecha ideológica de enorme calado, especialmente en las primeras décadas del siglo XVI. Fue Erasmo de Rotterdam, en el *Manual del príncipe cristiano* (1516) dedicado al príncipe Carlos, futuro Carlos V, quien volvió a unir ambos preceptos partiendo de la premisa de que no se podía

48 Al respecto, véase el ensayo de Alejandra Salazar Escar en este mismo volumen, «El Breviario-Natalicio de El Escorial. Objeto itinerante de memoria familiar al servicio de dos dinastías (1474-1611)».

49 Duffy, *The Stripping of the Altars*, 101.

ser buen gobernante sin ser un cristiano virtuoso, con un discurso ético e idealista lleno de valores morales propios del humanismo cristiano. La vía ya estaba abierta, y el texto de Baldassare Castiglione, *El Cortesano* (1528), ahonda en los principios erasmistas, si bien con un enfoque más aristocrático y estético. Aunque todos tratan sobre el poder, sus enfoques y valores son claramente diferentes, pues representan tres posturas fundamentales del pensamiento renacentista, desde el realismo político de Maquiavelo al ideal cortesano de Castiglione, pasando por el humanismo cristiano de Erasmo.[50]

No obstante, dentro del contexto devocional en el que nos situamos, resultan mucho más interesantes los espejos de princesas, es decir, la versión femenina dirigida a mujeres nobles —especialmente futuras reinas o esposas de gobernantes— que los coleccionaban o pasaban de madres a hijas, constituyendo auténticas lecturas «matrimoniales» que se regalaban a las princesas al concertar casamiento, a manera de «enseñamientos» a mujeres o «espejos» de damas que suelen aparecer en los inventarios. A diferencia de los destinados a los varones, su propósito era formarlas como mujeres virtuosas dentro del marco de las expectativas sociales de su época, por lo que ponen el acento en la obediencia al esposo, la castidad, la humildad, la devoción religiosa y, en la mayoría de las ocasiones, incluyen consejos sobre el gobierno del hogar y la educación de los hijos.[51] El origen de la modalidad femenina se sitúa en el libro *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan, en el que se desmontan los argumentos misóginos presentes en textos medievales como *Le Roman de la Rose* y se recurre a una estrategia intelectual basada en la autoridad textual y en el testimonio histórico.[52] Su alegato en defensa de las mujeres no es solo ético, sino también político, pues cuestiona la legitimidad de un orden que excluye a la mitad de la humanidad del reconocimiento intelectual y moral. Publicado en 1405, articula un proyecto ético, político y pedagógico centrado en la dignificación de las mujeres y en su capacidad para participar activamente en la construcción del orden social. Además, sin romper abiertamente con los valores dominantes en su época, logra subvertirlos desde dentro, proponiendo una nueva lectura del poder y del saber femeninos.

A partir del ejemplo de Christine de Pizan, a lo largo del siglo XIV, y después en el Renacimiento, se prestó una constante atención a la educación de la mujer a través de los espejos para princesas y damas nobles, y aunque esa época mantuvo en gran medida las estructuras patriarcales medievales, ciertos humanistas empezaron a reivindicar la importancia de la educación femenina como medio para lograr una sociedad más virtuosa. En un periodo en el que se aceptaba la inferioridad de las féminas, dichos tratados suelen acudir a los ejemplos de mujeres claras y virtuosas que se encuentran en la tradición clásica o en los relatos de la Biblia, pero también a modelos modernos, grandes señoras y princesas que se proponen como «espejos» para todas ellas: desde el *Triunfo de las Donas* (1443), de Juan Rodríguez del Padrón, al *Libro de las Virtuosas y Claras Mujeres* (1446), de don Álvaro de Luna, sin olvidar el *Libro de las Mujeres ilustres,* de Alonso de Cartagena, el *Tratado en Defensa de las Virtuosas Mujeres,* de Diego de Valera, y el *Jardín de Nobles Doncellas* (*ca*. 1468), de fray Martín de Córdoba, todos escritos durante el reinado de Juan II. Sin embargo, no cabe duda de que en dicho panorama destacaban las figuras de Erasmo de Rotterdam y Luis Vives: el primero le dedicó a María de Hungría

50 Garin, *El Renacimiento italiano.*
51 Blamires, *The Case for Women in Medieval Culture.*
52 Willard, *Christine de Pizan.*

el célebre *De viuda cristiana,* publicado en 1529, mientras que, en 1523, Vives escribió, para Catalina de Aragón, la primera esposa de Enrique VIII, la *Instrucción de la mujer cristiana,* texto en el que propone un plan integral de formación desde la infancia hasta la viudez, ya que la obra está dividida en tres libros, uno dedicado a la doncella, otro a la esposa y el tercero a la viuda.

El periodo de la Contrarreforma y el contexto que la siguió modificaron abiertamente estos contenidos, abriéndose una brecha discursiva en los manuales destinados a la formación de la mujer cristiana, entre los que destacan el ejemplo de *La perfecta casada* de fray Luis de León, que constituyó todo un referente, y los espejos destinados a su formación en la corte. Estos últimos fueron muy abundantes a lo largo del siglo XVI, cuando, de nuevo, volvió a destacar Baldassare Castiglione, quien destinó el libro tercero del *Cortesano* a «la dama de palacio», en el que recuerda que debe poseer las virtudes propias de todas las mujeres, es decir, entre otras cualidades, ser buena, discreta y regir bien la hacienda, aunque su función no debe limitarse solo a ello, sino que debe adecuarse a las normas que rigen la vida de la corte y entretener amablemente, manteniendo un difícil equilibrio entre el exagerado retraimiento y la excesiva libertad. Uno de los casos más singulares es el *Libro primero del espejo de la Princesa cristiana* (*ca*. 1544), que quedó sin publicar y se conserva en la Torre do Tombo, el Archivo Nacional portugués:[53] dedicado a la reina Catalina de Portugal, fue escrito por el predicador y capellán regio Francisco de Monzón, que con anterioridad había redactado el *Libro Primero del Espejo del príncipe christiano,* dedicado al monarca João III.

La intención del autor era legitimar la vida cortesana con sus juegos, sus bailes, sus charlas y, en general, todas las manifestaciones sociales del vivir cortesano, algo que, por ejemplo, critican otros tratados y obedecía a una corriente de pensamiento que denostaba la vida en la corte con el consiguiente elogio de la aldea. Este texto es muy interesante dado que legitima el comportamiento moral y social de la princesa incidiendo en cuestiones polémicas tocantes a las miserias de la corte, en alusión a «los ideales de la hermosura», por lo que entra en temas nunca justificados hasta entonces, como el color del cabello, los afeites o los trajes. A este respecto, llega a afirmar que

> conviene a las reinas y princesas vestirse rica y galanamente guardando el medio de la razón y virtud, porque las preciosas vestiduras (dice Quintiliano) que añade majestad y autoridad a las personas de dignidad y así es razón que las traiga la princesa para que sea reverenciada y acatada de los suyos, que suelen preciarse los súbditos de los ricos trajes de los señores y estimarlos por ellos.[54]

La reflexión de Francisco de Monzón hay que entenderla dentro de los parámetros de la vida cortesana, pues aboga por unas virtudes, usos y apariencias que no entraban en el discurso ideológico al uso, ya que, evidentemente, quedaban reservadas a las damas de palacio, a las que se estimula en los entretenimientos virtuosos y a «no hablar en demasía de cosas de devoción y contemplaciones que pueden llegar a enfriar los espíritus».[55]

53 Martínez-Burgos García, «Juana de Austria», 107.
54 «Juana de Austria», 108-109.
55 Monzón, *Libro Primero del Espejo de la Princesa cristiana,* fol. 104.

Lo que es evidente es que los «espejos» eran tanto lecturas para la formación como instrumentos de legitimación del poder, pues ayudaban a construir una imagen ideal acorde con los valores cristianos de su tiempo. En general, se trataba de un tipo de textos que no solo indicaban fervor, sino, sobre todo, estatus, prestigio y nivel cultural, siendo las mujeres, preferentemente, las que hacían acopio de ellos y a quienes, en la mayoría de ocasiones, estaban destinados de cara a instruirlas en las prácticas religiosas. Tal y como recoge Alejandra Salazar Escar en su ensayo en este mismo volumen,[56] la posesión y el coleccionismo de libros devocionales acogía un amplísimo espectro de tipologías muy variadas que tenían en común ayudar a construir una identidad piadosa y moralmente ejemplar, a la vez que fomentaban una experiencia introspectiva, lo que era visto como el ideal de la espiritualidad de la España moderna.

Junto con las reliquias, estampas, medallas y demás elementos de carácter fervoroso, estos libros proporcionaban erudición y devoción en las bibliotecas privadas, especialmente en los círculos aristocráticos. En el caso de las élites, su variedad, accesibilidad y uso dibujan un microcosmos particular, a manera de auténtico «laboratorio espiritual», en el que la vía introspectiva legitimaba la riqueza y diversidad tipológica de los objetos devocionales, que más allá de su valor religioso, fueron elementos materiales, con un uso muchas veces arbitrario, destinados a fomentar la piedad, la meditación y el contacto espiritual del creyente con lo divino. A veces piezas únicas, fueron siempre vehículos para consolidar la fe, el prestigio y el estatus, y como hemos podido comprobar, sobre ellos se volcaron todo tipo de valores, desde el sentimental al simbólico, incluyendo el espiritual y, por supuesto, el estético.

Bibliografía

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Akal, 2009.

Besançon, Alain. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Siruela, 2003.

Blamires, Alcuin. *The Case for Women in Medieval Culture*. Oxford University Press, 1997.

Bradshaw, Paul F., y Maxwell E. Johnson. *The Origins of Feasts, Fasts and Seasons in Early Christianity*. Society for Promoting Christian Knowledge, 2011.

Brown, Peter. *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. The University of Chicago Press, 1981.

Checa Cremades, Fernando. *Felipe II. Mecenas de las artes*. Nerea, 1992.

Christian, William A. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton University Press, 1981.

Constituciones sinodales promulgadas en el sínodo celebrado en Córdoba por el Ilmo. Sr. Obispo Francisco de Alarcón y Covarrubias en el año de 1662.

Cruz Herranz, Manuel. *Reliquias y devociones en la España moderna*. Universidad de Valladolid, 2011.

56 Véase, en este mismo volumen, «El Breviario-Natalicio de El Escorial. Objeto itinerante de memoria familiar al servicio de dos dinastías (1474-1611)», de Alejandra Salazar Escar.

Dekoninck, Ralph, Marie-Christine Claes y Barbara Baert, eds. *«Ornamenta Sacra»: Late Medieval and Early Modern Liturgical Objects in a European Context*. Peeters Publishers, 2022.

Duffy, Eamon. *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400-1580*. Yale University Press, 1992.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Cátedra, 1992.

García Pérez, Noelia. «Mujeres, medallas retrato e imagen de poder en el Renacimiento: de la legitimación política a la alegoría del buen gobierno». En *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo,* editado por Julián Hoyos Alonso y María José Zaparaín Yáñez. Trea, 2023.

Garin, Eugenio. *El Renacimiento italiano*. Ariel, 1985.

Gilio, Andrea. *Diálogo sobre los errores de los pintores acerca de las historias sagradas,* editado por Ángel Sánchez. Akal, 2000.

González Novalín, José. *Liturgia y derecho: la normativa litúrgica en la Iglesia latina*. Monte Carmelo, 2000.

Head, Thomas, ed. *Medieval Hagiography: An Anthology*. Routledge, 2000.

Kamen, Henry. *Felipe II: el rey prudente*. Temas de Hoy, 1997.

León, Pablo de, fray. *Libro llamado Guía del Cielo el qual trata de los vicios y virtudes, sacado de la secunda secunde de sancto Thomas*. Juan de Brocar, 1553.

López de Ayala, Ignacio. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Imprenta de Repullés, 1875.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel, 1975.

Marías, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Taurus, 1989.

Martínez-Burgos García, Palma. «Devoción, decoro y ortodoxia: la pintura de El Greco en el contexto espiritual de la Contrarreforma, 1577-1600». En *El Greco. The first 20 years in Spain,* editado por Nicos Hadjinicolaou. Institute for Mediterranean Studies, 2005.

Martínez-Burgos García, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Universidad Valladolid, 1990.

Martínez-Burgos García, Palma. «Juana de Austria. Female models of Power and Piety in Politics and the Mirrors of Princesses». En *The Making of Juana of Austria. Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia,* editado por Noelia García Pérez. Louisiana State University Press, 2021.

Monzón, Francisco de. *Libro Primero del Espejo de la Princesa cristiana*. Hacia 1543.

Morales, Ambrosio de. *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*. Antonio Marín, 1765.

Palazzo, Eric. *Liturgie et société au Moyen Âge*. Aubier, 2000.

Panofsky, Erwin. *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Flammarion, 1997.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *Barroco español: pintura y escultura 1600-1750*. Cátedra, 1992.

Rubio, María del Mar. *Las reliquias y sus autenticaciones: estudios sobre normativa y práctica en la Edad Moderna*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

San Juan de la Cruz. «Subida del Monte Carmelo». En *Obras completas*. BAC, 1994.
Santa Teresa de Jesús. «Las Moradas». En *Obras completas*. BAC, 1997.
Sigüenza, José de, fray. *La fundación del Monasterio de El Escorial*. Turner, 1986.
Stratton, Susan. *The Imago Dei and Early Modern Visual Culture*. Routledge, 2010.
Vázquez García, Francisco. *Devociones y control social en la España del Antiguo Régimen*. Universidad de Sevilla, 2005.
Wieck, Roger S. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. George Braziller-The Pierpont Morgan Library, 1997.
Willard, Charity C. *Christine de Pizan: Her Life and Works*. Persea Books, 1984.

El Breviario-Natalicio de El Escorial. Objeto itinerante de memoria familiar al servicio de dos dinastías (1474-1611)*

Alejandra Salazar Escar
Universidad Nacional de Educación a Distancia



Figura 1

Santa Ana grávida en el Breviario-Natalicio (detalle). El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, *Breviarium* Vit. 3., fol. 267v.

De arcas y *estorias*. La presencia del libro en el tesoro regio castellano

> Multan conuenit regibus crebro Sanctas Escrituras et sanctos libros
> legere uel audire et non romanços, in quibus fabulae et uanitates
> et mendacia et carnis delectabilia continentur, ut per excercitium sanctae lectionis
> et scientiae, regendi populum inueniant margaritam.[1]

A través de estas líneas recomendaba Álvaro Pais la lectura de las sagradas escrituras y los libros devocionales a príncipes y reyes para la buena gobernación del pueblo. Bajo un tono irónico de gran fortuna posterior, censuraba la afición cortesana hacia los romances caballerescos y las coplas amorosas en contraposición a la aconsejada lectura de obras espirituales. La generalización de este tipo de críticas se incrementó con el paso del tiempo, desvelando las normas y modos de actuación esperados para el buen gobernante.

Una centuria después, el Arcipreste de Talavera[2] cuestionaba la querencia femenina hacia los libros desaconsejados para la buena mujer virtuosa: «Todas estas cosas fallaréis en los cofres de las mugeres: Horas de Santa María, siete salmos, estorias de santos, ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados [...] esto sí. Destas e otras infinidas cosas fallarás sus arcas e cofres atestados».[3] Unas consideraciones que, a fin de cuentas, no impidieron su presencia entre las posesiones de Isabel I de Castilla y sus ancestros, que llegaron a atesorar ejemplares en romance de *Merlín,* la *Historia de Lanzarote* y la *Demanda del Santo Grial*.[4] Resulta elocuente ya que el propio *Corbacho* de Martínez de Toledo se encontraba entre los múltiples tratados formativos de discusión de la moral femenina[5] custodiados en las arcas de la reina en el Alcázar de Segovia.[6] Fueron sin duda estos tipos de tratados, los libros devocionales y los *Specula Principis,* de gran peso en la literatura del siglo xv hispano,[7] los vehículos esenciales para la transmisión del buen comportamiento principesco.[8] Su habitual presencia en las arcas regias avala su funcionalidad como vehículos de instrucción y, sobre todo, una aparente aprobación de

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de una estancia de investigación en el Instituto de Estudos Medievais de la Universidade Nova de Lisboa, financiada a través de las ayudas para el fomento de la movilidad internacional de la EIDUNED del año 2024. Deseo expresar mi agradecimiento a Antonio Urquízar Herrera por su acompañamiento y orientación a lo largo del proceso de preparación de este estudio, así como a Alicia Miguélez Cavero por su generosidad y valiosos comentarios.

1 «Es muy conveniente que los reyes lean o escuchen con frecuencia las Sagradas Escrituras y santos libros, y no los romances, en los que se contienen fábulas y vanidades y mentiras y delicias de la carne, para que, a través de la práctica de la santa lectura y ciencia, encuentren la perla del gobierno del pueblo»; Pais, *Spelho dos Reis,* fol. 124r. Álvaro Pais o Álvaro Pelayo, obispo de Silves, le dedicó el tratado a Alfonso XI de Castilla hacia 1341.

2 Alfonso Martínez de Toledo, literato y capellán de los reyes Juan II y Enrique IV de Castilla.

3 Martínez de Toledo, *Corbacho,* 159-160.

4 AGS, PTR, legajo 30, 6, fol. 64.

5 Entre otros, el *Llibre de les dones* de Françesc Eximenis, el *Livre des trois vertus* de Christine de Pizan, el *Libro de las donas* de Diego de Valera, *Claras y virtuosas mujeres* de don Álvaro de Luna, el *Vergel de nobles doncellas* de Martín Alfonso de Córdoba, un *Espejo de damas* en francés y el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera.

6 «Otro libro de pliego entero en papel de mano en Romançe que se dize el arçipreste de talavera con vnas tablas de papel forradas en cuero blanco»; AGS, PTR, legajo 30, 6, fol. 64.

7 Sobre los espejos de príncipes en la Castilla del cuatrocientos, véanse Nogales Rincón, «Los espejos de príncipes en Castilla» y Herrero Prado, «La educación del príncipe Enrique IV».

8 La inestabilidad política que marcó el ascenso de la dinastía Trastámara, tanto en Castilla como en Aragón, fomentó que los textos político-doctrinales priorizaran la formulación de pautas de comportamiento virtuosas para el monarca con el fin de consolidar su legitimidad dinástica.



Figura 2

Compillation des Cronicques et ystores des Bretons, siglo XV.
París, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits Français, 8266, fol. 7r.
© Bibliothèque nationale de France.

sus reglas y cánones.[9] Una aceptación, no obstante, pasiva que, como toda norma social, no debe ser considerada imperativa ni usual en todo momento y contexto.

Arca, cofre o armario son sin duda los términos más adecuados para describir los contenedores materiales en los que este tipo de objetos se custodiaban, ordenaban y transportaban. En el caso de los libros, sería erróneo tratar de resignificarlos bajo el término de biblioteca o colección libraria, ya que, atendiendo a la documentación, la concepción organizativa, narrativa y consciente de este tipo de espacios no se documenta como tal en el contexto del tesoro palatino bajomedieval.

9 Entre los presentes en el tesoro segoviano destacan: *Calila e Dimna, Libro de los Proverbios, Bocados de Oro, Flores de Filosofía, Castigos del Rey don Sancho, Glosa Castellana al Regimiento de Príncipes,* de Edigio Romano, *Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza compuestos para la educación del príncipe don Enrique, Proverbios de pseudo-Séneca* y el *Regimiento de Príncipes,* de Gómez Manrique.

Es más, no existía un espacio fijo ni comunitario para la ordenación de este tipo de artefactos: aquellos más preciados se preservaban sin un orden concreto en cofres o arcas junto con variados objetos como tablicas, joyeles o cruces. Asimismo, contaban con una fuerte seguridad a base de llaves y cerraduras para facilitar su protección y traslado en los viajes itinerantes de la corte (figura 2). No obstante, todo ello no implicaba la ausencia total de un juicio previo en su acumulación y conservación en el espacio físico del tesoro, que sí presentaba rasgos de sistematización bajo principios simbólicos relacionados con la preservación de la memoria y la proyección del prestigio regio.

Custodiados en este tipo de contenedores materiales, los libros contaron con gran presencia en el conjunto del tesoro segoviano desde inicios del siglo XV.[10] El traslado definitivo de los bienes de la Corona al Alcázar de Segovia no podemos fijarlo con seguridad.[11] La primera referencia documentada de su presencia en la fortaleza nos la brinda el testamento del rey Enrique III el 24 de diciembre de 1406, indicando la ubicación específica del tesoro en la torre del Homenaje, con su planta inferior convertida en una verdadera cámara del tesoro completamente abovedada en piedra: «Otrosí, ordeno é mando quel mi tesoro que está en el mi Alcázar de Segovia, que sea todo guardado para el dicho Príncipe mi hijo, y que no se gaste ni se tome dél cosa alguna [...] que en la torre del omenaje, donde tiene él mi tesoro, que no entre ninguno en ella ni lo desapoderen della contra su voluntad».[12]

La cámara se localiza en su planta baja, comunicada con la llamada Sala de la Torre, que actualmente funciona como la armería del complejo museal. Tiene una planta semicircular y está cubierta por una bóveda de cuarto de esfera construida en mampostería irregular de piedra, cuya curvatura se eleva de manera continua desde los muros de soporte hasta una alta clave ciega, sin nervios ni ornamentación estructural. La única luz natural que la ilumina atraviesa dos ventanas abocinadas que restringen la visibilidad desde el exterior. Estratégicamente, el espacio que estuvo destinado a albergar el tesoro se sitúa en el punto más alejado del acceso principal de la fortaleza.

De los numerosos objetos suntuarios conservados en este espacio sobresalen nada menos que treinta y cinco libros pertenecientes al patrimonio dinástico del linaje desde el temprano siglo XI.[13] Esta debió de ser una pequeña parte del conjunto librario atesorado por el rey Juan II,[14] considerando las posibles pérdidas o el devenir disperso de los ejemplares que pudo llegar a atesorar.[15] En apenas unos años, Enrique IV los amplió hasta sesenta, y tras su fallecimiento, su hermana Isabel acrecentó ese número a aproximadamente doscientos volúmenes.[16]

10 Resulta interesante el progresivo incremento de los ajuares principescos desde los inicios de la Casa Trastámara, en 1369, comparando las nueve acémilas y los tres asnos utilizados por el rey Enrique III para sus viajes frente a las ochenta y cinco utilizadas por Enrique IV; AGS, CSR, legajo 97, fols. 250v-251r y 264r-265r.

11 En el caso de los libros, un buen marcador para conocer el paradero del patrimonio librario de la Corona anterior a su establecimiento en el Alcázar de Segovia es la copia llevada a cabo en Sevilla, en 1341, del *Libro del saber de la astrología;* véase Fernández Fernández, «Los espacios del conocimiento en palacio», 121.

12 Rosell, «Crónicas de los Reyes de Castilla», 267-268.

13 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 84, s. fol.

14 De él afirmaba Fernán Pérez de Guzmán que «leía muy bien, plazíanle muchos libros y estorias». Una afición aparentemente trasmitida a sus sucesores directos; Pérez de Guzmán, *Generaciones y Semblanzas,* 118-120.

15 Son varios los datos sobre su afición a los libros. Estando en Valladolid en 1432 pidió a Lorenzo Suárez de Figueroa que le diese un libro «romançeado» que tenía prestado a su primo el infante portugués don Enrique. En otra ocasión envió a su escribano real Juan Alfonso de Baena al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso para que le copiara tres libros: *Loores de Santa María, De Prima Entençion* y *De oraciones;* ADM, Fondo Histórico, legajo 160, n.º 5.

16 AGS, PTR, legajo 30, 6, fols. 1-192.

La materia de la antigüedad. Devociones y genealogías

Entre las incorporaciones isabelinas, un breviario realizado hacia 1480 incluye entre sus páginas las fechas y lugares de nacimiento de los hijos de Isabel, devota costumbre que continuaron sus descendientes hasta el siglo XVII. Actualmente conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial bajo la signatura *Breviarium* Vit. 3, su excepcionalidad radica en la introducción de esta suerte de genealogía regia en un objeto cuya función original era la devocional y no la puramente cronística o historiográfica.

¿Podemos relacionar esta performatividad funcional del Breviario-Natalicio con los intereses legitimadores de la reina en el ámbito de la crisis dinástica que marcó los inicios de su reinado? Para tratar de responder a esta cuestión, conviene destacar en primer lugar el uso estratégico del tesoro que Isabel realizó tras su ascenso al trono para hacer frente a la crisis económica que asolaba Castilla. Entre los años 1475 y 1483 ordenó a sus contadores mayores de cuentas entregarle en diversas partidas determinadas joyas, plata, vajilla y objetos de oro provenientes de la cámara de su difunto hermano para labrar plata en la Casa de la Moneda de Segovia. Sus contadores recibieron hasta cuatro millones de maravedíes por dichas partidas.[17]

No destinados a esta desaparición, los libros del Alcázar fueron conscientemente seleccionados para nutrir las cámaras de los reyes de Castilla y Aragón. Tan solo tres días después de su coronación, Isabel ya hizo uso activo de los libros custodiados en la fortaleza castellana.[18] No obstante, fue a partir de febrero de 1475 cuando la documentación especifica cuáles de ellos fueron dedicados al uso propio de los reyes y cuáles enviados a sus cámaras privadas, lo que nos ofrece una visión aproximada del valor que la monarca confirió a su utilidad dinástica, los matices de género que ofrecían y la funcionalidad pedagógica de este tipo de objetos en un momento de crisis e inestabilidad política.

De entre los cincuenta y un ejemplares que se destinaron a la cámara de la reina, los salterios, las biblias, los libros de horas, los misales y, en menos porcentaje, los breviarios[19] fueron los protagonistas cuantitativos de sus mandatos. Entre estos últimos, tipologías librarias inusuales entre las arcas regias dado su habitual uso eclesiástico, complejidad lectora y mayor tamaño, Isabel ordenó entregar dos breviarios forrados de damasco verde para su servicio y dos breviarios ricos escritos en pergamino para la cámara del rey.[20] Una tendencia a lo espiritual complementada por un marcado apego hacia los *Specula Principis* y la literatura cronística vinculada a sus orígenes.

Fueron numerosas las obras de trasfondo genealógico atesoradas por los monarcas, incluso en ejemplares destinados al ocio cortesano. Entre estos, el 13 de abril de 1480 Isabel ordenó llevar a su cámara varios volúmenes literarios vinculados con el rey Alfonso X, como el excepcional *Libro de Juego del Ajedrez* conservado en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial o *La Crónica de España* que hizo el rey Alfonso «escrita en papel de cubiertas coloradas».[21] Ya desde las *Partidas,* la lectura de «estorias de los grandes

17 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 84, s. fol.
18 Véase nota anterior.
19 Para un estudio sobre los breviarios atesorados por la reina, véanse Ruiz García, *Los Breviarios de la Reina Católica* y Docampo Capilla, «La iluminación de manuscritos».
20 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 84, s. fol.
21 Véase nota anterior.

fechos de armas que los otros fizieran»[22] se recomendaba para la correcta educación del príncipe, reivindicando sus bondades como ya hicieran los antiguos.

La Segunda Partida alfonsí, dedicada a definir el poder real, puede ser considerada en sí misma como un espejo de príncipes de gran impacto para la codificación de la tratadística sapiencial castellana producida a lo largo del siglo XV.[23] Es este binomio el que nos interesa destacar en este estudio. La coincidencia en la fecha de la producción del Breviario-Natalicio y las mandas de libros genealógicos provenientes del tesoro de los ancestros de la reina no parece casual.

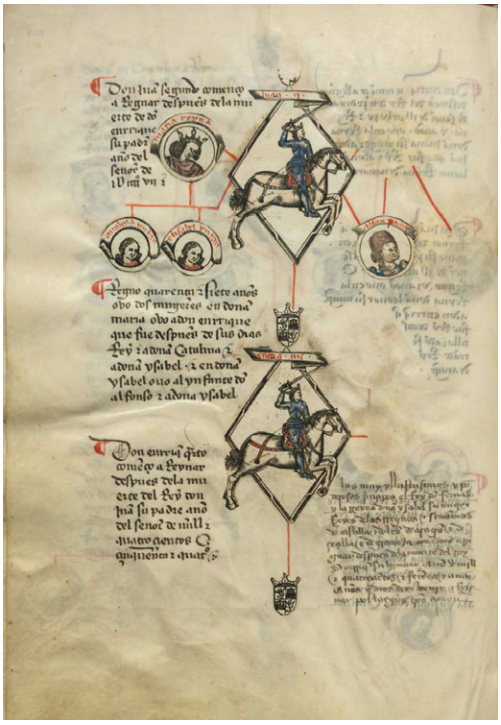
La predilección de Isabel por la Antigüedad y la reivindicación de sus orígenes no fue reducida. Ya fue así con su padre y su hermano. Para Juan II, Alonso de Cartagena realizó la *Genealogía de los Reyes de España* o *Anacephaleosis,* finalizada en 1456.[24] Tras su producción, fueron varios los ejemplares que la reprodujeron, acompañándola de retratos a pluma de los monarcas, desde Atanarico hasta Enrique IV de Castilla. Las versiones conservadas en el Archivo Histórico Nacional, en la Real Biblioteca y en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, posiblemente producidas durante el reinado de Enrique IV, nos informan del marcado interés por la historia de su linaje.

La versión latina del Archivo Histórico Nacional es probablemente el testimonio más antiguo conservado de los ejemplares iluminados del texto.[25] Los retratos ecuestres de Juan II y Enrique IV (fols. 43v y 45v) aparecen policromados en contraposición con los del resto de los reyes. Posiblemente realizado a la par que los mismos, al final del texto se incluye un diagrama genealógico a modo de *nomina regum* (fols. 46r-50v) con la relación de monarcas, hasta Enrique IV «que hodie rregnat».[26] Posteriormente, y de manera tosca e inconclusa, fueron añadidos los nombres de Isabel y sus sucesores hasta el reinado de Felipe II, en un proceso de reformulación textual llevado a cabo por distintas manos que revela una marcada voluntad de mantener actualizado su contenido a través del tiempo.

La versión de la Real Biblioteca la conforman ochenta y dos retratos a pluma de los reyes acompañados de sus esposas e hijos, dispuestos en balcones a los lados de la escena principal.[27] Elaborados a pluma con toques rojos,[28] lamentablemente no han llegado hasta nosotros los dibujos relativos a los reinados de Alfonso VI y Juan II.

La versión escurialense se ornamentó con árboles genealógicos realizados por distintas manos con la novedosa inclusión de las reinas en sus ramas como transmisoras del linaje (figura 3a).[29] En el último folio figurado, se incorporaron posteriormente tres sugerentes retratos de los Reyes Católicos y del príncipe don Juan. Fernando y Juan aparecen a caballo, representados en diferentes tamaños y portando la espada en un tipificado retrato ecuestre similar al de sus ancestros. El retrato de Juan niño constituye un marcador válido para tratar de datar las imágenes en los años correspondientes a su infancia (1485-1490). En cambio, la reina Isabel aparece entronizada, portando la corona y el cetro

22 Alfonso X, *Las Siete Partidas,* Partida II, Título XXI, Ley 20.
23 Nieto Soria, «La *Segunda Partida* en los debates políticos».
24 Para un análisis detallado de las versiones de la *Genealogía* de Cartagena, véase Nogales Rincón, «La *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena».
25 AHN, CC, libro 983.
26 Fol. 50v.
27 Menéndez Pidal, *Crónicas generales de España*, 131.
28 RB, II/3009.
29 RBME, h/2/22.





Figuras 3a y b

Retratos de Juan II y Enrique IV de Castilla (izquierda) y retratos de los Reyes Católicos y el príncipe don Juan (derecha). *Árbol de la genealogía de los Reyes de España (Las edades Trovadas), ca.* 1450. El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, h-II-22, fols. 125v-126r.

bajo un gesto solemne. Su tamaño es considerablemente más grande que los del rey y el príncipe heredero (figura 3b). La presencia de este ejemplar entre los libros de la reina nos informa de su posible mandato de actualizarlo con sus retratos así como de su interés en la renovación de este tipo de compendios familiares.

En la versión más tardía de la Biblioteca Nacional de España, las estandarizadas imágenes fueron incorporadas a pluma en las primeras décadas del siglo XVI.[30] Atendiendo a la presencia de sus armas en la inicial del folio 1, probablemente fue producido en el entorno de la emperatriz Isabel de Portugal,[31] lo que, de nuevo, no parece alejado de la configuración del Breviario-Natalicio en la que distintas manos no coetáneas en el tiempo se encargaron de actualizar su información.

En este sentido, la estrecha relación entre la producción y custodia de esta tipología de crónicas familiares con los proyectos enriqueños resulta patente. De Enrique IV afirmaba Diego Enríquez del Castillo que «preçiávase tanto de la sangre rreal suya y de sus antepasados que aquella sola dezýa ser la más exçelente que ninguna de los otros rreyes cristianos».[32] Aspecto sin duda reflejado en el gran proyecto de su reinado, con la construcción hacia 1458 de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia donde «mandó poner todos los reyes que en Castilla y en León han sido después de la destruición de

30 BNE, Vit. 19/2.

31 Gonzalo Sánchez-Molero, *Regia Bibliotheca,* 221.

32 Enríquez del Castillo, *Crónica del Rey D. Enrique el Quarto de este nombre,* 6.

España, comenzando por Don Pelayo fasta él, e mandó poner con ellos al Cid e al conde Fernán González, por ser caballeros tan nobles e que tan grandes cosas hicieron, todos en grandes estatuas, labradas muy sutilmente de maderas cubiertas de oro e plata».[33]

Una iniciativa artística de sólida narrativa genealógica que no debemos desligar del interés de los monarcas por la nobleza de la sangre, las crónicas genealógicas y, por supuesto, la ansiada legitimación de la dinastía Trastámara en Castilla desde sus intrincados inicios en 1369.[34] Tras el fallecimiento del rey se realizaron las cartelas y los *tituli* que acompañaron las figuras. Su relación descriptiva y formal con el relato de la propia *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena, con la *Crónica de España Abreviada* de Diego Valera dedicada a la reina Isabel[35] o, incluso, con las biografías regias y la composición formal de las figuras del *Compendio de Reyes del Antiguo Testamento,*[36] nos ofrece una ventana interpretativa interesante para constatar el orden y la ejecución de estas en tiempos del reinado isabelino. Tal fue el calado memorístico de la Sala de Reyes que la reina no dudó en preservarla y hacer los arreglos necesarios para su conservación en el futuro, amén de los distintos mandatos de «lavores, reparos y obras» acometidos en la fortaleza desde 1493.[37]

El Breviario-Natalicio. Imágenes, textos y contextos

Los aspectos hasta aquí tratados nos ofrecen un marco óptimo para contextualizar la producción del Breviario-Natalicio, vinculada con los intereses dinástico-espirituales fraguados en los años de juventud de la reina y relacionados con la selección libraria destinada a formar parte de los ajuares de sus descendientes.

Entre los años 1500 y 1501 la reina envió desde Granada dos lotes de libros insertos en sendas arcas para sus hijas María y Catalina hacia las cortes de Portugal e Inglaterra, respectivamente. «Canon de lecturas femeninas»[38] fue el término asignado por Elisa Ruiz para clasificar cuantitativamente los libros que la reina entregó a sus hijas en el periodo comprendido en los primeros años del siglo XVI. Considerando el primer enlace de la primogénita de los Reyes Católicos con el infante Alfonso de Portugal, esta horquilla temporal debería conformar el periodo comprendido entre 1490-1501. Las partidas, en las que predominaban los libros de rezo, espiritualidad y formación cristiana, estaban constituidas por varios manuscritos en pergamino[39] y una mayoría de ejemplares impresos provenientes de los talleres sevillanos de Juan Pegnitzer, Meinardo Ungut y Estanislao Polono.[40]

33 Valera, *Memorial de diversas hazañas,* 95.

34 Nogales Rincón, «La galería de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia».

35 BNE, Inc. 1813.

36 BNE, Ms. 7415.

37 AGS, CCA, Cédulas, 1, 137, 1; 1, 173, 1; 1, 205, 1 y 2, 2-1, 58, 1; AGS, RGS, legajos 149306, 129; 149502, 249 y 149604, 41; y AGS, EMR, MyP, legajo 45, fol. 38; citado en Nogales Rincón, «La galería de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia», 829-839.

38 Ruiz García, *Los libros de Isabel la Católica,* 121.

39 Los inventarios que recogen los diversos cargos librarios del patrimonio isabelino nos ofrecen una valiosa información sobre la valoración material y suntuaria de los manuscritos, ya sea acerca de sus ricas encuadernaciones, la naturaleza de sus soportes o su valor monetario. La relevancia económica adquirida por este tipo de piezas está avalada por la tasación de las mismas llevada a cabo por Juan Velázquez en 1505; AGS, CMC, 1.ª época, legajo 192, pliego 33.

40 El éxito de los impresores alemanes instalados en Sevilla desde 1490 por petición de los Reyes Católicos fue tal que en 1499 contaban en sus talleres con tres prensas y ocho cajas para letras en estaño.

El 20 de septiembre de 1500 la camarera mayor de María, Aldonza Suárez, recibió un total de diecisiete libros enviados por la reina desde Granada. A este siguió un segundo envío en noviembre del mismo año con un pergamino iluminado con «las palabras de la Consagración». Finalmente, Isabel ordenó una tercera remesa compuesta por siete ejemplares que no llegó a cursarse debido a su fallecimiento en el año 1504.[41]

Para Catalina, princesa de Gales y reina consorte de Inglaterra, desde 1509 la reina envió un único lote de veintidós libros el 30 de mayo de 1501.[42] Previamente, debió proveer a su primogénita Isabel de Aragón y a Juana de Castilla[43] con títulos similares a su marcha hacia las cortes de Portugal y Flandes. La ausencia de documentación específica sobre los presentes librarios de la reina a su hija homónima puede ser solventada acudiendo al inventario de sus bienes realizado tras su fallecimiento en Castilla en 1498. En el Archivo General de Simancas contamos con dos cargos realizados por Mendieta y Juan Velázquez, apareciendo los libros custodiados «en una arca de cuero castaño barreada de hoja de lata».[44] Al respecto, resulta reveladora la presencia de varios de los títulos con los que en la temprana fecha de 1474 ella misma nutrió su propia cámara. No resulta extraño rastrear la querencia en el mantenimiento de los gustos literarios de la reina y su consciente transmisión a sus hijas, quizás buscando ofrecerles un modelo de actuación basado en su propia formación en un momento tan relevante como su marcha hacia las cortes europeas tras sus respectivos matrimonios. No siendo una excepción en los envíos la presencia de breviarios, misales y libros de horas, sí lo fue un breviario en particular, ampliamente detallado en lo material y destinado a su hija María.

Para su identificación, en las mandas de objetos contamos con dos entradas[45] que podrían corresponderse con el mismo: «Un libro de rezar, que es Breviario, escrito de mano, en pergamino, eluminado que es la una pieça un manojo de flechas, esmaltadas de blanco y negro [...] y clavados los texillos cada uno con un escudo: el uno, de las armas reales de Castilla y León, el otro, de Aragón».[46] En la primera destaca la inclusión formal de la heráldica y la divisa de la reina. En este sentido, basta recordar los recibidos por Isabel en el Alcázar con las armas de Juana Enríquez, como el *Libro de Horas de Juana Enríquez,*[47] o la presencia de un salterio[48] enviado a Catalina en 1501 con los blasones de Castilla y Portugal, que podría vincularse con la madre de la reina católica, Isabel de Portugal. La presencia de estos identificadores formales en los objetos transmitidos intergeneracionalmente constituyó una práctica común a lo largo de las diversas ramas familiares. La heráldica, las iniciales o determinados temas iconográficos de corte bíblico o profano servían como vehículo de conexión entre antepasados y sucesores. La segunda entrada indica la combinación tipológica entre el breviario y el salterio: «Otro libro escripto de mano, en pergamino, en latýn, yluminado, que es Breviario y Salterio, que tiene las cubiertas de terçiopelo carmesý y por çerraduras dos texillos de brocado rraso verde, [...] que tiene la una una ymagen de sant Juan Babtysta con un cordero en la mano, y en el otro Nuestra Señora».[49]

41 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 156, pliegos 58, 90, 98 y 102; y legajo 178, pliego 331.
42 Legajo 156, pliegos 227-231.
43 Para un cotejo de los títulos coincidentes en el inventario de bienes *post mortem* de la reina Juana, véase RB, II/328, *Inventario de los bienes de la reina Juana I de Castilla (1565)*.
44 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 192, pliegos 68, 69 y 70.
45 Legajo 156, pliegos 90, 98 y 102.
46 Véase nota anterior.
47 En Zaragoza, en 1475, se mencionan cuatro ejemplares de la cámara de la reina Juana Enríquez descritos como «quatro libros cubiertos de engrut y de pergamí de la señora reyna», con una entrada que al margen recoge la indicación «a doña Ysabel»; RB, II/2104.
48 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 156, pliego 227.
49 Pliegos 90, 98 y 102.

Ambas descripciones podrían corresponderse con el *Breviarium* en pergamino custodiado en la Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.[50] Guiándonos por el parco contenido de las referencias documentales parece más sostenible que sea la primera la más ajustada al breviario escurialense. La inclusión de las armas regias en los textillos parece sostener esta hipótesis. Además, en el manuscrito escurialense se indica la pertenencia isabelina del mismo. Este tomo misceláneo fue recopilado por el padre Félix Rozanski, bibliotecario en El Escorial entre 1875 y 1885. En él se incluyen unas «Noticias muy singulares concernientes al Misterio de la Inmaculada Concepcion de Maria»,[51] aludiendo al Breviario-Natalicio dada la inusual presencia del *Oficio de la Inmaculada Concepción* en su cierre. No obstante, debemos ser cuidadosos en su identificación siguiendo estas noticias, debido a que la vinculación que Félix Rozanski estableció con la reina Isabel pudo guiarse por los propios natalicios insertos en el breviario.[52]

Sorprendentemente, la historiografía artística no le ha conferido gran atención en los numerosos estudios sobre miniatura flamenca llevados a cabo en los últimos años. Posiblemente realizado hacia 1475-1480, el análisis codicológico del breviario no deja dudas sobre su origen castellano.[53] Confeccionado en pergamino, la mayor parte del texto presenta una letra gótica redonda, tipografía característica de la producción manuscrita castellana de finales del siglo XV. A diferencia de las letras góticas más estilizadas y angulosas propias de los talleres flamencos, esta grafía resulta más cercana a la tradición escritural hispana. No obstante, su particularidad reside en la inclusión entre sus páginas de las fechas y lugares de nacimiento de los hijos de la reina Isabel, devota costumbre que continuó su hija María y que a la muerte de su madre recogió la emperatriz Isabel de Portugal (figuras 4a y b).[54]

En las primeras páginas se incluyen las fechas de nacimiento de los hijos de Isabel I de Castilla, comenzando por el príncipe don Juan, nacido el 30 de junio de 1478. La insólita omisión del nacimiento de la primogénita de los Católicos, nacida el 2 de octubre de 1470, pudo deberse al deseo de comenzar los natalicios tras el nacimiento del príncipe heredero. Al cierre, se insertaron los natalicios de los ocho hijos de María de Aragón (1482-1517). Posteriormente y, de nuevo, en las primeras páginas, se anotaron los de la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), Felipe II (1527-1598) y Felipe III (1578-1621), últimos monarcas en testimoniar el nacimiento de sus hijos en el breviario (figuras 5a, b y c).

Tras la muerte de María fue heredado por su hija, la futura Isabel de Portugal. Su enlace en 1526 con el emperador Carlos V hizo que el breviario, junto con otras piezas maternas de su dote, volviesen a su lugar de origen en Castilla.[55] Fue inventariado en el reparto de bienes de la emperatriz en 1555 como: «Un libro grande enquadernado en cuero negro con dos manos e quatro escudetes de plata lisos ques de pergamyno y está en [él] el nasçimyento de los rreyes. Tasose asy como esta la plata en veynte e quatro reales e la letra e lumynaçion tasose en treynta e çinco ducados».[56]

50 RBME, *Breviarium* Vit. 3.

51 «Noticias muy singulares concernientes al Misterio de la Inmaculada Concepcion de Maria Sma. Sra. Nra., que se hallan esparcidas en varios Codices Mss. e ineditos escritos assi en pergamino como en papel, que se custodian en la Real Bibliotheca de San Lorenzo»; RBME, Z.IV.18, fols. 288r-292r.

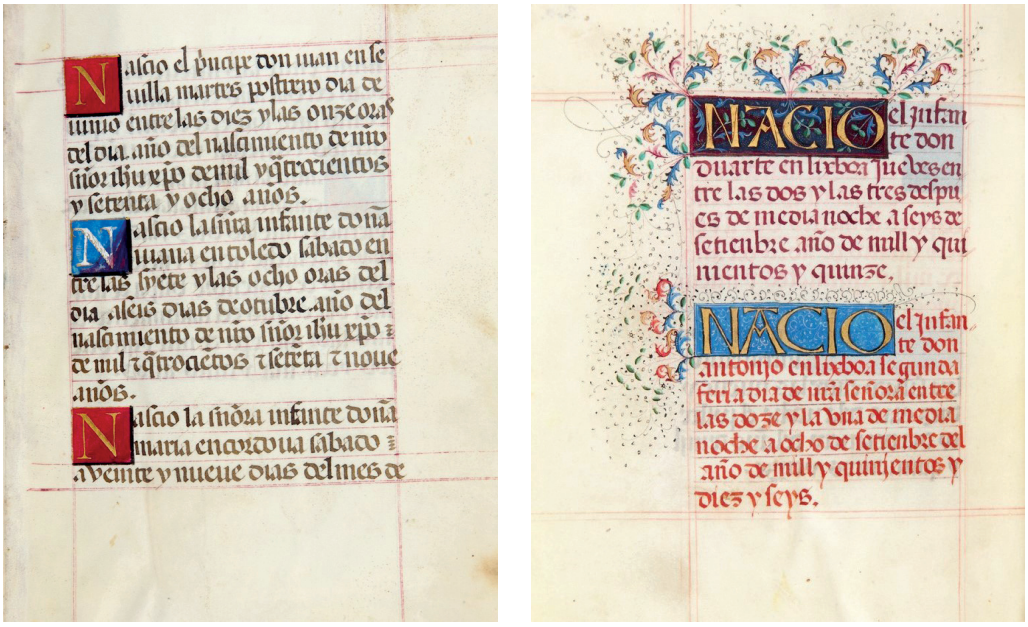
52 Docampo Capilla, «La iluminación de manuscritos», 247.

53 Ruiz García, *Los Breviarios de la Reina Católica* y Docampo Capilla, «La iluminación de manuscritos».

54 RBME, *Breviarium* Vit. 3., fols. 1-5 y 308-309.

55 AGS, CMC, 1.ª época, legajo 953.

56 *Libro del Inventario de la Recamara de la Emperatriz nuestra señora que Dios tiene en su gloria;* AGS, CSR, legajo 67-3, f. 94r.



Figuras 4a y b

De izquierda a derecha, natalicios de los hijos de Isabel I de Castilla y María de Portugal, siglo XV.
El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Vit. 3, fols. 1r y 309v.

La iluminación fue tasada en treinta y cinco ducados. Ya en su momento la calidad de las miniaturas fue ampliamente valorada. Asimismo, su papel como agente viajante entre los reinos hispanos le confiere un carácter móvil y adaptativo, del todo inusual para una pieza litúrgica tan singular como el breviario.

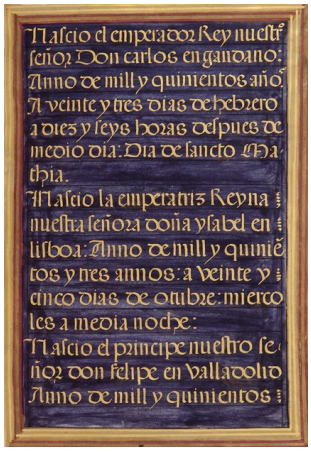
Al morir la emperatriz pasó a formar parte de los bienes de su hija, la princesa Juana de Austria.[57] De su época datan las cartelas con tipografía dorada que componen los natalicios de sus padres y hermanos, en un acto análogo al que anteriormente habían hecho su madre, su abuela y su bisabuela, respectivamente.

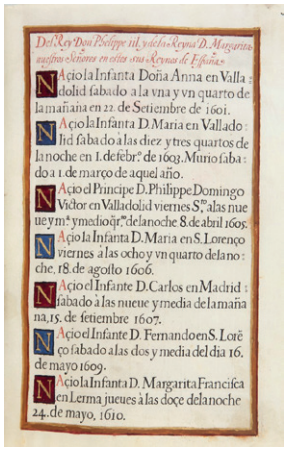
A la muerte de Juana en 1573 fue adquirido por su hermano Felipe II en la almoneda parcial de sus bienes, lo que justifica su actual conservación en la Real Biblioteca de El Escorial. En marzo de 1574 se elaboró un *Catálogo de los libros de Sv Mag. que se hallaron en poder de Serojas a [...] de março de 1574*.[58] El propósito de dicho inventario quizás coincidió con el deseo de trasladar definitivamente los libros personales del monarca a la nueva biblioteca del monasterio cuando sus obras estaban ya muy avanzadas.[59] La entrada en el catálogo de 1574 de la rica biblioteca filipina lo describe como: «Devotionarium. Oficio de Nuestra Señora que fué de los Reyes de Portugal, pergamino, iluminado, tiene

57 AHPM, Protocolo 455.

58 Antolín, *La librería de Felipe II*.

59 Según el encabezamiento, los libros estaban bajo la responsabilidad de Juan de Serojas, un antiguo servidor del monarca. Desde 1561, cuando la corte se estableció de manera permanente en Madrid, a Serojas se le confió el cuidado de los libros del monarca, que estaban ubicados cerca de su despacho, en la torre alta del Alcázar madrileño; Gonzalo Sánchez-Molero y Lucía Megías, «La Crónica del infante don Crisócalo», 460.


Nascio el emperador Rey nuestr
señor Don carlos en gandano:
Anno de mill y quinientos año
A veinte y tres dias de febrero
a diez y seys horas despues de
medio dia: Dia de sancto Ma
thia.
Nascio la emperatriz Reyna
nuestra señora doña ysabel en
lisboa: Anno de mill y quinie
tos y tres annos: a veinte y
cinco dias de octubre: mierco
les a media noche:
Nascio el principe nuestro se
ñor don felipe en valladolid
Anno de mill y quinientos


Del Rey Don Philippe iij. y de la Reyna D. Margarita
nuestros Señores en estas sus Reynas de España.

Nacio la Infanta Doña Anna en Valla
dolid sabado a la vna y vn quarto de
la mañana en 22. de Setiembre de 1601.

Nacio la Infanta D. Maria en Vallado
lid sabado a las diez y tres quartos de
la noche en 1. defebr.º de 1603. Murio saba
do a 1. de março de aquel año.

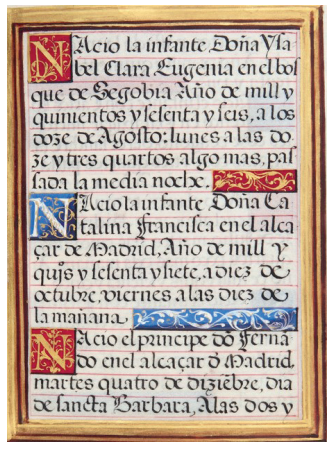
Nacio el Principe D. Philippe Domingo
Victor en Valladolid viernes S.ºs alas nue
ue y m.ª y medio q.ºr. de la noche 8. de abril 1605.

Nacio la Infanta D. Maria en S. Lorenço
viernes a las ocho y vn quarto de la no
che. 18. de agosto 1606.

Nacio el Infante D. Carlos en Madrid
sabado a las nueue y media de la maña
na, 15. de setiembre 1607.

Nacio el Infante D. Fernando en S. Lorē
ço sabado a las dos y media del dia 16.
de mayo 1609.

Nacio la Infanta D. Margarita Francisca
en Lerma jueues a las doçe de la noche
24. de mayo, 1610.


Nacio la infante Doña Ysa
bel Clara Eugenia en el bol
que de Segobia Año de mill y
quinientos y sesenta y seis, a los
doze de Agosto: lunes a las do
ze y tres quartos algo mas, pas
sada la media noche.

Nacio la infante Doña Ca
talina Francisca en el alca
çar de Madrid, Año de mill y
qujs y sesenta y siete, a diez de
octubre, viernes a las diez de
la mañana.

Nacio el principe dō Ferna
do en el alcaçar d Madrid
martes quatro de diziēbre, dia
de sancta Barbara, Alas dos y

Figuras 5a, b y c

De izquierda a derecha, natalicios de los hijos de Isabel de Portugal, Felipe II y Felipe III, siglos XVI-XVII. El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Vit. 3, fols. 3r, 4r y 5r.

unas hojas escritas con los días del nacimiento de personas reales».[60] Consciente del significado dinástico que albergaba, Felipe no dudó en comprarlo en la almoneda de los bienes de su hermana menor, un año antes de la confección de dicho catálogo. Empero, debemos contemplar la custodia del mismo por parte del Rey Prudente bajo parámetros diferentes a los anteriormente citados, pasando a formar parte de su biblioteca palatina como un singular testimonio de su linaje. La utilidad que Felipe II confirió a determinados libros residía en su singularidad, más allá de su riqueza o antigüedad. La custodia en El Escorial, tanto de aquellos heredados como de los adquiridos en las almonedas de sus familiares cercanos, debe ser relacionada con el significado de mausoleo regio que poseía el monasterio, de igual forma que lo fue la Capilla Real de Granada como depósito de buena parte de los libros de la reina Isabel anteriormente custodiados en el Alcázar de Segovia.[61]

Bajo la bóveda del santuario escurialense, en la primera década del siglo XVII fueron incluidos los natalicios de Felipe III y de sus hijos, cerrándose el ciclo cronológico con el nacimiento del infante Alonso Mauricio el 22 de septiembre de 1611. En este caso, sí podemos tratar de identificar la autoría de los últimos natalicios plasmados en sus páginas por fray Martín de Palencia o fray Andrés de León, iluminadores establecidos en el monasterio en este marco cronológico.[62] En todo caso, y dada la diferencia en el acabado y grosor del pergamino, los folios de los natalicios fueron incluidos en el mismo de manera

60 Antolín, *La librería de Felipe II*, 401.

61 Estas transferencias, realizadas por intermediarios como el limosnero real Pero García de Atienza por mandato del rey Fernando de Aragón, desempeñaron un papel decisivo, aunque indirecto, en la consolidación de la condición de la capilla como depósito material y simbólico de la memoria póstuma de los monarcas.

62 Gonzalo Sánchez-Molero, «El "scriptorium" palatino, Felipe II y el oratorio real del Escorial».

diacrónica, es decir, a lo largo de una amplia horquilla temporal. Mientras que aquellos dedicados al texto presentan una superficie fina y uniforme, los de las miniaturas y de los primeros natalicios resultan más gruesos, consistentes y translúcidos.

La relación de la inclusión de los nacimientos con las crónicas y genealogías hasta aquí expuestas resulta patente. No obstante, en estas últimas los datos se limitaban a los *tituli* y a las gestas memorables de los monarcas. El hecho de señalar la fecha y los lugares de nacimiento no fue tan frecuente.[63] Este facto nos lleva a sopesar, de nuevo, que los natalicios se efectuaron en fechas cercanas a los propios nacimientos de los infantes y, por lo tanto, no constituyeron añadidos posteriores.

Con todo, la primigenia naturaleza devocional del breviario le añadió nuevos matices a esta renovada concepción funcional. Para iluminar esta cuestión el estudio de las imágenes resulta revelador. Los márgenes iluminados parecen adaptarse al texto por lo que pudieron ser un añadido inmediatamente posterior a su escritura. Siguen el modelo de la escuela de Gante-Brujas, pudiendo conformar una versión hispana de los modelos nórdicos orlados. La presencia en la Península de códices iluminados procedentes de Flandes fue profusa en las últimas décadas del siglo xv. Algunos fueron realizados para los Reyes Católicos, incorporando sus armas y escudos como en el Breviario de la Biblioteca Nacional de España o en el Misal de la Capilla Real de Granada. A diferencia de las orlas producidas en Flandes, más equilibradas y detalladas, las del Breviario-Natalicio muestran un estilo menos aireado, con presencia de acantos, *putti* y motivos vegetales característicos del ámbito castellano.

Las delicadas ocho miniaturas a página completa que lo componen debieron ser un añadido posterior a la escritura del texto y los márgenes iluminados, dada la diferenciación entre las orlas hispano-flamencas del resto de los folios y aquellas que abrazan las imágenes. Formalmente podemos relacionarlas con las producidas en el taller del Maestro de Maximiliano, conformando una versión similar a las del *Breviario Mayer van den Bergh,* del *Breviario de Leonor de Portugal* y del llamado *Breviario de Isabel la Católica*.[64]

Para Javier Docampo parece más probable que fueran importadas de un taller de Flandes. Por los inexactos asientos documentales y la afinidad formal con el *Breviario Mayer van den Bergh,* propone a María como su primera poseedora, lo que resulta una hipótesis válida si nos guiamos únicamente por el origen flamenco de las mismas y su incorporación posterior a la producción material del breviario. Atendiendo a las variaciones formales entre los natalicios de la reina Isabel y aquellos de su hija, de distintas manos coetáneas a los nacimientos, no cabe excluir el encargo de María de los nacimientos de sus hijos tras recibir el manuscrito en su ajuar materno.

Respecto a la filiación nórdica de las imágenes, la presencia de *ylluminadores* flamencos establecidos en Castilla en las últimas décadas del siglo xv está ampliamente documentada. Desde mediados de la centuria existía un conjunto de artistas que trabajaban al servicio de los monarcas, algunos de manera eventual y otros con un salario fijo anual. De acuerdo con las cuentas reales, el número de miniaturistas superaba al de pintores, lo cual

63 Un ejemplo coetáneo lo encontramos en la Mantua del *quattrocento.* En la *Genealogía de los Príncipes D´Este,* actualmente conservada en Módena, destaca el medallón dedicado a la entonces recién nacida Isabella d´Este, futura marquesa de Mantua, donde sí se relata la detallada información de su nacimiento; BE, c. 1474, INV. Lat. 478.

64 Docampo Capilla, «La iluminación de manuscritos».

sugiere que la demanda en su producción era cuanto menos considerable. No obstante, su salario solía ser menor.[65] En su mayoría eran de origen castellano, aunque fueron incorporándose paulatinamente artistas extranjeros, principalmente franceses y flamencos. Pese a ello, resulta complejo vincular su autoría con las obras conservadas en la actualidad.[66]

Entre los primeros nombres documentados destaca Nicolás Gómez, cuya trayectoria profesional se inició hacia 1454, cuando aparece registrado trabajando en los libros de coro de la catedral de Sevilla.[67] Otro de los más habituales del entorno de los iluminadores al servicio de la reina es el de Ruperto Alexandre, de origen francés y documentado en Castilla al menos desde las últimas décadas del xv. No obstante, el tratamiento del color, los rostros disipados de formato redondo, las narices achatadas y los fondos paisajísticos traslúcidos guardan estrecha relación con el estilo de Simón Bening, Juan de Flandes y Felipe Morras, abriendo un nuevo marco para la propuesta de datación de las miniaturas, no posteriores al año 1500.

Según la última hipótesis propuesta por Oskar J. Rojewski,[68] el iluminador picardo Philippon Mauroux, localizado en Marsella, se corresponde con el ya referenciado Felipe Morras, activo en la corte isabelina en las últimas décadas del siglo xv.[69] Ya Matthias Weniger y Rafael Domínguez Casas propusieron una no descartada vinculación formal de su estilo con el de nueve de las dispersas tablicas del *Políptico de Isabel la Católica,* tradicionalmente atribuidas a Juan de Flandes y datadas entre 1496 y 1504.[70] Sin duda, pudo ser un trabajo a dos manos entre el pintor y el iluminador, más aún si tenemos en cuenta la factura técnica de la miniatura aplicada a la composición y la base figurativa de la escuela de Gante-Brujas en su formato. La atención hacia detalles inusuales en las escenas, los horizontes difusos y la composición de algunos de los rostros difieren del estilo de Juan de Flandes.[71] La hipótesis cobra más sentido si tenemos en cuenta la primera presencia documentada de Morras como el iluminador de manuscritos de la princesa Isabel de Portugal en julio de 1497, con una asignación anual de 15 000 maravedíes.[72] En 1498 pasó a formar parte de la corte de su madre, de nuevo como iluminador de la reina. Tras su fallecimiento fue el encargado de tasar sus pinturas y vender las tablicas del *Políptico* a Diego Fernández de Córdoba, Francisca Enríquez de Luna y Felipe el Hermoso.[73] La relación de los elementos vinculados a su estilo con la configuración de las miniaturas del Breviario-Natalicio presenta algunos rasgos homogéneos que podrían apuntar a su figura como el principal autor de la iluminación del manuscrito genealógico.

La primera del breviario abre el folio 6v con la escena de *La Natividad.* Si atendemos a su proximidad con los natalicios incluidos en los primeros folios (1r-5v) podemos establecer una relación entre ambas que le confiere a la práctica genealógica un matiz

65 Villaseñor Sebastián, «Los ylluminadores en Castilla».

66 Sobre el estudio de los roles del iluminador y el cuestionamiento terminológico asociado al mundo librario medieval, véase Fernández Fernández, «Manuscritos iluminados».

67 Joaquín Yarza Luaces le atribuyó uno de los *Libros Blancos* de la catedral de Sevilla que contiene el texto de un patronato fundado por la reina en 1477 tras la victoria en la batalla de Toro. En la incial del primer folio se muestra un retrato de Isabel arrodillada ante una Virgen con Niño rodeada por dos ángeles junto con las armas regias. En un gesto de devoción, la reina ha dejado su corona a los pies de la Virgen; Yarza Luaces, «Los Reyes Católicos y la miniatura», 63-98.

68 Rojewski, «Felipe Morras».

69 Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*.

70 *Sittow, Morros, Juan de Flandes* y Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*. Juan de Flandes, *Políptico de Isabel la Católica,* 1496-1504, óleo sobre tabla, 93 × 156,50 cm. Madrid, Galería de las Colecciones Reales, inv. 19003471.

71 Justi, «Juan de Flandes».

72 Domínguez Casas, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos.*

73 Zalama Rodríguez, «La infructuosa venta».

regio asociado con el amparo divino del linaje. En este caso, la vinculación formal con las variantes del *Libro de Horas de Isabel la Católica*[74] y del *Breviario Mayer van der Bergh*.[75] Tanto la estructura arquitectónica como la disposición compacta de las figuras en el espacio coinciden, variando el paisaje que se vislumbra a través de la ventana central y las tonalidades más intensas de las vestiduras.

El oficio *In resurrectione D. N. Jesuchristi* precede a la miniatura de *La Resurrección* en el folio 108v. De nuevo, guarda similitudes con breviarios contemporáneos, como el *Mayer van der Bergh,* el *Breviario Grimani* o el *Breviario de Leonor de Portugal,* especialmente en los detalles, los colores de las vestiduras y la composición del sepulcro. No obstante, su referencia más directa parece ser el folio 146v del *Breviario de Leonor de Portugal*.[76]

Por su parte, la miniatura del *Pentecostés* abre el oficio *In die Pentecostes* en el verso del folio 139, coincidiendo de manera fiel con la coetánea del *Breviario Mayer van der Bergh,* a excepción del grupo de apóstoles y las tonalidades utilizadas. Modelos de gran similitud los encontramos en las composiciones vinculadas al círculo de Gerard Horenbout, en imágenes como la análoga escena del *Libro de Horas Rothschild,* tanto en su versión conservada en la Biblioteca Nacional de Austria como en la relacionada con la reina Juana I de Castilla de la British Library.[77]

A continuación, el oficio *In festo Corporis Christi* se inicia con la *Santa Cena* en el folio 162v. En este caso la reproducción de breviarios coetáneos es patente en la mímesis de momentos anecdóticos, como la imagen de *San Pedro* observando a unos perros que comen, introduciendo en el caso castellano detalles domésticos como un aparador de vajilla al fondo de la estancia o una lámpara colgante. En la baldosa inferior izquierda de la escena, y de forma excepcional, ya que no se registra en ninguno de los breviarios análogos consultados, hemos hallado un monograma que parece articular una letra «M», una letra «A» o bien una combinación de ambas. Una primera propuesta interpretativa es que se trate de una prefiguración de la Virgen María en el contexto iconográfico de la *Última Cena*. No obstante, y con el propósito de avanzar en la investigación, cabe plantear dos hipótesis que resultan particularmente plausibles para intentar descifrar su significado: en primer lugar, podría tratarse de una marca de taller o signo de autoría, lo cual permitiría afinar tanto la datación como el contexto de producción de las miniaturas. En segundo lugar, podría responder a las iniciales asociadas a la persona comitente de la obra, posibilidad que, si bien sería infrecuente en una única escena y sin reiteración significativa a lo largo del manuscrito, no debe descartarse dada su aparición en otros códices coetáneos.

Por otra parte, los rostros disipados, los labios compactos y los ojos almendrados podemos de nuevo vincularlos formalmente con los realizados por Felipe Morras y/o Juan de Flandes en el *Políptico* isabelino. Si atendemos a la composición de la *Santa Cena* escurialense y a la de la conservada en la colección Wellington de Londres,[78] procedente del *Políptico,* la expresividad en el tratamiento del dibujo y la paleta cromática filian su autoría con Felipe Morras, que, aun compartiendo una misma cultura

74 Atribuido al maestro del *Primer Libro de Horas de Maximiliano,* Museo de Arte de Cleaveland, CMA, Ms. 110B.

75 Museo Mayer van der Bergh de Amberes.

76 MLM, Ms. M. 52.

77 BL, Add Ms. 35313, fol. 33v; ÖNB, Codex Vindobonensis Series Nova, fol. 2844.

78 Juan de Flandes, *La Última Cena con la Institución de la Eucaristía y Cristo lavando los pies a los discípulos, ca.* 1490-1599, óleo sobre tabla, 21 × 15,8 cm. Londres, Colección Wellington-Apsley House, inv. WM.1603-1948.



Figuras 6a y b

¿Felipe Morras?, de izquierda a derecha, detalles de la *Santa Cena* del Breviario-Natalicio y de *Las Bodas de Caná* del *Políptico de Isabel la Católica.*

figurativa con Juan de Flandes, se acerca a la escena de manera más explícita y dinámica (figuras 6a y b).

Una interesante excepción la hallamos en la imagen que abre el oficio *Dominica resurrectionis* en el folio 118. Representa a *Las Tres Marías ante el sepulcro,* una escena del todo inusual en los breviarios de la época. Estructuralmente bebe de las composiciones de Rogier van der Weyden y Hans Memling. Basta atender a la disposición vertical de las figuras de la tercera escena del *Tríptico de la Adoración de los Magos* de Memling conservado en el Museo Nacional del Prado.[79] Por su parte, el horizonte bajo, la redondez de los rostros y los colores de las vestiduras guardan coincidencia con las difuminadas tonalidades pastel utilizadas en el *Políptico de Isabel la Católica,* pudiendo corresponderse con el refinado trabajo de Morras (figuras 7a y b). En este caso, el iluminador partió de la misma base compositiva que en la escena de la *Resurrección* del verso del folio 108, pues ambas comparten la estructura exacta del sepulcro rematado por sendas piñas en sus extremos, así como la composición aérea y el matérico paisaje de fondo, en el que se aprecia una vista arquitectónica de una ciudad en perspectiva que recuerda al modelado del paisaje en obras como *La Última Cena* del *Políptico,* el *Bautismo de Cristo* del antiguo *Retablo de San Lázaro* de Palencia[80] y la *Resurrección de Lázaro* conservada en el Museo Nacional del Prado de Juan de Flandes.[81]

79 Hans Memling, *Tríptico de la Adoración de los Magos,* 1470-1472, óleo sobre tabla, 95 × 271 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001557.

80 Juan de Flandes, *Bautismo de Cristo,* 1508-1519, óleo sobre tabla, 124,2 × 79 cm. Washington, The National Gallery of Art, inv. 1961.9.25.

81 Juan de Flandes, *Resurrección de Lázaro,* 1514-1519, óleo sobre tabla, 110 × 84 cm. Madrid, Museo Nacional de Prado, inv. P002935.





Figuras 7a y b

¿Felipe Morras?, de izquierda a derecha, detalles de *Las Tres Marías ante el sepulcro* del Breviario-Natalicio y del *Políptico de Isabel la Católica*

En este sentido, no debemos contemplar una total permeabilidad en los modelos compositivos asociados a los manuscritos iluminados, ya que sus vínculos con otros soportes como la pintura, la vidriera o el tapiz fueron muy frecuentes, más aún teniendo en cuenta la flexibilidad en los roles gremiales de los propios artistas implicados.[82]

Una miniatura con más limitaciones estilísticas es la que abre el oficio *In inventione sanctae crucis* con la imagen de *Santa Elena* de pie sobre un fondo paisajístico en el folio 198v. La otra representación de un santo encabeza el oficio *In dedicatione S. Michaelis* en el folio 229v y coincide fielmente con la del coetáneo *Breviario Mayer van der Bergh*. La composición del *San Miguel Arcángel* guarda similitudes con el *Retablo de San Miguel* de Gerard David,[83] el *Políptico de San Miguel* conservado en Danzig de Hans Memling[84] o el *San Miguel* de Juan de Flandes de Nueva York,[85] siendo una de las imágenes de más

82 Fernández Fernández, «Manuscritos iluminados».

83 Gerard David, *Retablo de San Miguel, ca.* 1510, óleo sobre tabla, 66 × 53 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG.4056.

84 Hans Memling, *Tríptico del Juicio Final,* 1466-1473, óleo sobre tabla, 242 × 180,8 cm. Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku, inv. MNG/SD/413/M.

85 Juan de Flandes, *San Miguel y San Francisco, ca*. 1505-1509, óleo sobre tabla, 93,7 × 87 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum, inv. 58.132.

calidad del breviario. Sin duda, refleja la transformación de la miniatura de base flamenca durante este periodo, orientada hacia composiciones más densas y detalladas, con un espacio más reducido y figuras de proporciones más compactas, diseñadas para generar una conexión más directa y cercana con el espectador.

Una imagen inusual. La *Santa Ana grávida* y el *Oficio de la Inmaculada Concepción*

Una de las imágenes más interesantes es la que abre el último oficio, bajo el lema *Incipit officium immaculatae conceptionis virginis Mariae* (folio 267v). Se trata de una rara representación de *Santa Ana grávida,* una temprana y velada alusión al tema de la Inmaculada Concepción. Santa Ana aparece sentada sobre un cojín de brocado portando a la Virgen en su vientre y con un libro en su regazo. Sobre ella se sitúan Dios Padre en el centro y David y Salomón a los lados portando filacterias con citas de las Sagradas Escrituras.

Su significado, vinculado a la triple generación de Cristo, alude en primer término a la milagrosa concepción virginal de María en el seno de su madre. A lo largo de los siglos bajomedievales, santa Ana fue considerada patrona y protectora del matrimonio, de la fertilidad, del nacimiento y de las madres de familia. Su actuación como intercesora se manifestaba en las oraciones de los devotos para tener hijos o facilitar los partos, a la vez que se la imploraba por aquellos niños no nacidos. Como madre de la Virgen y abuela de Cristo, cobró vital importancia debido a su santidad personal, su relación física con María y Jesús y la no menos importante atracción medieval por las virtudes del linaje y la genealogía. No fue hasta 1476 cuando el papa franciscano Sixto IV elevó a fiesta la Inmaculada Concepción de María en el rito romano. Tras ello, pintores, escultores y miniaturistas tuvieron que buscar nuevas soluciones formales capaces de representar con relativa precisión el desarrollo de una nueva tradición de motivos.

La variante iconográfica se desarrolló de manera muy excepcional en el campo de la miniatura, con escasos ejemplos en el ámbito alemán y francés de mediados del siglo xv. Entre ellos la hemos localizado en el *Breviario Grimani,* el *Libro de Horas de Margarita de Austria,* el *Libro de Horas Da Costa,* el *Breviario Mayer van der Bergh,* el *Libro de Horas Carondolet,* el *Libro de Horas van Damme,* en un *Libro Coral* conservado en Malinas y en el *Libro de Horas de Don Manuel* custodiado en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (figura 8a, b, c y d). Posiblemente, el modelo de todas ellas derive de la escena de *La Visitación* del *Retablo de la Salvación* del taller de Conrad Witz conservado en Berlín,[86] del diseño del *Retablo del Altar de Santa Ana* conservado en Frankfurt[87] o de una de las vidrieras análogas de la Iglesia de Notre-Dame de Brennilis. Los modelos iluminados más antiguos pudieron ser tanto el del Breviario-Natalicio como el del *Breviario Mayer van der Bergh.* Las copias probablemente se realizaron a través de la técnica libre del *collage* a partir de elementos figurativos preexistentes, que eran reutilizados y readaptados

86 Conrad Witz (taller), *El Concilio de la Salvación, ca.* 1445, óleo sobre tabla, 135,3 × 164 cm. Berlín, Gemäldegalerie, inv. 1673.

87 Maestro de la Baja Alemania, *Retablo del Altar de Santa Ana, ca.* 1489-1496, óleo sobre tabla, 91,5 × 52,5 cm. Frankfurt, Museo Histórico de Frankfurt, inv. B0320.



Figuras 8a, b, c y d

De izquierda a dercha y de arriba abajo, *Santa Ana grávida* en el Breviario-Natalicio, el *Breviario Mayer van der Bergh*, el *Breviario Grimani* y el *Libro de Horas Da Costa*.

a los nuevos formatos, aunque las numerosas correspondencias literales entre las distintas variantes indican que los artistas no trabajaron a mano alzada. Esta variante técnica se enmarca en un concepto más amplio de reutilización y reciclaje visual característico de la miniatura flamenca del siglo xv.[88]

En contexto castellano, las iniciales miniadas del documento de mayorazgo de Diego López Pacheco presentan una inusual representación de la santa encinta, coronando un retrato familiar de los Pacheco, de estructura vertical y factura más tosca, pero de gran interés dada la significación genealógica e inmaculista de santa Ana en la península ibérica y su ubicación en un documento tan intrínsecamente familiar como el del mayorazgo.[89]

La tradicional vinculación de santa Ana con el tema de la maternidad y el linaje le confiere a la inclusión de los natalicios de los hijos de María al final del breviario una significación similar a la escena de *La Natividad* que lo inicia. En este sentido, no resulta imprudente proponer una conexión entre los roles activos ejercidos por las espectadoras del libro y las imágenes maternales que lo ordenan, pudiendo ser utilizadas como paradigmas devocionales por y para las mujeres recién casadas. Una concepción no muy alejada de la frecuente veneración medieval hacia la *Virgo Lactans*.

Presente en multitud de imágenes producidas o atesoradas por los miembros de la dinastía desde sus inicios en 1369,[90] su proliferación a lo largo de las generaciones nos ofrece un testigo válido del uso de una imagen viva, viajante y estrechamente vinculada a lo femenino, lo inmaculista, lo maternal y, por ende, a la continuidad dinástica. Más aún teniendo en cuenta los nexos establecidos entre la nutrición de la leche y el conocimiento, ya subrayados por Francesc Eiximenis en su *Llibre de les dones:* «Porque este es nuestro intento de persuadir que las niñas sean desde la leche bien criadas y doctrinadas: para que sean después mujeres honrradas y sepan regir sus casas y criar a sus hijos [...] doctrinándolas y enseñándolas en lo que toca al servizio de Dios y bien de su anima [...] abastada de virtudes, bien inclinada y devota».[91]

A modo de conclusión. Una crónica devocional de ida y vuelta

Para completar este trabajo, conviene reflexionar sobre la construcción de la memoria que se menciona a lo largo del mismo. Una memoria presente en los objetos que debe ser entendida como el reflejo activo del pasado y, en el caso que nos ocupa, transmitida a través del canal hereditario. No solo conectada con la dimensión intangible del tiempo anterior, sino con el individuo receptor a través del recuerdo de sus anteriores poseedores. Todo ello lleva a valorar si su activación y, por tanto, el deseo de su conservación y preservación a través de las generaciones conllevaba preocupaciones personales o meramente colectivas, lo que constituye una cuestión compleja ya que ambos parámetros coexistían sin presión en las relaciones establecidas en el trinomio espacios-sujetos-objetos.

88 Heyder, *Kopie und Kennerschaft*.
89 Fuentes Ortiz y Chicote Pompanin, «*Muera la vida y la fama siempre viva*».
90 Sobre el uso de las imágenes marianas por los monarcas Trastámara, véase Salazar Escar, «Devociones maternales».
91 Eiximenis, *Llibre de les dones*.

La performatividad en los usos del Breviario-Natalicio puesta de relieve a lo largo de estas líneas configuró una capa renovada de significación a su primigenio uso devocional, adquiriendo matices dinásticos relacionados con la pervivencia de la memoria familiar. Su excepcionalidad radica en la inclusión de esta suerte de genealogía regia en un objeto cuya función original fue la espiritual y no la puramente cronística o historiográfica, convirtiéndose a lo largo de doscientos años en un artefacto de semblanza dinástica y, ante todo, de memoria familiar. A través de esta mutabilidad funcional trascendió su condición de códice espiritual para convertirse en un objeto a caballo entre el libro devocional y la genealogía regia, entrelazando su capacidad para proyectar ambas dimensiones en el imaginario simbólico de dos casas reales.

Su recorrido vital refuerza su carácter de objeto adaptativo. Desde su origen en Castilla hasta su integración en el ajuar dinástico portugués y su posterior regreso con Isabel de Portugal, fue enriquecido con nuevas inscripciones en un proceso de constante actualización que ilustra cómo los objetos se transforman para satisfacer variadas necesidades en contextos históricos cambiantes. A su vez, sus ocho miniaturas a página completa no solo subrayan la calidad artística de la iluminación hispano-flamenca del siglo xv y su conexión con la pintura de devoción, sino que también reflejan la confluencia de tradiciones locales e internacionales en los talleres miniaturistas del reino de Castilla, acercándonos a un mundo conectado y permeable a los cambios artísticos que en él se desarrollaban de la mano de iluminadores emergentes como Felipe Morras y artistas como Hans Memling, Gerard David o Juan de Flandes.

Por otro lado, aunque el breviario llegó a trascender las categorías de género en su uso, herencia y recepción a lo largo de las décadas, resulta reveladora la coexistencia de literatura no recomendada para mujeres en los tratados didácticos custodiados en las arcas de la reina. Un hecho que evidencia la complejidad de las relaciones entre el género, la educación y la representación dinástica en la Castilla del cuatrocientos. A pesar de las normas restrictivas impuestas por los tratados pedagógicos, la reina utilizó objetos como el breviario para articular una narrativa de legitimación que trascendía las tradicionales categorías establecidas.

Su multifuncionalidad debe ser enmarcada dentro de un contexto más amplio de estrategias legitimadoras empleadas por los monarcas de la Casa Trastámara a lo largo del siglo xv castellano. Iniciativas como la enriqueña Sala de Reyes del Alcázar de Segovia, con representaciones escultóricas que consolidaron visualmente la continuidad dinástica, o la *Genealogía de Reyes de España* de Alonso de Cartagena, que reafirmaba textualmente las líneas de sucesión, complementan el sentido del breviario como artefacto para la memoria. Una relación que tampoco ha de desvincularse de la administración que Isabel I de Castilla realizó del tesoro de sus ancestros en el Alcázar de Segovia, que más allá de lo económico demuestra una vez más su incipiente interés por las artes y los relatos. Un tesoro regio alejado de la tradicional concepción historiográfica de la colección moderna, que no debe ser considerado como un depósito estético inmovilizado, sino como un espacio dinámico y polifuncional de diálogo en el que los diversos artefactos reunidos actuaban como narradores de historias, reflejos del pasado, de la espiritualidad y de las alianzas políticas, permanentemente entrelazados con el destino del espacio que los albergaba. En definitiva, el Breviario-Natalicio constituye un testimonio vivo de la capacidad de los objetos para construir una memoria dirigida al pasado, inmortalizada en el sujeto receptor y proyectada hacia el futuro a través de su actualización, reutilización y custodia intergeneracional.

Bibliografía

Alfonso X. *Las Siete Partidas*. Real Academia de Historia, 1807.

Antolín, Guillermo. «La librería de Felipe II: datos para su reconstitución». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 90 (1927): 335-426.

Docampo Capilla, Javier. «La iluminación de manuscritos durante el reinado de Isabel la Católica. Nuevas consideraciones». En *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles,* coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay. Institución Fernando el Católico, 2012.

Domínguez Casas, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Alpuerto, 1993.

Eiximenis, Françesc. *Llibre de les dones.* Johann Rosembach, 1495.

Enríquez del Castillo, Diego. *Crónica del rey don Enrique el Quarto de este nombre por su capellán y cronista Diego Enriquez del Castillo*. Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1787.

Fernández Fernández, Laura. «Los espacios del conocimiento en palacio: de las arcas de libros a las bibliotecas cortesanas en el reino de Castilla». *Anales de Historia del Arte* 23, n.º extraordiario 2 (2013): 107-125.

Fernández Fernández, Laura, «Manuscritos iluminados: artífices, espacios y contextos productivos». En *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar,* editado por Gemma Avenoza, Laura Fernández Fernández y Lourdes Soriano Robles. Sílex, 2019.

Fuentes Ortiz, Ángel, y María Teresa Chicote Pompanin. «*Muera la vida y la fama siempre viva*. Los manuscritos iluminados de la fundación de mayorazgo de la Casa Pacheco (c. 1515)». En *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas,* editado por Matilde Miquel Juan, Olga Pérez Monzón y Pilar Martínez Taboada. Ediciones Complutense, 2017.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *Regia Bibliotheca. El libro en la Corte española de Carlos V*. Editora Regional de Extremadura, 2005.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. «El "scriptorium" palatino, Felipe II y el oratorio real del Escorial». En *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium,* coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla. San Lorenzo de El Escorial, 2001.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, y José Manuel Lucía Megías. «La *Crónica del infante don Crisocalo:* un libro de caballerías manuscrito en la biblioteca de Felipe II». *Revista de Filología Espanola* 102, n.º 2 (2022): 459-486.

Herrero Prado, José Luis. «La educación del príncipe Enrique IV». *Revista de poética medieval* 7 (2001): 11-52.

Heyder, Joris C. *Kopie und Kennerschaft. Über eine künstlerische Praxis und ihre Bedeutung für die Erforschung der flämischen Buchmalerei*. Kunstgeschichte. Open Peer Review Journal, 2013.

Justi, Carl von. «Juan de Flandes. ein niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen». *Jahrbuch der Königliche Preussischen Kunstsammlungen* 8 (1887): 157-169.

Martínez de Toledo, Alfonso. *Corbacho.* Cátedra, 1992.

Menéndez Pidal, Ramón. *Crónicas generales de España*. Real Biblioteca, 1918.

Nieto Soria, José Manuel. «La *Segunda Partida* en los debates políticos de la Castilla del siglo XV». *e-Spania* 5 (2008): [s. p.].

Nogales Rincón, David «Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval». *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 16 (2006): 9-39.

Nogales Rincón, David. «La galería de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia: ejes ideológicos y líneas historiográficas de un proyecto regio cuatrocentista». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval* 37 (2024): 813-854.

Nogales Rincón, David. «La *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena: linaje e imagen regia en la Castilla del cuatrocientos». *Revista de poética medieval* 30 (2016): 233-257.

Pais, Álvaro. *Espelho dos Reis.* Instituto de Alta Cultura, 1955.

Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas.* Cátedra, 1998.

Rojewski, Oskar J. «Felipe Morras (Philippon Mauroux), a picard trained in Ghent, his workshop in Marseille, and his stay at the court of Isabella of Castille». *Artibus et Historiae* 89 (2024): 49-66.

Rosell, Cayetano. *Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel,* 3 vols. M. Rivadeneyra, 1875-1878.

Ruiz García, Elisa. «Los breviarios de la Reina Católica: un signo de modernidad». En *III Jornadas Científicas sobre Documentación en Época de los Reyes Católicos,* dirigido por Juan Carlos Galende Díaz. Ediciones Complutense, 2004.

Ruiz García, Elisa. *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito.* Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Salazar Escar, Alejandra. «Devociones maternales. Las imágenes marianas como símbolos políticos para la Casa Trastámara». En *El giro feminista en el estudio de las fuentes visuales,* editado por María Cruz de Carlos Varona y Sergio Ramiro Ramírez. Comares, 2025.

Valera, Diego de. *Memorial de diversas hazañas. Crónica de Enrique IV, ordenada por Mosén Diego de Valera*. Espasa-Calpe, 1941.

Villaseñor Sebastián, Fernando. «Los ylluminadores en Castilla durante el siglo XV. Consideración socioeconómica y particularidades del oficio». *De Arte* 8 (2009): 27-46.

Weniger, Matthias. *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*. Ludwig, 2011.

Yarza Luaces, Joaquín. «Los Reyes Católicos y la miniatura». En *Las artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico (1479-1516),* coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay. Institución Fernando el Católico, 1993.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica». *BSAA* 74 (2008): 45-66.

Traslado y uso de reliquias en la corte de Felipe III. El caso de fray Luis de los Ríos, procurador general de la Orden de San Agustín

Jorge González Segura
Universidad Autónoma de Madrid



Figura 1

Giovanni Battista Ortega y Pietro Quadrado, *Busto relicario de San Benito Abad,* 1607-1608, madera sobredorada, 56 × 41 × 32 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE0287.
© Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Imagen de Javier Muñoz y Paz Pastor, CE0287.

De reliquias y relicarios

La historiografía sobre las reliquias y los relicarios goza de una amplia tradición en Occidente, aunque los enfoques históricos e histórico-artísticos han sido analizados, generalmente, por separado. Mientras la historia del arte se ha centrado en los continentes que guardaban estos vestigios, los relicarios, ramas como la historia, la filosofía o la teología han visto en ellos un poderoso instrumento de sacralización[1] que inculcaba creencias y comportamientos y que, al mismo tiempo, propagaba una imagen piadosa de la persona que los poseía o donaba.[2]

En el contexto de la monarquía de España, el precursor en torno al acaparamiento masivo de reliquias fue Felipe II, quien desde finales de los años setenta del siglo XVI las acumuló en el monasterio de El Escorial, llegando a reunir un total de 7420,[3] hecho que influyó de forma determinante en la construcción piadosa de la monarquía[4] y, por emulación, de la nobleza, desembocando en un traslado a gran escala de dichos objetos desde Centroeuropa, Flandes y algunos estados italianos, fundamentalmente Roma, Florencia y Nápoles, a distintos territorios europeos, americanos y asiáticos, y viceversa.[5]

Esta práctica supuso una renovación en el modo en el que los fieles se acercaban a las reliquias o a cómo estas eran exhibidas y custodiadas.[6] Debido al aumento de los *vestigia sacra,* los relicarios empezaron a ser realizados en materiales económicamente más accesibles[7] y, paulatinamente, dejaron de ser las suntuosas *theca aurea, aut argenta* ('tecas de oro o plata') que recomendaban los tratados posteriores al Concilio de Trento,[8] pasando a ser elaborados en madera dorada o policromada, técnica en la que destacaron varios talleres napolitanos, los cuales se dedicaron a la fabricación y exportación de este tipo de piezas sagradas.[9]

Fray Luis de los Ríos, conseguidor de reliquias para la corte

Dentro del panorama descrito, habría que subrayar la figura del agente, aquella persona que ejercía una labor de mediación política y era capaz de conseguir objetos para distintos comitentes.[10] Entre ellos podemos destacar, por ejemplo, al diplomático en Flandes Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III duque de Alba,[11] quien logró una no desdeñable cantidad de dichos restos para la lipsanoteca del monasterio de El Escorial,[12] o a

1 Alcalá Donegani y González García, *Spolia Sancta,* 5-10.
2 Riello y Marías, «De reliquias ocultas», 29.
3 Mediavilla Martín y Rodríguez Díez, *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial,* 26-30.
4 Lazure, «Possessing the Sacred».
5 González Estévez, «La lipsanoteca de las Indias», 250-254.
6 Arias Martínez, «Sobre el relicario hispano contrarreformista».
7 Alonso Moral, «La circulación de bustos relicarios entre Nápoles y España», 147.
8 Borromeo, *Instructionum fabricae,* fols. 37v-38r.
9 Bien es cierto que en estados como Flandes se realizaban relicarios en madera de roble tallada desde finales del siglo XV o principios del siglo XVI, tal como fue el caso del afamado taller de los Borman, cuyos bustos relicarios llegaron a la península ibérica en fechas muy tempranas; véanse Kavaler, «Jan Borman as Story-Teller» y Ruiz de Arcaute Martínez, «Estudio de un conjunto de relicarios del siglo XVI», 62-68. Una lista de los más importantes se encuentra en Alonso Moral, «La circulación de bustos relicarios entre Nápoles y España», 147.
10 Un acercamiento a este panorama se encuentra en Nieva Ocampo *et al., Gobernar, conservar y reformar*.
11 Cabría destacar el último estudio sobre esta figura llevado a cabo por Eduardo Muñoz Baudot en su tesis doctoral «Los III duques de Alba y las artes».
12 Ferrer García, «Felipe II y la conquista de reliquias por los Tercios de Flandes», 71-75.

religiosos como Luis de Oviedo[13] y fray Luis de los Ríos, este último perteneciente a la Orden de San Agustín.

Precisamente, la figura del agustino ha de entenderse estrechamente ligada al *sino* de la monarquía de España y del archiducado de Austria. Circunstancia debida a que, antes de fallecer el Rey Prudente concertó el matrimonio de su heredero, Felipe III, con Margarita de Austria, hija de los archiduques Carlos II de Estiria y María Ana de Baviera, cuyo enlace tuvo lugar en dos momentos: en Ferrara, el 13 de noviembre de 1598, en una ceremonia por poderes[14] en la que, tras las nupcias oficiadas por el papa Clemente VIII,[15] se le otorgaron, a la ya reina de España, dos breves por los que se la autorizaba a sacar reliquias de cualquier fundación que voluntariamente se las quisieran dar;[16] y en la catedral de Valencia, el 18 de abril de 1599.[17]

Simultáneamente, fray Luis de los Ríos, procurador general de su orden,[18] viajó por primera vez a Roma, en agosto de 1598, por dos motivos: por un lado, la sujeción a la provincia de los Agustinos Recoletos; por otro, para pedir al papa la beatificación de san Juan de Sahagún, tal y como se recoge en las hagiografías del santo,[19] motivo por el que terminó acompañando a la comitiva papal a la ciudad de Ferrara, donde coincidió con la celebración de la boda de la reina Margarita y con la entrega de los susodichos breves.[20]

De los Ríos cumplió su cometido para con su Regla y volvió a España en 1601, aunque al año siguiente tuvo que viajar otra vez a Roma para pedir al papa la canonización del nuevo beato,[21] para lo cual llevó cartas de recomendación escritas por Felipe III, Margarita de Austria, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas —duque de Lerma y valido del rey—, el reino y las iglesias metropolitanas de Castilla y León, la ciudad y la Universidad de Salamanca, el Colegio universitario de San Bartolomé y el Convento de San Agustín, todas ellas fechadas entre octubre de 1602 y marzo de 1603.[22]

Pese a sus esfuerzos como procurador, De los Ríos no pudo satisfacer esta demanda, aunque en sus distintos viajes a la Ciudad Eterna, y en aras de cumplir con el trabajo que le habían encomendado, entró en contacto con la élite eclesiástica, entre otros, el papa Clemente VIII, ante quien se arrodilló en más de una ocasión,[23] el cardenal Camilo Borghese, futuro pontífice Paulo V —lo que se deduce de la documentación conservada—, o el cardenal Aldobrandini. De igual manera lo hizo con los cortesanos españoles afincados en Roma, como los embajadores de España ante la Santa Sede.[24]

13 Cavero de Carondelet, «El viaje a Roma de Luis de Oviedo».
14 Rainer, *«Tú, Austria feliz, cásate»,* 37.
15 Guzmán, *Reyna catolica,* fols. 54v-61r.
16 No se han conservado ninguno de estos dos breves, aunque sí hay alusiones a ellos en otros fondos documentales; véase Alonso Vañes, «Paulo V envía un relicario a Dña. Margarita de Austria», 7.
17 Guzmán, *Reyna catolica,* fols. 93r-98r.
18 Oficio que consistía en tratar con la Santa Sede sobre asuntos de la orden religiosa o congregación en beneficio de toda la comunidad o de cualquier miembro de ella.
19 «Se tenía que concluir esta canonissasion, para lo cual enviaron al Padre fray Luis de los Ríos para que, en nombre de la Provincia, la solventase con el favor de Su Majestad, que la pedía, y de la ciudad de Salamanca, su iglesia, universidad y colegio», BNE, Ms. 13293, *Historia del bienaventurado san Juan de Sahagún, patrón de Salamanca,* fol. 380r.
20 Alonso Vañes, «Semblanza del P. Luis de los Ríos», 846-847.
21 «Viendo la Orden de San Agustín la grande devoción que se había despertado con la beatificación de San Juan de Sahagún, tornó a enviar a Roma al maestro fray Luis de los Ríos con nuevos poderes a tratar de su canonización»; Antolínez, *Vida de S. Ioan de Sahagun,* 618.
22 Varias de ellas transcritas en Antolínez, *Vida de S. Ioan de Sahagun,* 620-642; otras tantas, escritas por el rey y el duque de Lerma, se encuentran en AHN, Asuntos Exteriores, Santa Sede, legajo 157, docs. 13-16.
23 Mariz, *Historia do bemaventurado Sam João de Sahagum,* 62.
24 Barrio Gozalo, *La embajada de España en Roma*.

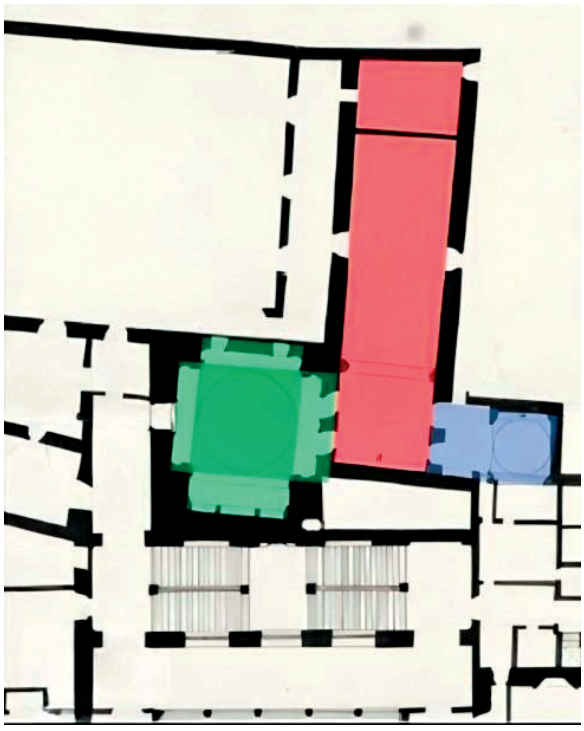


Figura 2

Pedro Álvarez Benavides, *Planta del Palacio Real de Valladolid* (detalle), *ca.* 1810-1820. En verde el oratorio de la reina, en rojo la capilla real y en azul el oratorio del rey; colores añadidos por el autor. © Biblioteca Nacional de España, inv. DIB/18/1/7140.

El agustino retornó a España hacia finales de 1603 o principios de 1604 y se estableció en Madrid, aunque poco duró su estadía debido a que en 1605 fue requerido por Catalina de Zúñiga y Sandoval, VI condesa de Lemos, para encomendarle la particular tarea de enriquecer de reliquias el oratorio privado de la reina en el Palacio Real de Valladolid, que era el de mayor magnificencia que existía en este edificio (figura 2).[25] La reforma comenzó en 1602 y a su dotación contribuyeron personas como Maximiliano I Wittelsbach, duque de Baviera, con relicarios y otras obras labradas en plata provenientes de Augsburgo.[26]

Roma y las «dificultades vencidas»

La elección de fray Luis de los Ríos para llevar a cabo este encargo no fue azarosa, pues gracias a la red de influencias que había cosechado en Italia, Catalina de Zúñiga y Sandoval debió conocer de primera mano al agustino. Quizás coincidieron en el año 1600, cuando los virreyes de Nápoles realizaron una jornada en Roma en la que llegaron a intercambiar regalos con el papa: «Y mi señora envió a Su Santidad un presente de cosas de labor de las Indias que se holgó mucho Su Santidad [Clemente VIII] por ser en extremo curiosas y su santidad le ha hecho otro a mi señora [Catalina de Zúñiga y Sandoval] de reliquias, rosarios

25 Pérez Gil, *El Palacio Real de Valladolid,* 339-346.

26 ASF, Mediceo del Principato, vol. 4932, fol. 62r, *L'ambasciatore Cosimo Concini riferisce al granduca Ferdinando I de' Medici dei festeggiamenti in occasione del matrimonio del figlio del duca di Lerma con la figlia della duchessa dell'Infantado Ana de Mendoza y Enríquez.*

y cuadros dignos de su grandeza».[27] Igualmente, pudieron concurrir en el año 1602, poco después del fallecimiento del conde de Lemos, puesto que la condesa volvió a ser atendida en la Ciudad Eterna con motivo de su regreso a España, recibiendo muestras de estima por parte de Clemente VIII y otros cardenales, entre ellos, Camilo Borghese.[28] Sin embargo, la documentación atestigua que no salió de las galeras napolitanas hasta llegar a España.[29]

De lo que no cabe duda es de que Catalina de Zúñiga y Sandoval se configuró como la persona más apropiada para recomendar a alguien que buscara reliquias para el oratorio de la reina, pues no solo conocía las dinámicas de la nobleza española asentada en Roma y el funcionamiento de la corte pontificia, sino que también trabó amistad con fray Luis de los Ríos y supo de la existencia de aquellos dos importantes breves que Clemente VIII había entregado a la reina en 1598 y 1599. Del mismo modo, el religioso se había convertido en el individuo más adecuado para llevar a cabo dicha misión, dado que su red de contactos y las previas estancias en Roma posibilitaron que pudiera concluir satisfactoriamente su cometido.

Pese a que no ha sido hallada documentación específica, parece que la primera vez que De los Ríos trabajó como facilitador de reliquias fue durante su segundo viaje a Roma, entre 1602 y 1604, cuando se hizo con una considerable cantidad de ellas que en 1605 entregó a la VI condesa de Lemos en Valladolid. Todas son descritas en un manuscrito conservado en el Convento de la Concepción de Monforte de Lemos, en el que se especifica el nombre de la santidad, el santoral y la parte de la reliquia conservada, dando un total de 182,[30] en su mayoría procedentes de Colonia.[31] Ello implica que no eran catacumbales, sino que provenían de algunas instituciones eclesiásticas romanas, incluso de lipsanotecas conformadas por particulares.

Gracias a esta entrega, la condesa de Lemos recomendó a fray Luis de los Ríos para llevar a cabo la misma operación en Roma un año después. El primer documento que alude a ello fue redactado en la villa de Ampudia el 23 de enero de 1606, y en él, Catalina de Zúñiga presenta y apoya al religioso ante el cardenal de Estado del Vaticano, Scipione Caffarelli Borghese, sobrino de Paulo V, incluyendo una referencia explícita a los dos breves de la reina y pidiendo que el papa enviase un tercero de su mano, pues la reina sentiría «un gran contento».[32]

El agustino llegó a la Santa Sede hacia comienzos de marzo del año 1606 y se encomendó de lleno a su labor; un trabajo que debió de parecerle arduo al principio, puesto que había muchas instituciones que no querían deshacerse de sus reliquias y otras que alegaban que no podían entregarlas sin mandato expreso del papa. Nada más elocuente que la carta que Angelo Rocca, obispo de Tagaste, envió a la reina Margarita el 20 de agosto del mismo año: «Y aunque es cosa en que hay las dificultades que él representará a Vuestra Majestad, todas se han vencido por su real servicio»;[33] o la petición del marqués de Aytona —por

27 BNE, Ms. 6150, fol. 96r, *Jornada de los condes de Lemos a Roma*.

28 Alonso Vañes, «Paulo V envía un relicario a Dña. Margarita de Austria», 23.

29 ASF, Mediceo del Principato, filza 4148, fol. 537r, *Copia di un avviso che annuncia l'imminente rientro in Spagna della vice-regina di Napoli Catalina de Sandoval Rojas y Borja, vedova del conte di Lemos e sorella del duca di Lerma*.

30 Sáez González, *Del reino de Nápoles a las clarisas de Monforte de Lemos,* 182-190.

31 *Del reino de Nápoles a las clarisas,* 14.

32 AAV, fondo Borghese, I, vol. 513, fol. 53r, *Carta de Catalina de Zúñiga y Sandoval, VI condesa de Lemos, al papa Paulo V;* citado en Alonso Vañes, «Paulo V envía un relicario a Dña. Margarita de Austria», 23.

33 AGS, Estado, legajo 985, *Carta de Angelo Rocca a la reina Margarita de Austria;* citado en Alonso Vañes, «Semblanza del P. Luis de los Ríos», 867-868.

aquel entonces el embajador español en Roma— de incluir una cláusula en los breves que Clemente VIII había entregado a la reina, por la que «in tutte le parti che seranno reliquie, le diino a sua maestà [Margarita di Austria] in mano del maestro Fra Luigi de los Rios dell'ordine di Santo Agostino mandato in questa corte [Roma] da essa regina a tale efetto».[34]

Tras estos inicios, De los Ríos pudo completar satisfactoriamente su cometido. De hecho, no tardó demasiado, ya que, hacia septiembre de 1606, estaba de vuelta en España con una gran cantidad de *spolia sancta* y un suntuoso relicario que Paulo V regaló personalmente a la reina.[35] Sin embargo, la tarea sobrepasó con mucho el territorio pontificio, tal como se deduce de la carta que Bellisario Vinta —secretario personal del gran duque de Toscana— envió a Sallustio Tarugi —arzobispo de Pisa— lamentándose de no haber podido conseguir ninguna: «Il Pater Maestro Fra Luigi de los Rios, che venne qua cercando di reliquie per la Magestà agustissima regina [Margarita di Austria], se n'è ritornato et noi di qua non habbiamo potuto provederlo et si era cercato di haverne di alcuni luoghi, che non ci è poi riuscito altrimenti l'haverne».[36]

Recapitulando, la misión del agustino fue la de conseguir reliquias para el oratorio de la reina en el Palacio Real de Valladolid, pese a que no concluyó de esa manera: el nuevo traslado de la corte a Madrid significó que la entrega se produjese en la nueva capital y que los restos se dispusieran en el oratorio que la soberana tenía en el Alcázar —quizás enumeradas en su inventario *post mortem*—,[37] cuyo destino más probable sería el Relicario del Convento de la Encarnación de Madrid,[38] como aparece reflejado en una carta de 1629.[39]

La reina Margarita no fue la única beneficiaria de la estancia de fray Luis de los Ríos en la corte pontificia. Otras personas obtuvieron beneficios de ello, como el embajador en Roma, el marqués de Villena —quien en septiembre de 1606 obtuvo una disposición papal por la que podía sacar reliquias de cualquier convento e iglesia—,[40] el duque de Lerma —quien recibió una no desdeñable cantidad de ellas— o, adentrado el segundo decenio del siglo XVII, los VII condes de Lemos.[41]

Reliquias, relicarios, procesiones y espacios en el Valladolid del siglo XVII. El caso del duque de Lerma y el Convento de San Pablo

De los Ríos cumplió sobradamente con su cometido de conseguir reliquias para el oratorio de la soberana, e igual de importante fue hacerlo para una de las personalidades más sobresalientes del reinado de Felipe III, el duque de Lerma, quien, aprovechando la circunstancia, también se las solicitó para dotar sus fundaciones.[42]

34 «En todas las partes donde haya reliquias, se las den a su Majestad [Margarita de Austria] en mano del maestro fray Luis de los Ríos, de la orden de San Agustín, mandado a esta Corte [Roma] por esta reina a tal efecto»; AAV, Secretaria Brevium, vol. 407, fol. 366r, *Carta del marqués de Aytona al papa Paulo V;* citado en Alonso Vañes, «Paulo V envía un relicario a Dña. Margarita de Austria», 24.

35 Alonso Vañes, «Paulo V envía un relicario a Dña. Margarita de Austria».

36 «El padre maestro fray Luis de los Ríos, que viene aquí en busca de reliquias para la agustisima reina [Margarita de Austria], ha regresado y aquí no hemos podido proveerlo, hemos tratado de conseguirla en algunos lugares, pero no hemos podido hacer otra cosa»; ASF, Mediceo del Principato, filza 5052, fol. 359r, *Carta di Bellisario Vinta all'arcivescovo di Pisa Sallustio Tarugi*.

37 AGP, Administrativa, legajo 902, exp. 13, *Inventario post mortem de la reina Margarita de Austria*.

38 A este respecto, véase el texto de Mario Zamora Pérez en este mismo volumen colectivo.

39 Sánchez Hernández, «El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación», 35-36.

40 AHNOB, c. 685, doc. 33, *Disposiciones de Paulo V para que el marqués de Villena pueda coger reliquias de cualquier convento e iglesia*.

41 Pardo Manuel de Villena, *Un mecenas español del siglo XVII*, 85-87.

42 Para un estudio aproximativo a las fundaciones del duque de Lerma, véase Banner, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma*.

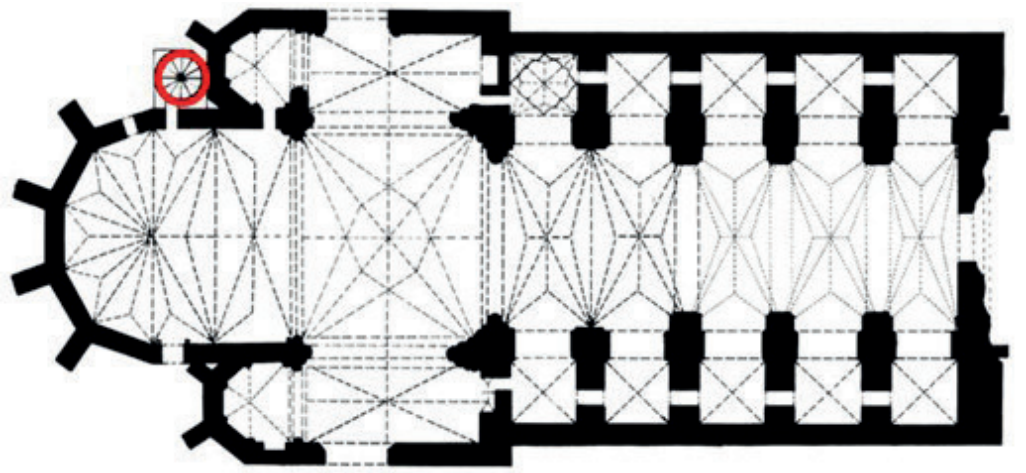


Figura 3

Javier Pérez Gil, *Planta de la iglesia del Convento de San Pablo de Valladolid.*
En rojo, la Capilla de San Miguel; color añadido por el autor. Imagen extraída de Pérez Gil,
«Las bóvedas del Duque de Lerma para la Iglesia de San Pablo de Valladolid», 366.

La figura del duque es sobradamente conocida en ámbitos relacionados con la política y el arte,[43] así como su vínculo con distintas órdenes monásticas, siendo la dominica su predilecta y el Convento de San Pablo de Valladolid al que mejor dotó en calidad de reliquias y relicarios.[44] En origen, esta institución vallisoletana contaba con una lipsanoteca que personalidades como fray Juan de Torquemada (1388-1468), fray Alonso de Burgos (1415-1499) o el cardenal García de Loaysa (1478-1546) abastecieron en mayor o menor medida, todo ello descrito por Ambrosio de Morales, quien también hace alusión a uno de los espacios protagónicos de esta fábrica,[45] la Capilla de la Cruz o del Sagrario, conocida posteriormente como Capilla de San Miguel (figura 3).[46]

Lejos de adentrarnos en la evolución histórica y artística del Relicario de San Pablo de Valladolid, demos dos saltos temporales, el primero al año 1602, cuando la familia encargada de su patronazgo vendió la capilla al convento por 2150 ducados;[47] el segundo a 1607, momento en el que el convento traspasó el patronazgo al duque de Lerma[48] y se procedió a la modernización del espacio, transformando su estructura gótica, mediante un diseño acorde con la arquitectura del momento, para convertirlo en un Relicario (figura 4).

43 García García y Rodríguez Rebollo, *Apariencia y razón*. En cuanto a la política artística desarrollada por el duque de Lerma, véanse las reflexiones propuestas por Àngel Campos-Perales en este mismo volumen colectivo.

44 En este sentido, véase la última monografía acerca del convento escrita por Palomares Ibáñez, *El convento de San Pablo*.

45 «Labran pieza particular que solo sirva de Relicario, y todo merece la riqueza que en esto tienen»; Morales, *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II,* fols. 15-16.

46 Urrea Fernández, *El Convento de San Pablo de Valladolid,* 31-35.

47 AHN, Clero regular secular, legajo 7878, *Venta que hubo el convento de San Pablo de la capilla de San Miguel en favor del duque de Lerma*.

48 ADM, sección Denia-Lerma, legajo 71, doc. 22, *Escritura original de venta otorgada por los herederos del abogado Morales a favor del convento de San Pablo de aquella ciudad, de la capilla de San Miguel sita en la mayor de su iglesia por precio de 2.150 ducados. Escritura original de poder del propio convento para recibir dicha cantidad y una escritura original de la venta otorgada por el mismo el 6 de marzo de 1607 a favor de su excelencia de la dicha capilla por la expresa suma y censo*.



Figura 4

Detalle de uno de los nichos altos de la Capilla de San Miguel en el Convento de San Pablo de Valladolid, 1607. Imagen del autor.

Fue entonces cuando volvió a entrar en escena fray Luis de los Ríos, puesto que entre finales de 1607 y principios de 1608 hizo entrega al duque de Lerma, en Valladolid, de cinco cajas llenas de reliquias para que pudiera dotar convenientemente dicha institución,[49] hecho que llevó a efecto, el 22 de septiembre del año 1608, en una magnífica procesión de la cual nos han llegado varias relaciones.[50] De entre todas las crónicas cabría destacar la escrita por Luis Cabrera de Córdoba:

> Lunes á los 22 de este mes [septiembre] se hizo la solemne procesión que había muchos días ha estaba aplazada para pasar el Sagrario que el duque de Lerma tiene hecho en la capilla mayor [del Convento] de San Pablo à la parte de la Epístola, la cual se entra por debajo del hueco, por donde se ha de poner el bulto del arzobispo de Sevilla, tío del Duque; las reliquias que de diversas partes se han recogido de Santos y Vírgenes en grande cantidad, con un pedazo del *Lignum Crucis* y una espina de Cristo, para la cual vinieron de afuera frailes de todas las órdenes y muchos dominicos que en todos habría más de mil, y mucha clerecía y las cruces y pendones de esta ciudad con mucho cumplimiento. Salió la procesión [del Convento] de San Diego, y en medio iban vestidos de diáconos cuarenta y cuatro religiosos con otros tantos brazos de Santos, con reliquias dentro en las manos y doscientos veinte de la misma manera, que llevaban sesenta andas con medios cuerpos de diferentes Santos, Papas, Obispos y otros Mártires y Vírgenes y sus reliquias entre ellos, y veinte menores que los llevaban religiosos en las manos, vestidos con capas de coro, y otros con reliquias particulares puestas dentro de viriles guarnecidos de oro y plata, y dos bultos a manera de castillos con diferentes ventanillas, con muchas reliquias en ellas y dos torrecillas a los lados, y dentro los huesos de dos cuerpos de Santos y dos o tres cabezas de Vírgenes, y a la postre llevaban la Cruz con el *Lignum Crucis* y la espina de Cristo en andas [...] y

49 Rodríguez Díez, «Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo», 516-524.

50 Egido López, «Reliquias y procesiones en las antiguas iglesias de San Pablo y San Benito el Real de Valladolid», 39.



Figura 5

Giovanni Battista Ortega y Pietro Quadrado, *Brazo relicario de Santa Flora,* 1607-1608, madera sobredorada, 64 × 26 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE0298. © Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Imagen de Javier Muñoz y Paz Pastor, CE0298.

> al día siguiente estuvieron sus Magestades en San Pablo, en la tribuna del duque, y dijo misa de Pontifical y sermón, y hubo jubileo, y se bendijo el Sagrario, y se colocaron las reliquias donde habían de estar, que está ricamente labrado de mármol negro y blanco hasta la mitad y de allí arriba de oro y colores ochavado, y se remata en bovedilla con las armas del Duque y de la otra parte á la del Evangelio están los bultos del Duque y Duquesa, de bronce con mucha curiosidad y muy al natural.[51]

La narración menciona la magnanimidad y solemnidad que tuvo el acto, «con más de mil religiosos» bajo la atenta mirada de los reyes, la corte y la Iglesia. Sin duda, tuvo que ser un momento excepcional protagonizado por las decenas de reliquias que procesionaron desde el vecino Convento de San Diego hasta el de San Pablo.[52] También lo fueron los brazos y los bustos relicarios de los mártires, papas, obispos y vírgenes que llevaban en andas los sacerdotes, piezas que, en su gran mayoría, se conservan en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (figuras 1 y 5) y en otras tantas instituciones museísticas y eclesiásticas nacionales e internacionales.

51 Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España,* 349-350.

52 García García, «El valido-arquitecto», 38-39.

Tal como ha estudiado Roberto Alonso Moral, la factura de estos relicarios es de origen napolitano, en concreto, debida a la colaboración de dos talleres de origen español afincados en la ciudad de Parténope. Por un lado, el del sevillano Melchiore Quadrado y su hijo Pietro Quadrado, por otro, el del también sevillano Giovanni Battista Ortega; artistas que fueron contratados por la condesa de Lemos, en 1607, para la elaboración de más de un centenar de ellos, de diferentes tipologías —brazos y bustos, grandes y pequeños—, hechos en madera con vestiduras doradas y carnaciones plateadas.[53]

Acontecida la procesión, los relicarios fueron ubicados en la nueva lipsanoteca de planta hexagonal (figura 3) cuyas paredes —a excepción de la que albergaba la puerta de acceso— se dividían en cinco baldas en altura y en diferentes nichos que acogían las esculturas (figura 4). De todo ello se levantó un inventario topográfico que describe el orden en el que se hallaban[54] y el programa iconográfico que el duque de Lerma[55] concibió para ese espacio que imbuía un ambiente sacro en todo aquel que lo contemplaba, tal como ocurrió con los viajeros del siglo XVIII: «Mais la partie la plus belle de l'ensemble est le trésor, où sont conservées les reliques et toutes les antiquités, qui ont été stockées pendant longtemps, ainsi que les prières adressées au saint du lieu. Tout cela dépasse l'imagination».[56]

Lejos de ser meros continentes, estas piezas jugaron un papel protagónico en la vida de los sucesores de la familia Sandoval, más aún después de la caída en desgracia del cardenal duque en 1618. Por consiguiente, se conformaron como pruebas irrefutables de la religiosidad que impregnaba al linaje y del poderío que en algún momento llegó a tener.[57] De hecho, adentrado el siglo XIX, en el contexto de la desamortización de Mendizábal, las reliquias fueron objeto de pleito —junto con otros bienes procedentes del convento— entre Luis Joaquín Fernández de Córdoba —duque de Medinaceli y sucesor del patronato de San Pablo— y la legislación desamortizadora, cuyo fallo fue favorable al duque,[58] aunque los relicarios quedaron en posesión del Museo Provincial de Valladolid —actual Museo Nacional de Escultura—, donde fueron recibidos en septiembre de 1845.[59]

Las reliquias de la condesa y del duque, ¿una extraña coincidencia?

El trabajo que fray Luis de los Ríos desempeñó en Roma para los dos miembros más destacados de la familia Sandoval, la condesa de Lemos y el duque de Lerma, quedó por escrito en sendas relaciones que elaboró para ellos, en el año 1605 para la condesa y entre finales de 1606 o principios de 1607 para el duque, cuyo listado está incompleto debido a que termina abruptamente en la letra «o».[60]

53 Alonso Moral, «Lerma y sus pares», 379.

54 González Segura, «Francisco Gómez de Sandoval y Rojas», 588-598.

55 Urrea Fernández, *El Convento de San Pablo de Valladolid,* 35.

56 «Pero lo más hermoso del conjunto es el tesoro, donde se guardan las reliquias y todas las antigüedades, almacenadas durante mucho tiempo, así como las oraciones dirigidas al santo local. Todo ello deja perpleja a la imaginación»; Álvarez de Colmenar, *Les délices de l'Espagne & du Portugal, 19*6.

57 Véanse los textos de Alejandra Salazar Escar y Agathe Bonnin en este mismo volumen colectivo.

58 Palomares Ibáñez, *Temas vallisoletanos del siglo XIX,* 61-66.

59 ADM, Fondo Denia-Lerma, legajo 72, doc. 21, *Cuatro recibos señalados de efectos procedentes del convento de San Pablo de Valladolid entregados a las yglesias que los mismos espresan y al museo provincial de la dicha ciudad en virtud de las órdenes dadas para ello*.

60 Esta no es la original, sino una copia del siglo XIX; RBME, carp. A. VIII, doc. 1, *Memoria de todas las santas reliquias que truxo de Roma, para el duque mi señor, el maestro fray Luis de los Ríos de la orden de San Agustín;* citado en Rodríguez Díez, «Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo», 516-524.

De ambos inventarios pueden sacarse conclusiones en torno a la devoción que manifestaban ante ciertas santidades y acerca de la importancia de visibilizar la religiosidad tanto en el ámbito público como en el privado[61] o de las motivaciones que llevaron a la donación de objetos a una fundación específica. Es, sin embargo, su comparación lo que los hacen mucho más interesantes y valiosos a la hora de analizar la relación política y religiosa que el duque y su hermana debieron de mantener; hecho evidenciado por la cesión de parte de sus reliquias que la condesa hizo al duque, tal vez con motivo de enriquecer el nuevo panteón de los Sandoval o quizás por una cuestión de carácter político, puesto que el valido la favoreció al promocionarla como camarera mayor de la reina en 1603.[62]

Esta casuística no se da en unos pocos casos, sino que se han contabilizado hasta setenta convergencias. No obstante, la comparativa documental de ambas relaciones puede ser algo injusta, ya que, tal como se ha dicho, el listado del duque está incompleto, motivo por el que se ha elaborado una tabla que coteja tres inventarios que dan cuenta de las advocaciones comunes: el primero, el que De los Ríos entregó a la condesa de Lemos en 1605; el segundo, el que el mismo religioso realizó para Lerma entre finales de 1607 y principios de 1608; y el tercero, el registro topográfico de las reliquias del Convento de San Pablo de Valladolid levantado en 1608. La puesta en común de estos tres documentos suma noventa y dos santidades coincidentes.[63]

La comparación no solo ahonda en cuestiones cuantitativas, sino que también evidencia una serie de comportamientos y acercamientos que la sociedad nobiliaria del Siglo de Oro tenía para con las reliquias, cuestión trasladable a otro tipo de objetos artísticos o no.

De entre todos estos enfoques, cabe destacar el que quizás sea el más notorio: el regalo o la donación entre estos dos individuos, hecho que queda ratificado si se confrontan algunas reliquias descritas en sus inventarios, en los cuales se hallan concordancias literales entre el primero y el segundo, como en el caso de san Adriano: «De un braço, como 4 dedos de canilla» y «de un braço, una canilla» (tabla, n.º 1); entre el primero y el tercero, como en lo referente a san Aquilino: «De la mano, un huesso entero», «un pedaço de canilla de braço de seis dedos de largo» (tabla, n.º 8); y entre los tres inventarios, ejemplificado con san Dionisio: «De la quijada, un poco con tres dientes», «de la cabeça, la quixada con tres muelas» y «un pedaço de quixada con tres muelas de tres dedos de largo y dos de ancho» (tabla, n.º 35).

En segundo lugar, existía la donación de los «excedentes» de reliquias, puesto que en algunas ocasiones, como en el año 1605, se inventariaron dos o más pedazos de algunas de ellas, como ocurrió con los restos de santa Constanza: «De caveça, dos pedaços como media mano»; santa Leoncia: «Dos pedaços de caveça»; san Osvaldo, rey de Inglaterra: «Dos pedaços de canilla de braço», que vuelven a aparecer en el inventario del duque de Lerma de 1607-1608 de forma individual; santa Constanza: «Una muela y un pedaço de la cabeça» (tabla, n.º 28); santa Leoncia: «De la cabeça, un pedaço» (tabla, n.º 53); y san Osvaldo: «Canilla de braço de cinco dedos de largo» (tabla, n.º 77).

61 González García, *Imágenes sagradas,* 368-371.

62 López-Cordón Cortezo, «Entre damas anda el juego».

63 Se ha modificado el orden en el que aparecen las santidades en los inventarios, organizados por bulas en el caso del de 1605, alfabéticamente en el de 1607-1608 y topográficamente en el de 1608. Para una legibilidad más sencilla, se ha optado por dotar a los tres de un orden alfabético.

La tercera y última conducta que se deduce de la comparativa entre estos tres inventarios es la partición de una de ellas en uno o varios fragmentos para que la condesa y el duque conservasen uno cada uno, es decir, el uso de estos vestigios como «reliquias de partir», fenómeno muy extendido, puesto que, cuando se concedían bulas por las que un individuo podía «sacar reliquias», no se referían a una cantidad total, sino a una parte.[64] De la misma manera, ambos hermanos debieron de compartirlas, pues se dividieron varias de las que De los Ríos dio a Catalina de Zúñiga y Sandoval en 1605 para que también pudiera tenerlas Francisco de Sandoval y Rojas. Quizás el caso más significativo para ejemplificar esta dinámica sea el de santa Cecilia, dado que en el inventario que se levantó con motivo de las reliquias de la condesa de Lemos se explicita: «De su velo tinto en sangre un pedaço», mientras que en el del duque de Lerma se expone como «una parte de su velo tinto en sangre» (tabla, n.º 22), que interpretamos como un fragmento de la que fray Luis donó a la VI condesa de Lemos y que esta compartió posteriormente.

Tiempos de compensación

La efectividad de fray Luis de los Ríos como procurador y agente parece innegable. De hecho, la Orden de San Agustín lo envió dos veces más a Roma, en 1608 y 1614, por diferentes motivos que debían ser discutidos con el papa. Cuando terminó su labor fue compensado por la Orden y desde las altas esferas cortesanas al acceder al priorato del Convento de San Felipe de Madrid en el año 1607, al que fue sumando algunos procesos de mayor envergadura durante los años siguientes —aunque ninguno terminó de forma satisfactoria—.[65]

El estudio biográfico de este religioso y las empresas que llevó a cabo en nombre de la corte ante la Santa Sede pueden resumirse, *grosso modo,* en un precioso documento en el que De los Ríos atestó que el papa Paulo V le había concedido ciertas indulgencias por el traslado de reliquias que acometió desde la Ciudad Eterna a la corte española, concretamente para el duque de Lerma, aludiendo en todo momento a aquellos dos significativos breves que Clemente VIII entregó a la reina en el año 1598:

> F. [Luis] de los Ríos, de la orden de San Agustín y prior del monasterio de San Phelipe de la villa de Madrid. En la mejor forma que puedo y doy fe y verdadero testimonio y digo que io uve un breve de la buena memoria del papa Clemente VIII. En virtud del cual saqué de las iglesias y lugares sagrados y píos de Roma cierta cantidad de reliquias. Las quales truxe y di graciosamente al Ex. Sr. Don Francisco de Sandoval duque de Lerma, marqués de Denia mi señor como más largo consta de los instrumentos y testimonios que dellas truxe y entregué a su Ex [...]. El qual dicho breve original entregue en propia mano del dicho Excelentissimo Señor Duque de Lerma mi señor con otros instrumentos y testimonios y porque ansi es berdad doy esta fe del dicho conbento de San Phelipe a ocho de septiembre de mil y seiscientos y ocho años y lo seña Fray Luis de los Ríos.[66]

64 En este sentido, es muy elocuente la carta que Felipe II envió al cardenal Alessandro Octaviano de Medici, en la que dice: «Porque lo que me escribió de haberse partido por medio el hueso de la espalda del santo antes de empezarle a cortar y no pensando partir tanto es una de las circunstancias que lo puede gozar mucho»; AGS, Estado, legajo 1417, doc. 220, *Carta de Felipe II al cardenal Medici sobre el envío de una reliquia de San Lorenzo*.

65 Alonso Vañes, «Semblanza del P. Luis de los Ríos», 854-866.

66 AHN, Clero Regular Secular, carp. 3444, doc. 7, *Testimonio de fray Luis de los Ríos*; citado en Alonso Vañes, «Semblanza del P. Luis de los Ríos», 855.

La misión que el agustino desempeñó en Roma para varios de los miembros más importantes del sistema cortesano del siglo XVII, la reina —e indirectamente el rey—, el duque de Lerma y la condesa de Lemos, habla de un fenómeno fundamental que se producía en la monarquía y entre la más alta nobleza: tener, exhibir y usar reliquias no solo en un sentido religioso, sino cultural y de prestigio que el resto debía de emular en función de su capacidad económica, cortesana o cultual. El estudio de su circulación, disposición, significado y significante hace que nos planteemos preguntas que ayudan a hermanar aún más, si cabe, la historia en general y la historia del arte en particular.

Anexo documental

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
1	San Adriano (de un braço, como 4 dedos de canilla)	San Adriano (de un braço, una canilla)	
2	San Agatón (de un braço, una canilla de un jeme y un huesso del espinaço)	San Agatón (de la pierna, un hueso de palmo y otro de la espinilla, de otro palmo, y un papel de diversos huesos)	
3	San Alessandro, mártir (de un braço, dos pedaços)		San Alexandro (un pedaço de canilla gruesa de pierna de nueve dedos de largo poco mas)
4	San Amancio (del espinaço, un huesso entero)	San Amancio (de un braço, un hueso de un geme)	San Amancio (una canilla de ocho dedos de largo)
5	San Anastasio, mártir (de una espinilla, un huesso entero)	San Anastasio, mártir (de un braço, un pedaço)	San Anastasio, mártir (un pedaço de canilla de braço de una quarta de largo)
6	San Aniceto, papa y mártir (del muslo, una canilla de un jeme)	San Aniceto, papa y mártir (dos canillas de pierna, una de braço, dos costillas, un papel de diversos pedaços y una redomilla de su sangre)	
7	San Aquileyo (un huesso del espinaço)	San Aquileyo (de la pierna, un hueso de un geme)	
8	San Aquilino (de la mano, un huesso entero)		San Aquilino (un pedaço de canilla de braço de seis dedos de largo)

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
9	Santa Asesla, virgen y mártir (de un braço, un hueso)	San Asesla, virgen y mártir (dos huesos de mano y en un cuerpo pequeño cosa de un jeme de braço)	
10	San Aurelio, mártir (de un hombro, un huesso)	San Aurelio, mártir (de una canilla del muslo, dos canillas de pierna, dos del braço, un pedaço de cabeça y otros muchos)	
11	San Bartolomé, apóstol (un poco de caveça)		San Bartolomé, apóstol (un hueso del espinaço de tres dedos de largo y dos de ancho)
12	Santa Bibiana (un huesso de espinaço)		Santa Bibiana (un hueso de cabeza de tres dedos en redondo)
13	San Blas, obispo y mártir (un huesso del pecho)	San Blas, obispo y mártir (un hueso del pie)	San Blas, obispo y mártir (un huesso del pie del tamaño de un huevo pequeño)
14	Santa Bona, virgen y mártir (de la mano, un huesso)	Santa Bona, virgen y mártir (del braço, un hueso de casi un palmo)	
15	San Bonifacio, mártir (de un braço, un poco y un huesso de la garganta)	San Bonifacio, mártir (una canilla del muslo, como un palmo)	
16	San Calixto, papa y mártir (de una espaldilla)	San Calixto, papa y mártir (del braço, una canilla, como un dedo; y de la pierna, otra, como un geme; y otro tanto de la ternilla del braço)	San Calixto, papa y mártir (un pedaço de canilla gruesa con su choqueçuela de ocho dedos de largo y un pedaço de costilla de cinco dedos)
17	San Cándido, martir (una costilla)	San Cándido, mártir (del braço, un hueso, como un dedo)	
18	San Carpeonio, mártir (una canilla de braço)	San Carpeonio, mártir (de la pierna, una canilla, de un geme)	
19	Santa Casia, virgen y mártir (un huesso del cuello)	Santa Casia, virgen y mártir (del braço, una canilla de un geme)	
20	San Cassiano, mártir (dos pedaços de costilla)	San Cassiano, mártir (del braço, un hueso de un palmo)	San Casiano, mártir (siete pedaços de casco de cabeza y un pedaço de canilla de largo y otro pedaço de choqueçuela)

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
21	San Cayo, papa (dos pedaços del braço)	San Cayo, papa (dos canillas de pierna enteras)	San Cayo, papa (una canilla de pierna entera que tiene más de una tercia de largo)
22	Santa Cecilia, virgen y mártir (de su velo tinto en sangre un pedaço)	Santa Cecilia, virgen y mártir (una parte de su velo tinto en sangre)	
23	San Cerbón (de un brazo, medio jeme y de cabeça como cuatro reales)	San Cerbón (dos canillas de pierna y un papel de pedaços)	
24	San Cipriano, mártir (un huesso del cuello)	San Cipriano, mártir (de una pierna, una canilla de un palmo)	San Cipriano, mártir (dos raxas de canilla cortadas de otra que juntas hacen como una castaña)
25	San Ciriaco, mártir (un poco de la rodilla y de un braço y de la pierna)	San Ciriaco, mártir (del braço, como cinco dedos de canilla)	
26	San Clemente, papa y mártir (de un braço, un pedaço y otro de pierna)	San Clemente, papa y mártir (de la pierna, un hueso de un palmo)	San Clemente, papa y mártir (una canilla gruesa de pierna con su choqueçuela por la una parte de poco más de una quarta)
27	San Constancio, mártir (de un braço, un palmo de una canilla)	San Constancio, mártir (del espinaço, un hueso y cuatro dedos de los pies de un compañero)	
28	Santa Constanza, virgen y mártir (de caveça, dos pedaços como media mano)	Santa Constanza, virgen y mártir (una muela y un pedaço de la cabeça)	
29	San Cornelio, papa y mártir (un huesso del pie)	San Cornelio, papa y mártir (de un cabo de un braço, como cuatro dedos)	San Cornelio, papa y mártir (un pedaço de canilla de ocho dedos de largo)
30	San Crescencio, mártir (dos huessos de pie)	San Crescencio, mártir (del braço, una canilla de un palmo)	San Crescencio, mártir (una canilla gruesa de ocho dedos de largo)
31	San Crispín y Crispiniano (un huesso de la pierna y un huesso de espinaço)		San Crispín y Crispiniano (ocho huesos razas de canillas medianos y choqueçuelas y otros muchos menudos)

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
32	San Cristóbal, mártir (de una pierna, un palmo y otro poco de braço)	San Cristóbal, mártir (de una pierna, una canilla de un palmo)	San Cristóbal, mártir (dos raxas de canilla cortadas de otra que juntas hacen como una castaña)
33	San Dato, mártir (de pierna, una canilla de un jeme y en un braço de los dorados una canilla de pierna de jeme)	San Dato, mártir (un cabo de una canilla del muslo, de un geme)	
34	Santa Dina, virgen y mártir (una costilla)	Santa Dina, virgen y mártir (una paletilla del braço)	
35	San Dionisio, mártir (de la quijada, un poco con tres dientes)	San Dionisio, mártir (de la cabeça, la quixada con tres muelas)	San Dionisio, mártir (un pedaço de quixada con tres muelas de tres dedos de largo y dos de ancho)
36	San Domiciano, mártir (de la caveça, media mano)	San Domiciano, mártir (un pedaço de la cabeça)	
37	San Hermete, mártir (de un braço, un cavo y un huesso de la mano)	San Hermete, mártir (dos huesos del pie, y una juntura)	
38	San Hierón, mártir (una canilla de braço entero y otro pedaço de braço de un jeme)	San Hierón, mártir (en el suelo de la caja, sueltos la mayor parte de los huesos del cuerpo de este santo; cinco canillas de braços; dos de los muslos; una espinilla y una espalda; casi la cabeça y otros muchos y diversos de los huesos de su cuerpo)	
39	Santa Hilaria, virgen y mártir (de una espalda)	Santa Hilaria, virgen y mártir (del braço, una canilla, de un palmo)	
40	San Hilario, mártir (una canilla de un jeme y en un cuerpo de los grandes de caveça como una mano)	San Hilario, mártir (del braço, una canilla de un geme)	
41	Santa Inés, virgen y mártir (de la caveça, dos pedaçitos)	Santa Inés, virgen y mártir (tres pedaços de la cabeça, como una mano)	
42	San Inocencio, papa y mártir (una canilla de un jeme)	San Inocencio, papa y mártir (un pedaço de la cabeça es de canilla)	San Inocencio, papa y mártir (tres pedaçillos de hueso)

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
43	San Jacobo, mártir, uno de los siete diáconos (sin especificar)	San Jacobo, mártir, uno de los siete diáconos (un pedaço de la cabeça)	
44	San Jocundo, mártir (del hombro, un huesso)	San Jocundo, mártir (del braço, una canilla de más de un palmo)	
45	San José, esposo de la Virgen (una muela)	San José, esposo de la Virgen (de la cabeça, un poco)	
46	Santa Justina, virgen y mártir (de una costilla, un pedaço y de braço otro)	Santa Justina, virgen y mártir (de la pierna, una canilla de un palmo)	
47	San Justino, mártir (un pedaço de costilla)		San Justino, mártir (un pedaço de canilla gruesa de nueve dedos de largo)
48	San Juan, mártir, uno de los siete durmientes (de una caveça, como 4 reales)	San Juan, mártir, uno de los siete durmientes (del braço, una canilla de un geme)	San Juan, mártir, uno de los siete durmientes (un pedaço de canilla delgada de seis dedos de largo)
49	San Juan, papa y mártir (la ternilla del pecho)	San Juan, papa y mártir (del muslo, un hueso con la carne congelada)	San Juan, papa y mártir (un hueso de muslo de ocho dedos de largo y en el pecho una raxa de canilla de una pulgada)
50	Santa Juliana, virgen y mártir (del pie, un huesso y un poco de braço)	Santa Juliana, virgen y mártir (del braço, una canilla de un geme)	
51	San Laureano, mártir (una canilla de pierna como 4 dedos, de braços otro poco)	San Laureano, mártir (del braço, una canilla)	San Laureano, obispo de Sevilla (un pedaço de canilla de braço de seis dedos de largo)
52	San León, mártir (de la quijada, un poco y en un cuerpo mediano de pierna un jeme)	San León, mártir (una redoma de su sangre y 20 compañeros)	
53	Santa Leoncia, virgen y mártir (dos pedaços de caveça)	Santa Leoncia, virgen y mártir (de la cabeça, un pedaço)	
54	San Leoncio, mártir (de un braço, como un dedo y en un troço grande seis dedos de canillas de la pierna)	San Leoncio, mártir (del braço, un hueso)	

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
55	San Lino, papa y mártir (una ternilla del cuello)	San Lino, papa y mártir (una canilla del braço, como un geme)	San Lino, papa y mártir (una raxa de media canilla de ocho dedos de largo y otra de dos dedos de largo)
56	San Lorenzo, mártir (un poco despaldilla)	San Lorenzo, mártir (la cabeça entera, dos canillas de braço y un papel con algunos huesos)	San Lorenzo, mártir (un pedaço de choqueçuela como una nuez)
57	San Lorencia, virgen y mártir (de un braço, cosa de un palmo)	San Lorencia, virgen y mártir (cabeça y una canilla del braço)	
58	San Lorcucio, mártir español (un poco de huesso)	San Lorcucio, mártir español (un hueso, como una nuez)	
59	Santa Lucía, virgen y mártir (de la caveça, 4 pedaços)	Santa Lucía, virgen y mártir (de cabeça, media mano)	
60	San Lucio, papa y mártir (un cavo de una canilla de braço)	San Lucio, papa y mártir (un pedaço de quixada con sus muelas)	San Lucio, papa y mártir (dos pedaçillos de huessos suyos)
61	San Mamilo, mártir (de la caveça, una mano)	San Mamilo, mártir (sin especificar)	
62	Santa Marcela, virgen y mártir (en un reliquario pequeño, de canilla y otros pedaços)	Santa Marcela, virgen y mártir (un hueso de la espalda)	
63	San Marceliano, mártir (de una canilla de braço seis de dos y en el braço dorado del altar otro jeme de canilla y dos huessos de pie y una espinilla)	San Marceliano, mártir (un hueso del braço de un palmo)	
64	San Marcelo, papa y mártir (de la barba, un pedaço y dos dientes con quatro muelas)		San Marcelo, papa y mártir (un huesso de la garganta como una castaña grande)
65	Santa Margarita, virgen y mártir (de la caveça, un pedaço)	Santa Margarita, virgen y mártir (de la cabeça, un hueso y del braço otro huesso)	Santa Margarita, virgen y mártir (un pedaço de canilla gruessa de un geme de largo)
66	San Mario, mártir (de la caveça, como ocho dedos)	San Mario, mártir (de un cavo del braço, un hueso como una mano)	

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
67	San Mateo apóstol (un poco de costilla)	San Mateo apóstol (una coyuntura del dedo del pie)	San Mateo apóstol (dos pedaços de huesso el uno de tres dedos de largo y dos de ancho cabo de choqueçuela y otra de espalda)
68	Santa Matildis, virgen y mártir (de la rodilla, un huesso y otro del cuello)	Santa Matildis, virgen y mártir (un huesso de la cabeça y otro del cuello)	
69	San Martimiano, mártir (un huesso despinaço)	San Martimiano, mártir (una canilla del braço de más de un palmo)	
70	San Mauricio, mártir (un dedo y otro pedaço de la mano)	San Mauricio, mártir (un hueso grande de espinaço)	San Mauricio, mártir (un huesso del espinaço)
71	San Maximiano, mártir (de la pierna, un huesso entero)	San Maximiano, mártir (en el suelo de la caxa, la cabeça entera con la quixada con todos sus dientes, tres canillas de pierna, una de braço, dos espaldas, todo el espinaço costillas y otros muchos huesos del cuerpo)	San Maximiano, mártir (una quixada entera con catorce muelas y dientes y otros diez huessos que los siete son enteros del espinaço, una costilla, un artejo grande y un pedaço de espalda)
72	Santa Mustiola, virgen y mártir (de la caveça, y un pedaço de costilla otro y de pierna otro)	Santa Mustiola, virgen y mártir (de la espinilla, un hueso, de seis dedos)	
73	San Nicolás, mártir (un poco de costilla)	San Nicolás, mártir (un hueso del muslo y otro de la espalda)	San Nicolás, mártir (una canilla de braço)
74	San Nilo, mártir (una espalda)	San Nilo, mártir (del braço, una canilla de más de un palmo)	San Nilo, mártir (un pedaço de canilla de un jeme)
75	San Nereo, mártir (del braço, un cavo y un huesso del pie)	San Nereo, mártir (de la pierna, una canilla como un palmo)	
76	San Nestorio, mártir (una canilla de braço entera)	San Nestorio, mártir (una espalda)	
77	San Osvaldo, mártir, rey de Inglaterra (dos pedaços de canilla de braço)	San Osvaldo, mártir, rey de Inglaterra (del braço, una canilla de un geme)	San Osvaldo, mártir, rey de Inglaterra (canilla de braço de cinco dedos de largo)

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
78	San Pablo, mártir (dos pedaços de canilla de braço)		San Pablo, mártir (un pedaço de canilla de braço de tres dedos de largo)
79	San Pasqual, mártir (de un braço, un palmo de canilla)		San Pasqual, mártir (un pedaço de canilla gruesa de pierna que tiene cinco dedos de largo y dos de ancho y en el pecho como piñones)
80	Santa Paulina, virgen y mártir (dos pedaços de canilla de braço)		Santa Paulina, virgen y mártir (un artejo del pie de mas de quatro dedos de largo y unas raxas de canilla que la mayor tiene dos dedos de largo)
81	San Pedro, mártir (quatro huesos de caveça y garganta y braço)		San Pedro, mártir (un pedaço de hueso de la garganta mayor que una nuez)
82	San Ponciano (en un brazo dorado de pierna un jeme)		San Ponciano (un hueso de canilla de brazo que en pedaços hacen ocho dedos de largo)
83	Santa Potenciana, virgen y mártir (un huesso del pie y el papel de la sangre del poco de su casa)		Santa Potenciana, virgen y mártir (un pedaço de canilla de braço en muchos pedaços enbuelto en un papel y uno de ellos que esta fuera de cinco dedos de largo que todos juntos hacen la canilla de ocho dedos)
84	San Román, mártir (dos pedaços de costilla)		San Román, mártir (un hueso de la canilla de braço de ocho dedos de largo)
85	San Sebastián, mártir (un huesso del pie)		San Sebastián, mártir (un pedaço de canilla de braço de tres dedos de largo y uno de ancho)
86	San Silvestre, papa y mártir (un pedaço de la espalda)		San Silvestre, papa y mártir (una canilla gruesa de muslo de poco mas de una quarta de largo)

	Reliquias de la condesa de Lemos (1605)	Reliquias del duque de Lerma (1607-1608)	Reliquias de San Pablo de Valladolid (1608)
87	San Simeón, obispo (un poco de caveça)		San Simeón, obispo (hueso de hombro de tres dedos de largo y uno de ancho)
88	San Urbano (una espinilla)		San Urbano (una canilla gruesa de cinco dedos de largo y otro hueso de choqueçuela como una castaña)
89	San Vicente (de pierna, una canilla)		San Vicente (un pedaço de canilla de braço de seis dedos de largo y un hueso ques juego del pie como un huebo pequeño)
90	San Víctor (sin especificar)		San Víctor (una canilla de braço de mas de una quarta de largo)
91	San Victorio, mártir (de pecho, un huesso)		San Victorio, mártir (un hueso grande de la garganta y un remate del espinaço)
92	San Zeferino (de la cabeza, un poco)		San Zeferino (diez pedaços de costillas de tres quatro y cinco dedos de largo y otros quatro huesos pequeños como almendras y algunos polvos)

Tabla comparativa entre las donaciones de reliquias de fray Luis de los Ríos a la condesa de Lemos en 1605 y al duque de Lerma entre 1607-1608, y la donación del duque de Lerma al Convento de San Pablo de Valladolid en 1608.

Bibliografía

Alcalá Donegani, Luisa Elena, y Juan Luis González García, eds. *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo.* Akal, 2023.

Alonso Moral, Roberto. «La circulación de bustos relicarios entre Nápoles y España: contenedores sagrados al servicio del culto y del poder». En *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo,* editado por Luisa Elena Alcalá Donegani y Juan Luis González García. Akal, 2023.

Alonso Moral, Roberto. «Lerma y sus pares: la cultura de la emulación en el arte cortesano». En *Poder y representación en tiempos del duque de Lerma: juegos de apariencias en el laberinto cortesano,* coordinado por María José Zaparaín Yáñez, Julián Hoyos Alonso y René Jesús Payo Hernanz. Trea, 2025.

Alonso Vañes, Carlos. «Paulo V envía un relicario a Dña. Margarita de Austria reina de España (1606)». *Augustinianum* 9, n.º 1 (1969): 5-29.

Alonso Vañes, Carlos. «Semblanza del P. Luis de los Ríos, OSA (*ca*. 1560-post 1624)». *Ciudad de Dios* 216, n.º 2 (2003): 843-875.

Álvarez de Colmenar, Juan. *Les délices de l'Espagne & du Portugal*. Pierre Vander, 1707.

Antolínez, Agustín. *Vida de S. Ioan de Sahagun, de la Orden de S. Agustin. N. P.* Artus Taberniel, 1605.

Arias Martínez, Manuel. «Sobre el relicario hispano contrarreformista: reflexiones acerca de un protoespacio expositivo». *En Olor de Santidad. Relicarios de Galicia,* exposición celebrada en la iglesia compostelana de Santo Domingo de Bonaval y en la Catedral de Ourense, Santiago de Compostela-Ourense. Xunta de Galicia-Caixa Galicia, 2004.

Banner, Lisa A. *The Religious Patronage of the Duke of Lerma (1598-1621)*. Ashgate Publishing Company, 2009.

Barrio Gozalo, Maximiliano. *La embajada de España en Roma durante el siglo XVII*. Ministerio de Asuntos Exteriores / Biblioteca Diplomática Española, 2022.

Borromeo, Carlo. *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Da ponte, 1577.

Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. J. Martín Alegría, 1857.

Cavero de Carondelet, Cloe. «El viaje a Roma de Luis de Oviedo, agente y coleccionista a principios del siglo XVII». *Cuadernos de Historia Moderna* 45, n.º 1 (2020): 55-79.

Egido López, Teotófanes. «Reliquias y procesiones en las antiguas iglesias de San Pablo y San Benito el Real de Valladolid». En *Estudios de Historia: homenaje al profesor Jesús María Palomares,* coordinado por Elena Maza Zorrilla y María de la Concepción Marcos del Olmo. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.

Ferrer García, Félix A. «Felipe II y la conquista de reliquias por los Tercios de Flandes: el ejemplo de Leiden (1570-1574)». *Hispania Sacra* 66, n.º 1 extraordinario (2014): 67-95.

García García, Bernardo J. «El valido-arquitecto. La construcción de la grandeza de los Sandovales». En *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura durante el reinado de Felipe III,* editado por Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo. Doce Calles, 2020.

García García, Bernardo J., y Ángel Rodríguez Rebollo, eds. *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura durante el reinado de Felipe III*. Doce Calles, 2020.

González Estévez, Escardiel. «La lipsanoteca de las Indias: reliquias e imágenes martiriales entre América y Asia». En *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo,* editado por Luisa Elena Alcalá Doneganiy Juan Luis González García. Akal, 2023.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Akal-Estudios Visuales, 2015.

González Segura, Jorge. «Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma. Fundaciones, relicarios y reliquias a principios del siglo XVII». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2025.

Guzmán, Diego de. *Reyna catolica: vida y muerte de Doña Margarita de Austria reyna de España*. Luis Sánchez, 1617.

Kavaler, Ethan Matt. «Jan Borman as Story-Teller». En *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors,* editado por Marjan Debaene. Harvey Miller, 2019.

Lazure, Guy. «Possessing the Sacred: Monarchy and Identity in Philip II's Relic Collection at the Escorial». *Renaissance Quarterly* 60, n.º 1 (2007): 58-93.

López-Cordón Cortezo, María Victoria. «Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la edad moderna». *Cuadernos de Historia Moderna,* Anejo II (2003): 123-152.

Mariz, Pedro de. *Historia do Bemaventurado Sam João de Sahagum, Patrão Salamantino*. Antonio Álvarez, 1609.

Mediavilla Martín, Benito, y José Rodríguez Díez. *Las reliquias del Real Monasterio del Escorial. Documentación Hagiográfica*. Ediciones Escurialenses, 2004.

Morales, Ambrosio de. *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias para reconocer las reliquias de santos, sepulcros reales y libros manuscritos de las catedrales y monasterios*. Antonio Marín, 1765.

Muñoz Baudot, Eduardo. «Los III duques de Alba y las artes». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2023.

Nieva Ocampo, Guillermo, Henar Pizarro Llorente y Marcelo Paulo Correa, coords. *Gobernar, conservar y reformar. Agentes y prácticas políticas en la Monarquía Hispana (siglos XVI-XVIII)*. La Aparecida, 2021.

Palomares Ibáñez, Jesús María. *El convento de San Pablo. Aportaciones histórico-artísticas del pasado de un convento vallisoletano.* Ayuntamiento de Valladolid, 2023.

Palomares Ibáñez, Jesús María. *Temas vallisoletanos del siglo XIX*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 1976.

Pardo Manuel de Villena, Alfonso. *Un mecenas español del siglo XVII. El conde de Lemos, noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de su época*. Francisco Beltrán, 1911.

Pérez Gil, Javier. «Las bóvedas del Duque de Lerma para la iglesia de San Pablo de Valladolid y la redefinición del proceso constructivo de su fachada». *Archivo Español de Arte* 92, n.º 368 (2019): 363-380.

Pérez Gil, Javier. *El Palacio Real de Valladolid. Sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.

Rainer, Johann. «*Tú, Austria feliz, cásate*. La boda de Margarita, princesa de Austria Interior, con el rey Felipe III de España. 1598/99». *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea* 25 (2005): 31-54.

Riello, José, y Fernando Marías. «De reliquias ocultas: sobre la Capilla del Pilar de Zaragoza, de Santiago Apóstol a Ventura Rodríguez». *Quintana* 18 (2019): 15-42.

Rodríguez Díez, José. «Dos memorias escurialenses inéditas sobre reliquias del monasterio de San Pablo de Valladolid». *Ciudad de Dios* 213, n.º 2 (2000): 485-528.

Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio. «Estudio de un conjunto de bustos relicarios del siglo XVI, que representan a mártires del séquito de Santa Úrsula, realizados por los Borman, en Bruselas. Puesta a punto de un método de atribución y datación mediante la combinación de técnicas de estudio histórico-artístico y el análisis constructivo mediante tomografía». Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2020.

Sáez González, Manuela. *Del reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*. Diputación Provincial de Lugo, 2012.

Sánchez Hernández, María Leticia. «El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación». En *El Relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Patrimonio Nacional, 2015.

Urrea Fernández, Jesús. *El Convento de San Pablo de Valladolid: nueva lectura para su recreación*. Universidad de Valladolid, 2021.

Objetos de devoción e imágenes agentes en testamentos cortesanos (1606-1665)*

Agathe Bonnin
Universidad Autónoma de Madrid
CY Cergy Paris Université

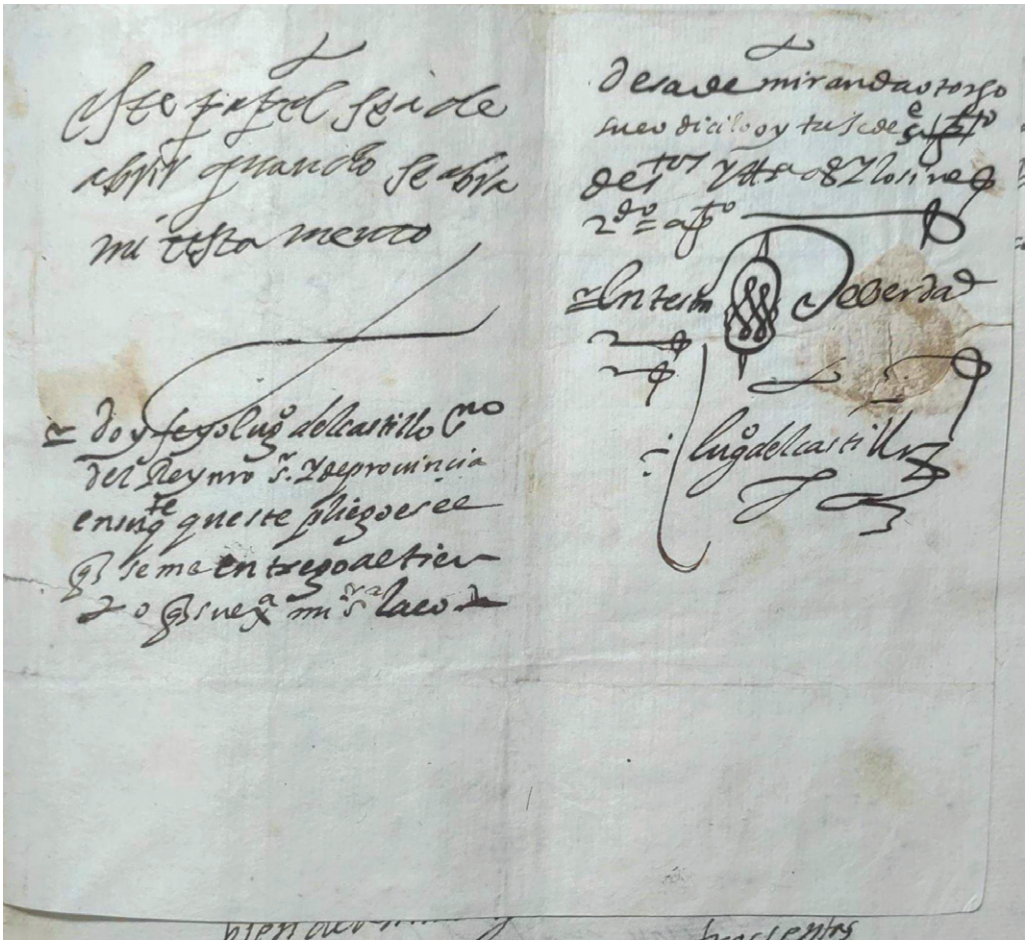


Figura 1
AHPM, 5651, fol. 63.

Introducción

En 1630, la condesa de Miranda, María de Zúñiga, hizo su testamento en Madrid. A su hija, Aldonza del Santísimo Sacramento, monja en el Real Convento de la Encarnación, dejó los siguientes objetos: «Un Cristo grande que he tenido siempre a la cabecera de mi camilla y el postrador de mi oratorio con los libros de devoción que tiene y el Cristo de bulto que está junto a él; y espero que como tan buena y obediente hija tendrá particular cuidado de encomendarme a Dios como pide mi necesidad y el amor grande que le he tenido».[1]

La tipología de lo legado es muy amplia y, aun acudiendo al inventario *post mortem* de la condesa,[2] a otros de época moderna y a la base de datos actual del Real Monasterio de la Encarnación,[3] resulta imposible identificar con seguridad las imágenes transferidas. El asiento de los bienes tampoco proporciona datos sobre el artista del «Cristo grande» y el «Cristo de bulto», pero da pie a otras perspectivas que la atribución o el estudio de su procedencia. Primero, permite rastrear el espacio y el uso que la condesa daba a ambos: el «Cristo de bulto» se encontraba en el oratorio, y el postrador y los libros de devoción que lo acompañan recuerdan y recomiendan una actitud corporal concreta —de rodillas— y ciertas prácticas de oración. Por su parte, la posición del «Cristo grande» en la cabecera, junto con la indicación «siempre», lo ubica en un espacio-tiempo devocional de lo íntimo, cotidiano y continuado.

La dificultad para establecer la clasificación material exacta de esos objetos se debe, en parte, al hecho de que el testamento, al igual que los inventarios, no pretende ofrecer una descripción exhaustiva de los mismos, sino permitir su identificación entre un conjunto de bienes y, a menudo, destacar las características que justifican su valor económico o de otro tipo. Sin embargo, los términos utilizados en fuentes notariales de época moderna no deben ser considerados meras pistas que habría que descifrar y superar para reconducirlos hasta las tipologías construidas por la historia del arte. Los silencios de los testamentos y la consecuente dificultad para interpretarlos desde una perspectiva contemporánea son de por sí significativos: destacan la historicidad de nuestras categorías y revelan implícitamente lo que se consideraba común, valioso o notable.[4] La designación «un Cristo», sin ninguna otra indicación iconográfica o material, permite deducir elementos formales de forma positiva —se trata de una representación de Cristo adulto, probablemente solo y posiblemente vinculado a la Pasión—, pero también revela el carácter incidental de la narración y la presencia de la figura; en resumen, su calidad de imagen devocional en el sentido de Sixten Ringbom.[5] Por otra

* Esta investigación ha sido desarrollada en el marco del proyecto de investigación AGENART: la Agencia Artística de las Mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700 (PID2020-116100GB-I00) y ha formado parte del trabajo realizado para la tesis doctoral bajo la dirección de María Cruz de Carlos Varona y Cécile Vincent-Cassy, a quienes agradezco su ayuda.

1 AHPM, 5651, fols. 47r-62v. Hemos modernizo la ortografía de las citas incluidas en el cuerpo del texto para la fluidez de la lectura.

2 Fols. 68r-96v.

3 ACEM, caja 25, exp. 11 y caja 32, exp. 1; base de datos del Patrimonio Nacional GOYA.

4 Muchos estudios de historia e historia del arte desarrollan una reflexión terminológica acerca de las fuentes notariales. Sobre el Madrid del siglo XVII, véanse la introducción de Burke y Cherry, *Collections of Paintings in Madrid* y Helmstutler Di Dio y Coppel, *Sculpture Collections in Early Modern Spain;* también Rojo Vega, *El Siglo de Oro*.

5 Ringbom, *Icon to narrative*. Todavía se trata de un tema central en la historiografía reciente. Sobre las imágenes de devoción de Cristo en el siglo XVII, véase Pereda Espeso, *Crimen e ilusión;* y acerca de las cuestiones del don en relación con imágenes de devoción de Cristo, esta vez en la Italia del siglo XVII, consúltese Nagel, «Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna».

parte, la falta de información sobre la autoría o la calidad estética de los dos Cristos revela la inadecuación de la definición contemporánea del arte para analizar su uso y el valor que tenían a ojos de su dueña; algo que no quiere decir que lo artístico estuviese ausente de sus preocupaciones, sino que no cabía en el discurso que se construyó a la hora de su fallecimiento. Con todo, no hay que huir de la categoría «obra de arte» para encerrarse en la de «objeto de devoción». Al contrario, los testamentos permiten observar la compleja «vida social» de los objetos,[6] así como la variedad de usos y resignificaciones que se originan según el contexto.

Las fuentes notariales han sido utilizadas desde la historia de las mentalidades en los años de la década de 1970 para acercarse al hecho religioso, en parte por ser menos normativas que otros tipos de fuentes religiosas, como son las hagiografías, los libros de devoción, los decretos o las constituciones sinodales. No quiere esto decir que estén exentas de sesgos —ninguna fuente lo está—, pero estaban al servicio de unos objetivos distintos de los de un decreto o de una hagiografía y, por lo tanto, ofrecen otra perspectiva más pragmática, más cercana a los usos concretos y a la materialidad de los objetos religiosos, así como a problemáticas individuales y familiares. Igualmente, han permitido a historiadores e historiadores del arte acercarse a la devoción privada como un hecho social, destacando variaciones diacrónicas, diatópicas o relacionadas con el ámbito social, el género y el estatuto de sangre.[7] Ese estudio se centra en un espacio, tiempo y grupo social concretos: la alta nobleza establecida en la corte del monarca hispano desde su vuelta a Madrid en 1606 hasta los años de la década de 1660.

Cuantitativamente, los testamentos ofrecen menos datos sobre la cultura material que otros tipos de fuentes notariales, como los inventarios *post mortem,* pues solo registran unos pocos objetos —o ninguno—. Sin embargo, permiten observar su circulación intergeneracional —y, por tanto, una parte destacadísima de su vida social— y rastrear sus valores y usos a través de la descripción por parte de su propio poseedor o poseedora y no de mano de un tasador. Con todo, no siempre eran documentos privados: en el caso de los reyes llegaban a ser publicados, y en la alta nobleza eran custodiados y copiados en archivos familiares —aún más cuando estaban vinculados a un mayorazgo—. Asimismo, no reflejaban una relación puramente íntima con el objeto, sino la manera en la que este se construía y ponía en escena a través de un discurso codificado —el testamentario—[8] que no solo dejaba constancia de la utilización de lo legado por el testador, sino que también prescribía al destinatario, de forma más o menos explícita y estricta, unas prácticas devocionales, sociales y memoriales asociadas con el objeto. Cuando la condesa de Miranda legó a su hija un postrador y unos libros

6 Appadurai, *The Social Life of Things*.

7 Para un estado del arte reciente sobre las perspectivas religiosas, véase Moreno Díaz del Campo, «Devociones domésticas y cultura material», al que agradezco sus consejos durante esta investigación. Desde la historia del arte, ha marcado una etapa importante el proyecto de investigación Madonnas & Miracles, centrado en el ámbito italiano. Sobre la cultura coleccionista, un hito historiográfico importante en España es el de Morán Turina y Checa Cremades, *El coleccionismo en España;* y para una perspectiva más reciente y completa sobre las prácticas coleccionistas y el gusto por los objetos en la época moderna en el ámbito romano, consúltese Ago, *Il gusto delle cose*.

8 La historia de las emociones ha destacado, en los últimos años, la imposibilidad de estudiar históricamente las desvinculadas del discurso social, a través de las cuales se expresan a la vez que se construyen; véase Plamper, *The History of Emotions*. Sobre la especificidad del discurso testamentario en la corte madrileña, aunque sin tratar el legado de objetos, consúltese Bravo Lozano, «Cortesanos camino de la corte celestial».

de devoción, junto con el Cristo de bulto de su oratorio, le encomendaba unas prácticas devocionales concretas vinculadas a su esperanza de que «como tan buena y obediente hija tendrá particular cuidado de encomendarme a Dios como pide mi necesidad y el amor grande que le he tenido». El discurso testamentario es obviamente performativo en cuanto acto jurídico,[9] pero su eficacia desborda el ámbito legal: además de distribuir los objetos legados, los convierte en propósitos de memoria, en depositarios de las obligaciones familiares, lo que confirma y refuerza otro tipo de performatividad, la de las imágenes.[10]

El presente estudio se basa en un pequeño corpus de treinta testamentos, la mayoría inéditos, conservados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, todos transcritos por la autora. Por otra parte, el periodo considerado abarca desde el año 1606, con la vuelta de la corte del rey Felipe III a Madrid, hasta el fallecimiento de su sucesor, Felipe IV, en 1665; no por destacar esas fechas como puntos de inflexión, sino por acotar el análisis a un contexto cortesano concreto. Y el grupo social elegido es el de la alta nobleza asentada en la corte madrileña, para analizar la transmisión de un capital importante —económico, social y religioso—, la construcción de una memoria del linaje y una cultura material compartida en los círculos cortesanos. Igualmente, solo han sido tomados en cuenta testamentos de hombres y mujeres laicos, casados o viudos que tuvieron descendencia, y siempre que ha sido posible han sido estudiados conjuntamente los de varios miembros de una familia para destacar el papel de las redes relacionales, aunque la documentación no permita seguir exhaustivamente varias generaciones;[11] algo que también ha permitido aislar, dentro de una misma, variaciones debidas a otros criterios, en particular el género. Al respecto, hemos dado más protagonismo a las disposiciones testamentarias de mujeres, que representan dos tercios del corpus, pero incluyendo también las de hombres con el fin de entender de manera más fina las dinámicas de género y no dar por sentado una especificidad femenina en las prácticas religiosas y de cesión. Existen ejemplos de sucesiones muy especializados según el género: en 1626, el duque de Peñaranda mandó las armas familiares a su yerno, el marqués de Villena, y a su hija, la marquesa, una imagen de la Virgen embarazada para que la «encomiende a nuestro señor».[12] El hombre aparece como el encargado del poder terrenal de la familia a través de la insignia de sus cargos militares, y la mujer de su perpetuación mediante el embarazo, así como de su salvación en el cielo con la ayuda del rezo. Sin embargo, los objetos de devoción legados a hombres son abundantes, como se verá en los siguientes apartados, dando así una imagen mucho más compleja de las dinámicas de género. Para escapar de los juicios precipitados a partir de casos particulares, hemos elegido multiplicarlos en la medida de lo posible y aplicarles métodos cuantitativos y cualitativos.

9 El testamento es uno de los primeros ejemplos aportados por John L. Austin (*How To Do Things with Words*, 5) en su teoría de los actos de habla.

10 El concepto de performatividad ha sido aplicado a las imágenes sobre todo a partir de la historia del arte medieval. Aprovechamos el marco teórico expuesto en Dierkens *et al., La performance des images*.

11 Al contrario de lo que ocurre en el capítulo de Alejandra Salazar Escar en este mismo volumen colectivo, con implicaciones distintas al tratarse de un objeto dinástico.

12 «Mando al marques de Villena […] por el amor que le tengo todas las armas que tengo mias anssi en esta casa como en la armería de Peñaranda. Yten mando a la marquesa de villana mi hija una ymagen de n[uest]ra s[eñor]a de la visitazion con dos puertas que tengo a la cavezera de mi cama y por el amor que la he tenido y tengo la encargo me encomiende a n[uest]ro señor»; AHPM, 3226, fol. 505r.

Los treinta testamentos estudiados registran poco más de cuatrocientos objetos legados y más de doscientos destinatarios y destinatarias transcritos en una base de datos, fichero que no pretende responder a ningún valor de representatividad respecto al ámbito cortesano en su conjunto, dado el tamaño de la muestra considerada y la falta de criterio de selección sistemático más allá del linaje, la disponibilidad y el tamaño de la declaración de últimas voluntades. No obstante, permite rastrear, dentro de ese corpus concreto, distintas formas de construir su propia memoria jugando con el género, entre otras categorías.[13] De hecho, el impacto del mismo depende del grupo social considerado. En *God in la Mancha,* Sara T. Nalle trabaja sobre un conjunto de más de seiscientos testamentos, otorgados en la provincia de Cuenca entre 1505 y 1665, para rastrear la evolución de las prácticas religiosas entre la población.[14] Además de proporcionar pautas metodológicas para su análisis, el estudio cuantitativo permite una comparación con un ámbito geográfico y social diverso. En los correspondientes a la región de Cuenca, las mujeres dejaban sus bienes casi exclusivamente a otras mujeres y a unos pocos hombres, todos de su familia y en su mayoría eclesiásticos. Sin embargo, el análisis cuantitativo de nuestro corpus refleja unas relaciones de género distintas: la proporción de hombres entre los destinatarios en testamentos de mujeres supera el 40 % y casi llega al 50 % entre los miembros de la familia. Por lo demás, los objetos de carácter explícitamente religioso representan un 55 % de los legados por mujeres y un 48 % en los procedentes de hombres. En cambio, en los otorgados por mujeres, los hombres reciben una proporción mayor de ellos que las mujeres, aunque tampoco se trata de una gran diferencia; algo probablemente debido a la conveniencia y al decoro, por parte de una mujer, a la hora de expresar su relación con un hombre a través de un objeto devoto, más que con cualquier otro posible legado.

El propio proceso de categorización de un objeto como religioso dentro de la base de datos lleva a importantes interrogaciones: ¿cómo se define un objeto de devoción y cómo puede ser identificado en un testamento dada la ya mencionada imprecisión de las fuentes? Podría ser definido por su uso, pero ¿qué y quién lo determina?; ¿depende del asunto representado, de la tipología del mismo o de su ubicación, por ejemplo, en un oratorio o una galería? A través del estudio cualitativo de algunos de los legados considerados se busca, precisamente, ahondar en la ambivalencia de esa definición. Así, el objetivo del presente texto es explorar la pluralidad de valoraciones y usos que podían tener los objetos de devoción a través de los discursos testamentarios y de su poder performativo, convirtiendo a algunos de ellos en imágenes agentes que mantenían viva la memoria de sus anteriores dueños. Para ello, en primer lugar se explora la combinación entre valor espiritual, material y artístico de los objetos legados en el contexto de la cultura cortesana; y en segundo lugar se analiza la memoria familiar y corporal que se depositaba en esas imágenes agentes desde una perspectiva social y de género.

13 Siguiendo a Judith Butler («Performative Acts and Gender Constitution»), entendemos el género como una identidad instituida por una «repetición estilizada de actos». En el caso que nos ocupa, dicha duplicación estilizada se observa tanto en la relación corporal con los objetos legados narrada por los testadores como en la propia forma de dictar el testamento. La estilización permite crear, a partir experiencias vitales dispares, una memoria coherente para la posteridad.

14 Nalle, *God in La Mancha* y «Private Devotion, Personal Space».

Lo artístico y lo espiritual en la cultura material cortesana

En la mayoría de los casos, los testadores justificaban la transmisión de una imagen religiosa por su calidad «devota», y de acuerdo con el rol de la misma reafirmado por Trento,[15] su valor parecía brotar de la realidad celestial que representaba y a la que permitía acceder como un elemento de mediación. Así la condesa de Miranda, María de Zúñiga, envió dos pinturas al Real Convento de la Encarnación «por ser de su propia advocación».[16] Sin embargo, la imagen no debía su carácter pío exclusivamente al prototipo al que se refería, sino también a su materialidad y a su estética: la condesa destacaba «la devoción que [le] han causado» los propios cuadros. Pese a ello, si bien María de Zúñiga tuvo el cuidado de valorarlos exclusivamente por motivos fervorosos, la tasación sugiere que se trataba de obras bastante buenas, pues fueron evaluadas en 1500 reales, lo que también hubo de motivar su elección.[17] Como propone María José Zaparaín Yañez, probablemente fueron las registradas en el inventario de la Encarnación de 1673, concretamente en la Capilla del Cordero, fundada por la hija de la condesa y priora del convento.[18] Si fuese así, podrían ser unos de los «excelentes cuadros de pincel» descritos allí por Luis Muñoz[19] que se ha propuesto identificar con dos correspondientes al círculo de Vicente Carducho todavía conservados en el monasterio (figuras 2a y b). Desafortunadamente, esa propuesta no es del todo convincente al tratarse de óleos sobre lienzo y no sobre tabla, como recoge la tasación de la condesa de Miranda, con lo cual no permite sacar conclusiones precisas sobre el gusto de esta última. Sin embargo, la alta valoración basta para establecer que tenían una elevada calidad artística. Como de costumbre en ese ámbito social, la evaluación de pinturas era llevada a cabo por un pintor, lo que no quiere decir, para nada, que los criterios artísticos fueran los más importantes, aunque sí dan una perspectiva distinta de la del testamento, pues este reflejaba los conocimientos, intereses y preocupaciones del propio testador en un momento crítico: la hora de pensar en su muerte y en su herencia, elemento que quizás explique la ausencia, salvo en contados casos, de consideraciones artísticas en ese tipo de documentos. Ello no implica una carencia de calidad artística de los objetos mencionados, ni una falta de interés de los propios testadores por esa supuesta calidad, tan solo que no era eso lo que querían o debían considerar a la hora de redactar el documento.

Con todo, la advocación de una imagen no siempre era lo que se destacaba, ni siquiera para demostrar el valor religioso de la misma. Así, el conde de Benavente no mencionaba el tema de su «imagen pequeña con un cerco de flores que tiene grandes indulgencias».[20] El cuadro, además de las indulgencias, que le daban un valor muy concreto dentro de la economía de la salvación, correspondía a una tipología artística muy apreciada en la época y bien estudiada por la crítica:[21] por un lado, se adecuaba al gusto coleccionista

15 Veremos en adelante que este análisis ha de matizarse. Para un examen crítico del decreto de Trento sobre las imágenes, véase Fabre, *Décréter l'image?*

16 AHPM, 5651, fols. 47r-62v. Sobre el Convento de la Encarnación, véase el capítulo de Mario Zamora Pérez en este mismo volumen colectivo.

17 Fol. 143v.

18 ACEM, caja 32, exp. 1, fol. 300r: «Dos quadros de la encarnaçion a los lados»; citado en Zaparaín Yáñez y Escorial Esgueva, «María de Zúñiga y Avellaneda».

19 Muñoz, *Vida de la Venerable M. Mariana de San Ioseph,* fol. 235.

20 AHPM, 2689, fol. 1073v.

21 Freedberg, «The Origins and Development of the Flemish Madonnas»; Stoichita, *L'instauration du tableau* y Merriam, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings.*





Figuras 2a y b

Taller de Vicente Carducho, *La Encarnación* (detalles), primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 144 × 85 cm. Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, inv. 0061538 y 006539.
© Real Convento de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.

dado el tratamiento minucioso, precioso y enciclopédico de las flores;[22] por otro, se ponía al servicio de unas prácticas religiosas que implicaban una relación íntima con imágenes de pequeño formato y un estatuto ambiguo del ornamento —umbral de la figura divina, soporte de símbolos y emblema precioso de la vanidad del mundo—. Notamos que se trata de una obra legada por un hombre a otro hombre: obviamente, no por ser de flores correspondían a un gusto particularmente femenino.

En varias ocasiones, la calidad formal de la imagen religiosa transmitida se hacía más explícita: en el codicilio otorgado en 1654, la condesa de Benavente, Leonor María Pimentel, envió al rey Felipe IV «una imagen de nuestra señora de la Asunción que yo tengo en mi oratorio y es la mejor dellas».[23] Al respecto, aunque el medio artístico no se especi-

22 Lugli, *Naturalia et Mirabilia*. Para una aproximación antropológica de tiempo más largo, véase Goody, *The culture of Flowers*, en part. caps. 6 y 7.

23 AHPM, 6049, fol. 340r.

fica, el asunto representado y la ubicación la adscriben al ámbito religioso. Sin embargo, su cualificación como la «mejor» encubre otros criterios. El inventario de la condesa de Benavente proporciona más informaciones sobre la técnica, el soporte y el formato de la obra: se trata de una pintura sobre tabla de más de una vara de ancho, es decir, unos ochenta centímetros, y tres cuartas de largo, que serían sesenta centímetros. También menciona la multitud de figuras que aparecen en el cuadro —«con muchos ángeles»—, una oportunidad de demostrar cierta maestría artística si recordamos lo apuntado por Francisco Pacheco en sus páginas sobre el Juicio final,[24] y el marco precioso, de madera exótica y «dorado a trechos», señala el valor de la obra e incluso la aumenta. La expresión «el mejor» no se refiere exclusivamente a criterios artísticos, pues también se usa en el caso de escritorios, cadenas o «vestidos ordinarios»[25] fuera ya del ámbito de lo que llamaríamos «bellas artes», por lo tanto, una multiplicidad de criterios es la que le da valor, desde la maestría del artífice —ya se trate de orfebrería o de pintura— a la preciosidad del material, pasando por consideraciones propias de cada tipo de objeto. A menudo se explicita el carácter en parte subjetivo de esa apreciación disponiendo que el legatario herede «lo mejor que *él* escogiere».[26]

Para el testador, la valoración religiosa, material y artística del objeto legado era una forma de destacar su devoción, su riqueza y/o su gusto, aunque también dice algo de su vínculo con el destinatario del mismo. En varias ocasiones se entregaba una imagen en virtud de la devoción del legatario por la advocación representada o por esa misma en concreto, pero también por criterios más sutiles. Así ha de entenderse la única mención explícita, dentro del corpus considerado, de la calidad pictórica de un cuadro: en 1647, el duque de Villahermosa, Carlos de Aragón, envió a su hermano, el príncipe de Esquilache, «una pintura de un Ecce homo que está colgada entre un Apostolado por ser de buena mano».[27] El motivo explícitamente artístico del legado no excluye para nada su valor religioso, pues la colocación del cuadro entre un apostolado remite a un uso devocional, y el tema elegido no es casual: los eccehomos, al igual que otros asuntos pasionarios, están directamente relacionados con el sufrimiento, la muerte, la penitencia y la redención, y, desde luego, son muy frecuentes en los testamentos. A pesar de la valoración estilística del cuadro, el duque no menciona su autoría y ha resultado imposible encontrar más datos al respecto, dado que el inventario del testador no registra representaciones del tema, y en el del destinatario, establecido once años más tarde, tan solo aparece un eccehomo tasado en treinta reales, una cantidad quizás insuficiente para una obra «de buena mano».[28] En cualquier caso, la evaluación responde a un criterio importante a ojos de su destinatario: el príncipe de Esquilache, conocido por su buen criterio artístico y su colección de pinturas que Vicente Carducho menciona en los *Diálogos de la pintura*.[29] El testador, más que el valor del arte, tal vez exprese aquí el del vínculo con su hermano, cuyos gustos conocía y quería complacer.

24 Pacheco, *Arte de la pintura,* 312-316.

25 Mariana de Mendoza, condesa de los Arcos, mandó «el mejor de mis vestidos ordinarios» a una de sus criadas; AHPM, 2345, fol. 63r.

26 María de Zúñiga, condesa de Miranda, envió «al duque de Peñaranda mi nieto de dos escritorios grandes que tengo de ebano y marfil el mejor que él escogiere»; AHPM, 5651, fol. 55r. Énfasis de la autora.

27 Don Carlos de Aragón, duque de Villahermosa y conde de Ficallo, mandó «al sr Principe de esquilache mi H[erman]o una Pintura de un ecçe homo, que esta colgada entre un Apostolado por de buena mano»; AHPM, 6012, fol. 641r.

28 En la tasación del príncipe de Esquilache, AHPM, 7850, fol. 448v. El cuadro se encontraba en el oratorio, pues el inventario menciona una imagen con el mismo tema y marco: «Otro cuadro de un Ecce homo con cuadro dorado y azul»; fol. 445r.

29 Carducho, *Diálogos de la pintura,* fol. 149r.

Obviamente, la apreciación estética del príncipe de Esquilache y su práctica coleccionista no pueden ser analizadas como afanes individuales, sino como elementos de distinción dentro del escenario cortesano, y el legado de su hermano participaba de esa estrategia.[30]

Si bien existen disposiciones testamentarias muy individualizadas, muchas otras se conforman con legados poco específicos. Blanca de la Cerda, condesa viuda de Cifuentes, dejó a sus testamentarios elegir los objetos concretos que se entregarían a cada destinatario, todos miembros destacados de la corte: su sobrino, el duque de Uceda, su sobrina, la condesa de Lemos, su nuera, la condesa de Cifuentes, su hermano, el marqués de La Laguna, y la propia reina Margarita de Austria-Estiria. En cada caso, tan solo da un valor máximo en ducados y ciertas categorías de ellos entre los cuales escoger: cita juntos algunos *a priori* profanos, como escritorios o cadenas, y otros con funciones más claramente religiosas, como relicarios, cruces o «imágenes» —la expresión, en ese contexto, suele designar imágenes devotas—. De hecho, los objetos mencionados no son valorados por un criterio devocional, sino económico y, sobre todo, social. A pesar de sus diferentes tipologías, todos pertenecen a la misma cultura material cortesana conformada por unas formas de vestirse y de comportarse, así como por una serie de gustos, prácticas y gestos; en definitiva, a una en la que lo religioso es central e inseparable de otros aspectos. El testamento de la condesa de Cifuentes, a través de esa cultura compartida, afirmaba su posición dentro del escenario cortesano.

Ese tipo de indiferenciación no quiere decir que todos los objetos pertenecientes al ámbito cortesano tuvieran los mismos usos y valores, solo indica que uno en concreto podía dar lugar a varias significaciones y prácticas —conjunta o sucesivamente—. Así, por ejemplo, los escritorios y las arquillas podían transformarse de profanos en religiosos cuando pasaban de albergar joyas o papeles a reliquias, aunque probablemente ambas dedicaciones fueran indistinguibles a lo largo del tiempo. Sin embargo, esa fluidez tenía sus límites, pues la trayectoria inversa parece más problemática: en su testamento, otorgado en 1626, la condesa de los Arcos pide a su hija que conserve las arquillas que le dejó en su oratorio por haber contenido reliquias.[31] Aunque, en rigor, los muebles privados no eran consagrados, la presencia de restos en ellos les comunicaba su «carga sacralizadora»,[32] proceso que, al igual que el de la individualización del objeto descrito por Renata Ago, parece difícilmente reversible: en ambos casos, se trata de una separación, una distinción de la pieza respecto a las demás.[33]

En este sentido, de la misma forma que el contacto con las reliquias sacralizaba sus contenedores, la procedencia o los previos dueños de un objeto de devoción podían participar de su eficacia religiosa. Así, la condesa de los Arcos entregó a su hijo «el retablico de los cinco santos que me dio el legado por ser suyos y de indulgencias».[34] El objeto tenía un precio concreto dentro de la economía de la salvación dada la presencia de indulgen-

30 Desde el marco teórico propuesto por Bourdieu, *La Distinction*.

31 Mariana de Mendoza, condesa de los Arcos, mandó «a mi hija y señora la condesa de anover dos arquillas de alemania porque an sido de reliquias y el crucifijo de reliquias que me ymbio mi hermano ahora». Por otra parte, «pido a la condesa de anover mi hija q[ue] las dos arquillas de reliquias que mando a su s[eñorí]a las tenga en el oratorio y deje en el con lo demas por ser de rreliquia»; AHPM, 2345, fols. 63v y 64v, respectivamente. Sobre la circulación de las reliquias, véase el capítulo de Jorge González Segura en el presente volumen colectivo.

32 Sobre el concepto de *charge sacrale*, véase Dupront, *Du sacré;* y acerca de la relación entre la reliquia y su lugar de conservación en la España del siglo XVII, consúltese Vincent-Cassy, «El lugar de la reliquia».

33 Ago, *Il gusto delle cose*.

34 Mariana de Mendoza, condesa de los Arcos, mandó que «se le de al conde de anover mi hijo para q[ue] con lo demás q[ue] le dejo quede vinculado en el mayorazgo»; AHPM, 2345, fol. 64v.

cias, pero también era valorado a raíz de la identidad de su precedente propietario, el legado papal —la procedencia romana garantizaba la autenticidad de las indulgencias vinculadas y daba por sí misma una sacralidad suplementaria al retablo—. Asimismo, funcionaba como recordatorio de un regalo prestigioso y, por lo tanto, de las buenas conexiones de la familia de la condesa y de su posición destacada en la corte: una vez más resalta la íntima relación, así como la interpenetración entre lo religioso y los demás aspectos de la cultura cortesana.

Uno de los objetos entregados por el príncipe de Esquilache a su hermano ilustra muy bien ese doble valor de la procedencia: «El Cristo, que fue de nuestro Santo Abuelo», es decir, del entonces beato Francisco de Borja,[35] origen que casi le confiere un estatuto de reliquia por contacto, tanto por tratarse de un beato como por encarnar el prestigio del linaje noble y santo del príncipe. Como ya ha sido mencionado, en sus *Diálogos de la pintura,* Vicente Carducho subraya la calidad de las colecciones pictóricas del príncipe, pero, en su relación de la visita a sus apartamentos, solo identifica un objeto: «El milagroso Cristo que habló a San Francisco de Borja, abuelo del príncipe», que no «vi[eron]» como a las demás obras, sino que «adora[ron]».[36] En el contexto de la sociabilidad cortesana, un objeto de devoción no tenía menos poder de distinción que una obra de buen pincel. El Cristo de Francisco de Borja también es mencionado por Cassiano del Pozzo en el diario que relata la visita del cardenal Barberini a la corte en 1626,[37] contando una primera visita organizada por la princesa de Esquilache, Ana de Borja: entre un concierto y un intercambio de lujosos regalos, admiraron la variedad de objetos de la casa, sin distinción particular entre el crucifijo milagroso, las pinturas de maestros italianos y las «varias cosas raras» traídas del virreinato del Perú, de los tiempos en que los príncipes habían sido sus virreyes (1614-1621). En el relato de la segunda visita, guiada por el príncipe, Cassiano del Pozzo identifica a los autores de las pinturas de la colección y describe con precisión el aspecto del crucifijo: «Es esta una figura de un palmo, y parece de madera de boj, y se ven además dos figurillas similares al pie de la cruz, una de la inmaculada Virgen y la otra de san Juan».[38]

Esa descripción detallada contrasta con la realizada sobre el mismo crucifijo en una crónica, de la fundación de las Descalzas Reales, que cuenta cómo fue entregado por unos ángeles a la tía de san Francisco de Borja, profesa en el monasterio: «Aunque fue mirada con cuidado aquella cruz para ver de qué color era, y de qué materia, nunca se pudo atinar cosa cierta».[39] No obstante, la ambigüedad de la exposición también permitiría que varias personas e instituciones pudiesen reivindicar el mismo objeto: en

35 AHPM, 7847, fol. 510v.

36 Carducho, *Diálogos de la pintura,* fol. 149r.

37 En cuanto a las visitas, la primera fechada el 26 de junio de 1626 y la segunda el 27 de julio de 1626, véase Anselmi, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, 203-204 y 278-281, respectivamente.

38 El crucifijo está descrito justo después de una obra del italiano Guido Reni, cuyas calidades artísticas y devocionales se mezclan bajo la pluma de Cassiano del Pozzo: «[El príncipe] compuso no sé qué poema, [y] nos mostró su oratorio en el cual la mesa del altar es un cuadro de Guido Reni famoso. Está la Virgen con Nuestro Señor niño en los brazos, y san Francisco, que se halla en actitud de rezar para recibirlo en las suyas, y [hay] un grupo de angelotes todos ellos de gran perfección y exquisitez. Nos enseñó el Cristo que dicen que habló al beato Borja, segundo general de los padres jesuitas, y que le había respondido sobre cierta gracia solicitada para que le alargase la vida a su mujer, que se encontraba enferma»; Anselmi, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini,* 280.

39 Carillo, *Relación histórica de la Real fundación del Monasterio de las Descalças de S. Clara,* fol. 65v. La historia es recogida hasta el siglo XIX, por ejemplo, en la *Historia del Convento de Santa Clara de Gandia,* citada por Franco Llopis, «Crist crucificat», 214.

las Descalzas Reales se conserva una cruz que tiene fama de ser la que le habló al santo, pero no es la que poseía el príncipe de Esquilache, puesto que no se corresponde con la descripción de Cassiano del Pozzo. No quiere esto decir, por supuesto, que por servir en contextos de aparato, el Cristo no tuviera el mismo uso devocional que los demás artefactos de su entorno material descritos en el inventario del oratorio.[40] Su valor milagroso, destacado en la hagiografía del santo, era recordado, a la vez que transformado, en su uso cortesano, poniendo de realce, una vez más, la polisemia y la versatilidad de los objetos de devoción y la manera en la que se confundían y alimentaban respectivamente sus valores religiosos, sociales, artísticos y económicos.

Memoria familiar y obligación

El legado testamentario, lejos de ser un gesto unívoco y personal, tuvo hondas implicaciones sociales en el ámbito cortesano, de modo que los objetos de devoción conformaban un capital religioso familiar con implicaciones sociales, económicas y políticas que, en algunas fuentes religiosas, casi aparece como un asunto femenino —un «matrimonio»—,[41] es decir, una herencia de las madres, encargadas de la educación religiosa y de desplegar oraciones y obras pías para la salvación y la buena reputación de toda la familia. Los testamentos que registran y transmiten dicho capital religioso dan una idea más matizada de los roles de género, pues, como se ha visto hasta aquí, los hombres también cuidaban del correspondiente al linaje. De hecho, las reliquias más valiosas, como el Cristo de Francisco de Borja, solían ser integradas en el mayorazgo formando parte de un conjunto de títulos y bienes vinculados que se transmitía, salvo casos específicos, entre hombres y de forma patrilineal. Con todo, el corpus estudiado desvela, incluso en este caso, la complejidad de los roles de género, pues en varias ocasiones fueron las mujeres quienes aseguraron el enriquecimiento de la herencia y lo aprovecharon para transmitir una memoria familiar matrilineal.

En el ya citado testamento de 1626, la condesa de los Arcos vincula dos nuevos objetos de devoción al mayorazgo que debía heredar su hijo, por entonces conde de Añover: un oratorio portátil que le había dejado su cuñado, el anterior conde de Añover, y una pintura de grandes dimensiones, la *Oración en el Huerto,* heredada de su madre.[42] Por su parte, la condesa del Castellar, Beatriz Ramírez de Mendoza, también lo aprovechó para transmitir una herencia femenina y la memoria asociada a ella, recordando que al mayorazgo de Rivas iban vinculadas tres imágenes guardadas, con los papeles relativos al mismo, en un arca preciosa custodiada en el convento que había fundado. Dos de ellas procedían de su bisabuela, Beatriz Galindo *la Latina,* quien lo había creado con su marido: «Dos imágenes que asimismo son del mayorazgo y que son de la Pasión y cada una tiene sus dos puertas y la cruz y la paz guarnecidas de plata

40 AHPM, 7850, fols. 444v-445v. El inventario lista todos los paños litúrgicos y la orfebrería necesaria para celebrar la misa y una serie de imágenes de variadas índoles.

41 Para un análisis léxico-cultural diacrónico de la palabra «matrimonio» y una puesta en contexto de su uso en los estudios de género, véase Urdician, «Patrimonio/Matrimonio».

42 «Yten mando a don Luis Laso mi hijo conde de anover el oratorio portatil que me dejo el s. conde de anover y la oracion del guerto la grande que me dejo mi senora y madre y la ymagen de la rosa que todas tres son las cosas que mas estimo y asi pido a mi hijo lo haga y que las conserve en su cassa y mayorazgo en quien es mi boluntad q queden vinculadas y que no salgan del»; AHPM, 2345, fol. 64r.

dorada».[43] Las puertas de plata permitían cubrirlas y activar con más fuerza su poder devocional al ser abiertas; poder aumentado por la cruz y la paz agregadas por la condesa que dictaban los gestos y rituales que las rodeaban. Estos lujosos ornamentos no eran meramente decorativos o síntomas de una evolución de gustos, sino que cumplían y renovaban un compromiso, un deber: «Las tengo en especie y así mejoradas de como las recibí y he cumplido con la obligación que el conde mi señor y yo hicimos per nos y para nuestros herederos y así pido al conde que él la cumpla [...] porque [...] sustente la devoción de mi bisabuela que las vinculó en el mayorazgo». La tercera imagen mencionada, que fue añadida por el testamento de su madre, destacaba otra vez su compromiso material con la preservación de ese matrimonio: «Yo la guarnecí de oro y esmeraldas y un escudo de mis armas y las de mi madre». Así, inscribía materialmente la memoria de su progenitora en la imagen, a la vez que la recordaba textualmente en la declaración de sus últimas voluntades. En este sentido, el legado testamentario no era para nada un don sin contrapartida, sino que parece que iba siempre aparejado a una obligación respecto a la memoria del difunto y del linaje; deber materializado en la forma de conservar los objetos, de adornarlos, de ubicarlos —como en el caso de las arquillas— y aún de percibirlos y usarlos. Su propia materialidad dictaba una serie de gestos —abrir las puertas, besar la paz, adorar la cruz— que sustentaban y mantenían viva una devoción que formaba parte, tanto como ellos mismos, del patrimonio —o matrimonio— familiar.[44]

A través del don testamentario, algunos de los objetos legados se convertían en «imágenes agentes», término procedente de la mnemotécnica alto moderna que usamos porque no eran solo recuerdos o reliquias familiares, sino que implicaban una acción de rememoración semejante a la que producen las imágenes mnemónicas.[45] Así, fuera ya del ámbito religioso, la condesa de Miranda legó a su nieto «el cuadro retrato del conde mi señor su abuelo para que cuando lo vea procure imitar en todo sus acciones y las de sus pasados como yo lo espero de la inclinación y buenas partes de mi nieto y de las obligaciones con que ha nacido»,[46] presentándose a sí misma como guardiana de la memoria del conde y apoyándose en el poder de la mirada pintada en el retrato para controlar el comportamiento de sus herederos. Por otra parte, a la duquesa de Peñaranda envió una imagen de la Virgen y le «suplic[a]» que «cuando la vea [...] se acuerde de encomendar[la] a Dios»: la visión de la imagen era lo que activaba el recuerdo, obligando a la duquesa a cumplir su deber religioso para con su suegra. También le legaba un escritorio, «por haber *gustado* yo de tener en él mis papeles», acompañado del candelero de plata que «*solía* alumbrar» encima: aunque

43 «Declaro ansimismo que los papeles tocantes a mi mayorazgo los tengo en una arca de nogal de dos llaves dentro deste convento y las dos ymagenes que asimismo son del mayorazgo y que son de la pasion y cada una tiene sus dos puertas y la cruz y la paz guarnecidas de plata dorada que asimismo son del dentro mi mayorazgo todas quatro cossas las tengo en especie y ansi mexoradas de como las recibi y e cumplido con la obligacion que el conde mi senor y yo hicimos per nos y para nuestros erederos y asi pido al conde que el la cumpla [...] porque [...] sustente la debocion de mi bisabuela que las binculo en el mayorazgo y el rostro de nuestra senora en una piedra de virtud que mi madre por su testamento me dio en el mayorazgo y yo la guarneci de oro y esmeraldas y un escudo de mis armas y las de mi madre»; AHPM, 3348, fol. 310v.

44 Sobre la activación de las imágenes a través de gestos como la apertura de puertas o cortinas, véase Ruiz Soto, *«Apariencia» ou l'instant du dévoilement*.

45 El libro de Yates, *The Art of Memory,* ha sido uno de los impulsores de este campo de investigación. Sobre la agencia de las imágenes, un concepto distinto, pero que puede articularse con el del arte mnemotécnico desde la perspectiva de la eficacia, véase Gell, *Art and Agency*.

46 AHPM, 5651, fols. 55r-55v.

no se tratase de una imagen, ni siquiera de un objeto religioso, la memoria corporal del mismo creaba un vínculo vivencial más allá de la muerte.[47] La aplicación del concepto de *imago agens* a una memoria no solo individual, sino transgeneracional, es plasmada aquí en la noción de un recuerdo activado por la visión —en este caso material y no solo mental— de un objeto portador de memoria. También la insistencia en su disposición en los lugares adecuados, como la arquilla en su oratorio y el candelero en su escritorio, recuerda la asociación del *locus* y la *imago* propios del arte de la memoria, transformándose así los bienes legados en el decorado de verdaderos palacios de la memoria familiar, construidos conjuntamente por el testador y sus legatarios.

Dejamos brevemente las fuentes notariales para acudir a un texto literario que ilustra singularmente la polisemia de los objetos de devoción y su poder como recordatorios de una obligación. En *La señora Cornelia,* Miguel de Cervantes describe una cruz y un *agnus Dei*[48] que la dama protagonista había recibido del duque, su pretendiente, en el galanteo y que quería entregar a dos caballeros españoles, don Juan y don Antonio, como protección para sus aventuras —dones que ya respondían a lógicas distintas, el galanteo y la protección—. Se trata de bienes particularmente lujosos, y precisamente por eso, en un primer momento son despreciados para emprender un viaje lleno de riesgos y urgencia: don Juan y don Antonio rechazan el regalo «diciendo que ellos llevarían reliquias consigo, si no tan bien adornadas, a lo menos en su calidad tan buenas».[49] A pesar de la explícita desvinculación entre la calidad material y la eficacia religiosa, esos objetos religioso-cortesanos tienen tal poder que sustentan el desenlace de la novela: Cornelia adorna a su hijo con ellos, y cuando lo enseña al duque, «a la claridad de una ventana», él «quedó atónito; y mirando ahincadamente al niño, le pareció que miraba su mismo retrato, y lleno de admiración preguntó al cura cúya era aquella criatura, que en su adorno y aderezo parecía hijo de algún príncipe».[50] La cruz y el *agnus* revelan la identidad del niño, evidencian su nobleza y su linaje, y obligan al duque a cumplir con su deber de padre. Al final de la novela, don Juan y don Antonio, «sin ser poderosos a hacer otra cosa»,[51] reciben ambos objetos, que sucesivamente han sido regalos galantes, reliquias, signos evidentes de un linaje, pruebas reveladoras de la verdad y, en fin, un recuerdo o imagen mnemónica de las aventuras de los protagonistas.

Algunos otros legados en los testamentos parecen servir a la memoria del linaje y del difunto de forma particularmente encarnada por su vínculo privilegiado con el momento de la muerte: las cruces de cabecera. De hecho, el uso de crucifijos para morir bien aparece documentado tanto por fuentes textuales como visuales. La ya citada hagiografía de Francisco de Borja describe las acciones con las que la duquesa, su esposa, caminaba hacia ese instante: escuchando la historia de la Pasión, repitiendo los nombres de Jesús y María y adorando y besando un crucifijo.[52] En este sentido, muchas representaciones de santos muestran uno de bulto en manos del moribundo o del sacerdote que le está ayudando a morir (figuras 3a y b), práctica también recogida en algunos testamentos. Así, la condesa viuda de Benavente

47 Énfasis de la autora.

48 Los *agnus Dei* son un caso particular, dado que se trata de sacramentales cuya materialidad está muy reglamentada. Están hechos con cera de las celebraciones pascuales romanas, estampada con moldes exclusivamente producidos en Roma y bendecidos por el papa; véase Lepoittevin, «Picciolini, picolini et piccioli».

49 Cervantes, *Novelas ejemplares,* 502.

50 *Novelas ejemplares*, 515-516.

51 *Novelas ejemplares*, 520.

52 «Y la Duquesa recibidos todos los Sacramentos, con singular devoción, y estando muy atenta a la sagrada Passion del Señor, que la leían, y repitiendo muchas vezes el nombre de IESUS y de MARIA, y adorando, y besando la Imagen de un devoto Crucifixo, dio su espíritu al que la avia criado»; véase Nieremberg, *Vida del Santo padre,* 52.





Figuras 3a y b

Adrian Collaert, *Muerte de Teresa de Jesús. Vita Beata Virginis Teresiae a Iesu* y detalle de la misma. Amberes, 1613.

legó a su hija el Cristo que se encontraba en la cabecera de su cama «por haber muerto con él el conde mi señor y su padre».[53] Gracias al inventario, sabemos que no se trataba de un crucifijo de bulto, sino de una cruz de madera pintada, tipología de la que todavía se conservan muchos ejemplos en conventos (figura 4).[54] En este caso, las fuentes notariales permiten superar la imprecisión de las hagiografías y el sesgo de las fuentes visuales para acercarse a la materialidad de los objetos de devoción, pues, además de recordar el fallecimiento de su precedente dueño, llevan impresa su presencia corporal en virtud de su ubicación privilegiada en la cabecera de la cama, un lugar íntimo y cotidiano.

53 AHPM, 6049, fol. 340r.

54 «Una tabla de un santo christo Cruçificado es el que su ex[celenci]a dejo mandado a la señora duquessa de sessa su hija por aver muerto con el su padre conde de venabente y se le entrego»; AHPM, 6048, fol. 547v.



Figura 4

Anónimo, *Cruz de celda,* primera mitad del siglo XVII, óleo sobre madera, 53,5 × 33,5 cm.
Madrid, Real Monasterio de la Encarnación, inv. 00622357.
© Real Convento de la Encarnación, Madrid, Patrimonio Nacional.

La eficacia particular de los crucifijos de cabecera como vectores memoriales queda patente en el cuidado de los testadores a la hora de ordenar su transmisión a lo largo de varias generaciones. La condesa de los Arcos dejó a su marido «un crucifijo con quien yo tengo mucha devoción y que fue del conde de Orgaz mi señor y padre y le suplico si dello se sirve que después de sus largos días se dé el crucifijo a la dicha doña Leonor mi hija por la mucha devoción que ella tiene con él»;[55] legado doblemente justificado por la devoción compartida de la testadora y de la legataria, así como por la identidad de su anterior propietario: la lógica del linaje es más compleja que una simple transmisión patrilineal, ya que implica la herencia de la familia materna y se expresa a través de un discurso afectivo sobre una experiencia compartida. Del mismo modo que la condesa de Benavente heredó el crucifijo de su marido y lo dejó a su hija, el conde de Arcos lo recibió de su esposa y adquirió la responsabilidad de transmitirlo a su hija. Como lo demuestran otros testamentos del corpus, este tipo de disposiciones eran tomadas en serio: en 1658, el príncipe de Esquilache, Francisco de Borja, legó a su sobrino, el capellán de las Descalzas Reales, «una imagen de Cristo muerto y su madre, que le dejó para después de mis días la Princesa [Ana de Borja, su esposa, difunta en

55 AHPM, 2345, f. 63v.

1644], que está en el cielo; y dicha imagen la tengo a la cabecera de mi cama».[56] Por tanto, esta *Pietà* había permanecido catorce años a la cabecera del viudo, guardando la memoria de su esposa. El testamento deja vislumbrar los usos polisémicos de objetos devocionales más allá de consideraciones doctrinales o iconográficas: una misma imagen de la *Pietà* podía tener múltiples resignificaciones según estuviera situada en el oratorio o frente a la cama, si había sido comprada en una almoneda o heredada de un cónyuge difunto, o si llegaba a manos de una persona al final de sus días o en la flor de la edad.

En este sentido, la hagiografía de la condesa de Feria proporciona un ejemplo llamativo de la fuerza de encarnación de los mismos en la viudedad, al describir el momento inmediatamente posterior al fallecimiento de su esposo, en el que un objeto devocional funcionaba a la vez como una imagen y como una reliquia íntima o familiar, es decir, como mediación entre el prototipo y el recuerdo personal de un ser querido. Su director espiritual le enseñó «el crucifijo con que le ayudó a morir», diciéndole: «Este es el conde de vuestra señoría, que ya no tiene otro», con lo cual la condesa «recibió el Cristo, que le daba el Maestro en lugar del Conde, y abrazada con él, se recogió a su tribuna»[57] y concluye: «La dejo por ahora [con Dios], gozando a solas de los dulces abrazos de su nuevo Esposo Iesu Cristo». El objeto era el equivalente de una reliquia por contacto con el cuerpo del conde, quien probablemente lo había abrazado y besado en sus últimos momentos, pero a la vez representaba o hacía presente otro cuerpo ausente, el de Cristo, lo que lo dotaba de un carácter transicional que trascendía la memoria del difunto y pasaba a encarnar el cambio de estatuto de la que lo recibía —de esposa a viuda—.

El testamento de la marquesa de Villahermosa ilustra, rizando el rizo, la transición de unos objetos de la esfera profana a la religiosa que acompañaba el tránsito de su dueña de la vida a la muerte y de la corte terrenal a la corte celestial. Las disposiciones testamentarias enumeran como legatarias —sin particular distinción entre personas físicas y, digamos, personas morales— a cuatro imágenes de la Virgen, tres de ellas en la villa y corte de Madrid. Además de los objetos litúrgicos acostumbrados, también presentes en algunos testamentos de hombres,[58] dejaba a dos de ellas sus propias joyas, que pasaron de ser lucidas por una dama en la corte del rey de España a adornar a la reina de la corte celestial, justificando así el legado de brocateles y bordaduras a la estatua de la Virgen de Guadalupe: «Porque soy su mayordoma y la he deseado servir».[59] El mayordomo era el responsable del manejo material de una casa o hacienda, que podía ser la del rey o la de la reina, la de un señor o la de la imagen titular de una cofradía; cargo honorífico —y los adornos vinculados a él— que materializaba la conexión de la corte terrenal con la celestial. El testamento de la marquesa de Villahermosa refleja la relación privilegiada de la estatua milagrosa con su prototipo, su peculiar eficacia como imagen de vestir y el prestigio de su monasterio como centro de devoción en la Península.

56 Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, conde de Mayalde, señalaba dejar «al Señor Don Francisco de Borja mi sobrino, capellan mayor de las Descalças todos mis libros y papeles, y una cama de granadillo: y mando se le de una imagen»; AHPM, 7847, fol. 510v.

57 Roa, *Vida de Doña Ana Ponce de León,* 68.

58 Por ejemplo, el conde de Alba de Liste mandó «a N[uest]ra Senora de Guadalupe seis Blandones de Plata que tengo. Mando a N[uest]ra Senora de Atocha un caliz y Aguamanil, salvilla y vinageras y patena de Plata sobredorada»; AHPM, 6316, fol. 219v.

59 AHPM, 8226, fol. 698v.

Conclusiones

A través del análisis cuantitativo y cualitativo de nuestro corpus documental hemos visto cómo las disposiciones testamentarias, además de dictar la herencia del testador a nivel legal, la perpetuaban mediante la creación de obligaciones de todo tipo gracias a la eficacia de los bienes legados, de modo que, para recordar sus deberes a los legatarios, los objetos de devoción fueron auxiliares destacados, dada su conexión con la corte celestial a la que aspiraban los miembros de la familia. Lejos de formar una categoría cerrada, actuaban con enorme versatilidad dentro de la cultura cortesana, pudiendo funcionar como elementos de gusto y distinción, obsequios prestigiosos o depositarios de la memoria familiar para hombres y mujeres —en esas prácticas, el género era una categoría dinámica más que una frontera rígida—. Entre ellos, las imágenes tenían una agencia destacable relacionada con el prototipo que representaban y con los gestos de activación que ordenaban los testamentos y su propia materialidad, pudiendo dar pie a un arte de la memoria, a la vez íntimo y familiar, que se desarrollaba en determinados espacios de conservación mediante la repetición de unas actitudes corporales y mentales específicas, convirtiendo así el legado material en el decorado de un palacio de memoria transgeneracional. Para hombres y mujeres casados, las imágenes de Cristo muerto o agonizante ubicadas en las cabeceras de sus camas encarnaban el paso de la vida a la muerte, pero también del casamiento a la viudedad y, por lo tanto, de unas obligaciones familiares a otras. Las disposiciones testamentarias, como un lienzo de Arcimboldo, buscaban componer un retrato convincente del testador a partir de un ensamblaje de objetos que reflejaban un gusto y unas prácticas arraigadas en su género y en su entorno cortesano. Cada imagen legada materializaba relaciones con figuras del mundo terrenal y celestial, perpetuándolas, de ese modo, más allá de la muerte.

Bibliografía

Ago, Renata. *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento.* Donzelli Editore, 2006.

Anselmi, Alessandra. *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano del Pozzo.* Doce Calles, 2004.

Appadurai, Arjun, ed. *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective.* Cambridge University Press, 1986.

Austin, John L. *How To Do Things with Words.* Oxford University Press, 1962.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit, 1979.

Bravo Lozano, Jesús. «Cortesanos camino de la corte celestial: testamentos de finales del siglo XVII». En *Discursos después de la muerte: III Seminario "Textos para un milenio" (Madrid, 28-30 de Noviembre de 2012),* editado por María Jesús Fernández Cordero y Henar Pizarro Llorente. Ediciones Carmelitanas, 2013.

Burke, Marcus B., y Peter Cherry. *Collections of Paintings in Madrid (1601-1675),* vol. 1. The J. Paul Getty Trust, 1997.

Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* 40, n.º 4 (1988): 519-531.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias.* Francisco Martínez, 1634.

Carillo, Juan. *Relación histórica de la Real fundación del Monasterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid.* Luis Sánchez, 1616.

Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares,* editado por Jorge García López. RAE / Galaxia Gutenberg, 2013.

Dierkens, Alain, Gil Bartholeyns y Thomas Golsenne, eds. *La performance des images.* Université de Bruxelles, 2010.

Dupront, Alphonse. *Du sacré. Croisades et pèlerinages. Images et langages.* Gallimard, 1987.

Fabre, Pierre-Antoine. *Décréter l'image? La XXVe Session du Concile de Trente.* Les Belles Lettres, 2013.

Franco Llopis, Borja. «Crist crucificat, més conegut com el "Crist de Sant Francesc de Borja"». En *Sant Francesc de Borja Gran d'Espanya. Art i espiritualitat en la cultura hispànica dels segles XVI i XVII,* coordinado por Ximo Company y Joan Aliaga. CAEM / Universitat de Lleida / Afers, 2010.

Freedberg, David. «The Origins and Development of the Flemish Madonnas in Flower Garlands: Decoration and Devotion». *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 32 (1981): 115-150.

Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Clarendon Press, 1998.

Goody, Jack. *The culture of Flowers.* Cambridge University Press, 1993.

Helmstutler Di Dio, Kelley, y Rosario Coppel. *Sculpture Collections in Early Modern Spain.* Ashgate, 2013.

Howard, Deborah, Mary Laven y Maya Corry, ed. *Madonnas & Miracles. The Holy Home in Renaissance Italy.* Philip Wilson Publishers, 2017.

Lepoittevin, Anne. «Picciolini, picolini et piccioli. La fabrique romaine des Agnus Dei (1563-1700)». *Archives de sciences sociales des religions* 183, n.º 3 (2018): 87-117.

Lugli, Adalgisa. *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa.* Mazzotta, 1998.

Merriam, Susan. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still Life, Vision and the Devotional Image.* Ashgate, 2012.

Morán Turina, Miguel, y Fernando Checa Cremades. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas.* Cátedra, 1985.

Moreno Díaz del Campo, Francisco Javier. «Devociones domésticas y cultura material. Sobre la religiosidad cotidiana de cristianos viejos y moriscos en la Castilla postridentina». *Hispania Sacra* 74, n.º 149 (2022): 119-130.

Muñoz, Luis. *Vida de la Venerable Madre Mariana de San José.* Imprenta Real, 1645.

Nagel, Alexander. «Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna». *The Art Bulletin* 79, n.º 4 (1997): 647-668.

Nalle, Sara T. *God in La Mancha. Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650.* The Johns Hopkins University Press, 1992.

Nalle, Sara T. «Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context». En *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios,* coordinado por María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy. Casa de Velázquez, 2008.

Nieremberg, Juan Eusebio. *Vida del Santo padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja*. Maria de Quiñones, 1644.

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura,* editado por Bonaventura Bassegoda. Cátedra, 2009.

Pereda Espeso, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro.* Marcial Pons, 2017.

Plamper, Jan. *The History of Emotions. An Introduction.* Oxford University Press, 2015.

Ringbom, Sixten. *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting.* Davaco, 1984.

Roa, Martin de. *Vida de Doña Ana Ponce de León, Condesa de Feria*. Viuda de Andrés Barrera, 1604.

Rojo Vega, Anastasio. *El Siglo de Oro. Inventario de una época.* Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.

Ruiz Soto, Héctor. *«Apariencia» ou l'instant du dévoilement. Théâtre, images et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or.* Casa de Velázquez, 2024.

Stoichita, Victor I. *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes.* Librairie Droz, 1999.

Urdician, Stéphanie. «Patrimonio/Matrimonio. El legado cultural en una perspectiva de género». En *XVI Congreso Internacional ABRALIC, Circulação, tramas & sentidos na Literatura*. HAL, 2023.

Vincent-Cassy, Cécile. «El lugar de la reliquia. A propósito de Antigüedad, veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias, 1623, del jesuita Martín de Roa». En *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo,* editado por Luisa Elena Alcalá Doneganiy Juan Luis González García. Akal, 2023.

Yates, Frances A. *The Art of Memory.* The University of Chicago Press, 1966.

Zaparaín Yáñez, María José, y Juan Escorial Esgueva. «María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda. Linaje, promoción artística y devoción en los umbrales del Barroco». En *El Barroco. Universo de Experiencias,* coordinado por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán. Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.

Sección 3 — Objetos políticos

Los objetos en la historia del arte. Problemas y retos*

Diana Carrió-Invernizzi
Universidad Nacional de Educación a Distancia

La disciplina de la historia del arte se ha mantenido algo alejada del análisis de los objetos hasta hace no mucho tiempo, fundamentalmente debido a cuatro razones: al peso del enfoque teórico posestructuralista; a la importancia que ha cobrado la perspectiva contextual de dicha disciplina —que ha desplazado al objeto del centro de atención—; al legado del formalismo en la historia del arte —poco interesado en los procesos históricos o políticos—;[1] y al distanciamiento entre la investigación histórica y el análisis de la cultura material favorecido también por el giro lingüístico producido.

Hasta 2012, el Comité International d'Histoire de l'Art no dedicó una de sus reuniones a este tema, siendo ese año cuando el 33.º Congreso del CIHA celebrado en Nuremberg, bajo el título *The Challenge of the Object,* se ocupó de abordar las complejas relaciones entre los *Visual studies* y los llamados *Object studies;* aunque, casi quince años después, aún sigue en pie la necesidad de poner a ambos campos a dialogar entre sí. Los primeros han enriquecido el ámbito disciplinar, pero también han reducido buena parte de las manifestaciones artísticas a «imágenes», y en este sentido, los estudios materiales y la historia de los objetos, pese a haber irrumpido con fuerza, todavía plantean grandes retos en la actualidad. Uno de ellos es historizar el propio concepto de «objeto», que solo a partir del siglo XIX comenzó a referirse, como hoy lo entendemos, a algo material, limitado espacialmente y determinado funcionalmente. Sin embargo, es necesario conceptualizarlo de forma más integral, estudiando tanto los propios objetos que ha legado el pasado como sus representaciones a través de las fuentes visuales y textuales. Ciertamente, su mundo y su consumo cambiaron radicalmente a partir de 1800 con la revolución industrial, responsable tanto de su sobreabundancia como de su menor durabilidad.

El interés por los objetos en la esfera de las humanidades y de las ciencias sociales en general se remonta a los trabajos de Marcel Mauss o Walter Benjamin,[2] y desde distintas disciplinas, como la antropología o la sociología, se ha sido sensible a su importancia de cara al conocimiento de la cultura a la que pertenecen —Pierre Bourdieu

* Este ensayo se enmarca dentro de la actividad financiada por el proyecto I+D E-SENS. Poder y Representaciones Culturales: Escenarios Sensoriales y Circulación de Objetos de las Élites Hispanas (siglos XVI-XVII) (PID2020-115565GB-C22), dirigido por Diana Carrió-Invernizzi y Consuelo Gómez López.

1 Sobre ello nos habla Cordez, «Object Studies in Art History».

2 Acerca de estos orígenes indagan Candlin y Guins, *The Object Reader.*

o Arjun Appadurai—[3] y para poner de manifiesto su gran impacto en las sociedades.[4] También han sido analizados como emblemas del estatus social de su poseedor —del *conspicuous consumption* de Thorstein Veblen[5] a la «distinción social» de Pierre Bourdieu—,[6] y desde los años setenta del siglo pasado, y de manera creciente, los consumidores han sido entendidos como agentes activos en la construcción de su sentido —Michel de Certeau—.[7]

En la actualidad, con el nuevo auge de su análisis, se ha acentuado la diferencia entre el concepto de objeto *(object)* y el de cosa *(thing)*. La primera palabra, que proviene del latín *Obiectus,* fue acuñada en el siglo XIII en el marco de la filosofía escolástica,[8] y etimológicamente, en relación con el sujeto, es algo que afecta a los sentidos humanos —conviene señalar, además, que sujeto y objeto no eran antagónicos en origen—. No obstante, sus propiedades sensuales no han merecido la suficiente atención por parte de los estudios materiales, lo que abre un campo de investigación importante para los historiadores del arte. Por su parte, la noción de cosa se refiere originalmente a la idea de comunión de elementos que, en la mente, deben ser redefinidos, por tanto, no atañe a la percepción sensorial, sino a la construcción racional y al uso que de ella hacen las sociedades. De esta manera, las cosas, más que los objetos, pueden llegar a tener agencia en alguna medida.[9]

Al respecto, la atención a sus usos y al significado que les da cada grupo social ha abierto varios campos de investigación sobre los objetos vinculados a la jerarquía social, a la devoción, al intercambio de regalos y a su condición afectiva. Siguiendo la estela de Peter Burke y su libro sobre las imágenes como documentos,[10] Laurel Thatcher Ulrich, Ivan Gaskell, Sara Schechner, Sarah Anne Carter y Samantha van Gerbig han indagado en cómo los mismos pueden decirnos cosas del pasado que otras fuentes callan.[11] De hecho, muchos historiadores están trabajando en su biografía: conocer su edad, su movimiento, las traducciones y los desplazamientos semánticos, así como sus musealizaciones,[12] de modo que, de manera creciente, el interés ha ido dirigiéndose hacia la circulación y la movilidad de los objetos.[13]

La presente sección incluye textos que atraviesan estos y otros temas comunes de investigación, desde los regalos diplomáticos hasta las influyentes redes entre Florencia y la monarquía española, que aparecen en tres de los cuatro textos, pasando por el coleccionismo ligado al ascenso social y a las políticas dinásticas —transferencias de redes femeninas—. Los trabajos aquí reunidos nos recuerdan que la posesión de objetos podía ser un emblema de los lazos de familia —Emily Deelen Porta—; reforzaba el prestigio y el estatus del destinatario del regalo en virtud de una jerarquía o de un derecho de ostentación —María Suárez Álvarez-Castellanos—; y podía beneficiar las estrategias políticas —David Bueso Peral—, aunque no siempre eran determinantes a la hora de alterar las relaciones sociales —Alicia Sempere Marín—.

3 Bourdieu, *La Distinction* y Appadurai, *La vida social de las cosas.*
4 Gell, *Art and Agency* y Latour, *Reensamblar lo social.*
5 Veblen, *Theory of the Leisure Class.*
6 Bourdieu, *La Distinction.*
7 De Certeau, *L'invention du quotidien.*
8 Wöller, «Bewegen und Beendigen».
9 Brown, «Thing Theory».
10 Burke, *Eyewitnessing.*
11 Ulrich *et al., Tangible Things.*
12 Findlen, *Early Modern Things* y Gerritsen y Riello, *The Global Lives of Things.*
13 Bleichmar y Martin, *Objects in Motion in the Early Modern World*; Clark, «Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance *studiolo*» y Geary, «Mercancías sagradas».

El texto de David Bueso Peral ahonda en la trayectoria de un exiliado catalán de la guerra de 1640, el marqués Miguel de Salvá y de Vallgornera, que testó en Madrid dos años antes de morir. El inventario de bienes revela sus esfuerzos por consolidar su posición en la corte a través de los objetos que poseyó —en el marco de los anhelos de los exiliados catalanes en Madrid por integrarse en los Consejos de la Monarquía—; posesiones que adquirieron un valor sentimental y que también demuestran la defensa de su dueño de ciertas devociones castellanas, como la Virgen de la Soledad o san Isidro, como parte de su estrategia de integración política en la corte.

El estudio de inventarios cobró relevancia con el auge de la historia económica y social a partir los años ochenta del siglo XX, y Giorgio Riello ha puesto de manifiesto que un registro de este tipo es mucho más que una fuente o un *document de vérité,* como lo había visto Fernand Braudel.[14] La manera de inventariar ha variado con el tiempo en los distintos lugares, siendo el resultado de las convenciones o estrategias de quien lo encarga y respondiendo, además, a una vocación de representación. Giorgio Riello lo denomina «una representación subjetiva»,[15] y Lena Cowen Olin «una ficción» o una imagen parcial de la realidad material.[16] En efecto, un inventario es más que una simple lista de bienes: debe permitir reflexionar sobre cómo los contemporáneos pensaban en los objetos y los valoraban o no en un mundo material caracterizado por una creciente complejidad, y el trabajo de David Bueso Peral conecta con todo ese trasfondo teórico.

Alicia Sempere Marín analiza los regalos dinásticos en tiempos de Felipe II, con motivo de matrimonios o bautizos, como manifestaciones del favor regio, demostrando que no siempre fueron determinantes para la consecución de los objetivos que perseguían. De hecho, la ostentación y la publicidad del don fueron siempre requisitos fundamentales, como ya indicó Marcello Fantoni en su estudio sobre la corte del gran duque de Toscana,[17] pero tales circunstancias no siempre se revelaron beneficiosas para los objetivos políticos.

También sobre presentes nos habla Emily Deelen Porta en su trabajo acerca del intercambio de dones entre Madrid y Florencia durante el periodo que abarca desde el año 1618 al de 1631, explorando la faceta de los mismos como demostración de los afectos familiares de varias mujeres Habsburgo, en especial entre María Ana y su tía María Magdalena, que intercambiaban cartas y regalos, como retratos y joyas o vidrios. Cuando esos obsequios se extendían dentro de redes más amplias, podían ser, además de símbolo de magnanimidad, una fuente de compensaciones materiales por los servicios prestados. Así, el texto de la autora refleja un ámbito de creciente interés en este sentido entre los historiadores de la llamada diplomacia afectiva, que enlaza con la necesidad de estudiar el componente afectivo de dichos objetos.

El trabajo de María Suárez Álvarez-Castellanos está dedicado a comprender el alcance de las reproducciones de la *Anunciación* como don generalizado de los Médici a la corte de Felipe II y su significado político. El único copista oficial de la obra fue Alessandro Allori, quien con su trabajo estaba en condiciones de transferirle las propiedades milagrosas de la imagen original, siendo allí donde radicaba la auténtica importancia de

14 Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*.
15 Riello, «Things Seen and Unseen», 136.
16 Cowen Orlin, «Fictions of the Early Modern English Probate Inventory», 53 y 60.
17 Fantoni, *La Corte del Granduca,* 128.

la réplica, no en su calidad artística respecto al original. Su formato y tamaño respondían también a una jerarquía del receptor del regalo, cuyo valor simbólico contribuía a fortalecer el prestigio del destinatario.

Como puede comprobarse en esta sección, el ámbito diplomático domina una parte importante de las investigaciones de historiadores e historiadores del arte que se ocupan del mundo de los objetos en la Edad Moderna, por lo que es oportuno proporcionar algunas reflexiones sobre la deriva de los estudios correspondientes y cómo ha sido su acercamiento a los análisis visuales primero[18] y de la materialidad —y sensorialidad— después.

El examen de la diplomacia material y sensorial ha florecido de manera tardía frente a otros temas más prodigados como los relativos a los agentes alternativos, de modo que, aunque aún hoy cuente con poca tradición historiográfica, planteamos aquí algunos beneficios y problemas que ofrece este nuevo enfoque.

La historia de la diplomacia se encuentra ya lejos de la tradicional crónica de las relaciones internacionales, que la veía como una práctica monopolizada por los Estados. Así, la nueva narración es sensible a la actividad de los agentes no estatales e informales y analiza también un amplio espectro de embajadores como *go-betweens* o mediadores.[19] Toda una corriente que arranca con Daniela Frigo[20] y que llega, diez años después, hasta Marika Keblusek y Badeloch Vera Noldus.[21] Han reconocido que la actividad del embajador a menudo se veía condicionada por los movimientos culturales y artísticos de los que participaba; en este sentido, las esferas política y artística se retroalimentaban y, en ocasiones, la intervención de los embajadores en el mundo material, sensorial o estético podía convertirse en una acción plenamente política.

La transformación de los estudios diplomáticos en los últimos decenios debe mucho a los análisis transculturales, que han entendido que, durante los siglos XVI-XVIII, los emisarios se movían entre lo local y lo global, pero también, y de manera especial, a los literarios, que se han acercado al examen de los textos como constructores de nuevos modelos en la Edad Moderna.[22] Así, fueron los primeros en hablar de una poética diplomática, mientras que rara vez se ha profundizado en si existió o no un auténtico lenguaje artístico diplomático en ese periodo.

El campo de las relaciones entre el arte y la diplomacia hunde sus raíces en la prolífica tradición académica anglófona del último siglo, vinculada al Instituto Warburg de Londres, que explora el papel de las artes como vehículos para la transmisión de ideas políticas en la Edad Moderna y que se ha reanimado en los últimos tiempos al calor de conceptos como el de *soft power* acuñado por Joseph S. Nye.[23] Entre los años 2000 y 2003 fueron editadas dos obras capitales sobre dichos vínculos en Italia y en la monarquía española de los Austrias.[24] Desde entonces, y pese a la gran renovación historiográfica vivida por los estudios diplomáticos durante este tiempo, no han vuelto a publicarse libros de conjunto de la misma entidad, con la excepción de obras como la de Friedrich Polleroß.[25]

18 El tema de la cultura visual de la diplomacia moderna es abordado en Carrió-Invernizzi, «La diplomacia imaginada».
19 Cools *et al.*, *Your Humble Servant*, 9-16.
20 Frigo, *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy*.
21 Keblusek y Noldus, *Double Agents*.
22 Osborne y Rubiés, «Introduction: Diplomacy and Cultural».
23 Nye, *Soft Power*.
24 Cropper, *The Diplomacy of Art* y Colomer, *Arte y diplomacia*.
25 Polleroß, *Die Kunst der Diplomatie*.

En el volumen editado por Elizabeth Cropper, titulado *Diplomacy of Art,* Anthony Colantuono intenta elaborar una teoría del arte diplomático de la Edad Moderna explicando que el análisis del mismo debía ser separado del examen del coleccionismo y del mecenazgo en general, dos actividades con motivaciones diferenciadas.[26] Sin embargo, en la historiografía del arte no se ha producido la necesaria reflexión metodológica que sí han protagonizado otras áreas, como los estudios literarios, y en buena medida continuamos pensando en los términos enunciados por Garrett Mattingly[27] —en cierto modo vasarianos—, es decir, en la primacía de Italia y creyendo que la moderna diplomacia nació al mismo tiempo que los artífices renacentistas empezaron su gran revolución. En este sentido, sigue opinándose que, en Italia, dado que fallaba la fuerza militar, la persuasión artística adquirió cotas inalcanzadas por otros estados, algo claramente discutible. La diplomacia tenía mucho que ver con la violencia: los objetos se intercambiaban en momentos de guerra y de conflicto, a veces para alentarlos, y el arte no era necesariamente aliado de la paz.

Aunque Baldassare Castiglione animaba al cortesano a saber pintar, generalmente los diplomáticos escribían historias (Francesco Guicciardini), tratados políticos (Nicolás Maquiavelo, Seychelles y Jean Bodin) u obras de teatro, poemas y novelas (Nicolás Maquiavelo y sir Philip Sidney), pero no pintaban. Pese a ello, sí se instruyeron en el conocimiento estético y compartieron una cultura común al respecto. La diplomacia había permitido, al menos desde principios de la Edad Moderna, la difusión de modas artísticas de un lugar a otro de Europa, de forma que, en el siglo XVII, los niveles de competición entre soberanos para ampliar sus propias colecciones y reclutar talento incentivó aún más dicho fenómeno. El caso de Inglaterra es paradigmático: misiones diplomáticas como la del conde de Arundel en Venecia, retratado por Rubens, tuvieron un efecto transformador para artistas de su séquito, como Iñigo Jones. Arundel adquirió en Italia numerosas obras que luego expuso en la galería que este último le construyó para su colección y que se tradujo en los *Marmora Arundeliana;*[28] el embajador sir Henry Wotton, durante su misión en Venecia, hizo una traducción libre de Vitruvio al inglés;[29] y el diplomático y poeta Constantijn Huygens se hizo eco en sus escritos del *The Elements* de sir Henry Wotton, prueba del tráfico de conocimientos estéticos en sus círculos. En línea con el trabajo de Martin Olin, relativo a la diplomacia performativa y a las artes en la Roma y la Europa del siglo XVII,[30] Helen Jacobsen aborda el mundo material de los embajadores ingleses de finales del siglo XVII e ilustra muy bien el modo en el que las artes jugaron un papel clave en la vida diplomática;[31] y Kelley Helmstutler Di Dio ha estudiado el valor de dicha esfera en los procesos de producción e intercambio de esculturas entre Italia y España.[32]

Un año importante para la historiografía sobre el arte y la diplomacia fue el de 2016. La obra de Luc Duerloo y Malcolm Smuts resume bien los debates teóricos sobre el tema y aboga por una conversación interdisciplinar que aglutine historia del pensamiento político y análisis iconográfico, así como historia social e historia de la cultura material.[33] Por otra

26 Colantuono, «The mute diplomat».
27 Mattingly, *Renaissance Diplomacy*.
28 Selden, *Marmora Arundeliana*.
29 Wotton, *The Elements of Architecture by Henry Wotton Knight*.
30 Olin, «Diplomatic Performances and the Applied Arts».
31 Jacobsen, *Luxury and Power*.
32 Helmstutler Di Dio, *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy*.
33 Duerloo y Smuts, *The Age of Rubens*.

parte, Leah R. Clark y Nancy Um parten de las teorizaciones de Anthony Colantuono y responden a la invitación de John Watkins[34] de transitar por una historia multidisciplinaria de dichas relaciones.[35] Para ellas, el acercamiento visual y material debería ser el punto de partida de todo estudio acerca de dicho tipo de intercambios durante la Edad Moderna.

Harriet Rudolph analiza las magnitudes de la diplomacia material y se pregunta si los objetos y artefactos tuvieron agencia y cómo fueron explotados para promover las negociaciones. Según ella, existen cinco dimensiones de la misma.[36] En primer lugar, los propios documentos —como las instrucciones o los tratados—, cuyas condiciones materiales nos dan información sobre las circunstancias y los modos en que eran exhibidos; en su recorrido vital, podían perderse, ser objeto de robo, ser escondidos y, sobre todo, ser expuestos ceremonialmente. En segundo lugar, el equipaje del embajador: la vestimenta, las joyas, los carruajes o la comida con la que el agente se presentaba en la corte de destino. La tercera dimensión la constituyen la arquitectura y la decoración de los lugares del encuentro diplomático. La cuarta las residencias, en las que, en general, se pasó de un panorama dominado por el alquiler a otro en el que primaban los alojamientos permanentes, y en este sentido, no correspondía al delegado ni a su soberano la elección de la que lo alojaría, sino al monarca o al príncipe que lo recibía en una determinada corte; no obstante, tanto dichas viviendas como los privilegios de inmunidad ligados al barrio de la embajada variaron mucho con el tiempo y en cada corte en particular. Por último, la quinta corresponde a los regalos diplomáticos, categorización de Harriet Rudolph en la que no tienen cabida los libros ni las bibliotecas que, como las colecciones artísticas, formaban parte del ajuar y del equipaje del embajador.

Uno de los retos importantes es comprender cómo fueron explotados y aprovechados los obsequios de los embajadores para promover sus negociaciones diplomáticas, y tanto si esos procesos fueron exitosos o un fracaso, cómo sirvieron a sus objetivos, especialmente en negociaciones interculturales. La cuestión de cómo dichos objetos originaron experiencias sensoriales y reacciones afectivas, así como el impacto de estas en la comunicación política, son campos prometedores en los estudios diplomáticos, siendo el objetivo explotar el potencial heurístico de la que David Howes ha calificado como *Sensorial Revolution*[37] y Martin Jay como «giro sensorial» de las ciencias sociales.[38] Un doble enfoque que propone una aproximación cultural a las percepciones sensoriales y un acercamiento sensitivo a las construcciones culturales y materiales.

Ciertamente, las redes diplomáticas se erigieron como unos de los principales sistemas de difusión de códigos sensoriales entre las élites de la Edad Moderna. Así, dado que la mayoría de los embajadores carecían de los suficientes conocimientos lingüísticos para desenvolverse convenientemente en la corte de destino, se hizo necesaria la explotación de otras esferas comunicativas: desde el olfato y el gusto al tacto, pasando por la vista y el oído.

El trabajo de Carmen Ripollés sobre el conde de Solre, agente flamenco en Madrid, lo ejemplifica bien y permite ver que los bodegones de Van der Hamen que encargó

34 Watkins, «Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe».
35 Clark y Um, «Introduction. The Art of Embassy».
36 Rudolph, «Entangled Objects and Hybrid Practices?».
37 Howes, *The Sensory Studies Manifesto* y «Charting the Sensorial Revolution».
38 Jay, «The senses in History», 308.

contribuyeron a fortalecer unos valores de hospitalidad aristocrática y a construir una determinada identidad urbana en el Madrid del siglo XVII.[39] La autora apela, además, a las fuentes visuales para la reconstrucción de la vida de los objetos, planteando el tema de los *entangled objects,*[40] encapsulados dentro de una representación visual que puede evocar mucho más que una fuente textual o que el propio artefacto en caso de haber sobrevivido.

Según Harriet Rudolph, el estudio de la diplomacia material y sensorial enriquece nuestro conocimiento de la historia económica de la representación y de la crónica transcultural o de los procesos de hibridación cultural, pero creemos que permite mucho más que eso, pues gracias a ella entendemos la diplomacia en su complejidad; un enfoque que problematiza el concepto de «nueva diplomacia» en la Edad Moderna, desvelando que muchas de las prácticas hundían sus raíces en la Edad Media, por ejemplo, o no eran exclusivas de Europa.

El ámbito del intercambio de regalos, abordado en buena parte de los trabajos presentados en esta sección, permite comprobar de qué manera pequeños estados como el Gran Ducado de Toscana lideraron muchos procesos materiales y artísticos de la Edad Moderna.

Nicolás Maquiavelo, en su dedicatoria a Lorenzo el Magnífico en *El Príncipe,*[41] evoca la idea de regalo como muestra de la grandeza de quien da y de quien recibe; y Juan Antonio de Vera y Figueroa, en el discurso segundo de su tratado *El Embaxador,*[42] habla de la necesidad de este último de intercambiar obsequios, pero también de los peligros que entrañaba. Desde entonces, en la tratadística de la época proliferaron las reflexiones sobre las implicaciones de las dádivas por parte de teóricos que apelaban tanto a las autoridades clásicas (Séneca) como a los ejemplos bíblicos;[42] y a partir del siglo XX, desde el pionero ensayo del antropólogo Marcel Mauss,[43] los estudios sobre el carácter polisémico del regalo crecieron exponencialmente y lo hicieron en direcciones muy diversas. Nathalie Zemon Davis exploró de qué manera la circulación de presentes y sus protocolos de entrega alteraron las relaciones sociales de la Edad Moderna.[44] Siguieron sus pasos la obra colectiva de Gadi Algazi, Valentin Groebner y Bernhard Jussen,[45] interesándose por la manera en que estos representaban cambios de modelos del orden social, o la de Felicity Heal, que ahonda en las prácticas de entrega y recepción de regalos en la corte inglesa.[46] Sin embargo, la mayoría de los trabajos han mostrado un residual interés por las condiciones visuales, sensoriales y materiales de los mismos, y los historiadores del arte han llegado para llenar esta parcela no exenta de problemas metodológicos. Entre ellos, Anthony Colantuono reflexionó sobre las pocas dotes en lenguas que tuvieron los agentes diplomáticos, circunstancia que permitió que las obras que pusieron en circulación como obsequios pasaran a ocupar un papel relevante en la labor de persuasión política, pudiendo convertirse en elocuentes *mute diplomats,*[47] de manera que anunciaba un futuro campo prometedor y fecundo al que han contribuido, con sus obras colectivas, autores como Susanne Kuberski-Piredda y Marieke von Bernstorff,[48] o Zoltán Biedermann, Anne Gerritsen y Giorgio Riello.[49] Pinturas, objetos de materiales preciosos, juegos de plata o relojes mostraban la salud y el vigor de un estado, generaban ceremonias específicas, como las audiencias de entrega de presentes, y podían tanto fortalecer como

39 Ripollés, «Fictions of Abundance in Early Modern Madrid».
40 Término acuñado por Thomas, *Entangled Objects.*
41 Maquiavelo, *El Príncipe.*
42 De Vera y Figueroa, *El Embaxador.*
43 Falcke, *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen.*
44 Mauss, «Essai sur le don».
45 Zemon Davis, *The Gift in Sixteenth-Century France.*
46 Algazi *et al., Negotiating the Gift.*
47 Heal, *The Power of Gifts.*
48 Colantuono, «The mute diplomat».
49 Kubersky-Piredda y Bernstorff, *L'arte del dono.*

debilitar unas relaciones diplomáticas.[50] Además, en las campañas de ampliación de las colecciones de las grandes casas reales, el regalo benefició las estrategias de competición entre príncipes,[51] pero también las de los artistas, que en la posición de aconsejar a reyes y convertirse en *pictor doctus* —el tópico renacentista del artífice como hombre de erudición— lograban fortalecer su ascenso social.[52] De hecho, algunos de ellos llegaron a ser utilizados como obsequios diplomáticos: el duque de Buckingham, por ejemplo, tomó prestado a Orazio Gentileschi, pintor de María de Medici, durante las negociaciones para la alianza matrimonial entre Carlos I de Inglaterra y Henrietta María.

La historia de los regalos, como se indicaba anteriormente respecto a pequeños estados como el Gran Ducado de Toscana, permite observar procesos que lograron marcar la iniciativa diplomática dictando nuevas modas o poniendo en circulación productos inéditos en los intercambios de dádivas.[53] La corte de los Médici se convirtió, en gran medida, en sinónimo de lujo por su producción de obsequios, pero también desde que, en 1590, el gran duque enviara al elector de Sajonia porcelana china Ming junto con una escultura de Giambologna, artículos exóticos y abundante comida. A partir de entonces, la loza asiática se convirtió en objeto apreciado y canjeado a gran escala. En 1686, la embajada de Siam llegó a Versalles con un presente de mil quinientas piezas de porcelana china para Luis XIV; y en 1727, el rey de Polonia y elector de Sajonia, Augusto II, que poseía más de veinte mil objetos de cerámica china y japonesa, promovió la creación de la manufactura real de Meissen, que multiplicó la producción de regalos en los momentos políticamente más delicados para Sajonia,[54] demostrando los caminos siempre cruzados entre la diplomacia y el intercambio de obsequios.

El libro que Tracey Amanda Sowerby y Jan Hennings publicaron en 2017 sobre la diplomacia en la Edad Moderna prueba la consolidación de los estudios sobre la representación material.[55] El volumen, que está dividido en tres partes, una de las cuales está enteramente dedicada al papel ejercido por la cultura tangible en la práctica diplomática, abarca desde el siglo XVI hasta el XVIII y supera toda visión eurocéntrica. Transcurrida casi una década, ya no es posible plantear un estudio al respecto que no incorpore una reflexión sobre dicha dimensión material.

En este punto, es conveniente hacer algunas últimas consideraciones sobre las posibilidades de estudiar los horizontes sensoriales de la diplomacia moderna, acerca de la que existe una larga tradición en los estudios literarios, en especial ingleses, de analizarla desde la óptica del diálogo que entabló con el teatro.[56] Desde el Renacimiento, numerosas obras teatrales empezaron a reflejar, o incluso a forjar, nuevas concepciones o prácticas dando lugar a lo que Timothy Hampton ha denominado una *diplomatic poetics*.[57] La propia diplomacia era entendida por los juristas como un ejercicio que dependía directamente de una ficción legal *(fictio iuris):* el embajador era inviolable y tenía garantizado el salvoconducto como si se encontrara en su propio país, y esa ficción era, precisamente, la que hacía posible el mantenimiento de una legación y la negociación para la paz.[58] Desde

50 Biedermann *et al., Global Gifts*.
51 Fernández-Santos y Colomer, *Ambassadors in Golden-Age Madrid*.
52 Adamson, «Policy and Pomegranates».
53 Mulcahy, «Gifts of influence».
54 Cassidy-Geiger, *Fragile diplomacy*.
55 Sowerby y Hennings, *Practices of Diplomacy in the Early Modern World*.
56 Charry y Shahani, *Emissaries in Early Modern Literature and Culture*; Rivère de Carles, *Early Modern Diplomacy*.
57 Hampton, *Fictions of Embassy*.
58 *Fictions of Embassy,* 11.

que, en la década de 1580, Alberico Gentili les recomendó que «asumieran» la personalidad de sus príncipes como si estuvieran representando su papel en un escenario, la comparación entre embajadores y actores se convirtió en lugar común en los tratados de Jean Hotman,[59] Abraham de Wicquefort[60] o François de Callières.[61]

Los aspectos performativos de las diferentes ceremonias o visitas diplomáticas interesan cada vez más a los historiadores, especialmente en sus aspectos transculturales.[62] Los musicólogos, por su parte, se han ocupado ampliamente de la alianza entre música y diplomacia de la que ya habló Baldassare Castiglione en *Il Cortegiano*.[63] En este sentido, Andrea Alciato, en sus *Emblemas,* representa al laúd como alegoría de la unión y la armonía entre los príncipes;[64] y la filosofía neoplatónica reflexionó sobre la música y la idea bíblica del «coro celestial» en las correspondencias entre el micro y el macrocosmos. Por otra parte, Athanasius Kircher, en su *Musurgia universalis,* alude también a la música política y habla, por ejemplo, del *sonic control* de los espías, con artilugios y espacios arquitectónicos para controlar la difusión y el intercambio de la información secreta.[65] Según algunos autores, en el siglo XVII tuvo lugar el nacimiento de una auténtica diplomacia musical[66] en la que los paisajes sonoros tuvieron una clara función ceremonial: la música sonaba en las recepciones de embajadores o al inicio y final de un banquete, y las cortes se vestían de gala para recibir a delegaciones diplomáticas y para celebrar negociaciones de tratados incorporando danza, música, teatro y poesía. En ellas, ballets alegóricos, bailes y mascaradas, torneos y comedias a menudo evocaban temas como la guerra y la paz o la unidad internacional. Al respecto, Bernardo Buontalenti ideó, para la Villa di Pratolino, un espacio para colocar a los músicos fuera de la escena, de modo que pudieran tocar sin ser vistos. La música también se escondía, para crear un efecto misterioso, en las *concealed rooms* centroeuropeas, de las que nos ha quedado una evidencia pictórica en el techo del Southern Gable room —también conocido como la Queen's Room— del Rosenborg Castle, donde vemos representados a músicos reales de la corte danesa. Christian IV recibía en esa casa de placer a diplomáticos, a los que encantaba con conciertos invisibles, en los mismos años en los que se esforzaba por proyectar una imagen de pacificador entre los príncipes protestantes.[67]

En 1682, Ménestrier publicó su tratado *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre,* en el que defiende la utilidad de la música y del ballet en la política y en la diplomacia, alegando que podían comunicar mejor cuando el lenguaje oral fracasaba y que tenían mayor capacidad de mover las emociones que la pintura u otros objetos estáticos.[68] En este sentido, Francia destacó en la utilización representativa de las artes escénicas desde que Caterina de Medici importó desde Florencia su amplia tradición de espectáculo cortesano, que resultó especialmente eficaz para la diplomacia. De hecho, el francés llegó a sustituir al latín como lengua franca de los embajadores.[69] Todo ello revela la necesidad de estudiar las experiencias sensoriales que el mundo material generó —escénico, visual y artístico en general— de una manera integral.

59 Hotman, *L'Ambassadeur.*
60 Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses fonctions.*
61 Callières, *De la manière de négocier avec les souverains.*
62 Mokhberi, «Finding Common Ground Between Europe and Asia».
63 Castiglione, *Il libro del Cortegiano.*
64 Alciato, *Emblematum Liber.*
65 Kircher, *Musurgia universalis.*
66 Ahrendt *et al., Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present.*
67 Spohr, «Concealed Music in Early Modern Diplomatic Ceremonial».
68 Ménestrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre.*
69 Welch, *A Theater of Diplomacy.*

Bibliografía

Adamson, John. «Policy and Pomegranates. Art, Iconography, and Counsel in Rubens's Anglo-Spanish Diplomacy of 1629-1630». En *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe,* editado por Luc Duerloo y Malcolm R. Smuts. Brepols, 2016.

Ahrendt, Rebekah, Mark Ferraguto y Damien Mahiet, eds. *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*. Palgrave Macmillan, 2014.

Alciato, Andrea. *Emblematum Liber.* Heinrich Steyner, 1531.

Algazi, Gadi, Valentin Groebner y Bernhard Jussen, eds. *Negotiating the Gift. Pre-Modern Figurations of Exchange*. Vandenhoeck-Ruprecht, 2003.

Appadurai, Arjun, ed. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* Grijalbo, 1991.

Biedermann, Zoltán, Anne Gerritsen y Giorgio Riello, eds. *Global Gifts: The Material Culture of Diplomacy in Early Modern Eurasia.* Cambridge University Press, 2017.

Bleichmar, Daniela, y Meredith Martin, eds. *Objects in Motion in the Early Modern World.* Wiley-Blackwell, 2016.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit, 1979.

Braudel, Fernand. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle,* vol. 1. Armand Colin, 1967.

Brown, Bill. «Thing Theory». *Critical Inquiry* 28, n.º 1 (2001): 1-22.

Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence.* Reaktion Books, 2001.

Callières, François de. *De la manière de négocier avec les souverains. De l'utilité des négociations, du choix des ambassadeurs & des envoyez, & des qualitez necessaires pour réussir dans ces emplois.* Compagnie, 1716.

Candlin, Fiona, y Raiford Guins. *The Object Reader.* Routledge, 2009.

Carrió-Invernizzi, Diana. «La diplomacia imaginada. Pinturas *de negociadores* en el siglo XVII». En *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748,* editado por Cristina Bravo Lozano y Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño. Marcial Pons, 2021.

Casale, Sinem A. «Iconography of the Gift: Diplomacy and Imperial Self-Fashioning at the Ottoman Court». *The Art Bulletin* 100, n.º 1 (2018): 97-123.

Cassidy-Geiger, Maureen. *Fragile Diplomacy: Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710-63.* Yale University Press, 2007.

Castiglione, Baldassare. *Il libro del Cortegiano.* Imprenta Aldina, 1528.

Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien. Tome I. Ars de faire,* editado por Luce Giard. Collection Folio Essais, n.º 146. Gallimard, 1990.

Charry, Brinda, y Gitanjali Shahani, eds. *Emissaries in Early Modern Literature and Culture: Mediation, Transmission, Traffic, 1550-1700.* Ashgate, 2009.

Clark, Leah R. «Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance *studiolo*». *Journal of the History of Collections* 25, n.º 2 (2013): 171-184.

Clark, Leah R., y Nancy Um. «Introduction. The Art of Embassy: Situating Objects and Images in the Early Modern Diplomatic Encounter». *Journal of Early Modern History* 20, n.º 1 (2016): 3-18.

Colantuono, Anthony. «The mute diplomat: Theorizing the Role of Image in Seventeenth Century Political Negotiations». En *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy,* editado por Elizabeth Cropper. Nuova Alfa, 2000.

Colomer, José Luis, dir. *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. CEEH, 2003.

Cools, Hans, Marika Keblusek y Badeloch Vera Noldus, eds. *Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe*. Verloren, 2006.

Cordez, Philippe. «Object Studies in Art History. Research Perspectives». En *Object Fantasies. Experience & Creation,* editado por Philippe Cordez, Romana Kaske, Julia Saviello y Susanne Thürigen. De Gruyter, 2018.

Cowen Orlin, Lena. «Fictions of the Early Modern English Probate Inventory». En *The Culture of Capital: Property, Cities and Knowledge in Early Modern England,* editado por Henry Turner. Routledge, 2002.

Cropper, Elizabeth, ed. *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy.* Nuova Alfa, 2000.

Duerloo, Luc, y Malcolm R. Smuts, eds. *The Age of Rubens. Diplomacy, Dynastic Politics and the Visual Arts in Early Seventeenth-Century Europe.* Brepols, 2016.

Falcke, Jeanette. *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Duncker & Humblot, 2006.

Fantoni, Marcello. *La Corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*. Bulzoni, 1994.

Fernández-Santos, Jorge, y Jose Luis Colomer, eds. *Ambassadors in Golden-Age Madrid. The Court of Philip IV through Foreign Eyes.* CEEH, 2020.

Findlen, Paula, ed. *Early Modern Things. Objects and their Histories (1500-1800)*. Routledge, 2021.

Frigo, Daniela, ed. *Politics and Diplomacy in Early Modern Italy: The Structure of Diplomatic Practice, 1450-1800*. Cambridge University Press, 2000.

Geary, Patrick. «Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales». En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías,* editado por Arjun Appadurai. Grijalbo, 1991.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory.* Oxford University Press, 1998.

Gerritsen, Anne, y Giorgio Riello, eds. *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*. Routledge, 2015.

Hampton, Timothy. *Fictions of Embassy. Literature and Diplomacy in Early Modern Europe*. Cornell University Press, 2009.

Heal, Felicity. *The Power of Gifts: Gift Exchange in Early Modern England*. Oxford University Press, 2014.

Helmstutler Di Dio, Kelley. *Making and Moving Sculpture in Early Modern Italy.* Ashgate, 2015.

Hotman, Jean. *L'Ambassadeur.* 1603.

Howes, David. «Charting the Sensorial Revolution». *Senses & Society* 1, n.º 1 (2006): 113-128.

Howes, David. *The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences.* University of Toronto Press, 2022.

Jacobsen, Helen. *Luxury and Power: The Material World of the Stuart Diplomat, 1660-1714*. Oxford University Press, 2011.

Jay, Martin. «The senses in History: in the realm of the senses. An introduction». *The American Historical Review* 116, n.º 2 (2011): 307-315.

Keblusek, Marika, y Badeloch Vera Noldus, eds. *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*. Brill, 2011.

Kircher, Athanasius. *Musurgia universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni*. Ludovici Grignani, 1650.

Kubersky-Piredda, Susanne, y Marieke von Bernstorff, eds. *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna (1550-1650)*. Silvana, 2013.

Latour, Bruno. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial, 2008.

Maquiavelo, Nicolás. *El Príncipe*. [S. e.], 1532.

Mattingly, Garrett. *Renaissance Diplomacy*. Cape, 1955.

Mauss, Marcel. «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques». *L'Année sociologique,* 1925.

Ménestrier, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. René Guignard, 1682.

Mokhberi, Susan. «Finding Common Ground Between Europe and Asia: Understanding and Conflict During the Persian Embassy to France in 1715». *Journal of Early Modern History* 16, n.º 1 (2012): 53-80.

Mulcahy, Rosemarie. «Gifts of influence. Gift-giving as an instrument of Medici diplomacy at the court of Madrid». En *Museo imperial. El coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI,* coordinado por Fernando Checa Cremades, Elena Vázquez Dueñas y Santiago Arroyo Esteban. Fernando de Villaverde Ediciones, 2013.

Nye, Joseph S. *Soft Power. The Means To Success In World Politics*. Public Affaires, 2004.

Olin, Martin. «Diplomatic Performances and the Applied Arts in Seventeenth-Century Europe». En *Performativity and Performance in Baroque Rome,* editado por Peter Gillgren y Mårten Snickare. Routlegde, 2012.

Osborne, Tony, y Joan-Pau Rubiés. «Introduction: Diplomacy and Cultural Translation in the Early Modern World». *Journal of Early Modern History* 20, n.º 4 (2016): 313-330.

Polleroß, Friedrich. *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*. Michael Imhof, 2010.

Riello, Giorgio. «Things Seen and Unseen. The Material Culture of Early Modern Inventories and their Representation of Domestic Interiors». En *Early Modern Things. Objects and their Histories (1500-1800),* editado por Paula Findlen. Routledge, 2021.

Ripollés, Carmen. «Fictions of Abundance in Early Modern Madrid. Hospitality, Consumption, and Artistic Identity in the Work of Juan van der Hamen y León». *Renaissance Quarterly* 69, n.º 1 (2016): 155-199.

Rivère de Carles, Nathalie, ed. *Early Modern Diplomacy, Theatre and Soft Power: The Making of Peace*. Palgrave Macmillan, 2016.

Rudolph, Harriet. «Entangled Objects and Hybrid Practices? Material Culture as a New Approach to the History of Diplomacy». En *Material Culture in Modern Diplomacy from the 15th to the 20th Century,* editado por Harriet Rudolph y Gregor M. Metzig. Walter de Gruyter, 2016.

Selden, John. *Marmora Arundelliana; siue Saxa Graecè incisa Ex venerandis priscae Orientis gloriae ruderibus, auspicijs & impensis Herois Illustriss. Thomae Comitis*

Arundelliae & Surriae, Comitis Marescalli Angliae, pridèm vindicata & in aedibus eius hortisque cognominibus, ad Thamesis ripam, disposita. Accedunt Inscriptiones aliquot veteris Latij, ex locupletissimo eiusdem Vetustatis Thesauro selectae. Auctariolum item aliundè sumtum. William Stansby, 1628.

Sowerby, Tracey Amanda, y Jan Hennings. *Practices of Diplomacy in the Early Modern World c. 1410-1800*. Routledge, 2017.

Spohr, Arne. «Concealed Music in Early Modern Diplomatic Ceremonial». En *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present,* editado por Rebekah Ahrendt, Mark Ferraguto y Damien Mahiet. Palgrave Macmillan, 2014.

Thomas, Nicholas. *Entangled Objects: Exchange Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Harvard University Press, 1991.

Ulrich, Laurel Thatcher, Ivan Gaskell, Sara Schechner, Sarah Anne Carter y Samantha van Gerbig, eds. *Tangible Things. Making History through Objects*. Oxford University Press, 2015.

Veblen, Thorstein. *Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*. Macmillan, 1899.

Vera y Figueroa, Juan Antonio de. *El Embaxador*. Francisco de Lyra, 1620.

Watkins, John. «Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe». *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38, n.º 1 (2008): 1-14.

Welch, Ellen R. *A Theater of Diplomacy. Internacional Relations and the Performing Arts in Early Modern France*. University of Pennsylvania Press, 2017.

Wicquefort, Abraham de. *L'Ambassadeur et ses fonctions*. Jean & Daniel Steucker, 1680.

Wöller, Florian. «Bewegen und Beendigen. Anmerkungen zum Objektbegriff in der spätmittelalterlichen Philosophie». En *Object Fantasies. Experience & Creation,* editado por Philippe Cordez, Romana Kaske, Julia Saviello y Susanne Thürigen. De Gruyter, 2018.

Wotton, Henry. *The Elements of Architecture Collected by Henry Wotton Knight, from the best Authors and Examples*. Iohn Bill, 1624.

Zemon Davis, Nathalie. *The Gift in Sixteenth-Century France*. Oxford University Press, 2000.

Estrategias de poder y devoción. Las copias de la *Anunciación* como don diplomático de los Medici a la corte de Felipe II

María Suárez Álvarez-Castellanos
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Anónimo, *Anunciación,* 1266-1337, fresco. Florencia, Basílica dell'Annunziata.
© Wikipedia Commons.

> Si è compiaciuto assai nella materia et credo mi saran dati disegni
> di forme stravaganti che rendano il bere difficile avaramente
> et con qualche mormorio di che Sua Maestà come vecchio gusta.
> I quadri quanto più belli tanto più accetti
> o sian di devotione o di stagioni o di paesi.[1]

Con estas palabras, el agente del cardenal Ferdinando de Medici (1549-1609) en España, Giulio Battaglino, detallaba a su secretario Pietro di Usimbardi cómo debían ser las pinturas elegidas como obsequio al monarca por parte del cardenal. Battaglino, consciente de las complejidades diplomáticas y culturales de la época, sugería una selección que pudiese ser aceptada por la corte española, teniendo en cuenta tanto el gusto artístico como las posibles implicaciones políticas de tales presentes.

La práctica del regalo como instrumento de poder fue una estrategia ampliamente utilizada en las cortes europeas del siglo XVI, alcanzando una relevancia particular en el contexto de los Medici. Como señala Alicia Sempere Marín en este mismo volumen colectivo, la praxis del *gift-giving* se orientaba a la consolidación de vínculos sociales y diplomáticos duraderos entre las partes involucradas, lo que equivalía, en términos simbólicos y políticos, al intercambio de dones por mercedes. En el caso de la familia Medici, los obsequios cumplían, además, con los criterios definidos por Miguel Falomir Faus.[2] En primer lugar, la finalidad política del regalo estaba vinculada a disputas territoriales entre los estados italianos o a la obtención de nuevos títulos;[3] en segundo lugar, los destinatarios eran principalmente los monarcas y sus familias, aunque también podían ser políticos españoles con capacidad de decisión en los asuntos italianos; y, por último, el obsequio debía reflejar un conocimiento preciso del gusto artístico del destinatario. Estas tres características fueron empleadas por Ferdinando de Medici para obtener el título de Cardenal Protector de los Asuntos de España (1582) y, posteriormente, como gran duque de Toscana (1587-1609).

Como cardenal en Roma, mantuvo una postura filoespañola al ser protector de los asuntos de dicho país. Sin embargo, tras asumir el gobierno como gran duque, su política de acercamiento a Francia, especialmente hasta el año 1603, estuvo marcada por fuertes tensiones con España.[4] En ambos periodos, Ferdinando puso en práctica la política de información que había aprendido en la Curia Romana, estableciendo una red de agentes en Madrid que le proporcionaba informes detallados tanto sobre los acontecimientos de la corte como acerca de los intereses y gustos de los miembros más cercanos a Felipe II, quienes podían influir favorablemente en las relaciones entre el gran duque y el monarca.

El presente estudio tiene como objetivo analizar el uso estratégico de la imagen del fresco de la *Anunciación,* de la Basílica dell'Annunziata de Florencia, como un instrumento de vinculación dinástica de los Medici y su función como don diplomático en

1 «Se ha complacido mucho con la materia y creo que me serán dados diseños de formas extravagantes que hagan que beber sea difícil, con avaricia y con algún murmullo, de lo cual Su Majestad como persona mayor gusta. Los cuadros, cuanto más bellos, tanto más aceptados, ya sean de devoción, de estaciones o de paisajes», ASF, Mediceo del Principato, filza 5113, fol. 217r.

2 Falomir Faus, «Dono italiano e "gusto spagnolo"».

3 Cosimo I de Medici se centró en la unión de sus territorios de Siena y de Florencia no bajo el título de duque de Siena y de Florencia, sino a través de un único título, concebido en 1569 por el papa Pio V, como el de gran duque de Toscana, que no se vería legitimado por el gobierno de España y del Imperio hasta 1579.

4 Volpini, *Los Medici y España*.

la corte de Felipe II; aspectos que ya fueron abordados por Suzanne Kubesky-Piredda,[5] pero que ampliaremos al profundizar en las estrategias diplomáticas empleadas por Ferdinando I de Medici, particularmente en su utilización de la imagen y de los obsequios como elementos clave para afianzar sus intereses políticos ante el monarca español.

El milagro del fresco de la *Anunciación* y su significado para la legitimación dinástica de los Medici

Cuenta la leyenda que la Congregación dei Servi encargó la pintura del fresco de la «Virgen Gloriosa» en 1252, coincidiendo con la fundación del Oratorio de Santa Maria di Cafaggio, que más tarde sería conocido como la Basílica dell'Annunziata. Fra Bartolomeo, el pintor asignado a dicha tarea, dedicó sus esfuerzos y devoción a representar fielmente la escena de la Anunciación (figura 1). Sin embargo, mientras trabajaba en el rostro de la Virgen, el artista se vio invadido por el desaliento y la duda sobre sus propias capacidades. Tras varios intentos fallidos, cayó en un sueño profundo y, al despertar, el rostro de la Virgen había sido milagrosamente completado por una «mano angelical»;[6] evento considerado como el primer milagro asociado a la obra. Desde el siglo XIII, el culto a la Annunziata, junto con la devoción a la Nostra Donna dell'Impruneta y a la imagen de la Virgen en uno de los pilares de la Loggia di Orto San Michele, consolidó a la Virgen como figura protectora de la ciudad de Florencia, en compañía de san Zanobi y san Giovanni Battista.

Durante el siglo XV, la Basílica dell'Annunziata estuvo bajo el patronazgo de la familia Medici, quienes no solo asumieron la tutela de la capilla, sino que también impulsaron diversas reformas urbanísticas en su entorno. Un ejemplo destacado de esta relación fue el exvoto de Giuliano de Medici, que permaneció en la basílica hasta la instauración de la república. En la *Vida de Verrocchio,*[7] Giorgio Vasari menciona tanto los exvotos como la estrecha vinculación entre la Annunziata y los Medici, bajo cuya protección, la imagen de la Virgen, inicialmente de carácter público, pasó a ser encerrada en un tabernáculo diseñado por Michelozzo, lo que implicaba una privatización simbólica de lo divino. Tras el Saco de Roma y el exilio de los Medici, fueron suprimidos todos los emblemas asociados a ellos, eliminando las esfinges de Lorenzo, Giuliano, León X y Clemente VII del interior de la iglesia, desvinculando, con ello, la imagen de la Virgen de cualquier asociación con la familia de banqueros.[8]

Aunque durante el breve periodo de restablecimiento de la República de Florencia se desligó la imagen de la Virgen de la dinastía Medici, con la llegada de Cosimo I, en 1537, se retomó el valor simbólico de dicha imagen en favor de su legitimación dinástica, consolidándola como un instrumento clave para la visualización y la confirmación del poder.[9] Entre las primeras acciones simbólicas emprendidas por Cosimo destaca la compensación del tesoro saqueado durante la ocupación española, seguida de la

5 Kubersky-Piredda, «"Tutto il palazzo commosso per questi ritratti"» y «..."Et sia ritratto nella forma medesima"».

6 Bocchi, *Opera di M. Francesca Bocchi,* 21-28.

7 Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos,* 311.

8 Holmes, «The Elusive Origins of the Cult of The Annunziata in Florence».

9 Cosimo I de Medici accedió al gobierno de Florencia, como duque, tras el asesinato de Alessandro de Medici en 1537, pariente lejano. Por lo tanto, no hay una línea dinástica; véase Volpini, «Linguaggio e cultura politica di Cosimo I de'Medici».

conversión de la Annunziata en un culto dinástico, de modo que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, la relación entre dicha devoción y el régimen de los Medici fue consolidándose progresivamente, alcanzando su punto culminante, en los primeros años del siglo XVII, bajo el gobierno de Ferdinando I de Medici, el cual se esforzó especialmente para que fuese asimilado el culto ciudadano en la corte.[10]

La tendencia a asociar las propiedades taumatúrgicas de la Virgen de la Annunziata con el príncipe y la corte se intensificó especialmente en el marco de la sacralidad medicea, vinculándose a la religiosidad de la Contrarreforma, periodo durante el que la privatización de la imagen se acentuó, reflejando una utilización cada vez más exclusiva de la figura religiosa en el ámbito dinástico. Aunque San Lorenzo era la iglesia destinada a los eventos más significativos de la familia Medici, tales como matrimonios, nacimientos o funerales, el atractivo de la Annunziata residía en su carácter milagroso, y así acudían los miembros de la familia para suplicar a la Virgen, ya fuera por la esperanza de asegurar el nacimiento de un heredero varón o para invocar su intercesión en tiempos de guerra.[11]

Según el llamado «Memorie di quando si è scoperto il volto santo»,[12] el privilegio de contemplar el rostro de la Virgen milagrosa, una vez que la imagen fue colocada dentro de un tabernáculo, dejó de estar al alcance de todos los miembros de la corte; posibilidad que estaba sujeta tanto al género como al estatus social de los individuos. Tal como se indica en el texto: «L'immagine della Santissima Annunziata si scopre ordinariamente a tutti i Signori Cardinali, Principi d'Altezza, Ambasciadori Regi et alli Nunzi alla loro partenza. A Nunzi straordinari non si è mai scoperta. A Padri Generali Zoccolanti e quello de' Padri Cappuccini si fa scoprire. A principi d'Eccellenza o simili personaggi a beneplácito».[13] El extracto subraya la jerarquización del acceso, reservado principalmente a altos dignatarios y figuras de relevancia política y eclesiástica, y constituye, en sí mismo, una evidencia de la relevancia del culto. En particular, resalta el valor que el príncipe atribuía a la imagen como elemento de sacralidad asociado a su ciudad y, por extensión, como un reflejo de la grandeza de su corte y del poder que ostentaba.

Las propiedades taumatúrgicas de la imagen y los inicios de su reproducción como don diplomático en época de Francesco I de Medici

En 1580, Francesco I de Medici levantó la prohibición de realizar copias de la imagen, pero estableciendo un control estricto sobre ellas.[14] Para garantizar la exclusividad de las mismas, se dispuso que fueran realizadas exclusivamente por encargo del gran duque,

10 Fantoni, *La Corte del Granduca,* 171-179.

11 *La Corte del Granduca,* 180-182.

12 ASF, Guardaroba Medicea, legajo 1014, fols. 1r-1v, *Memorie di quando si è scoperto il volto santo.*

13 «La imagen de la Santísima Anunciación se muestra ordinariamente a todos los señores cardenales, príncipes, embajadores reales y al nuncio a su partida. Al nuncio extraordinario no se muestra nunca. A los padres generales Zoccolanti y a los padres Capuchinos se revela. A los Príncipes de Excelencia o personajes similares a beneplácito»; Fantoni, *La Corte del Granduca,* 184.

14 Si bien es cierto que ya en época de Lorenzo el Magnifico se prohibió la realización de copias de la imagen, Francesco I de Medici levantó el veto en su favor, impidiendo que se realizasen copias no autorizadas por el gran duque; véase Holmes, «The Elusive Origins of the Cult of The Annunziata in Florence», 100. Sobre la privación de la reproducción de la imagen y las disputas entre la Congregación dei Servi y los Medici en el siglo XIV, consúltese Kubersky-Piredda, «...“Et sia ritratto nella forma medesima”», 204-207.

instrumentalizando con ello la reproducción de la imagen bajo un único copista, Alessandro Allori.[15]

Como indica Marcello Fantoni, la privatización del culto estaba estrechamente vinculada a la familia Medici, dado que la sacralización de la copia solo se lograba a través del contacto con el original; transferencia de propiedades milagrosas que exigía la participación directa del gran duque, quien actuaba como intermediario en una teofanía restringida a una élite curial.[16] Este aspecto, más que su calidad artística, es el punto central de nuestro análisis: la relevancia no radicaba en la excelencia técnica de las reproducciones, sino en la relación simbólica y espiritual entre el original milagroso y la réplica, particularmente en el contexto de la Europa postridentina.[17]

Dado que el gran duque actuaba como regulador de la propagación de la imagen, la sacralidad de dicha representación se utilizaba principalmente como obsequio de alto valor en el contexto de las relaciones diplomáticas. En 1580, Francesco I envió una copia de la obra de Allori a Carlo Borromeo, acompañada de una carta que enfatizaba la excepcionalidad del presente: «Et perché questa è una delle principali devotioni di Toscana, et s'è conservata sempre con molta satisfattione di tutta questa città, né mai più per alcuno tempo se n'è cavata copia, però desidero et prego V. S. Ill.ma a non lassar cavar da persona ma se la goda lei per sua devotione».[18]

Aunque la práctica del regalo diplomático fue habitual en las cortes del Renacimiento, durante las últimas décadas del reinado de Felipe II, y especialmente tras la caída en desgracia de Antonio Pérez en 1579, no se aceptaba cualquier objeto como muestra de interés hacia la corte filipina. Las reliquias, las joyas y las imágenes sacras se convirtieron en los obsequios más frecuentes debido a las bajas probabilidades de rechazo por parte del rey católico; y fue precisamente en el año de 1585, coincidiendo con la decoración del monasterio de El Escorial,[19] cuando Francesco I de Medici envió a Felipe II una copia de la *Anunciación* realizada por Allori.[20] En realidad, esa no era la primera réplica presentada al rey, ya que, dos años antes, se le había obsequiado una versión de menor formato que fue rechazada, ya que se esperaba recibir una reproducción fiel al original similar a la remitida a Carlo Borromeo.[21]

La copia de la *Anunciación* realizada por Allori para el cardenal Borromeo se consolidó como el modelo ideal para las reproducciones del original, convirtiéndose en

15 Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*.

16 Fantoni, *La Corte del Granduca,* 191-193.

17 Sobre la cuestión artística entre las copias y el original, véase Kubersky-Piredda, «...“Et sia ritratto nella forma medesima”», 202-203.

18 «Porque esta es una de las principales devociones de Toscana, y se ha conservado siempre con mucha satisfacción en esta ciudad, durante mucho tiempo no se ha realizado copia alguna, pero deseo y rezo a Vuestra Ilustrísima para que no se la dé a ninguna persona, sino que la disfrute para su devoción», ASF, Mediceo del Principato, filza 254, fol. 67; citado en Kubersky-Piredda, «...“Et sia ritratto nella forma medesima”», 208.

19 La copia aceptada por el monarca fue enviada para la decoración del monasterio de El Escorial, disponiéndose inicialmente en la antesacristía de la real basílica. Actualmente se encuentra en el claustro superior.

20 «Sì come ha voluto il Gran Duca che si facci il ritratto della Nutiata qui di Firenze che manda al Re Filippo della quale sen'è fatto un ravvolto»; ASF, Mediceo del Principato, filza 1234a; citado en Salort y Kubersky-Piredda, «Art Collecting in Philip II's Spain... Part I», 662.

21 «Gonzaniglio fece che l'Ambasciatore Gianfigliazzi mandasse al Re un quadro della testa della Nontiata di Fiorenza, dove Sua Maestà, visto che l'hebbe, ce lo rimandò et non lo volse accettare in dono, sicome l'ambasciatore Gianfigliazzi per il detto Gonzaniglio ce lo mandò a offerire. Ma disse Sua Maestà a Santoio che dovessi dire a me che io scrivessi a Vostra Altezza che facessi ritrarre la Nontiata nel medesimo modo che la sta in Fiorenza nella tavola propria dove è il ritratto suo»; ASF, Mediceo del Principato, filza 4914, fol. 717r; citado en Kubersky-Piredda, «...“Et sia ritratto nella forma medesima”», 209.

auténtico prototipo de referencia,[22] y ello a pesar de que el cardenal, quien ya había tenido la oportunidad de contemplar el fresco original, la percibió como una copia no totalmente fiel, pues el pintor había introducido modificaciones en el rostro de la Virgen.

El valor intrínseco o simbólico de un obsequio aumentaba proporcionalmente con el rango del beneficiario, siguiendo una escala de prestigio determinada por privilegios, títulos o responsabilidades políticas. Así, el obsequio del gran duque tenía como propósito demostrar su magnificencia y externalizar su valor, mientras que el receptor, a su vez, reafirmaba su estatus y confirmaba su prestigio.[23] En ese contexto, no resulta sorprendente que Felipe II, al saber que el cardenal poseía una copia a escala del original, rechazase el obsequio florentino inicial por ser de menores dimensiones, interesándose por obtener una obra de iguales condiciones que la de Borromeo.

Como explica Suzanne Kubersky-Piredda,[24] los diferentes formatos hacían alusión a la escala social del destinatario, diferenciando en tres tipologías las reproducciones según sus dimensiones: las tablas pequeñas, que solo representaban el rostro del arcángel Gabriel o el de la Virgen; la réplica completa de la misma, pero en tamaño más pequeño; y las copias a gran escala. Estas últimas estaban reservadas solo a miembros de la familia real o de elevado rango, como la emperatriz María de Austria o el infante Felipe, mientras que aquellas de dimensiones más pequeñas, o las que solo representaban el rostro de la Virgen o del arcángel, eran enviadas a distintas personalidades de la élite cortesana. Aparte de su significado, estas pinturas tenían una implicación política, ofreciendo al donante la oportunidad de posicionarse en los juegos de poder de la corte a través de la elección de un formato u otro.

El apogeo del culto y el don de la imagen de la Annunziata. Ferdinando de Medici

Si bien la imagen de la *Anunciación* comenzó a ser utilizada como obsequio diplomático por Francesco I, despertando el interés en la corte española, fue Ferdinando de Medici, en su calidad de cardenal, quien supo canalizar dicha atención, a través de sus representantes, con el fin de emplear su representación para promover sus propios objetivos políticos en el contexto de las relaciones con España.

En los años de la década de 1580, las tensiones entre el embajador español en Roma, el conde de Olivares, y Ferdinando, con respecto al liderazgo de los cardenales españoles, dieron lugar al envío de Giulio Battaglino a Madrid en calidad de representante. Con la llegada del napolitano, las remesas de donativos por parte de Ferdinando hacia la corte filipina se intensificaron, impulsadas principalmente por las relaciones establecidas por el agente con personalidades como el conde de Chinchón, los hermanos Juan y Francisco Idiáquez, García de Loaysa y las damas de la corte. A lo largo de su misión, que se extendió hasta 1593, Battaglino mantuvo un flujo constante de información con Pietro di Usimbardi, secretario de Ferdinando, así como con este último, a quien, además de enviársele noticias sobre los asuntos políticos, también se le reportaban las preferencias

22 «...“Et sia ritratto nella forma medesima”», 214.
23 Fantoni, *La Corte del Granduca*, 117.
24 Kubersky-Piredda, «“Tutto il palazzo commosso per questi ritratti”», 78.

artísticas de la corte española; comunicaciones que le permitieron seleccionar y enviar las obras más apropiadas para gratificar a los ministros, alineándolas con los intereses políticos y diplomáticos del cardenal.

Generalmente, los regalos destinados al monarca eran de carácter devocional, como lo ejemplifica el envío de las reliquias de san Lorenzo, por parte de Ferdinando, a petición de Felipe II.[25] En cambio, los ministros recibían una variedad de objetos seleccionados según los intereses individuales de cada destinatario: libros, tejidos, cuadros devocionales, pinturas para la decoración de los palacios y joyas destinadas a las damas. Esta diferenciación en el tipo de presentes puede ser explicada por el hecho de que, hasta 1587, Ferdinando conservaba su condición de cardenal, por lo que la expedición de obsequios directamente al rey correspondía a su hermano, encargado de las relaciones políticas con España.

A través de la documentación de los inventarios de Ferdinando en Roma es posible observar un incremento en la deuda de la *Guardaroba Medicea* a partir de 1579, bajo la categoría de *debitore,*[26] y aunque la mayoría de las menciones de objetos se refieren principalmente a telas y joyas, resulta particularmente interesante que las obras identificadas en estos registros sean, en su mayoría, copias de la Annunziata.

En 1581 fue anotada la entrada de una copia de la *Anunciación* obra de Allori,[27] así como el aumento de la deuda en Roma debido al envío de una caja que contenía varios presentes, entre los cuales se encontraba un cuadro de la Santissima Annunziata.[28] Según se detalla en los documentos, Allori no solo suministraba creaciones de su autoría, sino que también facilitaba pinturas de otros artistas, y un ejemplo de ello es la mención del *San Juan Bautista en el desierto* de Rafael, que Allori transportó personalmente envuelto en tela,[29] y que fue entregado a Gonzalillo Spagnolo el 24 de enero de 1582 para su traslado a España.[30]

El objetivo de los envíos realizados por el aún cardenal a los ministros españoles, además de la obtención del título de Cardenal Protector de los Asuntos de España, consistía en asegurar que Felipe II no reconociera como legítimo al hijo bastardo de Francesco I de Medici y Bianca Capello, dado que Ferdinando era el siguiente en la línea sucesoria tras el fallecimiento de Filippo de Medici en 1582.

En la documentación del Archivo de Estado de Florencia se encuentran numerosas referencias a la solicitud de la abadesa de las Reales Descalzas de Madrid al cardenal para obtener una copia de la *Anunciación*. Sin embargo, en este caso no se trata de

25 ASF, Mediceo del Principato, filza 5113, fol. 7.

26 ASF, Guardaroba Medicea, legajo 91, *Cuaderno de entrada y salida de objetos (1576-1582)*. No es de extrañar el incremento de movimiento en la *Guardaroba Medicea,* pues fue precisamente en esas fechas cuando Ferdinando se estableció finalmente en Roma como cardenal, usando sus contactos no solo para la decoración de su palacio, sino también para obtener objetos y regalarlos en la Curia Romana.

27 «Da m. Alessandro Allori Pittore un quadro di 8º 1 1/3 lungo entrovi dipinto la Nunziaata di Firente portò suo garson Dal Detto», fol. 172r.

28 «Far debitore la Guardaroba di Roma duna Cassetta entrovi l'appie robe, cioé un quadro della sant, ma. Nuntiata, et un quadretto entrovi dua lame di rame dipinte di la detto, havuto da m. Alexandro Allori Pittore», fol. 172r.

29 «Da m. Allori Pittore uno quadro in tela senza ornamento. Entrovi un ritratto del Sto. Giovanni nel deserto di Raffaello da Urbino portò lui detto in volto in sargia vecchia in una cassetta [...] consegnata al Gonzaniglio Spagnolo P Spagna (sotto scritto il costo adi 24 di gennaio 1582)», fol. 186r.

30 Sobre el papel del bufón Gonzalo de Liaño y su vinculación con los Medici y la corte española, véase Salort y Kubersky-Piredda, «Travels of a Court Jester».

la correspondiente a la Basílica dell'Annunziata, sino, como se indica en los registros,[31] a la del altar mayor de la Iglesia de los Padres Jesuitas de la Aguglia de San Megalo.[32] El ejemplo de esta *Anunciación,* que no guarda relación alguna con el original milagroso, permite comprender que dicha temática formaba parte de los intereses de la corte española: durante casi un año, tanto Giulio Battaglino[33] como Pedro Núñez[34] solicitaron a Ferdinando el envío de esta obra a las monjas de las Reales Descalzas.

En 1587, tras el fallecimiento de Francesco I de Medici, Ferdinando abandonó Roma para establecerse en Florencia como gran duque de Toscana. Durante su gobierno, la devoción hacia la Annunziata alcanzó su apogeo, ya que él mismo se dedicó, de manera particular, a promover su integración en la corte. De hecho, Marcello Fantoni señala que la primera salida del palacio, inmediatamente después de su elección, fue para rendir homenaje a la Annunziata y que en la misma basílica, el 14 de marzo de 1609, se celebró un ceremonial que acompañó sus exequias.[35]

Fue precisamente en época de Ferdinando cuando, en 1603, fue erigida, en la *piazza della Signoria,* la estatua ecuestre de Cosimo I, situada junto a la antigua sede del gobierno republicano. Posteriormente, en el año 1608, fue colocada frente a la Basílica dell'Annunziata, alineada con la *via dei Servi,* en una disposición que se relacionaba visualmente tanto con el Duomo como con la arcada principal de la basílica. Esta ubicación establecía una conexión simbólica que reforzaba la continuidad de la dinastía Medici, o dicho en otras palabras, a través de esta configuración se subrayaba no solo la figura de Cosimo como fundador del nuevo orden dinástico, sino también la consolidación del poder de Ferdinando, vinculando a ambos mediante un recorrido visual que articulaba el linaje dinástico y su influencia sobre la ciudad.

En la última década del siglo XVI se produjo un aumento significativo en el flujo de donativos hacia la corte española debido a la decisión de Ferdinando de casarse con Cristina de Lorena, circunstancia que lo acercaba políticamente a Francia[36] y que provocó el enfriamiento de los lazos diplomáticos entre ambos gobiernos, iniciando así una segunda etapa en las relaciones entre el gran duque y los miembros de la corte de Felipe II.

Para entonces, la imagen del fresco florentino era ampliamente conocida en la corte madrileña, y desde esa perspectiva, en enero de 1589, Battaglino informaba a Usimbardi de la llegada de tres copias de la *Anunciación,* una de ellas presentada y aceptada por

31 «Bisogna ora dar un'altra briga. La Badessa et tutto il monastero delle Discalze suppca: il cardle à mandargli una copia del quadro dell'Annuntne che è nell'altar magre della Chiesa de padri Gesuiti all'Aguglia di San Megalo cavata però in tela dalla miglior mano che contà sia et della misura che sarà con questa. Si desidera affettuosante per ornar una capella c'hanno le moniche et per memoria di essere qquesta s. M casa sotto particolar protezione di S. S. Illma»; ASF, Mediceo del Principato, filza 5113, f. 211a.

32 No han podido identificarse ni la iglesia ni la documentación pertinente para completar el presente estudio.

33 «Quel quadro della Nuntiata si aspetta da tutta la casa Imperiale et discalza con incredibile desiderio per amor di Dio che oltre a gli regali N.S di lasci di mandar per Gonzalino la cui venuta è perciò aspettatissima»; ASF, Mediceo del Principato, filza 5113, fol. 278a.

34 «Con lo del quadro del la Anunciata tambien se devio de olvi-dar el Batellino de escrivir a V. S.Illma como las monjas se contentavan de que le hiziese de la medida, que a los pintores pareciese bien que era mas a proposito, para hazerse mejor, y con este presupuesto lo estan esperando cada dia», fol. 619a.

35 Fantoni, *La Corte del Granduca,* 187.

36 Dicho matrimonio rompía el acuerdo sobre la renovación de la investidura del feudo de Siena por parte de Felipe II, en el que se estipulaba que el enlace de los duques de Florencia debía llevarse a cabo con la aprobación del monarca español. Sobre la cuestión del feudo de Siena, véase Volpini, *Los Medici y España,* 13-17.

García de Loaysa.[37] Además, en julio del mismo año se solicitó al agente un cuadro conforme al que estaba en la sacristía del monasterio de El Escorial.[38] De manera similar, el conde de Chinchón,[39] a través de Camillo Guidi, pidió al gran duque la realización de una reproducción especificando las dimensiones exactas, que posteriormente serían comunicadas por Pompeo Leoni, con el fin de destinarla al altar de su capilla.[40] En 1594, la obra aún no había sido admitida, tal como informaba el embajador Francesco Guicciardini a Ferdinando, pues el conde había preferido esperar la licencia del rey antes de aceptar la *Anunciación* que previamente se había solicitado al gran duque;[41] dicho documento pone de manifiesto las dificultades existentes con relación a la aprobación y al envío de regalos a la corte española en el momento de mayor tensión entre ambos gobiernos.

Precisamente, durante el cambio de embajada florentina en 1590, Francesco Lenzoni manifestó al gran duque los ánimos de los españoles ante el envío de un nuevo embajador.[42] Aun así, llevaba consigo también un lote de regalos para distribuir en la corte de Felipe II, entre los cuales destacaban especialmente diversas reproducciones de la *Anunciación* en diferentes tamaños,[43] lo que subraya, de nuevo, la importancia de dicha temática en los contextos diplomáticos y culturales de Florencia y de la corte española.

En la copia de la factura de las veinte cajas que la *Guardaroba* de Ferdinando destinaba al embajador Lenzoni a su partida, estas aparecen numeradas con la descripción de cada objeto contenido, a quién iban destinados cada uno de ellos y qué personalidad los había presentado, que, por lo general, siempre era Camillo Guidi, secretario del embajador florentino en España. Así, por ejemplo, en la caja número 9 se mencionan cinco telas de la Santissima Annunziata, de medianas dimensiones, regaladas a la mujer de Ruiz de Velasco, a Aldonza Ochoa de Castro y a la condesa de Uceda; mientras que la correspondiente al número 73 de la misma no tiene asignado receptor, y a través de la documentación sabemos que en agosto de 1593[44] seguía en la embajada.[45] Por otra parte,

37 «Son venuti hora i vetri, le rascie et i tre quadri dell'Annuntiata, uno de' quali ho già dato al S.r Garzia di Loaysa che è estremamente piaciuto»; ASF, Mediceo del Principato, filza 4919, fol. 648a.

38 «Far avere uno ritrato grande della Nuntiata di Firenze conforme al qdro che si trova in San Lorenzo prima che s'entri in sagris tia, et un'altro pure dell'zitissa, lungo una bara et una sesma, et largo una bara et peche so non mancherà V.S di compiacerlo, et quanto prima»; ASF, Mediceo del Principato, filza 4920, fol. 48; citado en Kubersky-Piredda, «..."Et sia ritratto nella forma medesima"», 210.

39 Entre sus cargos durante el reinado de Felipe II destacan el de tesorero general de la Corona de Aragón, mayordomo de la casa real y consejero de Estado, Guerra, Aragón e Italia.

40 «Para el retablo de una yglesia que yo estoy labrando en Chinchón, he menester que en Florençia se sea que muy, al natural, en un quadro, la anunçiada que alli esta. Supplico a V. M. mande dar horden, como con brevedad, se haga, o escriviendolo al Señor Gran Duque [Ferdinando I de Medici], o por el medio que a V. M. pareciere mas conbiniente ad birtiendo que la pintura a de ser en lienzo y conforme a los tamaños que dará a V. M. Pompeyo Leoni criado de Su Mag.ᵈ»; ASF, Mediceo del Principato, filza 4920, fol. 542r; citado en Helmstutler Di Dio, «Diego Fernández Cabrera y Bobadilla and the Capilla Mayor».

41 ASF, Mediceo del Principato, filza 4923, fols. 266-267, *Francesco Guicciardini a Ferdinando I;* citado en Goldberg, «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts... Part I», 106.

42 «Ho trovato da Genova, Marsilia, Maiorica, Valenza et tutta Spagna gli animi di questi ministri spagnuoli sì alterati et di tutto il popolo, con le infinite novelle, che in molti luoghi ha maraviglia ch'un ambasciatore di Vostra Altezza vada in questi tempi in Spagna liberamente»; ASF, Mediceo del Principato, filza 4922, fols. 50-54; citado en Volpini, *Los Medici y España,* 114.

43 «De primo di settembre passato mandata in Spagna per mare di Livorno et consegnare al signore imbasciatore Lenzoni alla partita sua [...] 6 quadri mezani in tela dipintovi la santissima nunziata [...] 2 quadri dipintovi in tela grandissimi dipintovi la santissima nunziata 140 scudi l'uno», ASF, Guardaroba Medicea, legajo 122, fols. 38r-40v.

44 ASF, Mediceo del Principato, filza 5080, fol. 297r, *Francesco Lenzoni a Francesco Guicciardini (31 de julio de 1593)*.

45 ASF, Mediceo del Principato, filza 5042; citado en Goldberg, «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts... Part I», 110.

en la caja número 10, bajo el número 63 está registrada la siguiente notificación: «Un quadro grandissimo in tela dipinto della Sanctissima Nuntiata, si dice per il Signor Principe»;[46] sin embargo, fue obsequiado a María de Aragón. Según señalaba el agente en España del duque de Urbino, Bernardino Maschi, en 1592 se presentó una tela de grandes dimensiones solicitada por el príncipe,[47] la cual probablemente correspondiese a la pieza número 64 de la caja 10 que Lenzoni trajo consigo.[48]

En este sentido, es relevante señalar que los embajadores florentinos en España disponían de copias de estas obras para ser distribuidas entre los miembros de la corte, dado el notable interés que suscitaba la imagen y su potencial como obsequio diplomático. Por ello, no es sorprendente que, en los inventarios que se efectuaron con el cambio de embajador, se notificaran copias de diferentes formatos de la imagen sacra.

Entre las personalidades mencionadas en el documento a las que se destinan obsequios se encuentra un notable número de damas. Entre 1583, año en el que se asigna la primera obra a Felipe II, y un año después de su fallecimiento en 1598 aparecen registradas al menos doce obras enviadas a figuras destacadas —tales como María Pimentel de Fonseca y Zúñiga, condesa de Olivares, Ana de Mendoza, María de Aragón, Leonor de Guzmán y Conchillos, Inés Pacheco de Cabrera, condesa de Chinchón, y María da Silva, duquesa de Villa Real— y dos copias, una de gran tamaño y otra pequeña, destinadas al Monasterio de las Descalzas Reales,[49] hecho que subraya la relevancia del papel de las damas en la corte filipina, así como su relación con Gonzalillo Spagnolo.[50] La decisión de los Medici de destinar una gran parte de los obsequios a las damas de la corte no era una práctica exclusiva de Ferdinando, sino que ya durante el reinado de Francesco, y gracias a la relación establecida entre Bianca Capello y Gonzalo de Liaño,[51] se instauró una circulación de objetos provenientes de Florencia y Roma. Sin duda, Ferdinando aprovechó esa dinámica dado que, como se ha señalado, conocía bien al bufón español y mantenía agentes en España que estaban en contacto directo con él.

Son numerosas las copias del fresco milagroso de la Basílica dell'Annunziata que se encuentran en España, no solo aquellas procedentes de Italia, sino también las producidas por artistas nacionales durante el siglo XVII, quienes se inspiraron en la versión de Allori conservada en el monasterio de El Escorial; un ejemplo destacado es la ubicada en la catedral de Jaén, obra del artista Sebastián Martínez Domedel.

Una de las Anunciaciones más conocidas es la proveniente de un regalo diplomático italiano, la de Fra Angelico, que, aunque no guarda relación directa con la imagen milagrosa del fresco florentino, ni es considerada como don por parte de los Medici, como señaló Miguel Falomir Faus, la temática similar, junto con su origen geográfico y el co-

46 «Presentato un quadro grande in tela dipinto l'Annuntiata sotto il numero sopradetto nella detta fattura a donna Mra. D'Aragona per mano del Guidi come nella sua nota detta»; ASF, Mediceo del Principato, filza 5042.

47 «Il Gran Duca di Toscana co'l mezzo del Conte di Cincione fece p[rese]ntar' finalm.te dal sec.rio che resside app[re]so q.to suo Amb.re parte delle robbe mandate, [...]. Il Ser.mo Prin' un cuadro dell'Anuntiata di Fiorenza, chiesto da lui»; ASF, Urbino, I, 186, fol. 73; citado en Pérez de Tudela Gabaldón, «Las relaciones artísticas de la familia della Rovere», 1543-1714.

48 «Un quadro grandissimo in tela dipinto la Santissima Nuntiata»; ASF, Mediceo del Principato, filza 5042.

49 Kubersky-Piredda, «Tutto il palazzo comosso per questi ritratti», 88.

50 Salort y Kubersky-Piredda, «Art Collecting in Philip II's Spain... Part I», 601.

51 Sobre dicha relación, véase Baranda, «Las cartas de un Gentilhombre de placer».

nocimiento artístico de Mario Farnese, hicieron de esta obra un obsequio ideal para la corte española.[52]

Los Medici no solo vincularon la imagen de la Annunziata a su dinastía, sino que, al privatizar y controlar su culto, consiguieron que su distribución como donativo quedara prácticamente reservada a ellos. Conocedores de los intereses artísticos de la corte filipina y del profundo carácter religioso del monarca, Francesco I y Ferdinando I vieron en esta representación un regalo que cumplía con los tres principios fundamentales de los donativos: decencia, decoro y dignidad. Para Felipe II y su corte, la pintura religiosa no solo debía ajustarse al respeto, sino que tenía que generar en el espectador una intensa participación, siendo la sacralidad transmitida por la copia-original de Allori el mejor obsequio para ello.

Bibliografía

Baranda, Nieves. «Las cartas de un Gentilhombre de placer: Gonzalillo de Liaño, "trompeta en esta corte"». *Lectura y Signo* 4 (2009): 9-33.

Bocchi, Francesco. *Opera di M. Francesca Bocchi sopra l'imagine miracolosa della Santissima Nunziata di Fiorenza: dove si narra como di quella è grande la maestà*. Michelangelo Sermartelli, 1592.

Falomir Faus, Miguel. «Dono italiano e "gusto spagnolo" (1530-1610)». En *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650,* editado por Marieke von Bernstorff y Susanne Kubersky-Piredda. Silvana, 2013.

Fantoni, Marcello. *La Corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento.* Bulzoni, 1994.

Goldberg, Edward L. «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part I». *The Burlington Magazine* 138, n.º 1115 (1996): 105-114.

González Segura, Jorge. «De los condes de Lemos al Museo del Prado. "La Anunciación" de Fra Angelico». *Boletín del Museo del Prado* 41 (2025): 12-25.

Helmstutler Di Dio, Kelley. «Diego Fernández Cabrera y Bobadilla and the Capilla Mayor at Chinchón». *The Burlington Magazine* 150, n.º 1269 (2008): 804-812.

Holmes, Megan. «The Elusive Origins of the Cult of The Annunziata in Florence». En *The Miraculous Image In the Late Middle Ages and Renaissance,* editado por Erik Thunø y Gerhard Wolf. L´Erma di Bretschneider, 2004.

Kubersky-Piredda, Suzanne. «..."Et sia ritratto nella forma medesima". Das Florentiner Gnadenbild der SS. Annunziata und seine Repliken». En *Multiples in Pre-Modern Art,* editado por Walter Cupperi. Diaphanes, 2014.

Kubersky-Piredda, Suzanne. «"Tutto il palazzo commosso per questi ritratti": la fortuna dell'immagine miracolosa della Santissima Annunziata in Spagna intorno all'anno 1600». En *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado,* coordinado por David García Cueto. Museo Nacional del Prado, 2021.

52 Falomir Faus, «Dono italiano e "gusto spagnolo"», 24-27. A través de una reconstrucción historiográfica documentada ha podido identificarse que la obra fue inicialmente donada a la VI condesa de Lemos y no al duque de Lerma; véase González Segura, «De los condes de Lemos al Museo Nacional del Prado».

Lecchini Giovannoni, Simona. *Alessandro Allori. Un perfetto artista cortigiano.* Umberto Allemandi, 1991.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. «Las relaciones artísticas de la familia della Rovere con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia». En *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII),* vol. 3, coordinado por José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez. Polifemo, 2010.

Salort, Salvador, y Suzanne Kubersky-Piredda. «Art collecting in Philip II's Spain: the role of Gonzalo de Liaño, king's dwarf and Gentleman of the Bedchamber: part I». *The Burlington Magazine* 148, n.º 1243 (2006): 660-665.

Salort, Salvador, y Suzanne Kubersky-Piredda. «Art collecting in Philip II's Spain: the role of Gonzalo de Liaño, king's dwarf and Gentleman of the Bedchamber: part II». *The Burlington Magazine* 149, n.º 1249 (2007): 224-231.

Salort, Salvador, y Suzanne Kubersky-Piredda. «Travels of a Court Jester: Gonzalo de Liaño, Art Agent at the Court of King Philip II of Spain». En *Double Agents: Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe,* editado por Marika Klebusek y Badeloch Vera Noldus. Brill, 2011.

Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos.* Tecnos, 2006.

Volpini, Paola. «Linguaggio e cultura politica di Cosimo I de'Medici nelle contese per la precedenza». En *Diplomazie. Linguaggi, negoziati e ambasciatori fra XV e XVI secolo,* editado por Eleonora Plebani, Elena Valeri y Paola Volpini. Franco Angeli, 2017.

Volpini, Paola. *Los Medici y España. Príncipes, embajadores y agentes en la Edad Moderna*. Sílex, 2017.

Joyas, matrimonios y padrinazgos. Regalos diplomáticos en femenino durante el reinado de Felipe II*

Alicia Sempere Marín
The Medici Archive Project



Figura 1

Retrato de Renata de Lorena, siglo XVIII. Múnich, Ahnengalerie der Residenz München, Bayerische Schlösserverwaltung. Imagen de la autora.

Durante los últimos cien años, el fenómeno del intercambio de regalos ha sido abordado desde múltiples perspectivas interdisciplinares, sin embargo, aún en la actualidad se mantiene como un tema de plena vigencia e interés para la comunidad científica con amplias vías abiertas a la investigación.[1] Desde el clásico *Essai sur le don* de Marcel Mauss,[2] publicado a principios de la década de los años veinte del pasado siglo, numerosos trabajos han aportado diferentes lecturas, aplicando ópticas complementarias que han arrojado luz al funcionamiento social, antropológico, histórico, político y artístico de esta dinámica a lo largo de distintos periodos de la historia.

Si bien en esta ocasión no está entre nuestros objetivos revisar el amplio estado de la cuestión en torno al asunto del regalo, es conveniente delimitar los presupuestos teóricos sobre los que se asienta nuestro estudio dentro de la «nueva historia diplomática» que Carrió-Invernizzi definió, entre otras características, por su tendencia al «giro cultural» y, en consecuencia, por su renovada preocupación acerca de temas como el rol mediador de los presentes, el de las mujeres o la importancia del ceremonial,[3] asuntos centrales en torno a los que se desarrolla este texto.

En los últimos tiempos, la historiografía ha tendido a la conceptualización del regalo en su sentido más amplio, y aunque en este trabajo empleamos dicho término, conviene recordar el significado con el que el mismo es normalmente utilizado en las fuentes primarias. La documentación relativa al marco temporal en el que se sitúa esta investigación —segunda mitad del siglo XVI— no refleja su uso como presente u obsequio, sino como «trato real», según definición de Covarrubias.[4] Así, aunque este sentido queda recogido en la segunda acepción actual del vocablo,[5] el empleo de «regalo» en español como sinónimo de dádiva constriñe en gran medida la interpretación extendida que multitud de autores han venido aplicando bajo el uso de la terminología derivada del término *gift*.

La variedad de dinámicas y prácticas sociales que han sido estudiadas adscritas a la denominación *gift-giving* es extensa, entendido este fenómeno como la obligación mutua de mantener el contacto a través no solo de obsequios, sino también de otras expresiones inmateriales como favores, intercesiones, recomendaciones, conse-

* Esta investigación ha contado con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades a través de una ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU20/00050) y una ayuda complementaria de movilidad para estancias breves (EST24/00380) desarrollada en el grupo de investigación Reconocido Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna de la Universidad de Valladolid. Asimismo, se enmarca en los proyectos MEFER. Medallas, Retrato y Poder Femenino en la Europa del Renacimiento (I): las Mujeres de la Monarquía Hispánica (PID2020-114333GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación, y GEME. Poder, Género y Representación: Medallas Retratos Femeninas en las Cortes del Renacimiento en Europa (Francia, Inglaterra y Escocia) (21952/PI/22) de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia. Agradezco a Rubén González Cuerva sus consejos en la elaboración de este texto.

1 Sirvan como ejemplos recientes el congreso Kings & Queens 13, organizado por la Royal Studies Network y The American University of Paris en mayo de 2024, dedicado al tema «Gift-Giving and Communication Networks»; o el congreso Contradón. Regalos, Donaciones de Bienes e Influencia en la Baja Edad Media, celebrado en febrero de 2025 en la Universidad Complutense de Madrid.

2 Publicado originalmente en *Année Sociologique,* una edición en español del ensayo se encuentra contenida en Mauss, *Sociología y Antropología,* 155-263.

3 Carrió-Invernizzi, «A New Diplomatic History», 607-608, con bibliografía esencial sobre el asunto.

4 Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española,* fol. 1214; consultado en *Nuevo Tesoro Lexicográfico*.

5 «Regalo» en *Diccionario de la Lengua Española:* «1. m. Dádiva que se hace voluntariamente o por costumbre. 2. m. Gusto o complacencia que se recibe».

jos, cargos, títulos, etc.; todo ello en el marco de lo que Hillard von Thiessen define como *ethos of patronage,* es decir, la aceptación de las reglas y convenciones informales de la sociedad que conlleva el aumento de capital social y simbólico del individuo, en una relación patrón-cliente que entiende el *gift-giving* como un deber no solo social, sino también ético.[6]

Desde la historia del arte y su óptica, uno de los aspectos que sin duda puede suscitar mayor interés es el estudio del regalo desde su materialidad, y realmente, más que de forma exclusiva como entidad física o movimiento de objetos, debe definirse y ser entendido como un proceso:[7] desde su ideación, búsqueda del bien adecuado y provisión del mismo, hasta su transporte y logística, presentación y recepción, sujeta en mayor o menor medida a ceremoniales, pasando por el rol de los —habitualmente múltiples— agentes implicados a lo largo de todo el procedimiento. El estudio del fenómeno del regalo, en cuanto convención social contenedora en sí misma de numerosas capas de significado no solo antropológico y político, sino también con relación a las connotaciones afectivas,[8] abarca dimensiones mucho más amplias que únicamente aquella limitada al análisis del objeto.

Primeramente, y como se verá más adelante, ello se debe a que, a menudo, las fuentes no contienen descripciones detalladas de los elementos presentados, permitiendo únicamente vislumbrar, en el mejor de los casos, sus características tipológicas a grandes rasgos. Del mismo modo, no termina de ser viable llevar a cabo una aproximación al regalo atendiendo a sus cualidades puramente estéticas, ya que, en realidad, podía no tenerlas siquiera al no poseer naturaleza artística. Ciertamente, al prestar atención al obsequio desde la materialidad, pronto puede apreciarse que cualquier tipo de objeto, del más al menos costoso, es susceptible de ser empleado como tal; lo que incluye a aquellos que no pueden ser calificados de artísticos, pero cuyos múltiples valores intrínsecos no deben ser pasados por alto.[9]

El caso de las joyas, protagonistas de esta investigación, es especialmente significativo debido a que se identificaban fuertemente con un señalado despliegue de generosidad por parte del donante. Además, idealmente eran acompañadas de formalidades en el acto de dar y su entrega, a modo de regalo, solía estar asociada a ocasiones concretas, dado el extraordinario valor económico que a menudo podían llegar a alcanzar.[10] Dos de esas situaciones señaladas, especialmente propicias para su obsequio, fueron los matrimonios y los bautismos, que en tiempos de Felipe II eran aprovechados para asegurar el mantenimiento y el refuerzo interesado de lazos políticos y, en su caso, para el despliegue de generosidad a través de la joya que solía presentarse a la recién casada o a la madre del recién nacido. Nos situamos en un contexto social en el que el ejercicio del regalo

6 Thiessen, «Exchange of Gifts and Ethos of Patronage», 29.

7 Heal, *The Power of Gifts,* 23.

8 Un caso de «materialización» de los afectos puede verse en el texto de Emily Deelen Porta en este volumen colectivo.

9 Un ejemplo muy representativo de esa «otra» categoría es la comida. Ya fueran frescos o procesados, los comestibles aparecen documentados con asiduidad en circulación entre las cortes europeas durante la Edad Moderna temprana, como demuestran algunas investigaciones de los últimos años, entre otras, las de Heal, «Food Gifts» y *The Power of Gifts,* 35-43; Gallacher, «Gift Exchange at the Court of Cosimo I de' Medici», 284-323; Bercusson, «Gift-giving», 190-221 y Montcher, «Bonds of sweetness».

10 Heal, *The Power of Gifts,* 58-59.

era, hasta cierto punto, «una práctica obligada»[11] y la dispensación de dones y favores era, especialmente para el soberano, además de un deber como práctica de magnificencia, una manera de crear y confirmar el dominio político mediante el refuerzo de la posición del monarca respecto a sus súbditos.[12]

Por lo tanto, el empleo de los regalos se encontraba sujeto a motivaciones diplomáticas, contextos en los cuales las mujeres eran, a menudo, actores clave. De hecho, encontraron en la práctica de su intercambio una herramienta especialmente útil y eficaz de la que se sirvieron para construir su imagen y reputación, así como para participar en dinámicas patrón-cliente.[13] En consecuencia, el regalo como espacio de agencia femenina en el seno de la Casa de Austria ha sido analizado a través de estudios de caso centrados en personajes concretos, como Juana de Austria o Isabel Clara Eugenia.[14]

En este texto, del mismo modo que Emily Deelen Porta en su capítulo, hacemos referencia a un regalo «en femenino». Sin embargo, aquí, como en otras investigaciones anteriores,[15] nos referimos al rol de la mujer obsequiada como sujeto que recibe y hace demostración del objeto recibido. El presente en clave femenina podía llegar a ser de gran utilidad, tal y como lo describió años más tarde el secretario Orazio della Rena, al servicio del poder mediceo en España durante los primeros años del siglo XVII: consciente de que la diplomacia también residía en aquellas formas no institucionales de autoridad, más discretas, y en un contexto en el que el regalo era un requisito indispensable para acceder a cualquier negociación política en el entorno del duque de Lerma, apuntó que darlos «por vía de las mujeres de ministros es más seguro».[16] De una manera similar a esta vía, alternativa pero no del todo indirecta —empleando los mismos términos que Paola Volpini—, se analizará si el regalo en femenino por parte de Felipe II, con motivo de matrimonios y padrinazgos, pudo ostentar un valor político y una intencionalidad añadidos a los de un obsequio puramente protocolario.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, el objetivo de este estudio es doble: por un lado, analizamos de qué maneras el rey católico hizo uso de esas ocasiones propicias para hacerse presente en la distancia sirviéndose del regalo dirigido a esposas y madres; y, por otro, se lleva a cabo una aproximación crítica para conocer en qué medida las fuentes permiten vislumbrar la materialidad de las joyas presentadas, así como trazar su envío y recepción. Para ello, se han tomado como casos de estudio varios enlaces formalizados en la década de 1560: Renata de Lorena y Guillermo de Wittelsbach, Leonor de Austria y Guillermo I Gonzaga, Bárbara de Austria y Alfonso II Este, Juana de Austria y Francisco de Medici, y María de Avís y Alejandro Farnesio; uniones que, además, en los ámbitos germánico e italiano tienen en común que todas ellas involucraron a parientes de Felipe II como contrayentes.

11 García Pérez, «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos», 157-159.

12 Fantoni, *La Corte del Granduca*, 118.

13 Ese fue también el caso de las soberanas no reinantes, consortes y viudas; véase Sowerby, «Early Modern Queens Consort and Dowager and Diplomatic Gifts».

14 Pérez de Tudela Gabaldón, «Apuntes para la reconstrucción de la colección de la princesa doña Juana» y «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos».

15 A modo de ejemplo, véase Redondo Cantera, «El regalo como expresión de las relaciones de poder».

16 Volpini, *Los Medici y España*, 252-253 y Goldberg, «State Gifts from the Medici to the Court of Philip III», 123.

Felipe II y Baviera. De la «buena correspondencia» a las joyas

El mantenimiento de relaciones con el ducado de Baviera fue una de las prioridades del rey Felipe II en la construcción de sus redes clientelares en el Sacro Imperio.[17] Uno de los motivos de mayor peso para ello, además de su localización geográfica estratégica próxima a Augsburgo y Núremberg, era que Baviera se erigía como el principal núcleo católico en Alemania. En consecuencia, se prestó especial atención a contar con la amistad y la alianza del duque. Prueba de ello es el intenso flujo de objetos en movimiento que se materializó a lo largo de las décadas entre Múnich y Madrid como síntoma de la cercanía patente entre las casas de Austria y Wittelsbach, extendida más allá del parentesco.[18] De hecho, el emperador Carlos ya había incorporado anteriormente al duque Alberto V como miembro de la Orden del Toisón de Oro, una distinción que tanto él como su hijo y sucesor, Guillermo V, ostentaron con gran dignidad: ambos aparecen retratados luciendo su insignia en las efigies que decoran la *Ahnengalerie* en el complejo de la Residenz de Múnich.[19]

El caso de Baviera es paradigmático y fue empleado como tal por Friedrich Edelmayer para desgranar y analizar las estrategias de las que el rey católico se sirvió para construir y mantener sus redes de influencia en el Imperio. Según el autor, el primer paso para afianzarlas fue el mantenimiento de una «buena correspondencia»[20] mediante la cual, cada una de las partes estaba especialmente informada de todo cuanto acontecía en la corte de la otra. No obstante, dicha comunicación no solo se limitaba a la transmisión de noticias, sino que también conllevaba peticiones de favores y la consiguiente generación de un mayor grado de confianza en la que resulta elocuente el cuidado del rey a la hora de emplear el alemán como lengua vehicular en sus misivas. En segundo lugar, las visitas de embajadores españoles a la corte bávara eran habituales como medio para demostrar la posición preeminente concedida al ducado en la red imperial de Felipe II y, a su vez, reafirmar la lealtad de Baviera. La siguiente estrategia incluía, de manera conjunta, las prácticas de envío de regalos y las tomas de padrinazgos ejecutadas por el monarca, en las cuales el papel de los embajadores y de las personas enviadas en nombre del primero era nuevamente crucial. En última instancia, Felipe II no pudo renunciar al pago de pensiones, convirtiendo el factor económico en un pilar de gran importancia para asegurar las buenas relaciones con el ducado de Baviera.[21]

Si bien con el uso de «buena correspondencia» Friedrich Edelmayer se refiere a la relación diplomática mantenida por vía epistolar y a las implicaciones que esta conllevaba, Hillard von Thiessen define el término como «exchanging gifts as an expression of mutual respect», en ocasiones tendentes a la creación de fuertes lazos sociales y diplomáticos a largo plazo entre las partes implicadas.[22] Desde esa perspectiva, que nuevamente

17 Edelmayer, *Söldner und Pensionäre,* 110-146.

18 Un análisis pormenorizado al respecto, ordenado según las categorías de los objetos intercambiados, puede ser consultado en Pérez de Tudela Gabaldón, «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España».

19 Mandada realizar en el siglo XVIII a instancias del príncipe elector Carlos Alberto; véase Seelig, «Die Ahnengalerie der Münchner Residenz».

20 Edelmayer, «El ducado de Baviera en la red clientelar de Felipe II», 171-173.

21 Este fue, sin duda, el tipo de don más eficaz, aunque extremadamente costoso y fuera del alcance de muchos; véase Ago, «Donne, doni e *public relations*», 181-182.

22 Thiessen, «Exchange of Gifts and Ethos of Patronage», 28.

observa el concepto *gift* en su sentido más amplio y no limitado al plano material,[23] puede llevarse a cabo una aproximación a los cuatro estadios categorizados por Friedrich Edelmayer considerándolos como fenómenos de *gift-giving,* es decir, como dones, gracias, mercedes... Con todo, dentro de esta dinámica ampliada se incluye, a su vez, el intercambio de dádivas materiales que entendemos como «regalo» y que Friedrich Edelmayer contempla en la misma categoría que los padrinazgos.

En el caso de Baviera, se cuenta con algunas noticias acerca del obsequio presentado con motivo del matrimonio del príncipe Guillermo, primogénito del duque Alberto y la archiduquesa Ana de Austria, con Renata de Lorena, hija del duque Francisco y Cristina de Dinamarca (figura 1); enlace que tuvo lugar a principios de 1568 y para el que el duque Alberto había solicitado a la corte española el envío de dos nobles con el fin de que acudieran al evento en representación del rey Felipe y del príncipe Carlos. Aunque el desenlace puede considerarse positivo, el proceso no estuvo en absoluto exento de problemas, lo que no es sino prueba del gran abanico de condicionantes y factores que podían afectar a la manera en la que se desenvolvía el acto del regalo a lo largo de todos sus estadios.

Las personas intermediarias encargadas de llevar dicho proceso a buen puerto en nombre del rey fueron el duque de Alba y el embajador Chantonnay, quien fue informando de todas las decisiones al emperador Maximiliano II, quien debía dar el visto bueno y, llegado el caso, también ser mediador ante el duque de Baviera. La correspondencia mantenida entre ambos agentes revela los detalles de la gestión del asunto, en la cual, sin embargo, no se vislumbra con claridad la intervención directa de Felipe II. Los de Baviera, por su parte, habían expresado su predilección por que al casamiento acudieran nobles de los Países Bajos, opción que pronto se advirtió inviable dada la delicada coyuntura política y dificultad del camino.[24] Al respecto, en carta fechada a 17 de enero de 1568, el duque de Alba propuso enviar al barón de Pernstein —por ser caballero de la Orden del Toisón— para ir en nombre del rey y al conde Philipp de Eberstein para hacer lo propio en el del príncipe, para los que se habría de hacer llegar «una joya para presentar a la dama» y «otra joya para que se presente de parte de su alteza».[25]

A pesar de la aparente viabilidad del plan, poco después, Chantonnay escribió a Alba comunicándole que el emperador ya daba por perdida la posibilidad de llegar puntualmente a la ceremonia —que había de celebrarse el día 22 de febrero en Múnich— debido a que Pernstein se había excusado en repetidas ocasiones por falta de tiempo y por tener que atender sus deberes de canciller de Bohemia. Probablemente también entrara en juego el propio orgullo del barón, así como la negativa de Baviera a que asistiera un bohemio.[26] El embajador cerró el asunto informando de que, en ese caso, el emperador quedaba encargado de disculparse en nombre del rey y del príncipe. Aun así, no dudó en advertir a Alba de las consecuencias que ese hecho podía traer consigo, dando a entender

23 «I understand the term "gift" in a very broad sense. The exchange of correspondence, i.e. the mutual obligation of keeping contact over space, can be interpreted as part of the exchange of gifts. Doing each other favours, exchanging resources, or presents such as art objects, were methods of gift-giving interaction»; Thiessen, «Exchange of Gifts and Ethos of Patronage», 29.

24 Edelmayer, «El ducado de Baviera en la red clientelar de Felipe II», 174-175.

25 La misma carta en francés se refiere a ambas piezas como *bague,* en la actualidad anillo o sortija, pero también aplicable a joyas en general; AGS, Estado, legajo 658, fols. 22 y 26, *Duque de Alba a Chantonnay (17 de enero de 1568)*.

26 Edelmayer, «El ducado de Baviera en la red clientelar de Felipe II», 175.

que pasaría factura a la relación con el duque, quien podría considerarlo toda una afrenta, máxime en una ocasión tan señalada: «Aun con muy justas excusas se deja muy mal pagar en cosas donde le va infinitamente menos de la reputación que en esto».[27] El propio Chantonnay llegó hasta el punto de ofrecerse a ir él mismo, y adquirir allí una joya del precio que le indicase Alba, «antes de andar en tantos ruegos, demandas y respuestas».[28]

A los pocos días, cuando ya parecía imposible ejecutar a tiempo dicho regalo —consistente no solo en los objetos preciosos, sino también en la propia visita en nombre de Felipe y Carlos—, parece que el correo con las alhajas llegó a la corte imperial y el embajador se las mostró al emperador, a quien le parecieron adecuadas.[29] Ya una vez pasado el casamiento, Chantonnay puso al corriente de todo al rey mediante una carta, y precisamente gracias a ella puede conocerse, aunque a muy grandes rasgos, cómo eran esas dos joyas: «Un collar de pedrería y el diamante grande en un anillo para presentar a la novia de Baviera»,[30] sin más noticia acerca del valor o cualidades de las mismas.

Con todo, para el momento en el que las mismas llegaron a la corte imperial, Maximiliano II ya había notificado al duque la no comparecencia en el casamiento, excusa ante la que este último se mostró «muy desabrido» alegando que sí se había contado con tiempo suficiente para gestionar las visitas.[31] Llegados a ese punto, la opción que se advirtió más viable, a juicio del emperador, fue la de enviar a una persona que hablara francés y alemán a Múnich —donde se concertaría una audiencia— y que fuera el propio duque quien nombrara a algún obispo, conde o barón como comisario para asistir a la ceremonia en nombre de Felipe II y del príncipe Carlos. El enviado se dio tanta prisa que llegó a Múnich el día 21 a las dos de la tarde, coincidiendo con el momento en el que el duque había salido con su corte a recibir a la novia, que terminó de hacer su entrada a las cuatro. Así pues, pudo dársele audiencia y este ofreció, a todos los presentes, las cartas firmadas por el rey y el príncipe, de lo que el duque se holgó mucho.

Una vez entregadas las misivas, llegó el momento de presentar a Renata de Lorena las dos joyas que, a pesar de tantas vicisitudes, se habían hecho llegar a tiempo y expresamente a modo de regalos de parte del rey católico y de su hijo. En teoría, si el patrón tiene como objetivo probar su magnanimidad entregando un presente, la persona que lo recibe debe igualmente corresponder haciendo demostración de ello, confirmando así el prestigio del donante, ya que la ostentación y la publicidad del don son requisitos fundamentales del mismo. Por este motivo —según analiza Marcello Fantoni—, en los documentos toscanos acerca del contexto de la corte granducal es habitual encontrar un énfasis voluntario en el valor ceremonial del regalo, abundando las descripciones de las formalidades, los gestos y las palabras, así como digresiones sobre el valor de los objetos o los espectadores de ese momento culminante.[32]

Sin embargo, en este caso encontramos que, en primer lugar, no se tiene más información sobre los objetos preciosos presentados que su tipología y una mínima

27 AGS, Estado, legajo 658, fol. 33, *Chantonnay al duque de Alba (7 de febrero de 1568)* y Edelmayer, *Söldner und Pensionäre,* 128.

28 Fol. 33, *Chantonnay al duque de Alba (10 de febrero de 1568)*.

29 Fol. 33, *Chantonnay al duque de Alba (19 de febrero de 1568)*.

30 Fol. 37, *Chantonnay a Felipe II (28 de febrero de 1568)*. Esta noticia no es recogida por Edelmayer en los trabajos citados, quien habla de «joya» a secas, pero sí aparece en Pérez de Tudela Gabaldón, «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España», 1794-1795.

31 Fol. 33, *Chantonnay al duque de Alba (19 de febrero de 1568)*.

32 Fantoni, *La Corte del Granduca,* 128.

alusión a su composición, sin ser facilitado ningún dato acerca de su valor, que debió de ser decidido por el duque de Alba, encargado de la provisión de las alhajas y de orquestar todo el proceso. Por otro lado, el embajador Chantonnay no se prodigó en detalles en torno al acto de presentación por parte del emisario. De hecho, la memoria que remitió al rey omite cualquier alusión a la más que probable reacción de halago y gran contentamiento de Renata de Lorena por la recepción de las joyas, las cuales —dado el especial interés depositado en el mantenimiento de la buena relación con Baviera— serían de un valor en absoluto desdeñable. A pesar de tratarse de un regalo en femenino, Chantonnay se limitó a escribir al rey que «al duque y a todos parecieron los presentes muy hermosos».[33]

Sin lugar a duda, para el embajador pesaba más transmitir al rey la certeza y tranquilidad de que el duque Alberto había quedado satisfecho con dicho negocio —sin que los problemas encontrados por el camino hubiesen causado alteración alguna en las buenas relaciones— que detenerse en la provisión de detalles acerca de las cuestiones más protocolarias y el sentir particular de la futura duquesa de Baviera respecto a la recepción de su obsequio. Incluso resultaba más importante para él hacer hincapié en las razones que justificaban la idoneidad del conde Carlos de Zorln, la persona que finalmente hubo de representar a Felipe y a Carlos en la ceremonia.

Las fuentes relativas al siguiente caso de análisis sí aportan mayor grado de detalle a la hora de conocer las características del regalo presentado, con el que fue obsequiada nuevamente Renata de Lorena. En mayo de 1576, el príncipe Guillermo avisó del embarazo de su esposa y extendió al rey una petición de padrinazgo del hijo o hija que había de nacer: era el quinto de la princesa y, aunque en las veces anteriores solo se habían intercambiado cartas de saludos y felicitaciones, el rey quería aprovechar la oportunidad para enviar al conde de Galve, quien a su regreso de Múnich debía detenerse en la corte imperial para felicitar a Rodolfo II por su elección como rey de romanos.[34]

Al respecto, han podido ser localizadas hasta cuatro descripciones completas, distintas entre sí, de la joya que se envió a Renata, ya que, en esta ocasión, los registros permiten conocer que fue tomada del guardajoyas real. En 1573, Hernando de Briviesca se hizo cargo de un nutrido conjunto de alhajas entre las que se encontraba un collar de oro y diamantes con piezas en forma de rosas, valorado en cuatro mil ducados,[35] que había sido comprado al agente de los Fugger en Madrid, Cristóbal Hermann. La pieza fue entregada al secretario Gabriel de Zayas y el registro del descargo del guardajoyas ya incrementa su valor en quinientos ducados más.[36] La posibilidad propuesta por Steingräber de que este collar descrito en las fuentes guarde relación con el imponente ejemplar conservado en la *Schatzkammer* de la Residenz de Múnich, conocido como «de la Orden de los Caballeros de San Jorge», fue descartada por Natalia Horcajo Palomero, quedando la incógnita de si el presentado de parte del rey fue refundido y convertido en otra pieza.[37] En cualquier caso, aunque no se conserve la joya, en un

33 AGS, Estado, legajo 658, fol. 37, *Chantonnay a Felipe II (28 de febrero de 1568)*.

34 Edelmayer, *Söldner und Pensionäre*, 129.

35 Pérez de Tudela Gabaldón, «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España», 1809-1810.

36 Pérez de Tudela Gabaldón, «Los descargos del oficio del Guardajoyas», 172 y Pérez de Tudela Gabaldón y Jordan Gschwend, «Luxury Goods for Royal Collectors», 40.

37 *Tesoro della Residenz München*, 17 y Horcajo Palomero, «Sobre ciertas joyas del siglo XVI», 211-213.

futuro sería interesante comprobar si aparece reflejada en la documentación bávara, por ejemplo, en registros de inventarios que hagan referencia a su procedencia, lo que contribuiría a una mejor comprensión del objeto como contenedor de memoria y prestigio a través de su obsequio.[38]

Para cuando el hijo de Renata y Guillermo nació, el 22 de septiembre de 1576, la joya había sido ya remitida dos semanas atrás, como indica la cédula de paso otorgada al collar que el rey enviaba a Alemania para entregar al conde de Galve:[39] fue expedido y enviado por Zayas a Génova con el conde de Galve, desde donde tenía que hacerse llegar al conde de Monteagudo, embajador español en la corte imperial, que se encontraba en Ratisbona. Por comisión del rey, este último debía viajar hasta Múnich a sacar de pila en su nombre al hijo o hija que hubiese nacido, dar cartas de su parte al duque Alberto y a Guillermo, visitar a sus mujeres e hijos en nombre de la reina Ana de Austria[40] y, por último, en el momento adecuado, presentar el collar junto con el que se enviaba adjunta una descripción.[41]

En esta ocasión, el proceso de regalo tampoco estuvo exento de inconvenientes e imprevistos: el 16 de septiembre, el conde de Galve ya había recibido la joya, que, sin embargo, tardó en ser transportada hasta la corte imperial; y el 1 de octubre, Monteagudo escribió al rey comunicándole que Guillermo ya había respondido a las excusas del embajador, que preveía no poder llegar a tiempo, aunque no convenía posponer el bautismo debido a la salud delicada que parecía tener el niño. Por otro lado, el estado del emperador Maximiliano también empeoraba por momentos. Aun así, la emperatriz María, hermana de Felipe II, instó a Monteagudo a acudir a Múnich para participar en la ceremonia. Al respecto, las palabras que esta le transmitió son reveladoras, nuevamente, de la destacada posición que ocupaban los Wittelsbach en el esquema de patronazgo de la Casa de Austria en tierras imperiales: «A los de Baviera se debía tanto que no se habían de guardar con ellos las órdenes y términos que con otros».[42] Así pues, marchó a sacar de pila al niño, llamado Felipe Guillermo, sin cartas ni joya,[43] y regresó a Ratisbona, igual que Guillermo y la duquesa Ana —hermana del emperador—, para asistir a los últimos momentos de vida de Maximiliano, que murió el 12 de octubre.[44]

Tampoco en este caso contamos con descripciones del ceremonial de entrega de la alhaja debido a que el correo despachado por Galve desde Génova, con el collar para

38 Agradezco esta observación al profesor Antonio Urquízar en el marco del encuentro Mujeres, Redes y Objetos, celebrado en la Universidad Nacional de Educación a Distancia en diciembre de 2024.

39 AGS, Cámara de Castilla, Libros de Cédulas, legajo 360, fol. 151 y AGS, Estado, legajo 678, fol. 48, *Gabriel de Zayas a Felipe II (4 de septiembre de 1576);* citado en Pérez de Tudela Gabaldón, «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España», 1792-1793.

40 «Les diréis que holgáramos mucho la reina y yo de hallarnos para poder ser sus padrinos»; AGS, Estado, legajo 676, fol. 109, *Felipe II al Conde de Monteagudo (6 de septiembre de 1576)*.

41 Probablemente, una copia de la conservada en AGS, Estado, legajo 677, fol. 49, *Memoria de la joya que se envió para el bautismo del hijo del duque de Baviera*: «La joya que su M[ajesta]d embia para la nuera del Duque de Baviera es un collar de oro y diamantes esmaltado de blanco, colorado, verde y azul, que tiene diez y seis pieças engarçadas una con otra en esta manera, una pieça prinçipal que tiene una rosa de diez diamantes jaquelados, y otras ocho pieças que cada una dellas tiene una rosa con nueve diamantes, y otras siete pieças con çinco diamantes cada pieça, uno pequeño y quatro mayores [tachado] estimado todo el dicho collar en quatro mill y quinientos ducados».

42 AGS, Estado, legajo 676, fol. 21, *Conde de Monteagudo a Felipe II (1 de octubre de 1576)* y Edelmayer, *Söldner und Pensionäre,* 130.

43 Fol. 54, *Conde de Monteagudo a Conde de Galve (6 de noviembre de 1576)* y Pérez de Tudela Gabaldón, «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España», 1793.

44 Fol. 24, *Conde de Monteagudo a Felipe II (13 de octubre de 1576)*.

la duquesa Renata y las cartas de parte del rey, no llegó a la corte imperial hasta principios de noviembre. Monteagudo decidió enviarlo a los duques a través de un secretario, pues, en realidad, «él ya había cumplido en el real nombre de VM con la ceremonia»,[45] que se advierte como el don verdaderamente importante, si bien el «grande y excelente presente» de la joya fue apreciado por el duque Alberto V.[46]

«En lugar de propias hermanas». Los matrimonios italianos de las hijas del emperador Fernando I

Los acuerdos matrimoniales llevados a cabo por el emperador Fernando I estuvieron fuertemente orientados a la búsqueda de alianzas y al mantenimiento de relaciones diplomáticas cordiales con otras cortes.[47] En este sentido, durante la década de 1560 tuvieron lugar las negociaciones de los enlaces de tres de las hijas del emperador y Ana de Jagellón, a las que el rey Felipe II se refería habitualmente en la correspondencia como sus «propias hermanas»,[48] matrimonios que fueron formalizados con tres potentados italianos ávidos por engrandecer sus linajes con sangre Austria y reforzar alianzas con el Imperio.

El primero que llegó a concluirse fue el del duque de Mantua, Guillermo I Gonzaga, en el que Felipe II insistió y cuyas negociaciones contaron con agentes intermediarios como Álvaro Mendoza, Jorge Manrique, el conde de Luna —entonces embajador español en la corte imperial— y el marqués de Pescara, a la sazón cuñado del duque.[49] A propuesta del rey, a finales de 1560, el emperador ya había accedido a casar a una de sus hijas con el duque de Mantua; asunto que, aun así, requería de un acuerdo con ellas, para lo cual, Ana de Austria, la primogénita y ya duquesa de Baviera, fue designada como mediadora y encargada de conocer y transmitir sus pareceres.[50] Unas semanas más tarde, Luna escribía al monarca para informarle de que ninguna de ellas parecía estar dispuesta a contraer matrimonio, si bien Leonor, la segunda por orden de edad de las que quedaban por casar, podría ceder y someterse al interés familiar.[51] Al duque le pareció bien y pronto se acordó la unión.[52] De hecho, envió una carta a Felipe II en agradecimiento por los «favores y gracia» que le había hecho, para llevar a buen puerto el acuerdo,[53] como facilitador de las negociaciones con el emperador.

A principios de abril de 1561, Felipe II escribió al marqués de la Favara para encargarle que asistiera a la boda mantuana que se celebraría en Pascua de Resurrección, ocasión en la que, a diferencia del caso bávaro, el mandado no incluía la indicación expresa de personarse puntualmente en la ceremonia en nombre del rey, aunque sí

45 Fol. 44, *Conde de Monteagudo a Felipe II (9 de noviembre de 1576)*.

46 Pérez de Tudela Gabaldón, «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España», 1794.

47 Fichtner, «Dynastic Marriage in Sixteenth-Century Habsburg Diplomacy and Statecraft».

48 Por ejemplo, en AGS, Estado, legajo 650, fol. 158, *Felipe II a Fernando I (5 de septiembre de 1560)* y legajo 1477, fol. 35, *Felipe II a Cosme I de Medici (26 de abril de 1562)*.

49 Agradezco a Javier Hipólito Villanueva su generosidad a la hora de compartir conmigo algunos avances de su investigación doctoral centrados en las negociaciones de estos matrimonios.

50 AGS, Estado, legajo 650, fol. 88, *Conde de Luna a Felipe II (15 de noviembre de 1560)*.

51 Fol. 89, *Conde de Luna a Felipe II (11 de diciembre de 1560)*.

52 Fol. 91, *Conde de Luna a Felipe II (19 de enero de 1561)*.

53 Legajo 1476, fol. 8, *Guillermo I Gonzaga a Felipe II (20 de febrero de 1561)*.

llevar a cabo la visita para ofrecer parabienes por el casamiento a los duques, darles las cartas firmadas y presentarle a la duquesa «la joya que se os ha dado, rogándole que la reciba, pues se la enviamos en señal del amor grande que le tenemos».[54] Este es el único indicio de la existencia de dicha alhaja: ni la carta que el monarca mandó entregar a su prima, ni la que esta le escribió en agradecimiento por la visita, su misiva y por tenerla «en su buena gracia» hacen mención a ningún obsequio material, menos aún en forma de joya;[55] y en la cédula de paso expedida a 28 de marzo a favor del marqués tampoco aparecen referencias a que la llevase consigo, a pesar de que, según la comisión del rey, parece que ya se le había hecho entrega de la misma.[56] Por otro lado, el primero de los tres hijos de la pareja fue varón —el futuro duque Vicente I—, sin embargo, como no se produjo la toma del padrinazgo por parte del soberano, únicamente se halla entre la documentación un intercambio amable de correspondencia con felicitaciones por la importancia que ese hecho suponía para la conservación y continuación del linaje Gonzaga.[57] A pesar de estas ausencias de obsequios, la relación de Felipe II con Mantua fue estrecha, e incluso Leonor de Medici, segunda esposa de Vicente, fue obsequiada, en 1586, con un joyel con motivo del bautismo de su primogénito, en el que el rey fue padrino.[58]

Por otro lado, las negociaciones de los matrimonios de las archiduquesas Bárbara y Juana corrieron prácticamente de forma simultánea. En 1562, la propuesta de casamiento de Alfonso II Este, duque de Ferrara, con alguna de las hijas del emperador ya había sido manifestada y vista con buenos ojos; para ello, el duque había mandado un emisario a Felipe II para pedir su intercesión ante Fernando I en el negocio.[59] Si bien el emperador se había decantado, en principio, por hacer una asignación siguiendo un criterio de edad —desposar a Bárbara con el duque Alfonso y a Juana con Francisco de Medici—, parece que en ambas cortes hubo en algún momento voluntad de quedarse para sí a la duquesa contraria, lo que fue motivo de cierta confrontación.[60] Por su parte, en primera instancia, el duque Cosme de Medici había pedido a Felipe II la mano de su hermana Juana, princesa de Portugal, para su propio hijo, ante lo que el monarca le sugirió por carta, ya en 1561, que buscara el enlace con alguna de las hijas del emperador que quedaban por casar. Adjunto a la misma se halla un elocuente documento acerca de cómo se produjo originariamente la elección en Florencia de la futura esposa de Francisco (figura 2), dejando claro cuál era la opción escogida por Cosme: Magdalena tenía «demasiada edad» y Elena «joroba», por lo que, entre «aquellas que gustaban a su alteza», la cruz aparece

54 Fol. 124, *Felipe II al marqués de la Favara (1 de abril de 1561)*. Asimismo, debía visitar y dar cartas al cardenal de Mantua —Hércules Gonzaga, tío del duque—, a la duquesa viuda —Margarita Paleólogo, madre—, a la marquesa de Monferrato —Ana de Alençon, abuela— y a la marquesa de Pescara —Isabel Gonzaga, hermana—; también debía visitar al marqués y a Jorge Manrique, y tratar en Génova, Florencia y con el duque de Saboya para reunir galeras en Mesina ante la previsión de un ataque del Turco.

55 AGS, Estado, legajo 1476, fol. 101, *Felipe II a Leonor de Austria (1 de abril de 1561)* y fol. 33, *Leonor de Austria a Felipe II (10 de junio de 1561)*.

56 AGS, Cámara de Castilla, Libros de Relación, legajo 12, fol. 302r.

57 AGS, Estado, legajo 1477, fol. 47, 48, *Felipe II a Guillermo I Gonzaga (30 de octubre de 1562)*.

58 A sugerencia de Gonzalo de Liaño; véase Pérez de Tudela Gabaldón, «Algunos regalos diplomáticos devocionales para Felipe II», 1800 y «Los descargos del oficio del Guardajoyas», 173.

59 Así lo informaba el propio rey a su embajador en la corte imperial, permitiendo deducir que este último no tuvo mucho peso en la negociación; AGS, Estado, legajo 652, fol. 205, *Felipe II a Chantonnay (6 de septiembre de 1564)*.

60 Fernando I quiso tomarse un tiempo para el cierre del acuerdo, ya que se había enfadado porque el duque de Ferrara había pedido primero a Bárbara y luego a Juana; AGS, Estado, legajo 652, fol. 205, *Felipe II a Chantonnay (6 de septiembre de 1564)*.

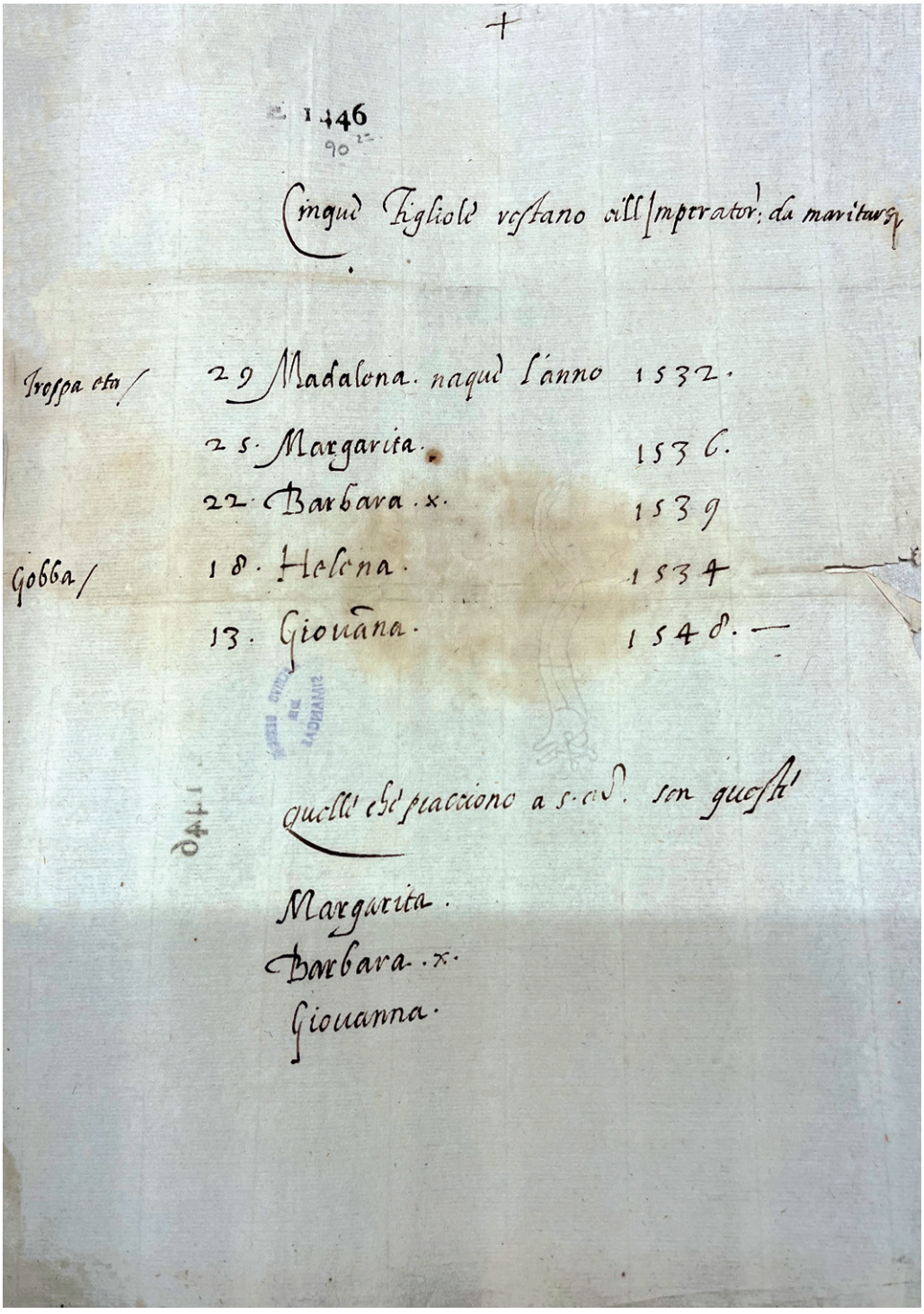


Figura 2

«Cinque figliole restano all'Imperator da maritarsi», 1561. España. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, Estado, legajo 1446, fol. 90. Imagen de la autora.

marcada junto al nombre de Bárbara.[61] Sea como fuere, en la documentación de ambas negociaciones se halla más correspondencia del rey, de lo que puede extraerse que jugó un papel más directo y presente que en el matrimonio con Mantua, sobre todo en el caso de Florencia: fue él quien extendió la petición de Bárbara al emperador, si bien, como se ha apuntado, este juzgó que Juana era más adecuada a la edad del príncipe Francisco.[62] Aun así, el cierre de ambos asuntos también se dilató a causa del fallecimiento del emperador Fernando I en julio de 1564.

En junio de 1565 se presentaron en Viena el conde de Santa Flor e Ippolito Turchi —de parte de Florencia y Ferrara respectivamente— para dar las gracias al emperador Maximiliano II por la concesión de los casamientos y a visitar a las princesas, que se encontraban en Innsbruck.[63] A finales de ese mismo año emprendieron su viaje a Italia,[64] y en marzo de 1566, el rey escribió al duque de Alburquerque, gobernador de Milán, lamentándose por el fallecimiento de Juan de Guevara, quien debía de haber acudido a Florencia a congratularse de su parte por la conclusión del enlace. Así pues, envió nuevas cartas firmadas a Milán para transmitir el contentamiento y satisfacción del soberano; misivas que debían ser presentadas en la corte toscana por la persona que el gobernador escogiese. Además, añadía que «porque el casamiento del Duque de Ferrara con la princesa Barbara está efectuado como sabéis y yo lo he procurado con la misma voluntad que el del Príncipe de Florencia, y es razón hacer con él y con la duquesa el mismo oficio», mandando igualmente cartas a estos para que fueran entregadas por otra persona designada por Alburquerque.[65] En este caso se observa una falta de urgencia por comparecer a tiempo, del mismo modo que tampoco se vislumbra un interés específico por hacer llegar algún presente, ni a Bárbara ni a Juana: el don real había de producirse en forma de correspondencia y visita. Paralelamente, las duquesas agradecieron, con afectuosas palabras, ambos gestos al rey: Bárbara fue visitada por el castellano de Trezzo y Juana por Francisco de Ibarra, expresando, además, que estaba segura de que Felipe, del que sabía que había tomado parte en su casamiento, estaría muy contento de verlo resuelto.[66]

61 AGS, Estado, legajo 1446, fol. 90, *Cosme I de Medici a Felipe II (28 de febrero de 1561)*. Paralelamente, el emperador informó al rey de que Magdalena y Margarita no tenían voluntad de casarse de ninguna manera, por lo que no quería obligarlas, y sobre Elena apuntaba: «No es nada hermosa de gesto y de cuerpo muy pequeña y tan corcobada y flaca que no desea casarse ni yo la querria dar a nadie por no ser para ello»; AGS, Estado, legajo 652, fol. 53, *Fernando I a Felipe II (19 de noviembre de 1562)*.

62 «Siendo aquella princesa [Juana] (demás de su calidad) dotada de tales partes, así del ánimo, como del cuerpo, que ninguna ventaja hace su hermana y aun me parece (según que vos con vuestra mucha prudencia lo habréis considerado) que le está mejor al Príncipe casar con ella, que con la Barbara, por la conformidad de las edades»; AGS, Estado, legajo 1446, fol. 111, *Felipe II a Cosme de Medici (20 de septiembre de 1563)*. A lo que el duque respondió agradeciéndole por su intercesión, «por haber querido colocar su sangre en mi casa», por poder ver pronto sucesión en su linaje y porque de saberlo habría pedido primero a Juana, por su edad, su belleza y muchas otras causas; fol. 100, *Cosme I de Medici a Felipe II (7 de octubre de 1563)*.

63 «Santaflor ha traído también los joyeles que el duque de Florencia envía a la princesa para que los vea el emperador»; AGS, Estado, legajo 653, fol. 32, *Chantonnay a Felipe II (2 de junio de 1563)*. El enviado de Florencia presentó costosos regalos en la corte imperial; ASF, Mediceo del Principato, 4473, fol. 575 y ASF, Miscellanea Medicea, 16, inserto 7; véase también Sempere Marín, «Mujeres, dones y cultura material», 206-218.

64 La correspondencia acerca de los preparativos y el desarrollo del viaje pueden ser consultados en ASMo, Archivio Segreto Estense, Cancelleria, Carteggio Ambasciatori, Germania, 26. Sobre la llegada a las cortes de Ferrara y Florencia de Bárbara y Juana, véanse, entre otros, Ricci, «Una principessa "tedesca" a Ferrara» y Fubini Leuzzi, «Un'Asburgo a Firenze fra etichetta e impegno politico».

65 AGS, Estado, legajo 1219, fol. 223, *Felipe II al duque de Alburquerque (2 de marzo de 1566)*.

66 AGS, Estado, legajo 1481, fol. 6, *Bárbara de Austria a Felipe II (7 de abril de 1566)* y legajo 1446, fol. 198, *Juana de Austria a Felipe II (2 de abril de 1566)*.

Quizás en esta última idea se encuentre alguna explicación de por qué la persona enviada a visitar a la duquesa de Mantua con ocasión de su matrimonio sí llevaba la comisión de presentarle una joya de parte de Felipe II —aunque no se tenga constancia de si eso ciertamente llegó a producirse—, mientras que en el caso de sus hermanas, casadas poco más de cuatro años más tarde, no se hallen indicios ni de que dicho obsequio se efectuase ni de que estuviese siquiera contemplado. Realmente, la intercesión del rey en el acuerdo de dichos enlaces ya puede ser entendida en sí misma como una muestra del favor regio, extendida tanto a sus primas hermanas como a los duques italianos y al propio emperador;[67] y en esos términos escribió el monarca al duque de Ferrara al poco de concluir su casamiento, pues «al haber puesto la mano tan de veras en este negocio» no podía dejar de causarle gran gusto el verlo llegado a término.[68] Sin embargo, de alguna manera el soberano también estuvo presente en las negociaciones del matrimonio del duque Guillermo con Leonor. Por tanto, la falta de un obsequio material en forma de joya en esos casos probablemente se debiera a que se trataba de una herramienta diplomática secundaria cuya ausencia o presencia, al menos en la época y en los ejemplos estudiados, no parece que fuera un elemento crucial en el mantenimiento de la «buena correspondencia» del rey con otros potentados.

Como la duquesa Bárbara falleció en 1572 sin haber tenido hijos, el único caso de padrinazgo extendido por parte del monarca a sus primas en Italia fue el solicitado por Francisco de Medici y Juana cuando, después de dar a luz a seis niñas, tuvieron por fin un hijo varón, solucionándose así las preocupaciones en la corte granducal por la cuestión sucesoria. Además de la petición de sacar de pila al niño, también se concedió al rey la facultad de escoger su nombre.[69] El abad Briceño, presente en la corte toscana, informó a Felipe de que a los pocos días de nacer se había llevado a cabo un bautismo sin ceremonias, reservando estas para después:[70] aunque en su carta no lo explicita y en otra indica que el niño era «muy bonico»,[71] la delicada salud del bebé, causa de su fallecimiento a los cuatro años, pudo haber apresurado la administración de dicho sacramento, como era habitual en la época. Así pues, la ceremonia se pospuso hasta septiembre, y a ella asistió Antonio de Mendoza en nombre del rey, proponiendo que el niño fuese llamado Carlos, «por la merced que siempre hizo el emperador» al gran duque Cosme, o Felipe, inclinándose Francisco por la segunda opción. La toma del nombre y el apadrinamiento, como ha podido verse hasta ahora, ya eran de por sí dones inestimables y muestras indiscutibles de la generosidad y merced del soberano. Aun así, en esa ocasión el padrinazgo fue acompañado de un «diamante» presentado por Mendoza a la gran duquesa tras la ceremonia y «cierto fue grande su contentamiento y demostración de él».[72]

67 Bercusson («Joanna of Austria and the Negotiation of Power»), analiza conjuntamente, como formas de patronazgo, las prácticas de intercambio de regalos y el acuerdo de matrimonios de sus damas alemanas con cortesanos florentinos llevadas a cabo por la duquesa Juana. Por su parte, Fichtner («Dynastic Marriage in Sixteenth-Century») contempla el matrimonio dinástico como un intrincado acto de *gift-giving* que involucra a múltiples actores.

68 AGS, Estado, legajo 1481, fol. 27, *Felipe II a Alfonso II Este (16 de enero de 1566)*.

69 Legajo 1450, fol. 38, *Francisco I de Medici a Felipe II (20 de mayo de 1577)*.

70 Fol. 42, *Abad Briceño a Felipe II (23 de mayo de 1577)*.

71 Fol. 40, *Abad Briceño a Felipe II (20 de mayo de 1577)*.

72 Fol. 96, *Antonio de Mendoza a Felipe II (30 de septiembre de 1577)*. La gran duquesa agradeció sentidamente a su primo el padrinazgo, su carta, el diamante y el hecho de haber querido que su hijo llevase su nombre; fol. 98, *Juana de Austria a Felipe II (1 de octubre de 1577)*. La comisión del rey indicaba el presente de «la joya que se os ha dado en señal del amor que le tengo», fol. 165, *Felipe II a Antonio de Mendoza (julio de 1577)*.

María de Portugal. Ceremonial y performatividad

En el último suceso analizado, la entrega del presente regio por mano de Antonio de Mendoza tuvo lugar, de forma privada, en la cámara de la gran duquesa Juana de Austria y, de nuevo, las circunstancias y las fuentes privan de hacer una aproximación al regalo poniendo en el centro la importancia del ceremonial como momento culmen de todo el proceso en el que se materializó el don real, motivo por el que, a modo de contrapunto a todos los analizados hasta ahora, pasamos a estudiar un caso concreto en el que la documentación sí es especialmente elocuente a este respecto.

En el contexto de las negociaciones de los enlaces de las hijas del emperador a principios de la década de 1560, Felipe II planteó a Fernando I la posibilidad de que una de ellas contrajera matrimonio con el príncipe de Parma Alejandro Farnesio, hijo de Margarita —hermanastra de Felipe II— y del duque Octavio Farnesio, que, educado en la corte española bajo la tutela de su tío el rey católico, con el paso de los años habría de desarrollar una fructífera carrera a su servicio. Los Farnesio eran partidarios de la unión de Alejandro con una hermana del duque de Ferrara, opción que, sin embargo, no convencía al monarca. En cualquier caso, la respuesta del emperador a la propuesta de su sobrino fue directa y tajante: había tratado esa posibilidad con sus hijos e hijas y otras personalidades de la corte y a todos les parecía «ser poco por mi auctoridad y reputación y de mis hijos e hijas que deviesse de dar una dellas al príncipe de Parma pues su padre es hijo de un bastardo y su madre bastarda», añadiendo que, además de que los hijos ilegítimos eran poco estimados en Alemania, «aunque sean hijos o hijas de emperadores», si diese la mano de su hija a Alejandro Farnesio «vendría a gran disminución de mi auctoridad y de los míos y grande escándalo en el Imperio y con todos los príncipes del».[73]

Ante la insistencia de Margarita por la mediación de Felipe II en dicho asunto,[74] Alejandro Farnesio finalmente contrajo matrimonio en Bruselas, en noviembre de 1565, con María de Avís, hija del duque Eduardo de Portugal e Isabel de Braganza, también prima hermana del rey (figura 3).[75] El soberano escribió cartas de felicitación que hizo llegar con uno de sus gentilhombres, sin mencionar en ellas el envío de ningún presente.[76] No obstante, la noticia del obsequio entregado a la princesa por parte de Felipe II nos ha llegado gracias a la publicación que el boloñés Francesco de Marchi, al servicio de Margarita, hizo con motivo de la descripción de los festejos nupciales:[77] el 9 de diciembre, un mes después del casamiento, recibió «un colare di diamanti e rubini, con un gioiello et una croce di diamanti»,[78] ocasión en la que Diego Guzmán de Silva, el embajador del rey en Inglaterra, fue quien procuró la joya y la presentó en Bruselas.[79]

73 AGS, Estado, legajo 652, fol. 43, *Fernando I a Felipe II (19 de noviembre de 1562)*.

74 Benavent y Florio, *La correspondencia privada de Margarita de Parma con Felipe II,* 448-449.

75 Sobre el *Álbum de Bruselas,* conservado en la Universidad de Varsovia, que ilustra estas celebraciones, puede verse una reciente aproximación en Lichtert, *Margaret Duchess of Parma,* 101-137.

76 AGS, Estado, legajo 1481, fol. 31, *Felipe II a María de Portugal (enero de 1566)*.

77 ASP, Epistolario Scelto, busta 20, fols. 27 y 33, *Francesco de Marchi a Giovan Battista Pico (11 de noviembre de 1565 y 11 de febrero de 1566)*.

78 La *Narratione particolare… delle gran feste, e trionfi fatti in Portogallo, et in Fiandra…* (Bolonia, 1566) se encuentra transcrita en Bertini, *Le nozze di Alessandro Farnese;* la noticia sobre el regalo del rey, 125.

79 Marchi indica que, según las personas entendidas presentes en la fiesta, la joya «valeva assai», mientras que Pierre Bordey, informando al cardenal Granvela, juzgaba que el regalo era de escaso valor; véase Castan, *Les noces d'Alexandre Farnèse,* 9.



Figura 3

Francisco de Holanda, *Retrato de María de Avís de Portugal*, 1590-1600. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, inv. 1177/5.
© Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale.
Imagen de la autora.

En abril de 1569, Alejandro Farnesio solicitó a Felipe II que apadrinase a su primer hijo varón, el futuro duque de Parma Ranuccio I.[80] El conde Julio Rangon llevó la noticia a la corte española y el rey decidió designar a Álvaro de Sande —general de la infantería española en Nápoles con una dilatada carrera militar a sus espaldas y, poco después, gobernador provisional del ducado de Milán tras el fallecimiento de Alburquerque— para acudir a sacar de pila al niño en su nombre;[81] elección que evidencia la voluntad de enviar a tal efecto a un personaje altamente distinguido.

80 AGS, Estado, legajo 1482, fol. 14, *Alejandro Farnesio a Felipe II (12 de abril de 1569)*. En 1567, con el nacimiento de Margarita, futura esposa de Vicente I Gonzaga, se ordenó visitar y entregar cartas; fols. 163-164, *Minutas y comisión a Parma*.

81 ASP, Carteggio Farnesiano e Borbonico Estero, busta 127, *Felipe II a Octavio I Farnesio (25 de julio de 1569)*.

Probablemente, las joyas que se presentaron a María de Portugal con ocasión de dicho bautismo proviniesen también del guardajoyas, ya que fue el propio conde Rangon quien hizo de correo y se las entregó a Sande, quien acusó recibo de una cinta y un collar, además de las cartas para los duques Octavio y Margarita y otras para los padres del niño.[82] También el duque de Alburquerque envió al castellano de Trezzo para visitar a los príncipes de Parma en nombre del soberano, «con que se les dobló el favor y contentamiento».[83]

Nuevamente se produjo un desfase temporal entre el nacimiento y la ceremonia de bautismo, si bien en los casos anteriores dicho retraso no fue tan acusado como en este: el niño nació en marzo de 1569 y el bautismo no se produjo hasta el 24 de enero de 1570. Al respecto, Sande indica que le pusieron por nombre Juan Pablo Ranuccio y, aunque no incluye descripciones detalladas de las dos alhajas que le fueron regaladas a la princesa de Parma, en su relación sí pone especial énfasis en relatar y transmitir al rey la ceremoniosa efusividad del momento en el que María de Portugal había recibido los presentes en un acto deliberadamente público:

> Bueltos al bautismo presenté a la princesa la çinta y collar q VM le ynbio y quisolo recibir en presencia del pueblo en una sala grande y que oyese el recado q con ellas de parte de VM yo le daba, que fue el que se me ordenó y respondiendome quan particular md y fabor tenia el que VM le avia hecho y hordenandome q assi lo scriviesse de su parte a VM se quito un collar y cintura que traya puesto y se puso el que VM le ynbio poniendose primero en la cabeça la cintura y representando ally en presencia del pueblo assi con palabras como con demostraciones en quanto estimava el averla querido VM faborescer de aquella manera.[84]

Joyas, matrimonios y padrinazgos. ¿Un regalo decisivo?

El análisis de los casos presentados permite desarrollar una aproximación a los distintos estadios contemplados por Friedrich Edelmayer, entendiéndolos, desde el prisma del *gift* y del don, como manifestaciones del favor regio. Sin embargo, puede observarse una jerarquía a la hora de comprender su relevancia en los matrimonios y padrinazgos señalados. Así pues, como muestra el caso de Baviera, aun sin cartas ni joyas, la visita a tiempo de un enviado de parte del rey era percibida como el gesto más importante en la demostración de la merced real, del mismo modo que la omisión de esta podía ser considerada una afrenta.

Por otro lado, estudiar el uso de las joyas en ese periodo, como regalo material asociado a dichos acontecimientos, permite sacar en claro, en primer lugar, que el empleo de esa estrategia con ocasión de casamientos de personajes cercanos —incluso emparentados— al poder real fue intermitente y que su envío estaba sujeto a contextos en los que fuese especialmente relevante el mantenimiento de la buena relación. Su ausencia, por tanto, revelaría el papel de la alhaja como herramienta diplomática de carácter subsidiario: si bien en la toma de padrinazgos el rey sí hizo presente su favor a través no solo del envío

82 AGS, Estado, legajo 1226, fol. 1, *Álvaro de Sande a Felipe II (8 enero 1570)*. La respuesta del rey en legajo 1227, fol. 48, *Felipe II a Álvaro de Sande (25 de marzo de 1570)*.

83 AGS, Estado, legajo 1226, fol. 23, *Duque de Alburquerque a Felipe II (28 de febrero de 1570)*.

84 Fol. 11, *Álvaro de Sande a Felipe II (9 de febrero de 1570)*.

de una persona en su nombre, sino también del regalo sistemático de una joya —o dos, como en el caso de María de Portugal—, la falta de ella con ocasión de matrimonios no tenía por qué ser un problema si, en ese ámbito, el mantenimiento de las buenas relaciones diplomáticas no estaba en juego. Los enlaces de las hijas de Fernando I demuestran que, en ese momento, quizás tenía más importancia el favor real manifestado a través de la mediación en el acuerdo de los mismos que en el obsequio de una alhaja, y síntoma de todo ello sería la ausencia de detalle en la descripción de las presentadas, a excepción de la que se expidió desde el guardajoyas real para Renata de Lorena.

Pese a tratarse de un «regalo en femenino», la recepción de la joya obsequiada por parte de sus destinatarias no fue en absoluto un factor determinante, como también lo atestigua la parquedad en las fuentes al respecto de las facetas performativas del acto del regalo. El caso del apadrinamiento del primer hijo varón de María de Portugal supone, en cambio, una excepción en la que se describe y demuestra que, aprovechada adecuadamente la ocasión, el regalo y su ceremonial tenían un valor indiscutible como medio en la demostración y reafirmación pública de lealtad, servicio y vinculación al patronazgo del rey. A pesar del potencial político del regalo por vía femenina que se presentaba al principio y que bien se observa en otros casos, puede apreciarse que, en los matrimonios y padrinazgos entre las décadas de 1560 y 1570, su valor y uso para Felipe II fue principalmente protocolario.

Bibliografía

Ago, Renata. «Donne, doni e *public relations* tra le famiglie dell'aristocrazia romana del XVII secolo». En *La donna nell'economia (secc. XIII-XVIII),* editado por Simonetta Cavaciocchi. Le Monnier, 1990.

Benavent, Júlia, y Nicola Florio. *La correspondencia privada de Margarita de Parma con Felipe II. Cartas italianas (1560-1564)*. Universidad de Salamanca, 2024.

Bercusson, Sarah. «Gift-giving, consumption and the female court in sixteenth-century Italy». Tesis doctoral. Queen Mary College University of London, 2009.

Bercusson, Sarah. «Joanna of Austria and the Negotiation of Power and Identity at the Florentine Court». En *Medici Women: The Making of a Dynasty in Grand Ducal Tuscany,* editado por Giovanna Benadusi y Judith C. Brown. Centre for Renaissance and Reformation Studies, 2015.

Bertini, Giuseppe. *Le nozze di Alessandro Farnese: feste alle corti di Lisbona e Bruxelles.* Skira, 1997.

Carrió-Invernizzi, Diana. «A New Diplomatic History and the Networks of Spanish Diplomacy in the Baroque Era». *The International History Review* 36, n.º 4 (2014): 603-618.

Castan, Auguste. *Les noces d'Alexandre Farnèse et de Marie de Portugal. Narration faite au cardinal de Granvelle par son cousin germain Pierre Bordey.* Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1888.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez, 1611.

Edelmayer, Friedrich. «El ducado de Baviera en la red clientelar de Felipe II en el Sacro Imperio». En *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica,* vol. 1, dirigido por José Martínez Millán. Parteluz, 1998.

Edelmayer, Friedrich. *Söldner und Pensionäre: das Netzwerk Philipps II. im Heiligen Römischen Reich.* Verlag für Geschichte und Politik, 2002.

Fantoni, Marcello. *La Corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento.* Bulzoni, 1994.

Fichtner, Paula Sutter. «Dynastic Marriage in Sixteenth-Century Habsburg Diplomacy and Statecraft: An Interdisciplinary Approach». *The American Historical Review* 81, n.º 2 (1976): 243-265.

Fubini Leuzzi, Maria. «Un'Asburgo a Firenze fra etichetta e impegno politico: Giovanna d'Austria». En *Donne Medici nel sistema europeo delle corti: XVI-XVIII secolo,* editado por Giulia Calvi y Riccardo Spinelli. Polistampa, 2008.

Gallacher, Samuel Morrison. «Gift Exchange at the Court of Cosimo I de' Medici (1537-1574)». Tesis doctoral. IMT School for Advanced Studies Lucca, 2015.

García Pérez, Noelia. «Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: una práctica obligada entre las elites del poder». En *Estudios de Platería. San Eloy 2005,* coordinado por Jesús Rivas Carmona. Universidad de Murcia, 2005.

Goldberg, Edward L. «State Gifts from the Medici to the Court of Philip III. The *Relazione segreta* of Orazio della Rena». En *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII,* coordinado por José Luis Colomer. CEEH, 2003.

Heal, Felicity. «Food Gifts, the Household and the Politics of Exchange in Early Modern England». *Past & Present* 199 (2008): 41-70.

Heal, Felicity. *The Power of Gifts: Gift-Exchange in Early Modern England.* Oxford University Press, 2014.

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): 209-220.

Lichtert, Katrien, ed. *Margaret Duchess of Parma. The Emperor's Daughter between Power and Image.* Hannibal Books, 2024.

Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología.* Tecnos, 1979.

Montcher, Fabien. «Bonds of sweetness: A political and intellectual history of citrus circulations across the Western Mediterranean during the Late Renaissance». *Pedralbes* 40 (2020): 143-165.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. «Algunos regalos diplomáticos devocionales para Felipe II y su familia». En *La Corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII),* vol. 3, coordinado por José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez y Gijs Versteegen. Polifemo, 2012.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. «Apuntes para la reconstrucción de la colección de la princesa doña Juana: los regalos familiares reflejados en las cédulas de paso». En *María de Hungría y Juana de Austria: el patronazgo artístico femenino en las cortes del Renacimiento en Europa,* editado por Noelia García Pérez y Melania Soler Moratón. Tres Fronteras, 2020.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599): fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta». En *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas,* coordinado por Cordula van Wyhe. CEEH, 2011.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. «Los descargos del oficio del Guardajoyas, una importante fuente documental para reconstruir la colección de Felipe II». En

Espacios del coleccionismo en la Casa de Austria (siglos XVI y XVII), editado por Fernando Checa Cremades. Doce Calles, 2023.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España en el reinado de Felipe II». En *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio,* vol. 3, coordinado por José Martínez Millán y Rubén González Cuerva. Polifemo, 2011.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena, y Annemarie Jordan Gschwend. «Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged Between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)». En *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance,* editado por Sabine Haag y Helmut Trnek. Jahrbruch des Kunsthistorischen Museums Wien, 2001.

Redondo Cantera, María José. «El regalo como expresión de las relaciones de poder. Objetos artísticos y suntuarios recibidos por la emperatriz Isabel de Portugal». En *Entre la política y las artes. Señoras del poder,* editado por Miguel Ángel Zalama y María Concepción Porras Gil. Iberoamericana-Vervuert, 2022.

Ricci, Giovanni. «Una principessa "tedesca" a Ferrara: Barbara d'Asburgo (1565-1572)». En *Corti rinascimentali a confronto. Letteratura, musica, istituzioni,* editado por Barbara Marx, Tina Matarrese y Paolo Trovato. Franco Cesati, 2003.

Seelig, Lorenz. «Die Ahnengalerie der Münchner Residenz. Untersuchungen zur malerischen Ausstattung». En *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert,* editado por Hubert Glaser. Hirmer, 1980.

Sempere Marín, Alicia. «Mujeres, dones y cultura material en la Casa de Austria en la segunda mitad del siglo XVI». Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2025.

Sowerby, Tracy Amanda. «Early Modern Queens Consort and Dowager and Diplomatic Gifts». *Women's History Review* 30, n.º 5 (2021): 723-737.

Tesoro della Residenz München. Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 1995.

Thiessen, Hillard von. «Exchange of Gifts and Ethos of Patronage in the Relations between Spain and the Papal States in the Early Seventeenth Century». En *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650,* editado por Marieke von Bernstorff y Susanne Kubersky-Piredda. Silvana, 2013.

Volpini, Paola. *Los Medici y España. Príncipes, embajadores y agentes en la Edad Moderna*. Sílex, 2017.

Una política habsbúrgica en femenino. Intercambio de regalos entre Madrid y Florencia (1618-1631)*

Emily Deelen Porta
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Domenico Gargiulo, *Embarco de la reina Mariana de Austria en el puerto de Finale, ca.* 1649, óleo sobre lienzo, 200 × 310 cm. Madrid, Fundación Banco Santander. © Colección Banco Santander.**

A modo de introducción. Una perspectiva dinástica

«Cabal muger, dechado de Princesas y exemplo de toda virtud».[1] Así describía el capellán mayor de los reyes, Diego de Guzmán, a la archiduquesa María Ana de Baviera (1551-1608), madre y abuela materna de las protagonistas de la presente investigación. La esposa de Carlos II de Estiria fue paradigma de la pulcritud espiritual y de la defensa de un catolicismo antirreforma tan militante como político, al tiempo que se erigió como máxima valedora de una política dinástica colaboracionista entre las dos ramas de la dinastía Habsburgo; esfuerzos a los que sumó una férrea convicción por trasladar las mencionadas cualidades a su cuantiosa prole, que ocupó las más altas cotas del poder en el panorama europeo. La agencia política de sus hijas, Margarita de Austria, reina consorte de la Monarquía Hispánica entre 1598 y 1611, y de María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana desde 1609 hasta 1631,[2] estuvo dirigida, principalmente, a la salvaguarda de los intereses de la Casa de Austria en sus respectivas cortes de destino.

En este sentido, según la Real Academia Española, el verbo agenciar, en su primera acepción, se refiere a «hacer las diligencias conducentes al logro de algo»,[3] y al respecto, como defiende el historiador John H. Elliott, la agencia humana alude al peso o a la capacidad de acción de los individuos para hacer frente a las estructuras sociales con las que coexisten, teniendo en cuenta el interés utilitario y la elección propia del sujeto, así como los límites de un marco social determinado —tales como la geografía, el contexto, la economía, el clima o, incluso, la edad—,[4] de manera que, en su uso conceptual, el término contiene una dimensión dual paradójica. En primer lugar, se vincula con la existencia de una potencial actividad voluntaria, y aplicado a la presente investigación, dentro del espacio social y de poder que constituía la corte de Felipe III, nos referimos a la competencia de Margarita de Austria para reflexionar en torno al voluntarismo de sus propias acciones y decisiones en cuanto representante de unos intereses políticos alentados, en gran medida, desde las cortes de Graz y Viena. En segundo lugar, queda asociado, a su vez, con los límites de la potencial capacidad de acción, es decir, con la posibilidad de realizar actuaciones completamente libres y potestativas en el espacio áulico, que podían verse restringidas al calor del cumplimiento de las normas u obligaciones imperantes en el propio ámbito social palatino.

* Este trabajo se enmaca en el grupo de investigación Élites y Agentes en la Monarquía Hispánica: Formas de Articulación Política, Negociación y Patronazgo (1506-1725), radicado en la Universidad Complutense de Madrid (UCM-GR3/14-971683) y dirigido por Carmen Sanz Ayán (UCM-RAH) y Alejandra Franganillo Álvarez (UCM), así como en el proyecto de investigación NOBINCIS4: Fortuna Restaurada. Procesos y Narrativas de Resiliencia de las Élites de la Monarquía Hispánica (1500-1725), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2023-149388NB).

** La obra también ha sido titulada *El desembarco de María de Hungría en Nápoles en 1630*. En cualquier caso, se alza como reflejo visual de la magnitud de las llegadas o partidas de los personajes femeninos de la Casa de Austria en los territorios italianos donde efectuaban las paradas necesarias hasta sus cortes de destino.

1 Guzmán, *Reyna catolica,* fol. 23. Sobre la figura de la archiduquesa, véase Lozano Navarro, «Un modelo de princesa de la contrarreforma».

2 La mediación de la reina Margarita en la consecución del matrimonio entre su hermana menor y el futuro Cosme II fue determinante, razón por la que Felipe III concedió a su cuñada una dote de quinientos mil ducados; véase Franganillo Álvarez, «Intereses dinásticos y vínculos familiares», 177.

3 En su segunda acepción: «Procurar o conseguir algo con diligencia o maña»; Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española,* 23.ª ed. [versión 23.7 en línea].

4 Elliott, «Prólogo», 12.

En definitiva, como enfoque teórico para el estudio de la historia social, permite interrogar la competencia de los individuos para realizar acciones rebasando el determinismo estructural y evidenciando al sujeto como actor de la misma. Más, se requiere pensar la «agencia» política en su contexto y en sus estructuras jerárquico-sociales para favorecer análisis históricos de resultados no parciales;[5] asimismo, su existencia, con sus varios y diferenciados límites, no implicaba la obtención del éxito de los intereses que esa misma agencia buscaba procurar. Adicionalmente, cabe considerar las limitaciones intrínsecas al ejercicio del poder por parte de las mujeres durante la época moderna, pues su participación en la alta política fue ambivalente, de modo que, aunque oficialmente quedaban apartadas del mando, espacio ocupado por los hombres, se recurría a ellas cuando el contexto lo requería. En este sentido, resulta sugerente acudir al marco tripartido del binomio mujer y poder propuesto por los historiadores José Antonio López Anguita y Alicia Esteban Estríngana, según cuyo planteamiento, en el desempeño del poder ejecutivo por parte de las élites femeninas, existían mujeres «con gobierno», «de gobierno» y «mediadoras».[6] Las primeras lo desempeñaban de forma pública y perceptible, dado que contaban con facultades propiamente políticas a tenor de su pertenencia o proximidad a la realeza; y casos como los de la gobernadora de los Países Bajos españoles, la infanta Isabel Clara Eugenia, o la regente Mariana de Austria así lo atestiguan. En segundo lugar, se encontraban las que tenían acceso a negocios o actividades públicas en las que participaban regularmente, sin que ello significase que contaran con un respaldo jurídico oficial; una suerte de «mujeres "enteradas", pero "inadvertidas"»,[7] que podían pertenecer a la realeza, en calidad de reinas consortes, infantas o princesas, o ser miembros de las élites, bien como esposas de embajadores o bien como encargadas de los estados de sus maridos en su ausencia, entre otros casos. Por último, cabe destacar la existencia de aquellas inmiscuidas en asuntos políticos en calidad de mediadoras, cuya repercusión tenía un cariz utilitarista bidireccional; esto es, actores que buscaban el beneficio propio —para ellas mismas, su linaje o clientela— al tiempo que el desempeño de su mediación repercutía *de facto* en la vida político-cortesana, tanto a través de su estatus reputacional o simbólico como mediante sus capacidades y trayectorias, cuyo ejemplo más paradigmático serían las mujeres que rodeaban a las de los dos primeros casos, como podían ser las damas de palacio.

Así, la agencia política de Margarita de Austria —que venía a erigirse como extensión de la de María Ana de Baviera— quedaría inserta en el segundo de los escalafones propuestos, es decir, en el de las mujeres «de gobierno». En calidad de soberana consorte, su repercusión al respecto consistió en la elección voluntaria del desempeño de un colaboracionismo dinástico que conectase los intereses de Viena y Madrid, que hubo de hacer frente a distancias geográficas limitantes y a un contexto palatino adverso en tanto que el grupo de poder cortesano dominante abogaba por disminuir la cooperación entre las dos ramas de la dinastía. Dicho afán colaborativo influyó sobremanera —especialmente

5 Mi más sincero agradecimiento a la investigadora predoctoral Lucille Soler por permitirme conocer su intervención en torno a «"La agencia humana" como enfoque metodológico para investigar el teatro áulico en tiempos de Carlos II: el caso del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca», presentada en el Seminario de Historia Moderna Reinventando un Reinado. Nuevas Propuestas y Discursos Historiográficos sobre Carlos II y su Época, celebrado los días 22 y 23 de febrero de 2023 en la Universidad de las Islas Baleares, así como por nutrirme metodológicamente con su enfoque y fomentar un debate conjunto en torno a la temática.

6 Esteban Estríngana y López Anguita, «Agudeza, persuasión y remembranza de mujeres», 10.

7 Véase nota anterior.

tras su fallecimiento—[8] en la acción política y relacional de su hermana menor, la gran duquesa de Toscana, María Magdalena de Austria, así como posteriormente en la de su hija, la infanta María Ana, configurándose un circuito político-familiar transfronterizo materializado en el intercambio de infinidad de cartas y objetos preciosos.[9]

María, segunda de las hijas supervivientes del matrimonio entre Felipe III y Margarita de Austria, fue educada en la conservación de los lazos afectivo-diplomáticos que habían caracterizado a la difunta reina y que bebían de la voluntad dinástico-colaborativa de la archiduquesa María Ana de Baviera. Así, el rey favoreció la relación epistolar entre ambas, convirtiendo a la infanta en una agente principal en lo tocante a la obtención del favor de la Monarquía Hispánica para el Gran Ducado de Florencia, reflejo continuista de lo que su desaparecida madre había significado para los mandatarios toscanos.[10]

Este circuito tripartido —en cuanto político, diplomático y afectivo— se sostuvo gracias a la mediación de una serie de representantes que formaban parte de la red de poder encabezada por las fallecidas Margarita de Austria y su madre;[11] un entramado relacional configurado en pro de una estrecha alianza y colaboración de los miembros de la Casa de Austria, con sus mujeres como motores y protagonistas. En este sentido, la irrupción de la Nueva Historia Diplomática, como corriente historiográfica consolidada, ha suscitado novedosas investigaciones de sugerente carácter interdisciplinar que no solo han puesto el foco en cuestiones culturales, ceremoniales o vinculadas al lenguaje político en un escenario transnacional,[12] sino que han atendido de igual manera al rol diplomático desempeñado por las élites femeninas durante la época moderna y que, en consecuencia, supone una de las corrientes historiográficas a las que esta investigación se adscribe.[13] La conversión de la infanta María Ana en reina de Hungría, por ejemplo, supuso para su hermano mayor, Felipe IV, la garantía de la potencial continuidad de la estrecha colaboración con el futuro Fernando III y la salvaguarda de los intereses hispánicos en Viena. Ello explica que, durante el inicio de los preparativos para la jornada real de la infanta, el rey se dirigiese a ella como «mi mayor embajadora».[14]

Desde el asentamiento de Margarita en Madrid y coincidiendo con un estrenado reinado caracterizado por la multiplicación de la gracia, Fernando I y Cristina de Lorena colmaron a la reina de numerosos presentes y regalos, aprovechando ocasiones tales como partos o aniversarios.[15] Así también lo hicieron con algunas de las damas de su

8 Margarita falleció el 3 de octubre de 1611, en San Lorenzo de El Escorial, tras su octavo parto. Sobre su figura, véanse Pérez Martín, *Margarita de Austria* y Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun*.

9 La temática en un plano dinástico en su totalidad ha sido abordada en García García, *Felix Austria*. Para el caso concreto del intercambio de regalos entre Margarita de Austria y su madre, véase Keller, «The Archduchess, the Queen, a Jesuit and a Carinthian Nobleman», 157.

10 Durante las exequias, celebradas en Florencia, por el fallecimiento de la reina Margarita, se preparó un aparato figurativo en el que veintiséis telones rememoraban los momentos más importantes de la vida de la difunta. Con el fallecimiento de la reina, «se cerraba un canal privilegiado para las relaciones con España»; véase Volpini, «Toscana y España», 1143.

11 Sobre la existencia de agentes paraoficiales que articulaban y sostenían las redes diplomáticas de sus mandatarios, valga como ejemplo Marek, «La duquesa, la embajadora y la abadesa».

12 Carrió-Invernizzi, «A New Diplomatic History» e Iriye, «Culture and Power».

13 En dicho sentido, véanse Aggestam y Towns, «The Gender Diplomacy»; James y Sluga, *Women, Diplomacy and International Politics* y Lucca, «Strategies of Women Patrons».

14 González Cuerva, «*Mi mayor embajadora*».

15 Los envíos de Cristina de Lorena a la reina incluían pinturas, textiles o joyas; véase Franganillo Álvarez, «Intereses dinásticos y vínculos familiares», 178.

casa,[16] como Magdalena de Guzmán, marquesa del Valle, o Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos y hermana del poderoso valido Lerma, haciendo gala de la magnificencia de la corte florentina y de su modo de entender la política a través del lenguaje diplomático. Si anteriormente apelaban a dichos presentes como donaciones devocionales y demostraciones de afecto, bajo el reinado del tercer Felipe, el embajador Sallustio Tarugi fue alentando a defender que dichas ofrendas eran no solo una obra de magnanimidad, sino también —y especialmente— una compensación material para aquellos que rendían servicios al Gran Ducado.[17] De hecho, al enviado toscano Orso d'Elci se le requirió el traslado de minuciosos informes sobre el palacio de Felipe III, así como acerca de la personalidad de la reina Margarita y los circuitos cortesanos que imperaban en el espacio áulico hispánico. Adicionalmente, los grandes duques se congratulaban al recibir relaciones del grado de aprobación obtenido en torno a los regalos efectuados.[18]

Con el advenimiento de Cosme II de Médici y su esposa María Magdalena como nuevos grandes duques en 1609, los envíos que conectaban las cortes de Madrid y Florencia se vieron incentivados al calor del parentesco entre la reina y la gran duquesa. Aunque Orso d'Elci no conocía personalmente a María Magdalena a causa de su extendida estancia en la corte de Felipe III, posibilitó sobremanera la conexión epistolar y afectiva entre las hermanas. De hecho, fue la propia Margarita quien trasladó información al diplomático sobre la naturaleza de su hermana menor, añadiendo que, aunque un tanto codiciosa, su condición era tan amable y generosa que sabría recompensar el honor y el servicio desempeñados hacia su persona.[19] Además de vidrios, joyas, piedras preciosas y misivas, las hermanas intercambiaron varios retratos en los que aparecían ellas mismas en avanzado estado de preñez,[20] unas representaciones pictóricas excepcionales que la historiografía ha venido a denominar *Pregnancy Portraits* y que ponen en el centro cuestiones como la maternidad, la proyección del linaje y la demostración del poder femenino.[21] Recordemos que, dada la condición de extranjeras de ambas archiduquesas, el nacimiento de herederos —especialmente de vástagos varones— aumentaba su vinculación con los territorios que las habían acogido, pues pasaban a configurarse como las garantes de la continuidad dinástica de sus territorios de destino, una capacidad traducida en un enorme poder político.

Junto con el circuito afectivo-material, las hermanas utilizaron las cartas como mecanismo para favorecer sus respectivos intereses, de manera que Margarita de Austria aprovechaba dicha correspondencia para aconsejar a su hermana menor en materia de distribución de la gracia y del patronazgo dada su mayor experiencia con respecto a la de María Magdalena.[22] A su vez, del mismo modo que Cristina de Lorena había

16 Al respecto, nos remitimos a Goldenberg Stoppato, «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid».

17 Goldberg, «Artistic relations between the Medici and the Spanish Courts... Part I», 107.

18 Elci obtuvo sendas compensaciones a raíz del desempeño de su cargo, como el cardenalato para su hijo Scipione, la ubicación de su hijo Ranieri en altos cargos palatinos o el matrimonio de su hija Cecilia con una de las más ricas familias sienesas; véase Bigazzi, «Orso d'Elci», 388.

19 «Orso d'Elci», 389.

20 En este sentido, véase Carlos Varona, *Nacer en palacio,* 47-49. Para la representación pictórica de la propia reina, nos remitimos a García-Frías Checa, «The Pictorical Representation of Margaret of Austria».

21 Los retratos de Margarita y María Magdalena de Austria grávidas eran poco usuales entre las Austria. Sobre su excepcionalidad, véase, por ejemplo, Llorente, «Maternity in the Portraits».

22 Franganillo Álvarez, «Intereses dinásticos y vínculos familiares», 179.

observado en la nobleza femenina hispánica una garantía de la protección de los reyes, la nueva gran duquesa se interesó por desplegar su propia clientela en esa misma dirección con el objetivo de proyectar una imagen de la corte florentina a la altura de la imperial o la hispánica; una realidad pertrechada como consecuencia de la propia fisionomía de la corte toscana durante la modernidad, cuando el poder femenino rebasaba el fundamento de la garantía de la continuidad dinástica para vincularse también a la creación de una identidad medicea basada en el *self-fashioning,* el gusto artístico y la magnificencia.[23] Con todo, si el advenimiento de un nuevo reinado en las figuras de Felipe y Margarita había significado para Fernando I y Cristina de Lorena un momento óptimo para el despliegue de una política diplomática sin parangón, el fallecimiento de la reina en 1611 supuso para María Magdalena la pérdida de su mayor aliada. No obstante, en la infanta María Ana observó un potencial foco continuista de la política colaborativa característica de las mujeres Habsburgo.

Infanta y gran duquesa o el mantenimiento del legado matrilineal

Con la bendición e intermediación de los soberanos hispánicos, la archiduquesa María Magdalena se desposó con Cosme II de Médici en octubre de 1608, convirtiéndose, en febrero del siguiente año, en gran duquesa de Toscana. Poco tiempo después de su llegada a la corte florentina hubo de hacer frente a un panorama palatino complejo, en cuanto que el fallecimiento de Fernando I había provocado que un joven de apenas diecinueve años accediese a la herencia paterna, por lo que, en la práctica, la actuación política inicial del nuevo gran duque estuvo supeditada a la voluntad de su madre, Cristina de Lorena. En ese contexto, el cardenal Zapata —quien, por voluntad regia, cumplía la misión de congratular al matrimonio de Cosme y María Magdalena—[24] terminó rebasando sus funciones primigenias, pues su estancia en Florencia coincidió con el fallecimiento de Fernando I y hubo de trasladar el pésame de los reyes. Informando al Consejo de Estado sobre el proceder de tal gestión, el cardenal otorgaba información sustanciosa en relación con la corte de los grandes duques.

Así, sobre María Magdalena apuntaba «que su marido la quiere y estima pero que hasta ahora ni tiene ni le dan mano en cosa ninguna, disculpándose con decir que no sabe hablar en lengua que la entiendan, ni entiende a los que la hablan y que la suegra es quien gobierna todo», añadiendo que Cristina de Lorena no resultaba confiable para la esposa de Cosme II por ser «de corazón francesa».[25] En ese mismo documento, el Consejo de Estado convenía que, si Felipe III y Margarita de Austria perseveraban en favorecer a la hermana de esta última, la gran duquesa «se alzará con todo lo que allí hay».[26] Como reflejan las fuentes documentales, si bien numerosos ministros de la época observaban en

23 A su vez, los periodos de regencia y de minoridad del heredero otorgaron un significativo rol político a las mandatarias florentinas; véase Marx, «Politica culturale al femminile e identità medicea», 147.

24 En su nombramiento jugó un rol determinante su condición de cuñado de la dama favorita de la reina, María Sidonia Riederer von Paar; consúltese Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España,* 344.

25 AGS, Estado, legajo 1453, fol. 63. En líneas posteriores, añade que la inclinación de la gran duquesa viuda hacia Francia era por todos conocida, pero que «lo disimula por conocer que la grandeza de su casa y de su hijo depende solo de la protección de Vuestra Magestad».

26 Fol. 63.

Cristina de Lorena la figura de una alentadora de los intereses franceses en Florencia, la gran duquesa madre gozaba de buenas relaciones diplomáticas con la Monarquía Hispánica y con sus representantes, entendiendo que ello garantizaba el engrandecimiento de su progenie, de modo que no solo desplegó una red epistolar transnacional con algunas nobles españolas,[27] sino que también granjeó una buena correspondencia con Margarita de Austria, a quien honró en varias ocasiones con el envío de ricos presentes y con quien intercambió escritos al respecto de la decoración para el nuevo monasterio que la esposa de Felipe III quería construir cerca de palacio.[28]

No obstante, la conversión de María Magdalena en nueva gran duquesa provocó que la corte de Madrid y la medicea reanudasen su conexión con mayor fuerza al calor de una relación diplomático-afectiva encabezada por las dos hermanas. En ella, el envío de presentes entre ambas fue una constante, así como la mediación de varios agentes que formaban parte de sus respectivas redes de poder, como fueron el confesor jesuita Richard Haller, la dama favorita de la reina, María Sidonia,[29] o el embajador toscano Orso d'Elci. En marzo de 1611, por ejemplo, desde Madrid fue enviada una joya a Florencia por el nacimiento de la primogénita de María Magdalena, María Cristina de Médici, que había nacido dos años antes, por lo que, en dicha ocasión, el presente se había hecho llegar con cierto retardo.[30] Ese mismo año, y coincidiendo con el octavo y mortal parto de la reina, la condesa de Barajas, María Sidonia, trató de aliviar el mal de la gran duquesa mostrándole unos vidrios que su hermana había enviado para ella y los infantes.[31]

Tradicionalmente, los miembros de la Casa de Austria habían mantenido sus lazos de sangre a través de la consecución de matrimonios o de alianzas político-militares, y el vasto territorio que dominaban obligaba a sus representantes a la lejanía con respecto a sus pares, de ahí que su correspondencia se convirtiese en el vehículo principal del mantenimiento de sus relaciones. Valgan como ejemplos los casos de Felipe II y sus hijas,[32] el de Isabel Clara Eugenia y su hermano menor, Felipe III,[33] o el de la propia María Ana de Austria con su hermana, Ana de Austria,[34] o con su marido, Fernando III.[35] La red epistolar habsbúrgica favorecía la familiaridad y permitía mantener conectados los intereses de los Austria, si bien conviene tener en cuenta que existe un debate historiográfico amplio en torno a los límites y a la viabilidad de la mencionada voluntad de mancomunación.[36]

27 Franganillo Álvarez, «La relación epistolar entre la Gran Duquesa Cristina de Lorena».

28 Dicha fundación sería el Real Monasterio de la Encarnación; véase Goldenberg Stoppato, «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid», 90.

29 Sobre su figura, nos remitimos a Marín Tovar, «Doña María Sidonia»» y Deelen Porta, «Una aproximación a la trayectoria familiar de la "dama privada de la Reina"».

30 AGS, Estado, legajo 1453, fol. 86. Es probable que la debilidad que caracterizó a María Cristina de Medici durante su trayectoria vital fuese el motivo por el cual la joya llegó con retardo, es decir, que la falta de certeza acerca de su supervivencia obligase a los reyes a retrasar el envío de la misma.

31 BAV, Vat. Lat. 10407, fol. 47, *El padre Ricardo Haller al embajador Orso d'Elci, de San Lorenzo a 30 de septiembre de 1611*.

32 Bouza Álvarez, *Cartas de Felipe II a sus hijas*.

33 García Prieto, «¿Quién escribe las cartas del rey?».

34 Martorell Téllez-Girón, *Cartas de Felipe III a su hija Ana*. Muchas de ellas iban acompañadas de epístolas de la infanta María a su hermana mayor.

35 Sommer-Mathis, «La infanta María Ana y la vida de familia».

36 Un análisis pormenorizado de dicha cuestión, que, lejos de limitarse al debate historiográfico sobre el grado de aceptación y repercusión de Felipe III en la política dinástica frente a los diversos pareceres existentes en torno a la política exterior, concede especial atención al papel del monarca frente a la «discordia de hermanos», es el contenido en Schmidt, «La unidad de la Casa de Austria», 1385-1390.

Sumado al intercambio de epístolas, la distribución de mercedes materiales fue altamente común,[37] tratándose de un fenómeno en el que la documentación archivística nos ha permitido incluir a María Ana y María Magdalena de Austria. Por otra parte, las relaciones diplomáticas entre la Monarquía Hispánica y Florencia durante la modernidad fueron considerablemente fluctuantes, a pesar de la concertación de varios matrimonios de los mandatarios florentinos con ilustres personajes españoles. Así, durante el reinado de Felipe II, la investidura de la estratégica plaza de Siena, la protección ofrecida al hermano menor de Fernando I, Pedro de Médici, y la aproximación a Francia fueron obstáculos para la mancomunidad de sus intereses; y con el advenimiento de su hijo y sucesor a la cabeza del Gran Ducado, Cosme II se erigió como aliado de la Corona española, especialmente por su matrimonio con la hermana menor de la reina Margarita y, más todavía, después del estallido de la guerra de los Treinta Años. La conversión de los grandes duques en cuñados de Felipe III supuso un aumento de su colaboración con el estado toscano, y tras el fallecimiento de la reina, la gran duquesa inició una fluida correspondencia con algunas de las damas de su difunta hermana, especialmente con aquellas que habían formado parte de su círculo leal, como Bárbara del Mayno, Victoria Porcia o Bibiana von Pernstein, a quienes también honró con el característico *arte del dono* florentino materializado en el envío de máscaras o joyas.[38] Mientras que el valido del rey, el duque de Lerma, aprovechó el vacío que la soberana había dejado para postularse como intermediario en las relaciones entre los grandes duques y la familia real, María Magdalena observó en la red de poder de su fallecida hermana un núcleo de influencia considerable. En esa senda, y como mencionábamos, se valió de muchas de sus otrora servidoras, como de su dama favorita, María Sidonia,[39] y de la priora del Real Monasterio de la Encarnación, sor Mariana de San José,[40] con el objetivo de mantener la proximidad con los hijos de la difunta reina. Todo un despliegue diplomático al amparo de la labor de su máximo colaborador en la corte española, el embajador Orso d'Elci.

La caída del duque de Lerma, en 1618, trajo consigo un nuevo paisaje político que favoreció los intereses de María Magdalena, dado que su acceso a la confiabilidad de la fuente última de patronazgo no necesitó de la intermediación del valido del rey, quien tradicionalmente había antepuesto sus propios intereses a los de sus clientes.[41] Adicionalmente, el estallido de la guerra de los Treinta Años en esas mismas fechas provocó que el estado italiano observase una salvaguarda en la estrecha colaboración con la monarquía de Felipe III, especialmente a través de la personalidad de María Ana de Austria. La coexistencia de la hija menor de Margarita de Austria con personajes que han suscitado un elevado interés historiográfico, como sus hermanos Felipe IV y Ana Mauricia, ha generado una notoria desatención respecto a su propia figura, de modo que los historiadores que se han detenido en ella lo han hecho principalmente para abordar sus

37 La propia María Ana, en cartas a su esposo Fernando III, le hacía llegar ropas, libros de comedias, garabatos de sus hijos e, incluso, alimentos. En este sentido, nos remitimos a Sommer-Mathis, «La infanta María Ana y la vida de familia», 127.

38 En este sentido, véase Kubersky-Piredda y Bernstorff, *L'arte del dono*.

39 La condesa de Barajas y María Magdalena se habían criado juntas en la ciudad de Graz: la primera se convirtió en valedora de los intereses de la segunda en Madrid, consiguiendo para sí numerosos beneficios y presentes. En julio de 1617, por ejemplo, el padre capuchino Bernardo Riederer fue alojado en la corte florentina, durante su paso hacia Roma, por ser hermano de María Sidonia; ASF, Mediceo del Principato, filza 6083, s. fol., *Orso d'Elci a los Grandes Duques (16 de julio de 1617)*.

40 Franganillo Álvarez, «Espacios religiosos e influencia política en la corte».

41 Sobre la temática, véase Volpini, «Sorelle, granduchesse e regine nel primo Seicento».

infructuosos esponsales con el príncipe de Gales, futuro Carlos I de Inglaterra.[42] No obstante, la partida a Francia de la infanta Ana Mauricia en 1615 y el fallecimiento de la infanta Margarita en 1617 provocaron que la relación de Felipe III con su hija María Ana fuese más estrecha si cabe. Así, en la correspondencia con su hija Ana, el rey menciona frecuente y cariñosamente a María y se muestra preocupado por las marcas que ciertos achaques habían dejado en la cara de esta última, cómico por sus enfados al olvidar avisarla de que marchaba correo hacia Francia u orgulloso de su destreza en el baile. El 18 de agosto de 1618, por ejemplo, escribía señalando que la carta de María iba abierta «porque la abrí para leerla y ver cuan buena letra hace; hoy ha cumplido sus doce años y cada día se va haciendo más bonita en todo».[43] De hecho, los informes florentinos sobre la corte madrileña señalan que, para el rey, la infanta «era stata la pupilla degli occhi suoi».[44] En definitiva, María Ana se convirtió, junto con la princesa de Asturias, Isabel de Borbón, en la figura femenina de mayor relevancia en el panorama palatino hispánico, razón por la que su tía materna la observó como una agente de poder cuya confiabilidad merecía ser granjeada. Ambas compartieron, durante más de doce años, una relación epistolar —seguida del intercambio de infinidad de presentes y favores— que culminó en su *face à face* en la ciudad de Génova, en el verano de 1630.[45]

Materializar los afectos

«Per benignità propria et amorevole zelo di V[estra]M[aiestà] e seguito all'Italia di pace et quiete, con speranza [et] amore che sotto la sua potente protezione si deva lungho tempo conservare».[46] Con estas palabras iniciaba María Magdalena de Austria una carta, fechada a 28 de julio de 1618 y dirigida a Felipe III, en la que se encomendaba al servicio del rey católico, consciente de que ello era garantía de la quietud en los dominios de su esposo. Según disposición real, la respuesta a dicho escrito debía contar con la firma y cortesía de la infanta María Ana, por quien la gran duquesa había mostrado notable interés en los meses anteriores;[47] y es en esa cronología en la que podemos enmarcar el inicio de una relación epistolar de más de una década de duración y materializada en el intercambio de infinidad de regalos entre ambas. Así, el 12 de septiembre de 1618, desde San Lorenzo de El Escorial, la infanta María, siguiendo disposiciones paternas y coincidiendo con el regreso a Florencia del embajador Orso d'Elci, escribió por vez primera a su tía y, junto con su misiva, en la que apela al recuerdo materno para favorecer la confiabilidad mutua, la futura emperatriz le remitía una serie de presentes que se molestaba en enunciar como «niñerías»:[48]

42 En este sentido, véase Redworth, *The Prince and the Infanta*.

43 BNE, Ms. 2348, fol. 53.

44 ASF, Mediceo del Principato, filza 4949, fol. 833, *Avisos desde Madrid (2 de abril de 1621)*.

45 La temática es abordada en Deelen Porta, «Desafíos de una corte itinerante».

46 BZ, Nuevo Fondo, 1, GD. 7, doc. 191, *La serenísima archiduquesa María Magdalena a Felipe III (Florencia, 28 de julio de 1618)*.

47 «Que la infanta María ponga a su tía Sereníssima Señora, os beso las manos y en el sobreescrito a la Sereníssima señora mi tía y señora»; doc. 191, *La serenísima archiduquesa María Magdalena a Felipe III (Florencia, 28 de julio de 1618)*.

48 «Aunque ha muchos días que desseo darme a conocer a VA por cartas, ninguna ocasión me ha parecido más a propósito que la presente, pues juntamente hará testimonio conmigo el embajador [Orso d'Elci] del amor que siempre ha conocido que yo tengo a V. A. y el desseo de parecer hija de mi madre en cumplir con esta obligación»; ASF, Mediceo del Principato, filza 6083, s. fol., *La infanta María a su tía la gran duquesa de Toscana (12 de septiembre de 1618);* citado en Franganillo Álvarez, «Intereses dinásticos y vínculos familiares», 182.

> Tres cajas de la India quadradas con pastillas y otras tres [cajas].
> Una de terciopelo azul bordada.
> Otra caja también como esta con lacre de olor.
> Un escriptorio de nácar con brincos de pasta.
> Una caja redonda de la India con cincuenta y quatro pares de guantes de ámbar, dos vasos grandes de algalia, un cantarico de tortuga con almizcle que todo ello va en una caja grande cubierto con un encerado verde y sellado con nuestro sello.[49]

La expedición de los mismos fue propiciada por sor Mariana de San José, priora del Real Monasterio de la Encarnación, y la II condesa consorte de Barajas, María Sidonia Riederer von Paar, como bien explica la primera en carta a la gran duquesa. En ella, la priora también señala que en el regreso del embajador florentino a su corte de origen habían observado el momento idóneo para hacer que «Su Alteza de la Sereníssima infanta comenzase con alguna demostración»,[50] además del interés de Sidonia y sor Mariana por el recibo de unas telas florentinas que el embajador les había conseguido hacer mandar. Teniendo en cuenta la fecha de inauguración del monasterio y la voluntad de ambas mujeres porque una de las hijas de los grandes duques profesase como novicia,[51] resulta plausible que dichos paños tuviesen como destino la obra intrínsecamente relacionada con la difunta Margarita. En este sentido, si al interés de la priora, dada su vinculación con el mismo, sumamos el ingreso en él de una de las hijas de Sidonia en octubre de 1624, con el nombre de María del Nacimiento,[52] su conexión con la fundación se hace evidente, al tiempo que demuestra que en el mantenimiento de los lazos de los miembros de la Casa de Austria jugaban un papel determinante agentes como las damas de palacio o personajes religiosos, y evidenciando, a su vez, que los espacios donde dichas motivaciones políticas se promovían rebasaban los lugares tradicionalmente vinculados al ejercicio del poder, como despachos o Consejos Reales.

El envío primigenio de la infanta a su tía marcó el inicio de un intercambio de regalos que se alargó por más de diez años, de modo que coincidiendo con la jornada a Portugal de Felipe III en 1619, en la que la infanta estuvo presente,[53] María Magdalena escribió nuevamente a su sobrina María Ana alegrándose por su feliz y sano arribo a Lisboa. Además de aprovechar la ocasión para hacer llegar a los hijos de su difunta hermana algunos regalos contenidos en un total de seis cajas,[54] se sirvió del escrito para solicitar a la infanta una relación de las fiestas originadas tras la real entrada, así como varios objetos para su disfrute personal. En concreto, comunicaba confidentemente a María Ana que «mi sono haver fatto una casa di piacer vicini allà citta»,[55] una nueva posesión que esperaba poder decorar con objetos de la India que, casualmente, ingresaban en el continente a través de la ciudad en la que su sobrina preferencial se encontraba.

49 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, legajo 368, fol. 92r, *La infanta María en San Lorenzo de El Escorial (13 de septiembre de 1618)*. En ese mismo envío, la condesa de Barajas, María Sidonia Riederer, aprovechaba para hacer llegar una cajita de guantes y olores a una prima que se encontraba al servicio de la gran duquesa.

50 ASF, Mediceo del Principato, filza 6083, s. fol., *Sor Mariana de San José a la Gran Duquesa, desde la Encarnación (26 de septiembre de 1618)*.

51 Franganillo Álvarez, «La relación epistolar entre la Gran Duquesa Cristina de Lorena», 464.

52 ACEM, UDC, caja 023/003, *Libro de las profesiones de religiosas*.

53 Sobre la temática, nos remitimos a Gan Giménez, «La jornada de Felipe III a Portugal».

54 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, legajo 368, fol. 184, *La Gran Duquesa a sus sobrinos (25 de julio de 1619)*.

55 ASF, Mediceo del Principato, filza 6101, s. fol., *La Gran Duquesa a su sobrina, la infanta María Ana (22 de julio de 1619)*.

La corte lisboeta contenía, desde tiempos de la dinastía Braganza, un carácter exótico y ecléctico por la presencia de animales salvajes y extraños llegados de todas partes del orbe. Adicionalmente, durante la modernidad, el puerto de Lisboa se convirtió en la puerta de entrada al continente de animales, joyas y materias de elevado valor cultural para las élites de la época, quienes, conscientes de los lujos y rarezas de los objetos que ingresaban en la urbe, desarrollaron un notable interés por adquirirlos.[56] De esa manera, y con una forma de requerimiento ligeramente sutil, María Magdalena esperaba recibir «qualche cosa delle Indie»;[57] un deseo que María Ana cumplió en varias ocasiones, pues no solo le hizo llegar un envío de bienes procedentes de la India en los meses sucesivos, sino varios. Si bien el desglose y la descripción de los objetos de este en concreto no se han conservado, Villa del Poggio Imperiale contó, indudablemente, con la impronta material del circuito diplomático-afectivo establecido entre tía y sobrina.

La mediación del diplomático Elci en la consecución del mismo fue recompensada por María Magdalena en 1624, pues asignó al embajador dos cámaras en la tercera planta del ala occidental del recién estrenado palacio;[58] una nueva residencia que había sido construida sobre la vieja villa de los Baroncelli, en una posición estratégica a extramuros de la ciudad florentina, y que tenía todas las ventajas de una quinta suburbana, puesto que desde allí podía disfrutarse del aire fresco del campo al tiempo que se encontraba cerca de los Jardines Bóboli y del Palazzo Pitti. Villa del Poggio Imperiale se consagró como una extensión de la corte medicea, pues los traslados de las regentes y del heredero no se limitaron a ser de carácter estival, sino que los mandatarios toscanos podían llegar a pasar largas temporadas en aquel nuevo espacio, cuya fecha de finalización fue el año 1624.[59]

El intercambio de regalos entre las cortes de Florencia y Madrid, al calor de la relación tía y sobrina, fue reiterado durante la década de los años veinte del seiscientos: por ejemplo, en abril de 1621, la gran duquesa recibió cinco cuadros en los que aparecían retratados el príncipe y los infantes.[60] También bandejas y cajas de la India fueron obsequios preferenciales remitidos a María Magdalena, vivo reflejo del conocimiento de sus gustos por parte de la infanta, quien muy probablemente recordaba el requerimiento que su tía le había trasladado durante su estancia en Lisboa. Asimismo, a expensas de la voluntad de María Ana de Austria, se hicieron llegar a Florencia presentes como rosarios de coco, porcelanas y escritorios.[61] En este sentido, resulta pertinente considerar que muchos de los objetos que la infanta enviaba a su tía formaron parte del proyecto decorativo y artístico de la Villa del Poggio Imperiale, más aún si tenemos en cuenta la cronología en la que se enmarcan dichos regalos, la petición de María Magdalena a su sobrina, la fecha de finalización del palacio y el alto grado de participación de la gran duquesa en la decoración de su nueva propiedad.

56 Pérez de Tudela Gabaldón y Jordan Gschwend, «Luxury Goods for Royal Collectors».

57 ASF, Mediceo del Principato, filza 6101, s. fol., *La Gran Duquesa a su sobrina, la infanta María Ana (22 de julio de 1619)*.

58 Bigazzi, «Orso d'Elci», 395.

59 Algunas de las visitas más paradigmáticas que acontecieron en Villa del Poggio Imperiale fueron la de Ladislao de Polonia, primo hermano por vía materna de la gran duquesa, o la del archiduque Carlos de Austria, su hermano. Igualmente, en la nueva residencia medicea se organizaban de manera recurrente cacerías, bailes y, especialmente, representaciones teatrales; véase Hoppe, «Uno spazio di potere femminile».

60 Sobre la retratística de los infantes reales, véase Cobo Delgado, «Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria».

61 AGS, Cámara de Castilla, Cédulas, legajo 368, fol. 320.

El vínculo entre María Ana y María Magdalena se manifestó, a su vez, en una voluntad por conocerse en persona aprovechando la jornada que la infanta y futura reina de Hungría emprendió hacia Viena, a finales de 1629, para desposarse con su primo el archiduque Fernando, futuro Fernando III del Sacro Imperio —una unión que renovaba la política matrimonial que había mantenido conectados los intereses dinásticos de la Casa de Austria—. Valiéndose del traslado de la reina de Hungría a su nueva corte y del hecho de que la comitiva real llevaría a cabo varias paradas en territorios italianos, como Génova o los dominios del papa, la archiduquesa María Magdalena consiguió que Felipe IV aceptase un encuentro entre ambas en el puerto de la urbe ligur. Meses antes de la reunión familiar, la gran duquesa escribió a Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, V duque de Alba y mayordomo mayor de la infanta durante su jornada, comunicándole su alegría por el suceso venidero, en el cual esperaba poder «baciarli personalmente le mani et confermarle vivamente la mia servitú».[62] Los preparativos en torno al encuentro fueron complejos a tenor de la situación epidémica y del contexto bélico en el que se encontraba el continente. Además, si el séquito que acompañaba a la futura emperatriz era ingente, a él había que sumar el que acompañaría a la gran duquesa desde Florencia hasta Génova.

Previamente al encuentro, los agentes toscanos centraron sus preocupaciones y averiguaciones en estar al corriente de los cambios en la ruta, en hacerse con información precisa sobre el entorno de María Ana —más particularmente de «le dame et donne in particolare et delle piu confidenti et favorite, et di quelle che stanno piu acanto alla persona sua»—[63] y en la posibilidad de alojar a la archiduquesa en el Palacio Doria, junto con la reina de Hungría.[64] Los españoles, en cambio, se ocuparon de atender las decenas de peticiones de visita a la infanta o de disponer el mencionado espacio para que fuese acorde a su dignidad, pues los rumores sobre que la habitación que se le había destinado «fusse caldo com una fornai»[65] estaban en boca de todos. Finalmente, y teniendo en cuenta la edad del V duque de Alba —quien por entonces contaba con sesenta y dos años y estaba efectuando un traslado cuasi continental—, la gran duquesa accedió a hospedarse en una estancia más reducida en aras de que el mayordomo mayor de la infanta gozase de una comodidad acorde con su estado. A su vez, la problemática de las elevadas temperaturas en relación con la ubicación de la soberana húngara se solventó otorgándole el aposento que disponía de balcón y ventanales, tal y como refleja el dibujo de la figura 2.

Por su parte, el II conde de Barajas, Diego Zapata de Mendoza —quien desempeñaba el oficio de mayordomo de la infanta durante el traslado a Viena—, llevó a cabo una labor que rebasaba las funciones asociadas a su cargo, pues, además de ser el encargado de paliar las tensiones existentes entre el duque de Alba y la camarera mayor, Victoria Pacheco Colonna, condesa de Siruela, hizo de mediador con los agentes y negociados italianos durante las paradas en suelo itálico. Si la reina de Hungría se encontraba indispuesta, Zapata era el encargado de excusarla diplomáticamente. Así, por ejemplo, a su llegada a Génova, el enviado de la gran duquesa quiso reverenciarla, pero el encuentro fue re-

62 ADA, C. 19, n.º 67, *Carta de la archiduquesa de Florencia al duque de Alba (11 de marzo de 1630)*.

63 ASF, Mediceo del Principato, filza 6090, fol. 7, *Carteggio attinente al viaggio della Granduchessa a Genova (21 giugno 1630)*.

64 Fols. 30 y 108-110v.

65 Fols. 121-122.

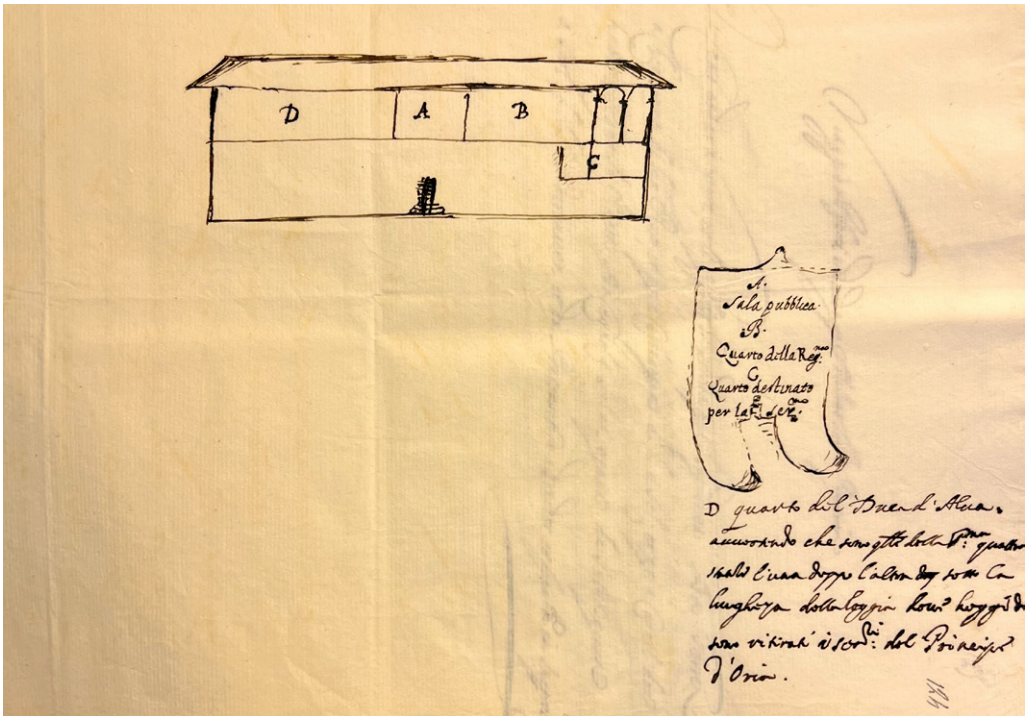


Figura 2

ASF, Mediceo del Principato, filza 6090, c. 124, *Carteggio attinente al viaggio della Granduchessa a Genova per incontrarsi con la Infanta di Spagna, nuova regina d'Ungheria e di Boemia, 1630*. © Ministero della Cultura / Archivio di Stato di Firenze.

trasado a las diez de la noche de ese mismo día por encontrarse «enojada». Al respecto, el agente Gennaio anotó en sus avisos que estaba convencido de que dicho retardo solo podía deberse a que la reina no se había alistado a tiempo para su recibimiento, y a pesar de expresar su descontento, dado que era su segundo intento de visitar a la infanta, señalaba que el trato recibido por el II conde de Barajas había sido tan exquisito y cortés que había decidido pasarlo por alto. De hecho, mencionaba la servitud y fidelidad que Diego Zapata profesaba a María Magdalena «per la ragione che li ne viene dalla moglie che in Alemania pare si é stata aia di cotesta Serenissima e della Regina di Spagna».[66]

Por consiguiente, el testimonio del embajador Gennaio evidencia que, veinte años después del fallecimiento de Margarita de Austria, su red de poder seguía gozando de una importancia capital. Diego Zapata había contraído nupcias, en 1603, con la dama favorita de la reina, María Sidonia, y la condesa de Barajas, que se había criado junto con las hijas de María Ana de Baviera en la corte de Graz, había fallecido a finales de 1624. Sin embargo, durante más de diez años se encomendó a favorecer las relaciones diplomáticas entre la infanta y su tía con el soporte de la priora sor Mariana de San José y de sor Margarita de la Cruz. Así, la posición del II conde de Barajas con respecto a la corte medicea fue altamente favorable no solo por su buen hacer como servidor de la reina de Hungría, sino también por ser el viudo de una noble que, durante más de veinte años, se había entregado a los intereses de la reina Margarita y a los de María Magdalena.

66 Fol. 219, *Ambasciatore Gennaio a la Granduchissa (19 de Luglio di 1630)*.

Con todo, el encuentro tuvo lugar a finales de julio de 1630: el primer contacto aconteció en el mismo puerto de Livorno, en la nave que transportaba a la soberana, y las crónicas señalan que la archiduquesa se dirigió a María Ana llamándola «Su Majestad», mientras que esta hizo lo propio con la gran duquesa empleando el título de «Alteza». María Magdalena hablaba en italiano a su sobrina, quien la entendía gracias a la traducción que efectuaba su propio confesor, el padre Quiroga, y cuando la mandataria toscana informó a la infanta de que sería de su agrado aposentarse en el Palacio Doria, esta última tuvo a bien concederle dicho gusto a su tía. En el encuentro también hubo ocasión para que la archiduquesa honrase a María Ana con varios presentes, como unas ricas preseas y unas camas de textiles inestimables. No obstante, dichos regalos no tuvieron el valor que, para los testigos del desembarco de la infanta y para ella misma, adquirió el obsequio que su tía le había preparado para su llegada a Livorno.

Como las crónicas desvelan, la infanta desembarcó, desde la Real hasta la costa, a través de un «Ipocentauro», un artilugio que la gran duquesa había encargado construir para su sobrina preferencial. En concreto, se trataba de una nave o «máquina grande de madera, muy bien compuesta y pintada»[67] que tenía las características propias de la criatura mitológica que representaba, es decir, contaba con una proa en forma de hombre y una popa a modo de parte trasera de corcel. La embarcación, mitad humana, mitad caballo, había sido confeccionada por artífices a sueldo de María Magdalena, quienes habían llevado a cabo la obra en el agua, en una ubicación próxima a la costa, pero evitando ser advertidos por las gentes que allí laburaban.[68] La ofrenda en forma de nave que la archiduquesa regaló a su sobrina confirió a una reunión familiar ya de por sí extraordinaria un halo ceremonial incalculable con una dimensión visual única: las aguas, el puerto y las gentes de Livorno fueron espectadores de uno de los pocos encuentros entre miembros femeninos de la Casa de Austria pertenecientes a las dos ramas de la dinastía.

Con todo, Livorno y su gentío no solo asistieron al desembarco de una infanta de España en sus costas, sino también al ofrecimiento tangible que la gran duquesa efectuó a su sobrina encarnado en la nave en forma de centauro, por lo que, además de una sorpresa para la infanta, dicho regalo constituyó también un instrumento de regocijo colectivo, dado que los presentes pudieron disfrutar de la materialización de los afectos entre María Magdalena y María Ana de Austria. Ello venía a demostrar la importancia que para la primera tenía el encuentro con su sobrina y sus esfuerzos para que la llegada de la reina de Hungría involucrase visualmente a los asistentes; voluntad que quedó plasmada en las crónicas relativas al suceso, en las que se destacó el cuidado con el que había encargado el presente. De igual modo, las damas de la futura emperatriz fueron agasajadas con diferentes obsequios por voluntad de la gran duquesa, razón por la cual «muy contenta volvió a salir la Corte y a embarcarse a la vuelta de Nápoles».[69]

67 RAH, K-13, fol. 58, *Manuscrito anónimo de la época. Diario de la jornada de la Serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, doña María de Austria.*

68 «Laburan unos hombres a la costa desde la misma agua sin ser vistos»; fol. 58, *Manuscrito anónimo de la época. Diario de la jornada de la Serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, doña María de Austria.* El escrito incluye, a su vez, una minuciosa descripción del semblante de la archiduquesa y de su hijo: «Señora, al parecer de 50 años de edad, muy alegre la condición y el semblante, el rostro todo austríaco y abultado, la llaneza alemana adornada de la galantería y agasajos de Italia; el Gran Duque señor de edad de 23 a 24 años en la disposición y en el rostro muy parecido al Rey Nuestro Señor».

69 RAH, K-13, fol. 58r, *Manuscrito anónimo de la época. Diario de la jornada de la Serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, doña María de Austria.*

Lazos familiares y circuitos diplomáticos

La presente investigación ha puesto de manifiesto que el encuentro entre María Ana de Austria y su tía María Magdalena, en el verano de 1630, fue posible gracias a la relación diplomático-afectiva que habían iniciado en septiembre de 1618; vínculo propiciado por la familiaridad y por el recuerdo compartido hacia Margarita de Austria,[70] al tiempo que producto del calado de la voluntad colaborativo-dinástica impulsada por María Ana de Baviera durante su trayectoria vital. Si la archiduquesa madre abogó por la mancomunación de los intereses de los miembros femeninos de la dinastía, su nieta y homónima se erigió como la continuación y culminación de dicho afán. Educada como infanta de España y convertida en la aspirante nupcial por excelencia en el panorama continental de la segunda década del seiscientos, el destino de María Ana de Austria prontamente estuvo ligado a Viena, a pesar de la existencia de otras candidaturas matrimoniales que han merecido mayor atención historiográfica, de forma que encarnó la garantía de la estrecha colaboración de las dos ramas de la Casa de Austria, un triunfo dinástico que venía a ultimar el objetivo primigenio de su abuela materna y que María Magdalena de Austria supo detectar prontamente apoyándose en la red de poder de su difunta hermana. Al mismo tiempo, la política matrimonial de la Casa de Austria se había traducido en la ubicación de varios miembros femeninos de la dinastía en estados italianos, como ejemplificaban la propia María Magdalena o la infanta Catalina Micaela. El mantenimiento de las buenas relaciones con los dominios de la península itálica se había asegurado a través de una mutua cooperación militar, económica y nupcial. Asimismo, la importancia de la cercanía física era un factor determinante en la conservación de las buenas relaciones entre las élites de época moderna, de ahí que María Magdalena abogase por el encuentro con su sobrina, sabedora de que iba a convertirse en futura emperatriz del Sacro Imperio. La gran duquesa optó por la movilidad para favorecer sus relaciones político-dinásticas en varias ocasiones, pues además de la mencionada reunión familiar en Livorno, falleció durante el viaje emprendido hasta Viena, en el otoño de 1631, para encontrarse con sus hermanos, el emperador Fernando II y el archiduque Leopoldo.[71]

En este punto conviene señalar que, a pesar de las numerosas manifestaciones de aprecio y fidelidad entre María Ana de Austria y su tía la gran duquesa, la infanta pudo haber desarrollado un afecto aún mayor hacia los hijos de la hermana de su padre, Catalina Micaela de Austria. Meses antes de su partida a Viena, el enviado saboyano comunicó a la corte de Turín que esta le había trasladado a una dama de su confianza que él mismo erraba al considerar que su amor hacia sus primos toscanos era mayor que el que tenía por los de Saboya, apuntando, además, que las palabras que había utilizado María Ana eran: «Yo no conocí a mi madre, y estos son sus parientes [los hijos de María Magdalena], mi padre me quería tanto como sabéis y estos son parientes de él y por eso quiérolos mucho y mi primo Vittorio se crió con nosotros».[72] Sin embargo, las

70 La afectividad característica de los Habsburgo ha sido detectada por numerosos modernistas; véase, por ejemplo, Hugon, «Mariages d'État et sentiments familiaux», 81 y 91-93. Sobre la temática de los afectos en sentido diplomático, nos remitimos a la exhaustiva obra de Thoen, *Strategic Affection?*

71 Acerca de su figura, véase Galli Stampino, «Maria Magdalena of Austria».

72 AST, Lettere Ministri Spagna Mazzo 19, *Lettere dell'Arcivescovo di Tarantasia a S.A. (1628)*. Agradezco encarecidamente a Alejandra Franganillo Álvarez la facilitación de la signatura y la transcripción del documento, entre otras tantas muchas cosas.

razones esgrimidas por el embajador de Saboya no faltaban a la verdad, pues la infanta se había criado al abrigo de su padre y junto con sus primos Felipe, Vittorio Amadeo y Manuel Filiberto.[73] No obstante, las supuestas filiaciones francesas de este último —acrecentadas por su matrimonio, en 1619, con la hermana del rey cristianísimo y de Isabel de Borbón, Cristina de Francia— y los entresijos de la propia práctica diplomática permiten considerar que María Ana tuviese a bien optar por una actitud benevolente para con todos los potenciales aliados de la monarquía. De hecho, si bien el deceso materno tuvo lugar a una tierna edad para ella, como recogió el diplomático saboyano, su legado pervivió e impregnó su proceder relacional y confesional en los años venideros. Además de conservar como confidentes a muchas de las otrora servidoras de su madre y como servidoras de su casa a varias de las hijas de estas, la futura emperatriz honró la memoria de Margarita de Austria en numerosas ocasiones. Por ejemplo, cuatro días antes de su partida a Viena mandó fundar dos capellanías en el Real Monasterio de la Encarnación, «considerando el piadoso afecto y particular devoción con que la Reyna mi señora y mi madre que está en el cielo, trató y dispuso la fundación».[74] Asimismo, la propia María se encargó de nombrar a los dos primeros capellanes, como comunicó en carta autógrafa a la priora del monasterio, sor Mariana de San José.[75]

Por último, las pesquisas aquí contenidas han permitido arrojar luz sobre la circulación de objetos entre miembros femeninos de una misma dinastía y acerca de la agencia del intercambio de esos mismos enseres. El envío de regalos entre mandatarios continentales formaba parte de una práctica principesca, altamente extendida durante la Edad Moderna, cuyo objetivo principal estribaba en la demostración del poder y del estatus, así como en la creación de obligaciones o lealtades políticas como parte de una actividad transaccional.[76] No obstante, en algunos casos debemos considerar la familiaridad y los afectos como motores igualmente determinantes de tales circuitos materiales y epistolares, de modo que, en relación con el intercambio de bienes entre miembros femeninos de la dinastía Habsburgo, el trinomio «práctica cultural-proyección del estatus-afectos» ha sido una premisa analítica determinante para este estudio. En este sentido, junto con la tendencia a la proyección cultural vinculada a las élites de época moderna, el envío de presentes entre Margarita y su hermana menor, por ejemplo, atendía también a su voluntad de plasmar en lo material una demostración de la dignidad y de las posiciones que ocupaban en sus respectivas cortes, a pesar de su condición de extranjeras; y el envío de «retratos de preñadas» entre Margarita y María Magdalena se alzaba no solo como memoria material para la destinataria, sino como vivo reflejo del peso político que el embarazo y la garantía de la sucesión imbricaban para las retratadas. Criadas conjuntamente por María Ana de Baviera en la corte de Graz, las hermanas sentían un profundo y mutuo afecto que motivaba el envío de dichos presentes. Un entramado dinástico-diplomático que la gran duquesa se esforzó por mantener, tras el deceso de la esposa de Felipe III, en la figura de su sobrina preferencial, la infanta María Ana de Austria, conservando y

73 Sobre la postura política de este último con respecto a la corte hispánica, véase Antolín Rejón, «El complejo rol dinástico».

74 ACEM, UDC, caja 002, Expediente 4B, *Escrituras de fundación y confirmación de dos capellanías y otras memorias de María de Austria, Reina de Hungría (25 de diciembre de 1629)*.

75 «Y ahora en mis días nombro por primeros capellanes al licenciado Serrano y al licenciado Juan de Theça en la forma que lo he tratado con vos porque no haga falta a las asistencias de Palacio»; ACEM, UDC, caja 002, Expediente 4B, s. fol.

76 Sobre la temática, valga como ejemplo el clásico y exhaustivo estudio de Mauss, *The Gift,* 35-41.

alentando de ese modo las relaciones entre la Monarquía Hispánica y Toscana a través de la práctica epistolar y el *gift-giving*.

De hecho, a lo largo de su recorrido vital, tanto la infanta como la gran duquesa se caracterizaron por el empleo del regalo como demostración de los afectos. Como señalábamos, María Magdalena y su hermana, Margarita de Austria, intercambiaron numerosos obsequios en el periodo comprendido entre los años 1609 y 1611, tales como retratos, joyas o vidrios preciosos, y aunque muchos de esos envíos coincidieron con aniversarios o partos reales, también hubo ocasiones en las que dichos presentes se hicieron mandar de forma orgánica. De manera análoga, en varias ocasiones, la infanta María Ana honró a sus hermanos con el encargo de sendos regalos: por ejemplo, en 1624 mandó confeccionar un decenario de cuentas de ámbar con oro, una cruz y seis cadenillas para el cumpleaños del infante Fernando, y meses antes de su partida a Viena encargó una cadena de oro de eslabones grandes para su hermano pequeño, el infante Carlos, también con motivo de su aniversario.[77] Años después, y convertida ya en emperatriz consorte, la correspondencia con Fernando III revela el gusto de la infanta por hacer llegar a sus seres queridos objetos que evocasen lo familiar y los afectos.[78]

De este modo, podemos concluir que el intercambio de obsequios que conectó Madrid y Florencia entre 1618 y 1629, protagonizado por tía y sobrina, rebasó lo exclusivamente transaccional y confirió al objeto una agencia propia en cuanto que afectaba a los sujetos por las intenciones que encarnaba —tanto las de quien lo enviaba como las de quien lo recibía—, proyectando así una subjetividad hacia los enseres que evocaba los afectos familiares, pero también la demostración de pertenencia y fidelidad a una política habsbúrgica que se remontaba, en sentido matrilineal, a Margarita de Austria y a la archiduquesa María Ana de Baviera.[79]

Bibliografía

Aggestam, Karin, y Ann Towns. «The Gender Diplomacy: A New Research Agenda». *International Feminist Journal of Politics* 21, n.º 3 (2019): 9-28.

Antolín Rejón, Carlos. «El complejo rol dinástico de un hijo segundón: el príncipe Emanuele Filiberto de Saboya (1588-1624). ¿Mediador, embajador familiar o agente doble?». En *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna,* editado por Máximo García Fernández. Fundación Española de Historia Moderna, 2016.

Bigazzi, Francesco. «Orso d'Elci. Due granduchesse e un secretario». En *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti,* editado por Giulia Calvi y Ricardo Spinelli. Polistampa, 2008.

Bouza Álvarez, Fernando. *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Akal, 1998.

Cabrera de Córdoba, Luis. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*. Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, 2009.

Carlos Varona, María Cruz de. *Nacer en palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. CEEH, 2018.

77 AGP, Signatura General de Legajos, legajo 904, caja 2, *Cuenta de los maravedíes gastados por Don Pedro Chacón, guardajoyas y ropa de la reina. Cuentas de encargos de la Reina de Hungría desde 1624 hasta fin de 1628.*

78 Sommer-Mathis, «La infanta María Ana y la vida de familia».

79 En este sentido, véase el estudio de la antropología del arte de la mano de Gell, *Art and Agency*.

Carrió-Invernizzi, Diana. «A New Diplomatic History and the Networks of Spanish Diplomacy in the Baroque Era». *The International History Review* 36, n.º 4 (2014): 603-618.

Cobo Delgado, Gema. «Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 25 (2013): 23-42.

Deelen Porta, Emily. «Una aproximación a la trayectoria familiar de la "dama privada de la Reina", María Sidonia Riederer von Paar, al servicio de la Casa de Austria», *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres* 32, n.º 1 (2025): 165-190.

Deelen Porta, Emily. «Desafíos de una corte itinerante. La jornada a Viena de la infanta María Ana de Austria (1629-1631)». En *Entre el Renacimiento y la Ilustración. Perspectivas de estudio de Historia Moderna,* editado por José Miguel Delgado Barrado, Francisco Javier Illana López y Juan Manuel Castillo Martínez. Sílex, 2026.

Elliott, John H. «Prólogo». En *El mundo de un valido. Don Luis de Haro y su entorno, 1643-1661,* editado por Rafael Valladares Ramírez. Marcial Pons, 2016.

Esteban Estríngana, Alicia, y José Antonio López Anguita. «Agudeza, persuasión y remembranza de mujeres en el corazón de la política moderna». En *Mujeres en la alta política de la Europa Moderna: visibilidad, ocultación y memoria,* editado por Alicia Esteban Estríngana y José Antonio López Anguita. Doce Calles / Fundación Carlos de Amberes, 2024.

Franganillo Álvarez, Alejandra. «Espacios religiosos e influencia política en la corte española: El Monasterio de la Encarnación y Mariana de San José (1616-1638)». *Hispania Sacra* 73, n.º 148 (2021): 457-468.

Franganillo Álvarez, Alejandra. «Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la gran duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)». En *De puño y letra: cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria,* editado por Bernardo J. García García, Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller. Iberoamericana-Vervuert, 2019.

Franganillo Álvarez, Alejandra. «La relación epistolar entre la Gran Duquesa Cristina de Lorena y algunas nobles españolas durante las décadas de 1590 y 1620». *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres* 20, n.º 2 (2013): 369-394.

Galli Stampino, Maria. «Maria Maddalena, Archduchess of Austria and Gran Duchess of Florence. Negotiating Performances, Traditions, and Taste». En *Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities,* editado por Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino. Ashgate, 2014.

Gan Giménez, Pedro. «La jornada de Felipe III a Portugal (1619)». *Chronica Nova* 19 (1991): 407-431.

García-Frías Checa, Carmen. «The Pictorical Representation of Margaret of Austria, Queen of Spain: Between Luxury and Devotion». *The Court Historian* 27, n.º 3 (2022): 186-207.

García García, Bernardo J., coord. *Felix Austria: lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo.* Fundación Carlos de Amberes / European Science Foundation RNP PALATIUM, 2016.

García Prieto, Elisa. «¿Quién escribe las cartas del rey? Nuevas perspectivas sobre la correspondencia familiar de los Habsburgo». *Hispania* 76, n.º 254 (2016): 669-692.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory.* Oxford University Press, 1998.

Goldberg, Edward L. «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part I». *The Burlington Magazine* 138, n.º 1115 (1996): 105-114.

Goldenberg Stoppato, Lisa. «Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España». En *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

González Cuerva, Rubén. «*Mi mayor embajadora:* la Emperatriz María Ana de Austria, agente española en Viena». *Manuscrits. Revista d'Història Moderna* 38 (2018): 91-108.

Guzmán, Diego de. *Reyna catolica: vida y muerte de Doña Margarita de Austria reyna de España*. Luis Sánchez, 1617.

Hoppe, Ilaria. «Uno spazio di potere femminile. Villa del Poggio Imperiale, residenza di Maria Maddalena d'Austria». En *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti,* editado por Giulia Calvi y Ricardo Spinelli. Polistampa, 2018.

Hugon, Alain. «Mariages d'État et sentiments familiaux chez les Habsbourg d'Espagne». En *Princesses et pouvoir politique à l'époque moderne,* editado por Isabelle Poutrin y Marie-Karine Schaub. Bréal, 2007.

Iriye, Akira. «Culture and Power: International Relations as Intercultural Relations». *Diplomatic History* 3, n.º 2 (1979): 115-128.

James, Carolyn, y Glenda Sluga. *Women, Diplomacy and International Politics since 1500*. Routledge, 2016.

Keller, Katrin. «The Archduchess, the Queen, a Jesuit and a Carinthian Nobleman: The Correspondence of Mary of Styria (1551-1608) with the Spanish Court». En *De puño y letra: cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria,* editado por Bernardo J. García García, Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller. Iberoamericana-Vervuert, 2019.

Kubersky-Piredda, Susanne, y Marieke von Bernstorff, eds. *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna (1550-1650)*. Silvana, 2013.

Llorente, Mercedes. «Maternity in the Portraits of Spanish Habsburg Queens: Mariana of Habsburg». En *Early Modern Maternities in the Iberian Atlantic,* editado por Emily Colbert Cairns y Nieves Romero-Díaz. Amsterdam University Press, 2024.

Lozano Navarro, Julián José. «Un modelo de princesa de la contrarreforma. María Ana de Baviera, archiduquesa de Austria-Estiria. Su relación con la Compañía de Jesús». En *Carolus: Homenaje a Friedrich Edelmayer,* coordinado por Francisco Toro Ceballos. Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017.

Lucca, Valeria de. «Strategies of Women Patrons of Music and Theatre in Rome: Maria Mancini Colonna, Queen Christina of Sweden, and women of their Circles». *Renaissance Studies* 25, n.º 3 (2011): 374-392.

Marek, Pavel. «La duquesa, la embajadora y la abadesa. Las mujeres de la Casa de Pernstein en la Corte de Madrid». En *Reinas, virreinas y aristócratas en las monarquías ibéricas. Estudios sobre mujer, cultura y diplomacia en la Edad moderna,* editado por Ezequiel Borgognoni. Dykinson, 2022.

Marín Tovar, Cristóbal. «Doña María Sidonia Riederer de Paar, dama de la reina Margarita de Austria y condesa de Barajas». En *La dinastía de los Austria: Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio,* coordinado por José Martínez Millán y Rubén González Cuerva. Polifemo, 2011.

Martorell Téllez-Girón, Ricardo, ed. *Cartas de Felipe III a su hija Ana, reina de Francia (1616-1618)*. Imprenta Helénica, 1929.

Marx, Barbara. «Politica culturale al femminile e identità medicea». En *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti,* editado por Giulia Calvi y Ricardo Spinelli. Polistampa, 2018.

Mauss, Marcel. *The Gift. The form and reason for exchange in archaic societies*. Routledge, 2002.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena, y Annemarie Jordan Gschwend. «Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, Princely Gifts and Rare Animals Exchanged Between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)». En *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance,* editado por Sabine Haag y Helmut Trnek. Jahrbruch des Kunsthistorischen Museums Wien, 2001.

Pérez Martín, María Jesús. *Margarita de Austria, Reina de España*. Espasa-Calpe, 1961.

Redworth, Glyn. *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match*. Yale University Press, 2003.

Sánchez, Magdalena S. *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*. The Johns Hopkings University Press, 1998.

Schmidt, Peer. «La unidad de la Casa de Austria». En *La monarquía de Felipe III: Los Reinos,* vol. 4, dirigido por José Martínez Millán y Maria Antonietta Visceglia. Fundación Mapfre / Instituto de Cultura, 2008.

Sommer-Mathis, Andrea. «La infanta María Ana y la vida de familia en la corte imperial a través de la correspondencia con su marido Fernando III». En *De puño y letra: cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria,* editado por Bernardo J. García García, Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller. Iberoamericana-Vervuert, 2019.

Thoen, Irma. *Strategic Affection? Gift Exchange in Seventeenth-Century Holland*. Amsterdam University Press, 2007.

Volpini, Paola. «Sorelle, granduchesse e regine nel primo Seicento. Origini asburgiche, connessioni politiche e reti di rapporti fra corte di Toscana e corte di Spagna». En *Élites e reti di potere. Strategie d'integrazione nell'Europa di età moderna,* coordinado por Alejandra Franganillo Álvarez, José Antonio López Anguita y Marcella Aglietti. Pisa University Press, 2016.

Volpini, Paola. «Toscana y España». En *La monarquía de Felipe III: Los Reinos,* vol. 4, dirigido por José Martínez Millán y Maria Antonietta Visceglia. Fundación Mapfre / Instituto de Cultura, 2008.

De exiliado a marqués. La colección madrileña de Miguel de Salbà y de Vallgornera

David Bueso Peral
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Antoni Estruch Bros, *Corpus de Sang,* 1907, óleo sobre lienzo, 262 × 404 cm. Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, inv. 1023. © Museu d'Art de Sabadell.

Barcelona (1613-1640). Miguel de Salbà y de Vallgornera

La presente investigación se centra en el análisis de la figura de Miguel de Salbà y de Vallgornera, marqués de Villanant, a partir del estudio inédito de su testamento e inventario. Miguel de Salbà pertenecía al grupo de nobles fieles a Felipe IV que se exiliaron en la corte, un colectivo que, hasta ahora, no había sido examinado en profundidad por la historiografía artística, salvo por Diana Carrió-Invernizzi.[1]

El título de marqués de Villanant fue creado por Carlos II y concedido el 7 de febrero de 1682 a Miguel de Salbà, señor de Jorba y Villanant, distinción que coronaba una vida dedicada a la defensa de Felipe IV durante la revuelta de los catalanes y su posterior exilio en Madrid.[2] Como menciona Pere Molas i Ribalta, los Salbà estuvieron vinculados tanto a la oligarquía municipal como al servicio de la monarquía, ostentando el título de barones de La Bisbal del Penedés y formando parte de una estirpe perteneciente a la mediana nobleza.[3]

Sus padres fueron Miquel de Salbà y de Vallseca y Melchiora de Salbà Vallgornera y Llupiá, y fue bautizado, el 27 de diciembre de 1613, en la Iglesia de Santa María del Pi de Barcelona.[4] Su padre desempeñó las funciones de regente de la Real Cancillería de Cataluña y fue miembro del Consejo Supremo de Aragón, por lo que, como reconocimiento a los servicios de su familia y, en particular, por los cargos ejercidos por su padre, Miguel de Salbà recibió el hábito de caballero de la Orden de Santiago en 1623.[5] El 8 de febrero de 1631 firmó las capitulaciones matrimoniales con Jerónima Pons y de Rajadell, con quien tuvo a Catalina Teresa de Salbà,[6] que fue bautizada, el 18 de septiembre de 1636, en la Iglesia de Sant Just i Pastor de Barcelona.[7]

En 1640, Miguel de Salbà se encontraba ejerciendo el cargo de regente de la Tesorería de Cataluña, puesto que retomó tras el conflicto continuando al frente de la administración de las finanzas reales. En este sentido, Antoni Simón i Tarrés, citando *Secrets publichs, pedra de toch...,* de Gaspar Sala, reproduce una carta, del 16 de mayo de ese año, en la que Felipe IV instruye al virrey, el conde de Santa Coloma, a castigar rigurosamente cualquier contestación respecto a las órdenes de alojamiento vigentes en la Lombaría; misiva en la que el monarca carga contra los doctores del Real Consejo y, en especial, contra Miguel de Salbà: «Según lo que tengo entendido, el daño todo nace enteramente de los ministros de justicia de este Principado, consejeros y oidores del, hablando uno que se llama Salbà con tanta insolencia y desverguença que pudiera muy bien justificarse un garrote o echarle a la mar con una pesa al pescueço».[8]

Los exiliados felipistas

Miguel de Salbà formaba parte del grupo de nobles que, tras el asesinato del virrey conde de Santa Coloma, Dalmau de Queralt, el día 7 de junio de 1640, festividad del Corpus,

1 Carrió-Invernizzi, «Imagen y propaganda».
2 La primera vez que se relaciona la condición de exiliado de Miguel de Salbà con la obtención del título de reino es en Sáenz-Rico Urbina, «La experiencia de gobierno», 611.
3 Molas i Ribalta, *Catalunya i la casa d'Àustria*, 133 y *L'alta noblesa*, 106.
4 AHPZ, P/000121/0021, fol. 90.
5 AHN, Ordenes Militares, Caballeros Santiago, legajo 7499.
6 AHPZ, P/000038/0029.
7 AHPZ, P/000121/0021, fols. 89-90.
8 Simon i Tarrés, *1640,* 114.

decidieron exiliarse de Cataluña.[9] Como consecuencia, el 14 de agosto del mismo año, el Consejo de Estado de Felipe IV ordenó la invasión militar del principado. Posteriormente fueron firmados los primeros acuerdos con Francia para recibir ayuda militar, lo que desembocó en la ruptura con la Monarquía Hispánica y la anexión de Cataluña a Francia.[10]

El 16 de enero de 1641, el diputado eclesiástico de la Diputació del General, Pau Claris, realizó la siguiente proposición a la Junta de Braços:

> Lo senyor de Plesis Be sanson ha fet ostensió dels poders que lo rey christianíssim li ha donats en orde a la assistència que desija fer a esta província per sa conservació, en los quals, entre altres capítols, li dona poder sa magestat christianíssima per admètre- la de baix de sa protecció, ab que reduesca son govern a forma de república ab los pactes y condicions que entre la província y a sa magestat christianíssima se ajustaran.

Ante lo que los Braços resolvieron: «Que se accepte la protecció y que de tot lo que·s tractarà en la Trentasisena en rahó dels pactes se'n done rahó als brassos y savi Consell».[11] Siete días después, el 23 de enero, aceptando el elevado coste que supondría una república, se concluyó que la provincia rindiera obediencia al monarca francés, designando a Luis XIII como conde de Barcelona.[12] Desde ese día, Cataluña estableció acuerdos de alianza con la Corona francesa antes de aceptar su protección y someterse a su soberanía.[13] En palabras de Simón y Tarrés: «És cert que la formulación republicana tingué no només una curta durada, sinó una forma institucional no reeixida, puix que, de fet, el que únicament van aprovar els Braços el 16 de gener fou l'acceptació d'una protecció francesa».[14]

Entre 1641 y 1642 se produjo una primera oleada de represión contra aquellos que permanecían fieles a Felipe IV y, hasta 1645, una parte de la nobleza fue abandonando Cataluña para instalarse en ciudades como Madrid, Zaragoza o Valencia, e incluso en Italia.[15] Al respecto, Òscar Jané Checa ha señalado que, aunque las tropas francesas entraron en Barcelona en 1642, el exilio masivo no se llevó a cabo hasta 1643, coincidiendo con la derrota española en la batalla de Rocroi.[16]

El destino principal de los exiliados fue la corte madrileña, donde, bajo el amparo de Felipe IV, lograron una serie de privilegios y cargos dentro de las estructuras de la monarquía. Según Jordi Vidal Pla, un 28,44 % de ellos se trasladó a Madrid,[17] dato que demuestra el acercamiento de una parte de la clase dirigente catalana al centro de poder cortesano, así como una aproximación que no fue solo producto de la legitimación de la posición de los exiliados por parte del monarca, sino también de la necesidad de facilitar el cobro de sus ayudas y privilegios.

Confiscadas sus haciendas y separados de sus rentas, los nobles solicitaron dos tipos de socorro: las ayudas de costa y las de alimentos. Las primeras consistían en una

9 Bueso Peral, «Entre el destino y la demencia», 279-281 y Simon i Tarrés, *1640,* 179 y 215. Don Dalmau de Queralt había otorgado testamento ante el notario público de Barcelona, Josep Safont, el 6 de octubre de 1634, AHPB, 563/82, s. fol.

10 Ledroit, «Cataluña desagarrada».

11 Cases i Loscos y Sans i Travé, *Dietaris de la Generalitat de Catalunya,* 1134.

12 Fue una Junta formada por treinta y seis personas, doce por cada estamento, denominada Junta de Guerra.

13 Aznar Martínez, «¿«"Llorar de amor la pérdida de un rey?"», 189-190.

14 Simon i Tarrés, *1640,* 493.

15 Simon i Tarrés, «Los desterrados catalanes en Italia».

16 Jané Checa, *Catalunya i França al segle XVII,* 162.

17 Vidal Pla, *Guerra dels segadors i crisi social,* 86.

cantidad destinada a cubrir gastos adicionales o remuneraciones que se otorgaban, además del sueldo, cuando se ejercía algún empleo o cargo; las segundas constituían la forma más común de donación en metálico y representaban el tipo de pago que más afectaba a la Hacienda Real. No obstante, eran concedidas solo cuando el exiliado no contaba con otra fuente de ingresos y la cuantía otorgada dependía de su jerarquía social.[18]

El exilio ofrecía la posibilidad de requerir estas ayudas con una garantía significativa de respuesta afirmativa e, inicialmente, la condición básica para recibir dicho apoyo era residir en Madrid, lo que explicaría el interés de muchos felipistas por trasladarse a la corte.[19] Como compensación a su fidelidad, algunos ocuparon puestos en la Administración habsbúrgica u obtuvieron títulos de reino o hábito en alguna orden militar castellana, un acercamiento que favoreció la progresiva castellanización de una parte de la nobleza catalana, y muchos de ellos aprovecharon la situación para mejorar su posición económica y social, alcanzando cargos y privilegios superiores a los que ostentaban antes de la guerra.

Miguel de Salbà, tras abandonar Barcelona, realizó una primera parada en Zaragoza antes de llegar a la corte, desde donde, el 28 de mayo de 1641, se dirigió al monarca para ponerse a su servicio, aprovechando para explicarle los motivos de su salida: «Luego que Cataluña faltando a su reconocimiento negó a V. Magd. su obligación aventurado al mayor Riesgo me vine a este lugar donde aguardare las ordenes que V. Mag[d] fuere servido darme».[20] A raíz de esta petición, el 12 de junio del mismo año, el Consejo de Aragón resolvió que debía permanecer en Zaragoza hasta nueva orden, dado que «la multiplicacion de personas en esta corte de aquella nación y el gasto que con ellas recreze»,[21] decisión que refleja el elevado coste económico derivado de la situación y buscaba evitar sentar un precedente. El día 16 del mes siguiente, el Consejo de Aragón respondió a otro memorial de Miguel de Salbà en el que por primera vez solicitaba ayuda económica para sustentarse y relataba nuevamente cómo permaneció en Barcelona hasta que fue entregada al rey de Francia, «con mucho riesgo dejando su mujer, hijos y hacienda».[22] El Consejo reconoció que mantenerlo en Zaragoza había sido una medida destinada a evitar los socorros que, como a otros catalanes, debían otorgársele en la corte. No obstante, también admitió que sus necesidades eran tan apremiantes que resultaba imprescindible prestarle ayuda, además de poner en consideración del monarca su traslado a Madrid, ya que «por la calidad de la moneda serán menos los socorros que los que se les huviere de dar estando en Cargza. demás que no se hará exemplar de socorrer a los que estando fuera de aquí lo pidieren».[23]

El embargo de bienes y haciendas

Desde un primer momento se utilizó el embargo de bienes como castigo para aquellos que no obedecieran los dictámenes de la Generalitat, de modo que, el 22 de septiembre de 1641, la Junta de Braços acordó lo siguiente respecto a quienes no asistiesen a las Cortes:

18 *Guerra dels segadors i crisi social,* 142-145.
19 *Guerra dels segadors i crisi social,* 145.
20 ACA, Consejo de Aragón, legajo 289, n.º 103, s. fol.
21 Véase nota anterior.
22 Véase nota 20. Solo se tiene constancia de que tenía una hija, Catalina Teresa de Salbà.
23 Véase nota 20.

> Que als renitents, tant als que assisteixen en la present ciutat com fora d'ella, tenint attendència als que havian tingut notícia de aquesta convocació y ab just títol dexen de acudir a ella que sian publicats, si dins vintiquatre horas no hauran comparegut en los brassos sien declarats per enemichs de la pàtria y com a tals se'ls fassa comminació que sos béns seran aplicats al gasto de la defensa que fa esta província, en servey de sa magestat [Felipe IV] y beneffici de la pàtria.[24]

Tradicionalmente, la confiscación de bienes solo se aplicaba en Cataluña en casos de crímenes de lesa majestad divina o humana. Por lo tanto, la Junta de Braços se apropió de prerrogativas reales al considerar de ese modo la inasistencia a las Cortes. En este sentido, según José Sanabre Sanromá, aunque no puede concretarse con exactitud, alrededor de las tres cuartas partes de los bienes inmuebles del principado fueron incautados y casi la totalidad de ellos repartida entre los partidarios de Francia.[25]

Al respecto, a través de la Junta del Real Patrimonio, la administración del virrey francés, Philippe de La Mothe-Houdancourt, dispuso de los medios necesarios para gestionar la distribución del patrimonio expropiado a los llamados *malafectes* en beneficio de sus intereses personales, clientelares y políticos, de forma que no solo tuvo potestad para asignarlo, sino también para otorgar privilegios nobiliarios, aunque dichos poderes fueron posteriormente recortados por la corte francesa.[26] En esta línea, Óscar Jané Checa menciona un texto anónimo de 1646, la *Mémoire pour entretenir et informer Monsieur de Marca de l'état présent des affaires de Catalogne,* que describe el talante exhibido por las autoridades francesas en Cataluña y señala como uno de los puntos esenciales de su política la confiscación y redistribución de bienes: todos ellos, tanto los muebles como los inmuebles, fueron repartidos entre los catalanes partidarios del rey de Francia.[27]

No fue hasta 1660, con el Tratado de los Pirineos y a través de los artículos 55 al 59 y 112, cuando se abordó la restitución general de los haberes y dignidades desposeídos a los catalanes fieles a Felipe IV y a los roselloneses desafectos a Francia, cuyas capitulaciones fundamentales fueron firmadas, en Figueras, el 28 de abril de dicho año.[28]

Al huir hacia la corte en 1641, los bienes de Miguel de Salbà fueron embargados y su castillo en Santiga incendiado. En cuanto a lo que poseía en Barcelona, han sido encontrados el inventario y la almoneda de lo incautado en su casa de la calle Ample, fechados el 4 de julio y el 6 de diciembre de 1645, respectivamente.[29] Son pocas las pinturas relacionadas y únicamente aparecen dos temáticas: paisajes y motivos religiosos. Así, en los «estudis de baix dita casa» se encontraban treinta y tres de paisajes —entre «buenas y malas»—, quince de ellos obtenidos en la almoneda por el pintor Pere Grau, por las que, junto con un *San Francisco* y una *Adoración de los Reyes,* pagó siete libras. También adquirió siete de ellos Dimas Pobla, por cuatro libras y dos sueldos. En las mismas estancias se hallaban un cuadro pequeño de *San Juan,* otro de la *Virgen con Jesús que lleva una cruz en el cuello* y uno de *San Jerónimo,* obra esta última que podría ser la adquirida por Valentín Ginbell, quien pagó por ella, junto con un lienzo de *San Juan,* veintisiete reales y medio. Este mismo personaje compró, por cinco libras y dos sueldos, una pintura de la *Virgen de Gracia,* cuya devoción era muy popular en la Barcelona del siglo XVII. De hecho, durante esa época, en el camino que unía Barcelona con San Cugat fue erigida una iglesia dedicada a ella, obra

24 Cases i Loscos y Sans i Travé, *Dietaris de la Generalitat de Catalunya,* 1082.
25 Sanabre Sanromá, *La acción de Francia en Cataluña,* 609.
26 Aznar Martínez, «La Catalunya Borbònica», 268.
27 Jané Checa, *Catalunya i França al segle XVII,* 163.
28 Reglà Campistol, *Els virreis de Catalunya,* 150.
29 AHPZ, P/000211/0006.

del arquitecto fray Josep de la Concepció, y con el paso del tiempo, a su alrededor surgió una población que, debido a la advocación del templo, pasó a denominarse Vila de Gràcia. Siguiendo con el inventario, en «lo cap de l'escala» se encontraba un Cristo sin marco. En «altra cambra que si entra per la propia dita [sala]» se hallaba una obra grande, también sin moldura, que representaba a la *Virgen con Jesús y San Félix,* y en otra estancia, un cuadro pequeño de *San Miguel* enmarcado. Este último fue adquirido por Nicolau Parallo por dos libras y cuatro sueldos, junto con otras dos pinturas que representaban a la Virgen. En cuanto a la obra de *San Félix,* debe ser relacionada con la aparición, a partir de 1578, de la comunidad de capuchinos en Barcelona, establecida a petición del Consell de Cent y en contra de la voluntad de Felipe II. Por último, en la capilla se encontraba una representación de la *Virgen de los Remedios* con guarnición dorada, otra representación mariana muy venerada en Cataluña. En la almoneda también aparece mencionado Antoni Vilanova, tratante de paja, quien obtuvo doce cuadros al temple, de escasa calidad, por dos libras. Por desgracia, no se han localizado datos biográficos sobre los compradores de las obras.

Debido a los cuatro años transcurridos entre el exilio y el inventario, resulta razonable que no quedaran objetos de valor ni obras significativas, como refleja el bajo precio alcanzado por las piezas en la almoneda. Tampoco se describen tapicerías, platería ni joyas, dándose por hecho que tanto Miguel de Salbà como su esposa intentaron llevarse consigo la mayor cantidad de bienes posible y que los restantes fueron expoliados durante su ausencia. Si se compara este inventario con el de los condes de Erill, de la misma calle y fechado en 1630, se observa que la cantidad y variedad de las obras es irrisoria.[30]

Madrid. El largo camino hacia el marquesado

Tras la estancia en Zaragoza, vuelve a tenerse noticia de Miguel de Salbà en diciembre de 1641, siendo constantes las peticiones de auxilio económico que realizó en aquellos momentos, incluida la solicitud de una ayuda de costa para traer a su esposa desde Valencia y poder establecer una casa en la corte acorde con su dignidad.[31] A partir de marzo de 1642, cuando la familia ya se encontraba en Madrid, se sucedieron las demandas de aumento de la cuantía destinada a alimentos para poder sustentarse y cumplir con las obligaciones sociales propias de alguien de su posición;[32] y dado que las mismas resultaban insuficientes, Miguel de Salbà pidió incorporarse al servicio de la frontera de Aragón y ponerse a las órdenes del marqués de Leganés, Diego Mexía de Guzmán y Dávila. Para ello requirió una ayuda de costa que le permitiese abandonar Madrid y desplazarse a donde el marqués lo requiriese,[33] de modo que en octubre de 1642 retornó a Zaragoza, desde donde rogó que su familia pudiera reunirse con él.[34]

De regreso al principado, desempeñó diversos trabajos dentro de la Administración virreinal. En 1644 volvió a ejercer el cargo de regente de la Tesorería de Cataluña y continuó solicitando socorros de alimentos pese a su ausencia de la corte, utilizando para ello la figura de un procurador.[35] Ya en 1653, mientras ocupaba el puesto de tesorero, fue el encargado de distribuir los bienes confiscados a los catalanes,[36] realizando también las

30 Bueso Peral, «Una colección cortesana».
31 ACA, Consejo de Aragón, legajo 291, n.º 36.
32 Legajo 288, n.º 61.
33 Legajo 290, n.º 122.
34 N.º 72.
35 Legajo 278, n.º 122.
36 Reglà Campistol, *Els virreis de Catalunya,* 144.

funciones de lugarteniente del *mestre reacional* en el principado. Como tesorero, Miguel de Salbà dilató la rendición de informes sobre la correcta administración de los bienes públicos, motivo por el cual se le exigió justificar su gestión durante los periodos comprendidos entre 1647 y 1654 bajo amenaza de suspensión del cargo,[37] teniéndose constancia de al menos dos causas abiertas contra él cuyos expedientes, fechados en 1658, se encuentran junto con la documentación relativa a la pretensión del título de conde.[38]

En 1657, el Consejo de Aragón, ante la ofensiva francesa que avanzaba hacia Barcelona —y que puso de manifiesto tanto las debilidades militares del ejército hispánico como el apoyo de parte de la población catalana a los franceses—, propuso destituir a Miguel de Salbà como regente de la Tesorería, alegando que se había ganado la antipatía general por su gerencia del alojamiento de tropas en el principado. De todas las medidas planteadas por el Consejo, esta fue la única que el monarca no ignoró. Como consecuencia, en marzo de 1658, Miguel de Salbà solicitó al virrey Francisco de Orozco, marqués de Olías y de Mortara, que presentara su renuncia ante el rey, consciente de los numerosos enemigos que había acumulado tanto en Cataluña como en el Consejo de Aragón.[39]

En ese contexto, una de las estrategias de consolidación utilizadas por la clase dirigente catalana fue el establecimiento de matrimonios entre las familias que formaban parte de la Administración. Así, en 1657 fueron firmadas, en Sangarrén, las capitulaciones matrimoniales entre la hija de Miguel de Salbà, Catalina Teresa de Salbà, condesa de Montagut, y el primogénito del conde de Robres, Bernat Agustí López de Mendoça Pérez de Pomar Salbà Pons y Turrell.[40] No era la primera vez que estas dos familias, ambas exiliadas y vinculadas a la Administración catalana, se unían, pues la madre de la novia era sobrina del conde de Robres, Bernardo de Pons y Turrell, padre del novio; un tipo de endogamia que era habitual en dicho ámbito.[41] Además, el enlace estaba condicionado por una cláusula incluida en el último testamento de la anterior condesa de Montagut, Jerónima Llull y de Cabrera, otorgado en Valencia, ante el notario Antonio Massó, el 16 de octubre de 1649. En ella establecía como heredera universal de sus bienes a Catalina Teresa y manifestaba su deseo de que, en caso de que esta falleciera sin descendencia legítima, el legado recayera en Bernart Agustí. Por tanto, no resulta sorprendente que las dos familias decidieran unir a sus descendientes para asegurar la posesión del condado de Montagut.[42]

Por otra parte, en 1660, Miguel de Salbà y Josep Romeu de Ferrer fueron designados, por parte de la Corona habsbúrgica, para negociar con Francia la nueva delimitación de la frontera, junto con los obispos franceses Pere de Marca y Jacint Serroni. La mutilación de Cataluña, resultado del Tratado de los Pirineos, fue el precio que hubo que pagar por la revuelta iniciada en 1640,[43] y con la nueva redistribución territorial, Miguel de Salbà perdió tierras en el Rosellón.[44] Entre 1660 y 1666 desempeñó su primera etapa en el Consejo de Aragón como consejero de capa y espada, un cargo que se concedía habitualmente a caballeros que previamente habían ocupado puestos en la Hacienda de Cataluña y que no eran letrados.[45] En mayo de 1667 fue nombrado virrey de Mallorca por

37 Juan Vidal, «La projecció política», 109.
38 ACA, Consejo de Aragón, legajo 306, n.º 3.
39 Casals Martínez, «"Que toda ella se tiene por un cabello"», 150.
40 El segundo conde de Robres antepuso el apellido castellano de su madre al de Pons y Turrell.
41 Fargas Peñarrocha, *Família i poder a Catalunya*.
42 AHPZ, P/000193/0014, s. fol.
43 Reglà Campistol, *Els virreis de Catalunya*, 149.
44 ACA, Consejo de Aragón, legajo 251, n.º 89.
45 Molas i Ribalta, «La nobleza catalana», 207 y «Catalans als consells», 232.

la reina Mariana de Austria durante la minoría de edad de Carlos II, siendo el primer catalán en ostentar esa dignidad en el siglo XVII. Llegó a Mallorca, procedente de Madrid y Barcelona, el 5 de septiembre de 1667 y, según Josep Juan Vidal, durante su virreinato intentó controlar el precio y la venta del trigo, vigiló la sanidad y promovió la producción de manufacturas textiles. Además, continuó el refuerzo de las infraestructuras de defensa y el reclutamiento de hombres.[46] En 1671, al finalizar su mandato como virrey, volvió a ocupar un puesto en el Consejo de Aragón, el mismo año que su primera esposa, Jerónima de Salbà Pons y de Rajadell, otorgó testamento en Barcelona ante el notario Baltasar d'Oriol i Mercer.[47] Seis años más tarde, Miguel de Salbà firmó capitulaciones matrimoniales, en Madrid, con la catalana Eulalia de Erill y Monfar Morles y de Reselles,[48] lo que para ambos significaba un segundo matrimonio, ya que ella también era viuda del caballero de la Orden de Calatrava Marco Antonio de Genaro, quien había sido maestro de campo en Sicilia.[49] Este enlace, celebrado cuando Miguel de Salbà contaba con casi sesenta años, podría responder a la necesidad de tener un heredero que asegurase la sucesión de la casa por vía masculina. La concesión del nuevo título nobiliario le llegó casi al final de su vida, ya que Carlos II le otorgó la dignidad de marqués en 1682, apenas un año antes de su fallecimiento;[50] reconocimiento largamente esperado, pues desde 1653 se tiene constancia de la solicitud de un título de conde.[51]

El marqués de Villanant falleció el 1 de febrero de 1683 en Madrid, y ese mismo día, estando enfermo, otorgó testamento ante el notario Manuel Martínez de Uriarte,[52] ordenando que su cuerpo fuera enterrado en eclesiástica sepultura donde dispusieran don Antonio Pasqual, vicario general de la corte, y el cardenal arzobispo de Toledo, Luis Manuel Fernández Portocarrero —es remarcable que no confiara dicha prerrogativa ni a su esposa ni a su descendiente directa—. Nombró como heredera universal de todos sus bienes muebles, sitios y derechos a su hija, y en el testamento creaba un mayorazgo regular, vinculado al título del marquesado de Villanant, regido por las leyes de Castilla, lo que constituye otro indicio de la progresiva castellanización de la nobleza catalana. Finalmente, el lugar escogido para la sepultura fue la iglesia del Hospital de la Corona de Aragón en Madrid,[53] templo que se convertiría en uno de los principales lugares de enterramiento de los catalanes residentes en la corte, como también fue el caso de otra exiliada, la condesa Margarita de Erill.[54]

El inventario de los bienes de las casas de la calle de la Luna

El inventario de los bienes del marqués comenzó a ser redactado el 3 de febrero de 1683 por el escribano de la villa, Manuel Martínez de Uriarte, y fue concluido el día 14 del mismo mes. Por su parte, la almoneda, que tuvo lugar entre el 11 de marzo y el 19 de noviembre de dicho año, correspondía a las posesiones que tenía en la casa madrileña de alquiler situada en la calle de la Luna, esquina con San Roque, propiedad de Francisca de Santander.

46 Juan Vidal, «La projecció política», 110.
47 AHPB, 747/30, s. fol.
48 ACA, Real Audiencia, Pleitos Civiles, 25993, s. fol., *Hija de Juan de Erill y doña Eugenia de Monfar.*
49 AHN, Ordenes Militares, expedientillos, n.º 10343 y ACA, Consejo de Aragón, legajo 251, n.º 89.
50 Pellicer de Tovar, *Avisos,* 98.
51 ACA, Consejo de Aragón, legajo 306, n.º 3.
52 La única copia localizada de dicho testamento se encuentra en ACA, Real Audiencia, Pleitos Civiles, 25993, Instrumento n.º 3. s. fol.
53 AGP, Patronatos, Hospital de Montserrat, caja 120, n.º 1, fol. 17.
54 Fol. 36.

Este estudio da a conocer las únicas copias descubiertas —inventario, tasación y almoneda—, conservadas en el Archivo de la Corona de Aragón dentro de la causa de Eulalia de Erill sobre la posesión de los bienes del marqués de 1684.[55] Para facilitar la comprensión, se ha cruzado la información de los tres documentos, prestando especial atención a las obras pictóricas, las tapicerías y la biblioteca. La tasación de las pinturas fue realizada por Juan Diez, maestro pintor; la de las tapicerías por Alonso Rodríguez, maestro tapicero; y la de los libros por Joseph Rami, maestro librero.[56] Por desgracia, el notario no hizo distinciones por estancias, lo que dificulta el análisis y la interpretación de las obras, la mayoría de las cuales eran de temática religiosa, a excepción de los retratos y de una serie de seis fruteros con marcos dorados de vara y cuarta de ancho y vara de alto, tasados en veinticuatro reales cada uno, adquiridos en almoneda por Claudio Bolillero por 198 reales. El total de la tasación de pinturas ascendió a 7916 reales.

Dentro de la colección pueden reconocerse las que pertenecieron a la primera condesa de Montagut, Jerónima Llull y de Cabrera, tras cuyo fallecimiento, al ser menor de edad su heredera Catalina Teresa de Salbà, su padre actuó como administrador de las mismas.[57] Entre ellas, además de diversas láminas religiosas, sobresalen varias piezas de orfebrería o joyería religiosa que, aunque en la mayoría de los inventarios *post mortem* no son identificadas como flamencas, eran frecuentemente enviadas a España durante todo el periodo.[58] Esta colección de pequeñas piezas es una buena muestra de lo que Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades describen como «los gustos de una sociedad a medio camino entre la sofisticación manierista y la abundancia de sentimientos contrarreformistas que ya se teñían, en la abundancia y prolijidad de las joyas religiosas, del nuevo gusto barroco»,[59] destacando, por ejemplo, un ave «de oro esmaltado en blanco», con un agujero para encajar la cabeza e incrustaciones de perlas, tasada en quinientos doce reales de plata y vendida a Bernardo Pujol; joya que es descrita como un Espíritu Santo, un águila, un pájaro o una palomita. También se relaciona con la condesa de Montagut un *San Sebastián* de oro atado a una pequeña columna salomónica de cristal, con pedestal y capitel, tasado en ciento ochenta reales de plata.

Una gran cantidad de láminas de temática religiosa, acompañadas de reliquias, utensilios y ornamentos para la misa, probablemente pertenecieron al oratorio, dado que junto con ellas se menciona: «La vidriera de la ventana del oratorio de ocho vidrios y ocho medios y una cortina blanca de la ventana».[60] En el inventario de las obras heredadas de la condesa Montagut figuran nueve láminas cuya iconografía podría coincidir con las mencionadas a continuación:[61] una serie de la vida de Cristo formada por seis cuadros con marcos dorados, de vara de alto y tres cuartas de ancho, tasados en trescientos ducados, así como diversas láminas marianas con cerco de ébano; la de *San Jerónimo,* guarnecida también de ébano, ha sido identificada con otra de tercia de alto y moldura de peral valorada en seis ducados y adquirida por Gerónimo de Cleg por sesenta y cuatro reales. Igualmente se describe una lámina de cristal de la *Virgen y el Niño,* con engaste de bronce, que corresponde a la obra del inventario de Montagut: «Mas una lámina de la

55 ACA, Real Audiencia, Pleitos Civiles, 25993, Instrumento n.º 3, s. fol.
56 Agulló y Cobo, *Documentos para la Historia de la pintura,* 30-32.
57 AHPZ, P/000615/0012.
58 Cherry, «Seventeenth-Century Spanish Taste », 4.
59 Morán Turina y Checa Cremades, *El coleccionismo en España,* 218.
60 ACA, Real Audiencia, Pleitos Civiles, 25993, Instrumento n.º 3, s. fol.
61 AHPZ, P/000615/0012.

virgen pintada en un espejo guarnecida de bronce dorada con algunas piezas falsas alrededor».[62] A este grupo pertenecen también una ovalada, que representa el *Nacimiento de Cristo* con cerco de ébano, y otra de *la Verónica,* enmarcada de igual forma, de media vara de alto en cobre y tasada en cincuenta reales.

Siguiendo en el mismo espacio figuran varios lienzos, como uno de *San Jerónimo,* con el marco dorado y negro, relacionado con el adquirido por Lorenzo Manrique, junto con las obras de *San Francisco* y *San Antonio,* por veinticinco reales. Comprador que también se hizo con un *San Francisco de Padua,* con idéntico cerco que el primero, de dos varas y media de alto y valorado en sesenta reales, así como con un *San Francisco de Asís* de dos varas de alto, con el mismo tipo de moldura y tasado en cuatro ducados. En este punto, cabe señalar que, entre los madrileños de finales del siglo XVII, las clasificaciones de las pinturas estaban dominadas por santos franciscanos.[63] Con todo, en el conjunto de las mencionadas sobresale una de gran tamaño de la *Virgen de la Soledad,* de nuevo con marco dorado y negro, de dos varas y media de alto y un valor de doscientos cincuenta reales, que finalmente fue vendida a Agustín de Narváez por doscientos. Esta obra, la de mayor tasación, probablemente decoraba el altar de la capilla y junto con ella se refieren dos cuadros bordados de la misma Virgen guarnecidos de madera negra. Durante el siglo XVII, la Virgen de la Soledad se hizo muy popular en todo Madrid, y a partir de la escultura de Gaspar Becerra, ubicada en el Convento de la Victoria, se realizaron multitud de copias que transmitían el poder milagroso de la original, lo cual favoreció su difusión y culto incluso fuera de la ciudad. De hecho, a finales de siglo era la imagen que más poseían los madrileños en sus casas, ya fuera en lienzo o en otros soportes.[64]

Inmediatamente después del oratorio, el inventario describe una serie de pinturas encabezadas por dos mapas de Mallorca sin marco, tasados en sesenta reales, y otro de Cataluña, en papel, valorado en veinte, además de una pintura de la isla de Mallorca, de dos varas y media de ancho, estimada en cien reales. Finalmente, el mapa de Mallorca fue adquirido por Gaspar Valles por cuarenta y ocho reales.

A continuación aparecen mezcladas obras devocionales con retratos familiares y dos efigies de Carlos II niño. Entre las advocaciones marianas destacan un cuadro de la *Virgen de los Remedios* con un viejo marco dorado y negro, de vara y media, tasado en cuatro ducados, y un lienzo de la *Virgen de la Inmaculada Concepción* con cerco dorado, de vara y cuarta de alto y un valor de ocho ducados, comprado por Francisco Anguiao por cuarenta y ocho reales. Otras devociones presentes son un cuadro de *San Isidro,* advocación madrileña de dos varas de alto, tasado en cinco ducados y adquirido por Salvador de Pujades por veinticuatro reales; una obra de *San Joaquín y la Virgen* sin marco, valorada en sesenta reales; otra de *San Félix capuchino con la Virgen y el Niño,* de dos varas y media de alto, con un cerco dorado y negro y un valor de doscientos reales; y un *San Antonio de Padua* con idéntico marco, siete cuartas de alto y tasado en sesenta reales. Una iconografía diferente es la correspondiente a una de las virtudes teologales, *La Caridad,* de dos varas de alto, valorada en cuarenta ducados y adquirida por Juan Moles por ochenta y ocho reales. Se mencionan, además, un cuadro de *San José* con el marco dorado y negro, de vara y cuarta y valorado en cuatro ducados, y otro de *San Francisco*

62 AHPZ, P/000615/0012.
63 Bravo Lozano, «Pintura y mentalidades», 220.
64 Sánchez de Madariaga, «La Virgen de la Soledad», 223.

de Padua con el mismo tipo de cerco, de vara y tercia de alto y tasado en tres ducados, ambos comprados por Pedro de Alcántara en cuarenta y ocho reales. Por su parte, la *Virgen del Pópulo* aparece descrita en dos láminas, una de tercia de alto con marco de ébano y adornos de plata, por un valor de ciento diez reales y adquirida por Benito Pelegri por ochenta y dos reales; y otra comprada por Juan de Otero por treinta y seis reales, presente en el inventario de la condesa de Montagut. Esta iconografía, que figura recurrentemente entre los bienes nobiliarios, así como en la colección de los condes de Erill, ha de ser relacionada con las copias producidas por san Francisco de Borja y enviadas a la realeza y a la nobleza europeas.[65] Por otra parte, las obras de la *Virgen de los Remedios* y *San Félix capuchino con la Virgen y el Niño* son asociadas con las que formaban parte de los haberes confiscados en 1645, de la casa de la calle Ample, y es muy importante señalar que ambas sobrevivieron a la revuelta de los Segadores, a la incautación francesa y a la almoneda, siendo posteriormente recuperadas por Miguel de Salbà y llevadas a Madrid. Además, la descripción como viejo del cuadro de la *Virgen de los Remedios* y las medidas del de *San Félix* coinciden con las anteriores referencias, confirmando su identificación. Esta última obra, que tiene la segunda tasación más alta, fue evaluada tras el fallecimiento del marqués, momento en el que se le añadió el marco; y la de la *Virgen de los Remedios* está valorada en ducados y no en reales, como las demás del inventario, otro indicador de que podrían haber sido tasadas con anterioridad.

Finalmente, el inventario recoge algunos retratos, como el de la madrastra del marqués, Marianna de Salbà y Setanti, segunda esposa de Miquel de Salbà y Vallseca, y el del conde de Robres, Bernat Agustí, cuando era niño, coincidente con el inventario de Jerónima Llull y de Cabrera: «Mas un retrato del hijo del conde de Robres»,[66] aunque se desconoce la estrecha vinculación con la anterior condesa de Montagut como para poseer un retrato suyo. Esta obra, de dos varas y media de alto, sin marco, fue valorada en cincuenta reales y hace pareja con otra de doña Catalina Teresa de las mismas medidas y tasación. Del primogénito de los nietos del marqués, Agustín López de Mendoza, llamado cariñosamente a lo maño, Agustinico, futuro III marqués de Villanant, III conde de Robres y III conde de Montagut, se documentan tres retratos: uno sin cerco, de vara y media y tasado en treinta y tres reales, y dos más con molduras doradas y negras, de vara y cuarta y valorados en sesenta y seis reales. Por último, de su hermano Miguelico se describe uno también sin marco, de siete cuartas de largo y tasado en la misma cantidad que la suma de los dos anteriores, y otros dos de Carlos II niño, uno con cerco dorado, de siete cuartas y un valor de cinco ducados, y otro de vara y cuarta de alto, con marco dorado y negro y tasado en tres ducados.

La colección de tapices

Uno de los principales elementos de distinción en lo relativo al adorno y a la vistosidad de las principales casas nobiliarias eran las tapicerías, cuya posesión constituía un símbolo evidente de magnificencia, poder económico, importancia del linaje y posición social.[67] La colección descrita consta de unas 48 piezas que corresponden a la media de

65 Bueso Peral, «Una colección cortesana», 103.
66 AHPZ, P/000615/0012.
67 Ramírez Ruiz, «Fortuna y dispersión», 113.

entre 30 y 40 que atesoraban los principales nobles madrileños y su tasación asciende a unos 32 689,5 reales de vellón.[68] La primera serie del inventario está formada por 4 paños finos de Amberes y de temática pastoril tasados a 40 reales la ana, alcanzando un valor de 4050 reales de vellón;[69] aunque Amberes contaba con una actividad mucho más limitada que Bruselas, en el siglo XVI destacó como un importante centro de producción.[70] A continuación se menciona un ciclo compuesto por 5 tapices sobre la historia de Troya —uno de los temas más recurrentes en las colecciones nobiliarias—, siendo los más valiosos del conjunto, con un precio de 55 reales la ana y una valoración total de 8525 reales.[71] Esta representación no solo subraya el gusto por el mundo antiguo, sino también el mensaje de heroicidad que podía ser extrapolado a la grandeza de la familia que los poseía.[72]

Siguiendo el inventario, también aparecen relacionados 8 paños finos de Bruselas, representando paisajes y galerías, de los que cada pieza mide 41,5 anas, sumando en total 207,5 anas. Valorados a razón de 46 reales de vellón la ana, su precio ascendió a 6000,5 reales. Respecto a las series bruselenses de carácter decorativo, la media en otras colecciones nobiliarias era de 1,36 doblones la ana, es decir, aproximadamente 65,3 reales de vellón, siendo las tejedurías de Bruselas las más reputadas y costosas del momento.[73] Este tipo de tapices no figurados, destinados principalmente al ornato, representaban construcciones arquitectónicas simétricas que ocupaban gran parte del campo visual, intercalando una mayor o menor cantidad de elementos vegetales. En este caso, predominaba el paisaje, sin embargo, rara vez eran destinados a espacios de carácter simbólico dentro de la casa.[74]

El ciclo más numeroso del inventario es el correspondiente a la historia del profeta Elías, compuesto por nueve paños, tratándose de una temática poco habitual en las colecciones nobiliarias.[75] Clasificados como tapices de segunda estofa, presentan 5 anas de caída y 45,5 de corrida, sumando un total de 227,5 anas. Su valoración, a 26 reales la ana, alcanzó un precio de 5915 reales, y tanto la mención de segunda estofa como la baja tasación podrían indicar que se trataba de piezas usadas.[76] La siguiente serie corresponde a 8 paños de 5 anas de caída que narran la historia de Jacob y representan a los 5 hermanos y 3 agregados. Suman un total de 240 anas que, a razón de 30 reales cada una, ascendieron a un valor de 7200 reales.[77] La historia de Jacob era uno de los temas religiosos más frecuentes en las colecciones nobiliarias, en las que era habitual representar a los hijos del profeta, como José.[78] La última serie corresponde a 5 tapices dedicados a la serie de los Cuatro Tiempos que, con 5 anas de caída y 27 de corrida, suman 136 anas en total. Tasados a 4 ducados cada uno, su valoración conjunta alcanzó los 5984 reales de vellón.

Ninguno de los paños mencionados anteriormente figura en la almoneda, y los que sí aparecen son descritos como viejos y de escenas distintas. Algunos de ellos fueron vendidos a Juan Martínez, quien adquirió «nueve paños de tapiceria viejos deshermanados y quatro almuadas de terciopelo y raso carmesi muy viejas en 759 reales».[79]

68 «Fortuna y dispersión», 112.
69 Se denominan finos cuando tienen seda y lana a partes semejante. La ana era una medida de longitud flamenca, empleada hasta el siglo XIX en la medición o aneaje de las tapicerías, que equivalía aproximadamente a 696 centímetros.
70 Ramírez Ruiz, «Las tapicerías en las colecciones», 30.
71 «Las tapicerías en las colecciones», 91.
72 Ortega Jiménez, «La colección de tapices», 391.
73 Ramírez Ruiz, «Las tapicerías en las colecciones», 218.
74 «Las tapicerías en las colecciones», 209.
75 «Las tapicerías en las colecciones», 88.
76 ACA, Real Audiencia, Pleitos Civiles, 25993, Instrumento n.º 3, s. fol.
77 Véase nota anterior.
78 Véase nota 76.
79 Véase nota 76.

La biblioteca eclesiástica y jurídica del marqués

El fondo bibliográfico es conocido gracias a la tasación realizada el 24 de septiembre de 1684,[80] a través de la cual sabemos que la biblioteca estaba compuesta por unos 100 volúmenes, de los que 32 fueron calificados por el propio librero como varios, no siendo posible agruparlos bajo ningún género. Si este grupo, que conforma un tercio del corpus y cuya tasación asciende a la suma de 747 reales, hubiera podido ser analizado, habrían cambiado los porcentajes. Con todo, siguiendo el procedimiento habitual en las bibliotecas nobiliarias de la época, un 31 % del fondo estaría dedicado a libros de religión y espiritualidad —teología, liturgia, hagiografías, etc.—.

Miguel de Salbà fue un hombre con sólida formación espiritual, como demuestra la variedad de obras presentes, que abarcan desde lo doctrinal hasta lo devocional. Entre ellas llama la atención un libro descrito como «suma luriana» que, tasado en seis reales, correspondería a una recopilación de las enseñanzas del rabino Isaac Luria, precursor de una de las corrientes cabalísticas más influyentes y profundas del misticismo judío. También sobresale la presencia de dos títulos de Ramón Llull, *Ars* y *Libro del ascenso y el descendimiento,* y los correspondientes a Juan Tomás de Rocabertí, *Alimento espiritual: cuotidiano ejercicio de meditaciones escogidas* y *Teología mística*. Autor este último que, antes de profesar en la Orden Dominicana, era conocido como Francisco Dalmau de Rocabertí, II conde de Perelada, título al que renunció, en favor de su hermano, para ingresar en la vida religiosa.

La suma de los libros de historia (23 %) y los de derecho, política y administración (11 %) representa un 34 %, el bloque más numeroso de la biblioteca; géneros que para un personaje como Miguel de Salbà, que dedicó toda su vida a la administración, constituían auténticas herramientas de trabajo. De ellos, los más reseñables pertenecen a la temática histórica, especialmente los centrados en el Reino de Aragón y Cataluña, como la *Segunda parte de los Anales de la corona, y Reyno de Aragón,* de Miguel Ramón Zapater, destacando también recopilaciones jurídicas como las constituciones de Cataluña, así como varios volúmenes relacionados con el Reino de Mallorca, donde Miguel de Salbà fue virrey. Todo ello demuestra que se trataba de una biblioteca técnica y funcional ligada al desempeño en las estructuras de poder.

Entre estos textos figura la obra de otro exiliado catalán, el III conde de Perelada, Ramón Dalmau de Rocabertí, quien en 1646 publicó *Presagios fatales del mando francés en Cataluña:*[81] dedicada a Felipe IV, se presenta como una defensa del orden de la Monarquía Hispánica que, además de expresar el sufrimiento de las familias nobiliarias exiliadas, pretende diagnosticar las causas del descontento social creciente en la Cataluña gobernada por Francia. Como señala José Luis Betrán, el libro busca comprender los factores que podrían favorecer la pronta recuperación del principado por parte de la monarquía española[82] y, en ese contexto, pone de manifiesto que la nobleza catalana fue la más perjudicada por el conflicto entre la Generalitat y la Monarquía Hispánica. Un hilo argumentativo clave en la obra de Rocabertí es la reivindicación de las víctimas del conflicto, especialmente en el capítulo XIII, titulado «De las personas que han pospuesto vidas, haziendas, hijos, Estados, Dignidades, y puestos para cumplir con

80 Véase nota 76.
81 Dalmau de Rocabertí, *Presagios fatales*.
82 Betrán, «Gabriel Agustí Rius», 49.

su innata fidelidad», que se convierte en un valioso testimonio de la oposición de los nobles de Cataluña a la política de anexión del principado a Francia. En él figuran, por orden jerárquico, la casi totalidad de la nobleza catalana, así como las altas jerarquías del clero secular y regular y del personal togado. Además, como se evidencia en sus genealogías, uno de los objetivos de la publicación era que los exiliados consiguieran algún tipo de ayuda o dotación —ya fuera en forma de recursos económicos o de alimentos— por parte del monarca español. Entorno en el que Miguel de Salbà es mencionado como uno de los nobles en el apartado de señores de vasallos: «Don Miguel Salva, Cavallero del Abito de Santiago, Regente la Real Tesoreria de Cataluña, Señor de Vilanant».[83] Por otro lado, dentro de este mismo grupo ocupa un lugar destacado la obra *Una Genealogia de la Casa de Cardona* —los condes de Cardona eran una de las familias más influyentes del Principado de Cataluña—, así como diversas genealogías de los reyes de Aragón.

De forma casi marginal, con apenas un 3 %, se encuentran libros de literatura y crónicas de viajes, lo que evidencia, de nuevo, que el corpus de la biblioteca se centraba más en lo doctrinal e institucional que en lo narrativo o descriptivo. Entre ellos destaca *De christiana expeditione apud Sinas,* de Nicolás Tirgault, una de las obras más importantes del siglo XVII sobre la misión jesuítica en China.

Conclusiones. Exilio, nobleza y adaptación en la Monarquía Hispánica

El análisis de los bienes de Miguel de Salbà y de Vallgornera, a través de su inventario y de la tasación de su patrimonio, permite comprender las complejidades de su vida no solo como noble, sino también como miembro de la élite catalana en plena transformación, al mismo tiempo que revela los esfuerzos por consolidar su estatus en la corte madrileña y su integración en el contexto de la Monarquía Hispánica después del conflicto catalán.

Bajo el reinado de Felipe IV, el marqués no pareció contar con la simpatía del monarca, por lo que, a diferencia de otros nobles exiliados, no recibió nuevas mercedes. Aun así, se mantuvo en diferentes puestos de la Administración del principado, aunque no fue hasta 1660 cuando inició su carrera cortesana al formar parte del Consejo de Aragón. Finalmente, bajo el reinado de Carlos II y en el último año de su vida, le fueron reconocidos sus vínculos con la monarquía otorgándosele el título de marqués.

Uno de los aspectos más destacados de su vida fue el exilio, experiencia compartida con otros miembros de la nobleza catalana, atrapada entre la lealtad a la Monarquía Hispánica y una Generalitat que optó por el apoyo francés. Miguel de Salbà destacó como un personaje profundamente vinculado al mundo de la administración y de la política, y su decisión de testar en Madrid y vincular su linaje al mayorazgo según las leyes de Castilla subraya su integración política en la corte. Todo lo cual se confirma en el lugar de su sepultura: la Iglesia de Montserrat del Hospital de la Corona de Aragón en Madrid, preservando así su identidad catalana y reafirmando su fidelidad al monarca. Tras su

83 Dalmau de Rocabertí, *Presagios fatales,* 114.

fallecimiento, su segunda esposa, Eulalia de Erill, quedó en una profunda pobreza, lo que la llevó a la venta en almoneda de sus bienes con el permiso de la heredera, Catalina Teresa de Salbà, dispersándose así su colección, salvo una parte que no fue vendida y pasó a formar parte de la correspondiente a la hija de Miguel de Salbà en sus viviendas del Born de Barcelona.[84]

El conjunto pictórico presente en las casas de la calle de la Luna estaba formado principalmente por cuadros religiosos, mapas y retratos, no apreciándose un interés claro por la pintura como elemento de prestigio comparable a las grandes colecciones nobiliarias. La escasa variedad temática y la baja tasación de la mayoría de las obras lo confirman, aunque las parcas estimaciones de las piezas de asunto religioso podrían no haber comprometido el valor devocional que pudieran tener para Miguel de Salbà, pues en algunas de ellas se percibe un cierto valor sentimental evidenciado en las que se encontraban en Barcelona durante su exilio y que reaparecieron en Madrid en el momento de su fallecimiento. Una importante parte del fondo estaba formada por las láminas de cobre heredadas de la condesa de Montagut, y el hecho de que no fueran devueltas a su hija al contraer matrimonio revela un marcado gusto por la posesión, la ostentación y la exhibición, aspectos que también se reflejan en la forma en la que fueron estructurados sus bienes artísticos.

A través de las artes puede apreciarse la voluntad del marqués por posicionarse en la corte madrileña, así como por crear y ostentar un linaje, deseo de integración evidenciado por obras como la *Virgen de la Soledad* y el *San Isidro,* mientras que los retratos de grandes dimensiones muestran una expresión de orgullo por su ascendencia y una intención de permanencia, lo que también se refleja en su testamento, mediante la creación de un mayorazgo, y en su matrimonio, en edad avanzada, buscando asegurar una sucesión masculina que finalmente no fue concretada. Los retratos del monarca Carlos II, colgados de forma visible junto con los de familiares, eran el reflejo público de la lealtad de su casa hacia la Corona. No puede decirse que fuera un auténtico coleccionista, pero sí que tenía una cierta sensibilidad o un gusto artístico, como muestra el adorno del oratorio con láminas y pinturas, moda generalizada en el siglo XVII.[85] Una voluntad de ostentación que se manifiesta también en el acopio de tapicerías, cuyo número superaba al de las pinturas y era equiparable al de otras colecciones nobiliarias contemporáneas.

Por su parte, la biblioteca del marqués, compuesta por más de cien volúmenes, constata su interés por los temas jurídicos, políticos, genealógicos y religiosos, y las obras que la constituían no solo eran herramientas de trabajo, sino que también revelan la figura de un hombre profundamente implicado en los asuntos de gobierno y en las estructuras ideológicas de la Monarquía Hispánica.

En conjunto, el análisis de la biografía y de los bienes del marqués de Villanant ofrece no solo una visión detallada de su vida personal y de su patrimonio, sino que, desde el punto de vista de la historia del arte, aporta un nuevo marco de estudio sobre la nobleza catalana del siglo XVII y su adaptación a la corte después de la guerra de los Segadores.

84 Bueso Peral, «La marquesa de Villanant».

85 Morán Turina y Checa Cremades, *El coleccionismo en España,* 233. Sobre la decoración de los oratorios, véase el capítulo de Palma Martínez-Burgos García en este mismo volumen colectivo.

Bibliografía

Agulló y Cobo, Mercedes. *Documentos para la Historia de la pintura española,* vol. 1. Museo Nacional del Prado, 1994.

Aznar Martínez, Daniel. «La Catalunya Borbònica (1641-1659): virregnat i dinàmiques de poder durant el govern de Lluís XIII i Lluís XIV de França al principat». En *Del Tractat dels Pirineus [1659] a l'Europa del segle XXI: un model en construcció?,* editado por Òscar Jané Checa. Generalitat de Catalunya / Museu d'Història de Catalunya, 2010.

Aznar Martínez, Daniel. «¿"Llorar de amor la pérdida de un rey"? El cambio de fidelidad de los catalanes en 1641». En *Decidir la lealtad: leales y desleales en contexto (siglos XVI-XVII),* editado por Alicia Esteban Estríngana. Doce Calles, 2017.

Betrán, José Luis. «Gabriel Agustí Rius, Ramon Dalmau de Rocabertí y Alexandre Ros y Gomar, desengaño catalán (1641-1652)». En *Semblanzas catalanas: la Cataluña plural en la España global,* editado por Ricardo García Cárcel y María Ángeles Pérez Samper. Cátedra, 2022.

Bravo Lozano, Jesús. «Pintura y mentalidades en Madrid a finales del siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios madrileños* 18 (1981): 193-220.

Bueso Peral, David. «Una colección cortesana en la calle Ample de Barcelona: el caso de los Condes de Erill». *Tiempos modernos* 12, n.º 45 (2022): 98-113.

Bueso Peral, David. «Entre el destino y la demencia: el periplo vital de don Luis de Queralt, conde de Santa Coloma (1623-1689)». *Pedralbes* 44 (2025): 275-300.

Bueso Peral, David. «La marquesa de Villanant i la col·lecció pictòrica del Born a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols* XXXIV (2025): 53-65.

Carrió-Invernizzi, Diana. «Imagen y propaganda de los exiliados de la guerra de Cataluña en Madrid (1640-1652)». En *Soulèvements, révoltes, révolutions dans l'empire des Habsbourg d'Espagne, XVIe-XVIIe siècle,* dirigido por Alain Hugon y Alexandra Merle. Casa de Velázquez, 2017.

Casals Martínez, Àngel. «"Que toda ella se tiene por un cabello": La guerra a Catalunya entre la caiguda de Barcelona y el Tractat dels Pirineus (1652-1659)». En *Del Tractat dels Pirineus [1659] a l'Europa del segle XXI: un model en construcció?,* editado por Òscar Jané Checa. Generalitat de Catalunya / Museu d'Història de Catalunya, 2010.

Cases i Loscos, Lluïsa, y Josep María Sans i Travé. *Dietaris de la Generalitat de Catalunya [1411-1714],* vol. 5. Generalitat de Catalunya, 2007.

Cherry, Peter. «Seventeenth-Century Spanish Taste». En *Spanish Inventories 1. Collections of Paintings in Madrid (1601-1755). Part 2,* editado por Maria L. Gilbert. The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997.

Dalmau de Rocabertí, Ramón. *Presagios fatales del mando francés en Cataluña*. Pedro Lanaja y Lamarca, 1646.

Fargas Peñarrocha, María Adela. *Família i poder a Catalunya, 1516-1626. Les estratègies de consolidació de la classe dirigent*. Pagès, 1997.

Jané Checa, Òscar. *Catalunya i França al segle XVII. Identitats, contraidentitats i ideologies a l'època moderna (1640-1700)*. Afers, 2006.

Juan Vidal, Josep. «La projecció política catalana a Mallorca a l'època dels Àustries». *Pedralbes* 18, n.º 2 (1998): 105-122.

Ledroit, Mathias. «Cataluña desagarrada». *e-Spania* 24 (2016): [s. p.].

Molas i Ribalta, Pere. *L'alta noblesa catalana a l'Edat Moderna*. Eumo, 2004.

Molas i Ribalta, Pere. «Catalans als consells de la Monarquia (segles XVII-XVIII): Documentació notarial». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols* 13 (1995): 229-252.

Molas i Ribalta, Pere. *Catalunya i la casa d'Àustria*. Curial, 1996.

Molas i Ribalta, Pere. «La nobleza catalana en la Edad Moderna». En *Nobleza y sociedad III: las noblezas españolas, reinos y señoríos en la Edad Moderna,* coordinado por María del Carmen Iglesias Cano. Nobel, 1999.

Morán Turina, Miguel, y Fernando Checa Cremades. *El coleccionismo en España: de la cámara de maravilla a la galería de pinturas*. Cátedra, 1985.

Ortega Jiménez, José Manuel. «La colección de tapices de los condes de Olivares». *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño* 10 (2024): 385-405.

Pellicer de Tovar, José. *Avisos: 17 de mayo de 1639, 29 de noviembre de 1644*. Éditions Hispaniques, 2002, 2 vols.

Ramírez Ruiz, Victoria. «Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliarias de tapices de los siglos XVI y XVII». En *De Flandes a Extremadura. Humanismo y Naturaleza en los tapices de Badajoz,* editado por Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez. Fundación Académica Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020.

Ramírez Ruiz, Victoria. «Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Reglà Campistol, Joan. *Els virreis de Catalunya*. Vicens-Vives, 1970.

Sáenz-Rico Urbina, Alfredo. «La experiencia de gobierno del marqués de Vilanant y las "Noticias de Mallorca" dadas a su nuevo virrey en 1681». En *Homenaje al Dr. D. Juan Reglà Campistol,* vol. 1. Universidad de Valencia, 1975.

Sanabre Sanromá, José. *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*. Librería J. Sala Badal, 1956.

Sánchez de Madariaga, Elena. «La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco». En *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios,* editado por María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy. Casa de Velázquez, 2008.

Simon i Tarrés, Antoni. *1640*. Rafael Dalmau, 2019.

Simon i Tarrés, Antoni. «Los desterrados catalanes en Italia durante la Guerra de Separación de Catalunya (1640-1652)». *Investigaciones Históricas* 33 (2013): 89-105.

Vidal Pla, Jordi. *Guerra dels segadors i crisi social. Els exiliats filipistes (1640-1652)*. Edicions 62, 1984.

Sección 4 — Imagen y representación

El «poder» de la imagen. Estrategias de representación de la Edad Moderna

Eduardo Muñoz Baudot
Saint Louis University

Patricia Manzano Rodríguez
Meadows Museum

El rótulo del presente apartado es el único que expresa una doble dimensión: la de los autores y la de los personajes analizados. Los primeros, al reflexionar acerca de los segundos, no dejan de «interpretar» un papel muy concreto: el de historiadores del arte, representación sobre la que se discurrirá en las siguientes páginas.

Los cinco personajes y estudios que conforman esta sección parecen difícilmente vinculables sin el holgado entorno cortesano o por su denominación «de Austria»: Leonor de Austria, Margarita de Austria, el duque de Lerma, Mariana de Austria y el IX conde de Santisteban. Tres mujeres y dos hombres; tres pertenecientes al siglo XVII y dos al XVI; tres reinas y dos nobles. Así podríamos continuar denotando las diferencias. Sin embargo, esta heterogeneidad de personas en distintos tiempos tiene algo en común: el «uso» que hicieron de las artes —pintura, escultura, grabado, arquitectura efímera o coleccionismo— para «representarse».

El concepto de representación es, en este contexto, una herramienta analítica ambivalente. «Representar, hacernos presente alguna cosa con palabras, o figuras que se fijan en nuestra imaginación [...]. Es encerrar en si la persona de otro, como si fuera el mismo, para sucederle en todas sus acciones y derechos, como el hijo representa la persona del padre»,[1] tal y como resume Sebastián de Covarrubias de este complejo término y definición que encierra dos núcleos esenciales de la teoría visual moderna: la imagen como sustitutivo del cuerpo y como vehículo de poder.

La disciplina de la historia del arte como partícipe en los estudios de corte está plenamente asentada desde hace décadas, y del interés sobre los objetos que tuvieron estos personajes históricos, que nutren la mayoría de los grandes museos, se hizo patente la necesidad de explicar qué papel desempeñaron los mismos en sus manos. De ese modo, la autonomía de la obra se supeditaba a una serie de condicionantes que, como veremos, incorporaron lecturas de muy diversa índole. También ha sido ampliamente aceptada la vertiente política de las artes. Así, en la sección «Objetos políticos» de este

1 Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española,* fol. 160r.

volumen colectivo se estudian el regalo y el don como artefactos estratégicos, emocionales o conmemorativos. No obstante, en lo que aquí se entiende como «representación», es el contenido o asunto de la obra u objeto el que explicita un significado político.

El presente capítulo-marco parte de esta amplia noción de representación para articular una lectura transversal de los estudios aquí reunidos, donde los retratos, las entradas triunfales, los frescos, las galerías dinásticas o las «colecciones» se convirtieron en estrategias para modelar una historia. El retrato, más allá de ser entendido en términos pictóricos, consolida en ellos su categorización como herramienta política, de forma que las imágenes construyen identidades, validan derechos y proyectan autoridad. En esta tensión entre la imagen y el poder se sitúa el retrato moderno como un artilugio de proyección. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto las obras fueron tan autosuficientes y «poderosas» como para condicionar un pensamiento o convicción en el receptor, como apunta, de manera clara, María Boluda Abenza al inicio de su estudio.

El retrato como herramienta de poder

Los estudios aquí reunidos coinciden en señalar cómo la imagen —entendida esta en su amplitud matérica: pintura, escultura, etc.— fue un utensilio para reivindicar una serie de cuestiones, generalmente políticas, en contextos cortesanos. En este sentido, llama la atención que dichas representaciones fueran un recurso para aquellas figuras que necesitaban afianzar su autoridad en momentos de inestabilidad, tendencia que manifiesta el camino de la disciplina histórico-artística hacia la puesta en valor de los objetos más allá de su simple materialidad. Esta valorización, sin embargo, es concebida en términos absolutos. Es decir, se da por sentado que esas estrategias representativas eran tan potentes que influían en el receptor. ¿Hasta qué punto esto fue así?, ¿la expresión «una imagen vale más que mil palabras» cobra sentido en la representación del poder?

A lo largo del conjunto de trabajos reunidos en este volumen encontramos voces comunes que actúan como hilos conductores: legitimación, coleccionismo, agencia, estilo o poder; y sobre esta última resulta ejemplificadora la descripción de Emily Deelen Porta. Por otro lado, uno de estos ejes articuladores, quizás el más extendido, es el uso del retrato como instrumento legitimador. Así, el empleo del término «legitimación» está ampliamente difundido en la historia del arte, y como ocurre con toda palabra de moda o de uso extendido, su significado ha ido difuminándose paulatinamente o, por el contrario, el vocablo ha sido redefinido. Ambos destinos son peligrosos, pues, en el primer supuesto, se da a entender que todo empleo de las artes servía a intereses legitimadores, y, en el segundo, que legitimar es equivalente a promocionar.

Con relación al coleccionismo, se trata de un campo de estudio que ha sido puesto en tela de juicio desde hace algún tiempo,[2] polémica que ha generado una polarización relativa a qué papel jugaron los objetos —generalmente considerados como artísticos— reunidos por una persona de la Edad Moderna. El texto de Àngel Campos-Perales no duda

2 Se recogen aquellos más novedosos o que recopilan otros de interés en el asunto y enfocados al contexto español: Carlos Varona, «"Al modo de los Antiguos"»; Urquízar Herrera, «Teoría de la magnificencia»; Checa Cremades, «Famélico estáis»; Ramiro Ramírez, *Francisco de los Cobos;* Romero Medina, *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli;* Campos-Perales, «Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria» y Muñoz Baudot, «Los III duques de Alba y las artes».

en calificarlo de «mega-coleccionista», dada la cantidad de piezas en su poder y por lo que se destila de la propuesta del autor como cierto «gusto artístico», cuestión que también ha generado amplio debate historiográfico.[3] En cualquier caso, es reseñable el uso que hizo de las representaciones visuales el duque de Lerma. Al igual que en el resto de las contribuciones, parece que el protagonista del capítulo era autosuficiente en cuanto a su «representación visual», sin confidente o asesor. Una figura que, en el caso de darse, revelaría enorme trascendencia en el devenir del popularmente conocido como *self-fashioning,* como ha constatado Andrea Pearson en su estudio sobre mujeres y retratos en la Edad Moderna.[4] Sea como fuere, la astucia de Lerma en el empleo de la cultura visual fue más allá de un supuesto coleccionismo, pues, como confirma el autor, varias obras lo representan en un estatus que no le correspondía o haciendo un uso de su imagen generalmente reservado a la realeza; punto de partida opuesto al protagonizado por Margarita de Austria, quien fundamentalmente estructuró un discurso genealógico mediante el retrato pictórico.

Volviendo a Lerma, a través de la acumulación de objetos preciosos, encargos ambiciosos y un sistema simbólico cuidadosamente construido —desde su retrato ecuestre realizado por Rubens hasta la escultura en mármol para el castillo de Denia— proyectó una imagen de poder principesco que aspiraba a desafiar incluso los códigos establecidos de la representación nobiliaria. Una lectura que puede extrapolarse a sus pertenencias, es decir, a los objetos de su «colección»: parecerse a un rey no solo en los retratos o en las esculturas, sino también en los «objetos artísticos». El progresivo auge de un mercado de obras pictóricas, en el que además entraban en juego los regalos, los intercambios o las donaciones, posibilitó a ciertos personajes con acceso continuo a la corte familiarizarse con nombres, formas, colores o «estilos» más o menos identificables o reconocibles. De esa forma, por medio de un «efecto camaleón», el subalterno –Lerma, en este caso– se equiparaba a la figura referencial, Felipe III. Una actitud quizás más extendida de lo que pudiera parecer, pero que precisa de más estudios. En cualquier caso, gracias al «coleccionismo», su imagen se convirtió en una práctica política, una forma de inscripción visual de su poder en un momento en el que la frontera entre lo privado y lo público era cada vez más porosa.

La estrecha relación entre coleccionismo, artistas y mecenas se manifiesta también en lo atesorado por el IX conde de Santisteban, como lo estudia Ángel Aterido Fernández, entre cuyas piezas más significativas destaca el *Autorretrato* de Luca Giordano, una obra que no solo representa conceptualmente una de las más ambiciosas de su carrera, sino que también constata el alto grado de reconocimiento que alcanzó en vida y la consideración que le otorgaron sus protectores en la corte española. Su inclusión en el archivo nobiliario familiar, junto con documentos genealógicos, indica una clara intención de preservar su imagen como símbolo duradero del vínculo entre el artista y la Casa de Santisteban. Además, el hecho de que Antonio Palomino recogiese tal decisión atestigua lo inusual de la misma: en el mayorazgo se incluían aquellos bienes que daban significado al linaje y que se convertían en inalienables. Si bien es cierto que, entrado el siglo XVII, la práctica de incluir pinturas en ese documento se hizo paulatinamente más recurrente,

3 Por citar algunos: Bustamante García, «Datos sobre el gusto español del siglo XVI»; González García, «Unos son los del gasto y otros son los del gusto» y Falomir Faus, *De las patrias del arte*.

4 Pearson, *Women and Portraits in Early Modern Europe,* 2008.

que un bien mueble de esas características se introdujera en el mismo no debe entenderse como norma.

En esta obra, Giordano se presenta con indumentaria de caballero, pero sin renunciar a su identidad profesional, puesto que sostiene los atributos propios de su oficio, dualidad que refuerza un tipo de dignidad social e intelectual acorde con los esfuerzos del gremio artístico por ennoblecer su práctica. La notable difusión del retrato, atestiguada por varias copias y versiones, da cuenta de su éxito y de la relevancia que adquirió como imagen representativa del pintor: en él, Giordano condensó las estrategias de construcción identitaria desarrolladas a lo largo de su extensa trayectoria, y el hecho de que fuera preservado en el mayorazgo y asociado a un ciclo decorativo de gran alcance confirma la efectividad de su programa de autorreivindicación.

En una situación muy distinta se encontraba Mariana de Austria, viuda de Felipe IV y madre de Carlos II. El estudio de Marina Sánchez Montero sitúa al personaje en un complejo punto de partida: frente a los múltiples cuestionamientos que su regencia suscitó, Mariana activó un repertorio de imágenes heredado de la cultura visual habsbúrgica. Cabe recalcar que las críticas no implicaban un estatus ilegítimo, por lo que las estrategias visuales debían responder a un propósito claro: confirmar su valía para la regencia. Ante los panfletos críticos con ella por su juventud e inexperiencia, así como el público escarnio manifestado por don Juan José de Austria, se consideró imprescindible asentar una representación de Mariana como perfectamente válida y capaz para desempeñar dicho rol, como el tiempo así lo confirmó.[5]

De esa forma, su efigie —debió entender la reina viuda— tenía que ser coherente con su papel de madre y protectora del legítimo rey, pero al mismo tiempo solemne y dinámica. Como argumenta Marina Sánchez Montero, la imagen viudal no respondía únicamente a una función privada o decorativa, sino que era un verdadero dispositivo de gobierno. Así, la moda se convirtió en un signo distintivo cargado de valor simbólico y material, y el traje de viuda cobró importancia no solo como reflejo de la moral católica y del decoro dinástico, sino como herramienta performativa de potestad capaz de proyectar estabilidad, continuidad y compromiso con el orden monárquico. El negro de su vestimenta no era solo símbolo de duelo, sino de poder; la austeridad como señal de legitimidad, siguiendo la tradición castellana.[6]

Dos de los capítulos de esta sección demuestran que la viudedad femenina en las casas reales fue un espacio de poder simbólico, y en este sentido, Mariana de Austria evidencia quizás el caso más sofisticado de uso político de los retratos de esta índole: su figura, en un contexto de regencia inédita en la Monarquía Hispánica, tuvo que recurrir a una iconografía compleja que aunara luto, autoridad y pertenencia dinástica.

Esa misma capacidad para articular discursos visuales desde el lugar que la monarquía les asignaba se observa en el caso de Leonor de Austria, aunque desde una posición distinta: la de reina consorte. El empleo de los enlaces matrimoniales a fin de establecer agentes en territorios más o menos «amigos» es ilustrado por las palabras de Maximiliano que se recogen en el apartado correspondiente. Su posición —y posicionamiento— confería a las consortes un complicado puesto, siendo el de «mediadora» el aquí reseñado particularmente, un texto que complementa los dos anteriormente referenciados:

5 Mitchell, *Reina, madre y estadista*.

6 Nogales Rincón, «El color negro».

si en el de Lerma el arte es empleado como medio a través del cual elevar su estatus para asemejarse al de un rey y forma de acopio como vía de ostentación, en el de Mariana, la imperiosa necesidad de asentar y confirmar su posición de regente precisó de un planteamiento visual completamente diferente en su manera y propósito.

Como venimos argumentando, en otra situación se encontraba Leonor de Austria: la tensión existente entre los Habsburgo y Francia requería de una estrategia que abogara por la paz y en la que la unión dinástica mediante el matrimonio fue el primer paso, pero ese acto no era suficiente. En este capítulo, el retrato pierde protagonismo en favor de otra representación visual: las entradas triunfales como rituales públicos de legitimación, en las que los libretos impresos y los programas iconográficos asociaban su figura tanto a la *virgo mediatrix* como a Venus, diosa del amor y de la paz; fusión de símbolos religiosos y mitológicos que permitía representarla no solo como esposa real y garante del tratado de paz, sino como emblema de reconciliación dinástica en una Europa dividida. La repetición de estos motivos y su circulación impresa consolidaron una identidad visual que se expandió más allá del ceremonial, dejando su huella en la arquitectura efímera, la decoración palaciega, los emblemas heráldicos, los regalos diplomáticos y también en los retratos oficiales.

Sin embargo, esa delicada planificación parece chocar frontalmente cuando María Boluda Abenza constata que la configuración de los programas era efectuada por los gremios y las autoridades de las ciudades; punto que contrasta nuevamente con los restantes capítulos de la sección, pues el «control» discursivo recaía en los artesanos. De esta forma, se señalan dos tipos de público: el cortesano y el plebeyo, siendo este último partícipe de esa construcción de la imagen de reina pacificadora, pero mediante un lenguaje creado por y para ellos.

De modo similar encontramos la importancia del «lenguaje» en el texto de Laura Martínez Cayado sobre Margarita de Austria, que en su palacio de Malinas estableció lo que podría denominarse como la primera galería de retratos documentada en los Países Bajos, donde la imagen se convirtió en argumento visual de continuidad dinástica y en un espacio —junto con la elección y el orden de los cuadros contenidos en él— que se constituyó en lugar de autoridad simbólica: una *mise-en-scène* del poder de los Habsburgo como eje político y religioso de Europa. Aquí no parece entrar en juego la legitimidad, puesto que no se puso en duda su estatus o posición, pero sí la afirmación del linaje, y el público de dicha colección poco tenía que ver con el de las entradas triunfales de Leonor de Austria, por lo que el «lenguaje» estuvo instrumentalizado para un grupo de la nobleza local o visitante muy particular. Sin embargo, esa «autoafirmación dinástica» no fue doméstica, sino que el envío de retratos fue un ejercicio necesario para actualizar la «representación» y para mantener el contacto con otros núcleos de trascendencia política, personal o dinástica.

En este texto se individualiza claramente la figura de Jan Cornelisz Vermeyen como configurador de la imagen personal y familiar de Margarita de Austria que, al ser enviado a la dieta de Augsburgo en 1530, con la misión de retratar a miembros clave de la familia imperial, puso en juego el aspecto diplomático —y no solo «artístico»— de este artesano. Los retratos resultantes se convirtieron en prototipos reproducibles que circularon por las cortes adquiriendo una dimensión política. Además, queda en el aire el verdadero motivo de la elección de este pintor y no de otro: las escasas noticias que se tienen de su juventud

y formación provienen de Karel van Mander y su *Schilder-boeck,* lo que ha dado pie a conjeturar sobre estos aspectos vitales de Vermeyen. Como suele ser habitual, el interrogante acerca del aprendizaje de artífices apreciados como «clasicistas» —etiqueta de holgada amplitud que demanda un criterio uniforme— es un potencial paso por la península itálica, a tenor, como señala Laura Martínez Cayado, de ciertos elementos en sus obras.

Con relación al resultado de sus retratos, se concluye el interés de Margarita en «representar» su imagen y la de los que quería efigiar mediante una configuración destacada. Comenzando por el tamaño, los modelos de Vermeyen son más pequeños que los divulgados desde Madrid —de mano, en su mayoría, de Antonio Moro— y el espacio es también distinto: la sobriedad y el color neutro oscuro de estos últimos, generalmente pardos, contrasta con los cromáticamente azules o verdes característicos de Van Orley. Laura Martínez Cayado determina la fórmula pictórica en los retratos de Vermeyen como borgoñona y, en efecto, la comparación con otras efigies coetáneas y anteriores de los duques de Borgoña u otros personajes de esa tradición y etiqueta permite calificarla como tal, lo que abre un sugestivo interrogante con respecto a la imagen formulada desde Madrid: ¿puede considerarse también estrictamente flamenca/borgoñona pese a las evidentes diferencias?

En conjunto, los cinco estudios muestran cómo la representación, ya sea en forma de retrato, *performance* ritual u ordenación objetual genealógica, fue una herramienta privilegiada no exclusivamente de legitimación —término que condiciona en exceso el estatus del sujeto de estudio—, sino de ostentación, ennoblecimiento, orgullo, etc. Leonor de Austria, Margarita de Austria, el duque de Lerma, Mariana de Austria y Luca Giordano —a través de Francisco de Benavides Dávila y Corella— encarnaron distintas estrategias visuales que operaron en campos diversos —la diplomacia, el linaje, el gobierno ministerial, la regencia o el estatus—, pero compartiendo una misma lógica: utilizar la imagen para construir, sostener o evidenciar el poder, generalmente político. El considerado como «retrato moderno» surgió precisamente en esa encrucijada entre las exigencias de la representación política y las estrategias personales de afirmación del estatus, y es en ese marco donde cobra pleno sentido la idea de la misma no como reflejo, sino como acto performativo: la imagen no muestra lo que alguien es, sino lo que quiere ser o lo que se espera que encarne.

En la presente dimensión expandida de la representación, si en algo coinciden los autores de esta sección es en que los protagonistas de cada capítulo no eran sujetos pasivos captados por la mirada del artista, sino agentes activos que intervinieron en la construcción de su imagen. La agencia, en el contexto visual, implicaba un enfoque más dinámico y proactivo, por parte de aquellos que eran objeto de la imagen, en el que los individuos plasmados ejercían un control sustancial sobre cómo deseaban ser percibidos. Margarita, por ejemplo, seleccionó qué retratos incluir en su galería de la familia Habsburgo; Leonor contribuyó a la redacción de los libretos de sus entradas triunfales; Mariana decidió su iconografía viudal; Giordano documentó sus aspiraciones profesionales; y Lerma coordinó el montaje simbólico del estatus deseado.

Esta agencia subrayaba el carácter estratégico de las decisiones visuales convirtiendo la representación en un proceso negociado entre deseos, normas y contexto, pero el control de la imagen se extendía más allá de la pintura: se observaba en la circulación de los retratos, en el diseño de rituales como las entradas triunfales o en las «colecciones artísticas», de modo

que permitía a los individuos no solo determinar la manera en la que se los mostraba, sino también la percepción o sensación de poder —en sus múltiples variantes— generadas, algo que posibilitaba que el retratado se convirtiera, a su vez, en artífice «intelectual» de la obra.

Su intervención, ya fuese explícita, simbólica o implícita, modelaba la narrativa visual y pretendía fijar un mensaje de la obra: el que más le interesaba. De esa forma, la representación dejaba de ser una mera reproducción pasiva para convertirse en un campo activo de construcción identitaria en el que se articulaban aspiraciones políticas, legitimidad social o memorias proyectadas. Un modelo activo de construcción identitaria que implicaba que cada elemento visual —desde la pose y la indumentaria hasta los atributos simbólicos incluidos en la composición— participase de una semiótica del poder cuidadosamente orquestada. Huelga mencionar que cada territorio, corte o «país» tuvo sus propios códigos, por lo que el mensaje se adaptaba según su destinatario o se acompañaba de algún tipo de explicación por parte de un potencial intermediario.

Como se ha señalado anteriormente, quizás fueron otros los mecanismos que, a nivel exterior, sirvieron para transmitir un mensaje, como las medallas o, en el caso del pueblo, los jetones como medio «propagandístico». Con relación a las primeras, se ha incrementado su estudio, por parte de la disciplina histórico-artística, más como objeto a tener en cuenta en las «colecciones» o como medio de difusión del «poder» que con las interacciones referidas en el presente párrafo.

Sea como fuere, el retrato operaba como una plataforma de afirmación, mediación o, incluso, de resistencia frente a las estructuras normativas, y la «idealización» italianizante dejó paso a un supuesto verismo en espacios y lugares representativos —o la ausencia de ellos en el siglo XVI, donde un color pardo servía de marco al personaje y el atuendo era un elemento elocuente—, como en los casos citados en esta sección. En cualquier caso, y en su sentido más amplio, resulta interesante comprobar la compleja labor catalogadora de la producción retratística en España.

Con respecto a la agencia del retratado, tal vez cabría preguntarse hasta qué punto también se manifestaba en su capacidad para anticipar la recepción futura de su imagen, proyectando una presencia que buscaba perdurar más allá del momento de su creación. De modo que entender la representación como un acto de implicación activa, como han hecho en mayor o menor medida los autores de esta sección, supone reconocer su dimensión performativa. Dicho en otras palabras, que el retrato se convertía en una puesta en escena de autoridad, género, estatus o virtud en la que los sujetos no solo eran «representados», sino que contribuían a su «autorrepresentación». Esta participación, como es generalmente señalado, podía estar expresada «en» las obras en las que figuraban, sin embargo, la selección de los artífices encargados de ejecutarlas suponía, además, una decisión que podía ser entendida como estratégica. Así, en determinados supuestos, la agencia también tenía cabida a través de las herramientas del artista.

Incorporar esta noción al análisis de la representación implica un desplazamiento fundamental del protagonismo exclusivo del artista hacia el sujeto retratado, reconociendo en este último un papel determinante en la configuración del significado visual. Consecuentemente, la misma se revela como un espacio de negociación constante en el que se entrecruzan intereses personales, códigos culturales e imperativos políticos. Enfoque que no solo enriquece la interpretación de las imágenes, sino que devuelve a los retratados su capacidad de acción, estrategia e intervención en el lenguaje visual de su tiempo.

Bibliografía

Bustamante García, Agustín. «Datos sobre el gusto español del siglo XVI». *Archivo Español de Arte* 68, n.º 271 (1995): 304-308.

Campos-Perales, Àngel. «Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria en el Reino de València en tiempos de Felipe III». Tesis doctoral. Universitat de València, 2022.

Carlos Varona, María Cruz de. «"Al modo de los Antiguos". Las colecciones artísticas de Juan Fernández de Velasco, VI Condestable de Castilla». En *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, coordinado por Begoña Alonso, María Cruz de Carlos Varona y Felipe Pereda. Universidad de Valladolid, 2005.

Checa Cremades, Fernando. «Famélico estáis. Es que no como». *Revista de Libros,* 2020. https://www.revistadelibros.com/famelico-estais-es-que-no como/?utm_source=-newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=nl20200527

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Luis Sánchez, 1611.

Falomir Faus, Miguel. *De las patrias del arte. Reflexiones sobre la pintura en la España del Renacimiento.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2022.

González García, Juan Luis. «Unos son los del gasto y otros son los del gusto. La Monarquía Hispánica y sus inventarios en la Edad Moderna». *Librosdelacorte* 8 (2014): 78-80.

Mitchell, Silvia Z. *Reina, madre y estadista. Mariana de Austria y el gobierno de España.* CEEH, 2023.

Muñoz Baudot, Eduardo. «Los III duques de Alba y las artes». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2023.

Nogales Rincón, David. «El color negro: luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV)». *Medievalismo* 26 (2017): 221-245.

Pearson, Andrea, ed. *Women and Portraits in Early Modern Europe. Gender, Agency, Identity*. Ashgate, 2008.

Ramiro Ramírez, Sergio. *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V.* CEEH, 2021.

Romero Medina, Raúl. *La promoción artística de la Casa Ducal de Medinaceli. Memoria visual y arquitectura en Andalucía y Castilla (siglos XIV-XVI)*. Doce Calles, 2021.

Urquízar Herrera, Antonio. «Teoría de la magnificencia y teoría de las señales en el pensamiento nobiliario español del siglo XVI». *Ars Longa* 23 (2014): 93-111.

La imagen simbólica de una reina imaginada. Iconografía epitalámica en torno a Leonor de Austria como consorte de Francia*

María Boluda Abenza
Investigadora independiente



Figura 1

Joos van Cleve, *Retrato de Leonor de Austria, ca.* 1531, óleo sobre tabla, 71,3 × 58,7 cm.
Edimburgo, Palacio de Holyrood House, inv. RCIN 403369.
© Royal Collection Enterprises Limited 2025 - Royal Collection Trust.

Los pactos matrimoniales que Maximiliano I, Margarita de Austria y Carlos V negociaron para las hermanas del futuro emperador tenían dos objetivos claramente políticos: por un lado, crear y fortalecer relaciones favorables entre los principales reinos de la Europa del Renacimiento y, por otro, unir fuerzas ante la amenaza de Francia y del Imperio otomano.[1] En palabras del primero, todos los miembros de la Casa de Austria eran «une mesme chose correspondant à ung mesme désir et affection».[2] Además de las ventajas económicas, la presencia de las hermanas de Carlos V en las cortes en las que contraían matrimonio permitía ampliar la influencia del emperador —de la que eran extensión, como bien explicaba Maximiliano— a esos territorios a través de la diplomacia, la mediación política o el desempeño del poder como reinas consortes, gobernantes o regentes. Asimismo, recababan información privilegiada para conocer de primera mano los trasuntos de la corte y aseguraban la continuación dinástica como madres de herederos.[3]

Como primogénita de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, Leonor de Austria fue una de las piezas fundamentales de esa política matrimonial, y ejemplo del primer caso fue su casamiento, en 1518, con el soberano de Portugal Manuel I, que ya había estado comprometido con dos de las hijas de los Reyes Católicos. Debido al fallecimiento del monarca luso en 1521, Leonor regresó a España, donde su hermano no tardaría en volver a pactar un nuevo matrimonio, esa vez con Francisco I y con el objetivo de poner fin al eterno conflicto con Francia.[4] Ese segundo enlace fue el resultado de la derrota francesa en la batalla de Pavía, en 1525, frente a las fuerzas imperiales, tras la cual Francisco I fue capturado y retenido como prisionero en España hasta 1526. Su liberación fue pactada el 14 de enero de ese mismo año a través de la firma del Tratado de Madrid, mediante el cual se comprometía a intercambiarse por dos de sus hijos, el delfín y el duque de Orleans, a cesar en sus aspiraciones territoriales y a comprometerse con Leonor. Sin embargo, como el enlace no hacía sino retrasarse, el rey galo contó con el tiempo necesario para reunir de nuevo a sus aliados, siendo necesaria una ratificación del tratado que llegó en 1529, con la firma de la Paz de las Damas, gracias a la intervención de Luisa de Saboya y Margarita de Austria. Finalmente, el matrimonio fue celebrado por poderes, los príncipes fueron liberados a cambio de una gran suma de dinero y partieron camino de Francia acompañados por un rico cortejo y Leonor,[5] que, plenamente consciente de su papel dentro de las políticas dinásticas, había actuado durante esos años como mediadora «por el bien de la paz», las negociaciones y la liberación de los hijos de Francisco I.[6] El enlace fue oficializado el 7 de julio de 1530 y el cortejo se dirigió a París para la coronación de Leonor, celebrada el 5 de marzo del año siguiente en la Basílica de Saint-Denis.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación MEFER. Medallas Retrato y Poder Femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las mujeres de la Monarquía Hispánica (PID2020-114333GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación, y GEME. Poder, Género y Representación: Medallas Retratos Femeninas en las Cortes del Renacimiento en Europa (Francia, Inglaterra y Escocia) (21952/PI/22), financiado por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

1 Soly, «Introduction», 21.

2 «Una misma cosa correspondiente a un mismo deseo y afección»; véase Rodríguez Salgado, «Charles Quint et la dynastie», 41.

3 Franco Rubio, «Valedoras del linaje», 20-21.

4 Knecht, «Éléonore d'Autriche». Sobre la negociación de los otros matrimonios de las hermanas de Carlos V, véase Rodríguez Salgado, «Charles Quint et la dynastie».

5 Combet, *Éléonore d'Autriche,* 121-134.

6 Knecht, «Éléonore d'Autriche». Un estudio de la correspondencia de Leonor durante esos años, en la que queda claro su papel mediador, en Pardanaud, «Plaider, convaincre, entrer en scène».

La llegada de la nueva consorte francesa coincidió en el tiempo con la consolidación y democratización del retrato de corte, fenómeno cuya definición es inseparable de sus principales promotores: los miembros de la Casa de Austria.[7] Al igual que en el caso de sus hermanas y hermanos, los primeros de Leonor servían a dos fines: los enviados a sus familiares más cercanos eran prueba de la continuidad dinástica y prendas de afecto, y aquellos remitidos a las cortes extranjeras pretendían funcionar como un argumento favorable más en las negociaciones matrimoniales.[8] Si los hubo, no se conserva ninguno de los años de Leonor como reina consorte de Portugal, por lo que, a partir de su matrimonio con Francisco I y gracias al impulso del retrato, su imagen fue renovada por el pincel de Joos van Cleve. En las múltiples efigies realizadas por el pintor antuerpiense o por su taller, Leonor aparece vestida a la española —indumentaria que mantuvo hasta 1537— y, en el que es considerado el primigenio, sostiene una carta en la que se lee, en español, «a la xpianisima Ymuy poderosa sinora La Reyna mi sinora» (figura 1).[9] Las alusiones a su nueva posición de consorte de Francia —el título de «reina cristianísima»— y a su dinastía —la indumentaria— lanzaban un claro mensaje que la situaba como mediadora e intercesora por la estabilidad y las buenas relaciones entre los monarcas de ambos territorios.

Los retratos no fueron, sin embargo, los únicos recursos puestos al servicio de la difusión de la imagen durante la Edad Moderna. En ellos, la semejanza física, si bien importante, debía ir acompañada de la representación del carácter, las virtudes, las hazañas o las aspiraciones correspondientes a una persona de un rango tal que fuera merecedora de ser efigiada; y, precisamente, al priorizarse la plasmación de esas ideas, en muchas ocasiones la correspondencia con la realidad estaba prácticamente ausente. Esto no era sino un reflejo del pensamiento neoplatónico y humanista que avalaba una conexión entre el cuerpo y el alma y, en el caso de aquellos que desempeñaban el poder, entre el cuerpo físico y mortal y el político e inmortal; es decir, una muestra de la teoría medieval de «los dos cuerpos del rey» estudiada por Ernst H. Kantorowicz.[10] A ello debemos sumar que, realmente, los mensajes contenidos en los retratos tan solo estarían al alcance de unos pocos: por un lado, porque no eran tan abundantes como para llegar a todos los puntos del reino, pues, como comentábamos, su envío se producía en redes restringidas —bien familiares, bien diplomáticas— y su exhibición —salvo por aquellos que presidían espacios públicos, como plazas, edificios gubernamentales o lugares de culto vinculados a la dinastía— se limitaba en gran parte a las residencias de las personas participantes de esas mismas redes; por otro, porque las ideas subyacentes en sus diferentes elementos tan solo podían ser descifradas por aquellas personas con una formación erudita.

Si nos preguntamos ante quién y de qué manera los miembros pertenecientes o cercanos a la realeza debían construir su imagen de autoridad, estas dos cuestiones no su-

7 Falomir Faus, «El retrato de corte», 113-117.

8 Sobre los retratos de Leonor realizados en los primeros años del siglo XVI, véanse Lorentz, «Children's Portraits», 117 y Zalama Rodríguez, «La infructuosa venta», 127 y *Juana I,* 52 y 306. Acerca de los pintados una vez iniciadas las negociaciones matrimoniales, consúltense Ainsworth, «The Painter Gossart», 12 y Bücken, «Portret van Karel V».

9 Leeflang, *Joos van Cleve,* 19-20 y 177-178.

10 Syson, «Testimonio de rostros», 33-35 y Kantorowicz, *The King's Two Bodies.* Sobre la presencia de la idea del cuerpo político en los retratos de las mujeres de la Casa de Austria, véase Davies, «The Body Politic of Spanish Habsburg Queens».

ponen un obstáculo, pero ¿qué sucedía en el caso de Leonor? La nueva reina necesitaba legitimar su posición ante una nueva corte en la que, a pesar de lo pactado, seguía siendo enemiga —el conflicto entre el Imperio y Francia se reactivó apenas unos años después— y en la que nunca ocuparía el lugar que permitía a las mujeres ostentar un mínimo grado de autoridad, pues el matrimonio anterior entre Claudia de Francia y Francisco I ya había garantizado la sucesión de la corona lejos de las manos habsbúrgicas. Pero Leonor también debía presentarse al pueblo y a unas ciudades que habían costeado la cuantiosa suma que había traído la ansiada paz al reino, aunque no sin causar aún más estragos en las arcas ya casi agotadas por la guerra. Todo ello requería de un soporte, tanto «restringido» como público, para la difusión de la imagen de poder que fuera lo suficientemente complejo como para mostrar la presencia del cuerpo físico y político de la reina, satisfaciendo lo esperado por los estamentos más altos, pero tan consolidado y con un despliegue tan grandilocuente que, en aquellos casos en los que no era posible comprenderlo, la propia tradición y el asombro convencieran del mensaje. Ese soporte no fue otro que el de las entradas triunfales, capaces de reunir diferentes niveles de lectura y que construyeron una imagen de Leonor como garantía de que los esfuerzos económicos y militares habían merecido la pena, si no como futura madre del heredero, sí como aquella que había logrado devolver a Francia a sus dos príncipes. En definitiva, a través de las alusiones al matrimonio, a la paz y a su papel mediador.

Ya en la Edad Media, las coronaciones o exequias reales se habían convertido en fastos públicos con gran repercusión política en Francia, pero, relegadas a ciudades como París o Reims respectivamente, sus mensajes no llegaban a toda la población del reino, de manera similar a lo que sucedía con las imágenes que circulaban en los límites del espacio cortesano o sacro. Por tanto, las entradas triunfales, organizadas en diversas ciudades y no solo protagonizadas por el rey, sino también por los miembros de las clases más altas —de ahí que también fuesen rituales «restringidos»—, eran el vehículo principal para exaltar la figura del monarca en actos a los que pudiese asistir todo el pueblo. A comienzos del siglo XIV eran fiestas y recepciones sencillas, pero, hacia el año 1350, la ceremonia ya contaba con un multitudinario cortejo. En 1380 aparecieron los primeros programas y decoraciones efímeras. Para finales del siglo siguiente, las entradas se configuraron como auténticos teatros en los que símbolos, actores, escenarios y diálogos exaltaban las virtudes del rey, y el siglo XVI y las guerras en el territorio italiano terminaron de desarrollar el rito al aportar, al repertorio de emblemas y temas cristianos que componía las representaciones, la tradición clásica.[11] No fue casualidad, como veremos, que esa renovación coincidiera con la llegada a Francia de Leonor.

Aunque eran encargadas por la Corona, la elección y el desarrollo de los programas recaían con total libertad en los gremios y en las autoridades de las ciudades, que aprovechaban la ocasión para hacer propaganda de sí mismos en busca de beneficios económicos y privilegios administrativos. Por ello, transcurridas unas semanas tras la celebración, las descripciones y los significados de los mismos eran recopilados en libretos difundidos ampliamente que transcendían el carácter efímero del evento y hacían posible revivirlo a través de ellos.[12] Como estudia Anne-Marie Lecoq, la recreación

11 Guenée y Lehoux, *Les entrées royales françaises,* 7-14 y Visentin, «Des tableaux vivants», 420.

12 Jennequin-Leroy, «Le rite de l'entrée royale transmis par le livre», 571.

mental que exigía la lectura de dichos textos contribuía a crear una representación tan real del monarca como su propia presencia. Por otro lado, el hecho de que, en el siglo XVI, el diseño recayera en humanistas que ideaban complejos programas permite hablar de una imagen «imaginada» que se correspondía con la forma en la que estos, el pueblo y las ciudades, concebían la figura del rey. A la vez, la repetición de ese imaginario en diversas entradas o en regalos, divisas, pinturas, esculturas, etc. demuestra su existencia como tópicos o lugares comunes —por tanto, comprensibles o al menos «reconocibles» por todos los estamentos— que terminaban participando de forma natural de la propaganda emprendida desde la propia corte.[13]

Ya que está dedicada al imaginario que rodeaba a Francisco I durante los primeros años de su reinado —los anteriores a la batalla de Pavía—, Anne-Marie Lecoq pudo prestar atención a la figura de Leonor en su publicación *François I*er *imaginaire*. En ella, la historiadora del arte relaciona imágenes propiamente dichas con imágenes textuales con el fin de estudiar si motivos visuales y significados lograron convertirse en *topos* ligados al rey, a Luisa de Saboya, a Margarita de Navarra o a Claudia de Francia. Siguiendo esta misma metodología, y partiendo de los libretos de las entradas triunfales dedicadas a Leonor durante sus primeros años como consorte de Francia, el presente trabajo pretende estudiar los emblemas y los motivos religiosos y mitológicos a través de los que dichos fastos presentaron a la hermana del emperador como una reina pacificadora y mediadora gracias al matrimonio que acababa de celebrarse. Una imagen de la que terminó participando ella misma.

Las entradas triunfales de Leonor de Austria

El interés en analizar las publicaciones que dan noticia de las entradas de Leonor responde a su propia naturaleza, pues, además de consolidar el empleo de un repertorio antiquizante, supusieron un cambio en la concepción de los textos que las relataban. William Kemp plantea que la relación impresa por Geoffroy Tory —nombrado impresor real en 1533, tampoco casualidad— sobre la de Leonor en París supuso el paso de las estampadas en un solo pliego, que él denomina «folletos» —*leaflets*— y cuya principal función era informativa, a los denominados «libretos» —*booklets*—, publicaciones en múltiples pliegos y con un carácter conmemorativo. Además, está impresa en tipografía latina, frente a la gótica típica de las ediciones francesas, y las diferentes secciones del texto están decoradas con frontispicios, características que, como el investigador apunta, buscarían un estatus para la publicación acorde con el de la reina.[14] Por su parte, el libreto de la entrada en Lyon, publicado por Jean de Vauzelles, humanista a cargo de la misma, recoge el testigo de las novedades introducidas por la imprenta de Tory, siendo el primero en ilustrar con entalladuras las arquitecturas efímeras construidas para el evento.

13 Lecoq, *François I*er *imaginaire,* 5 y 15-23.

14 Bochetel, *L'entrée de la royne* y Kemp, «Transformations in the Printing of Entries». Hay que tener en cuenta que era frecuente la redacción de obras manuscritas e iluminadas que se ofrecían a los monarcas y que eran mucho más minuciosas que los folletos, como sucedió en el caso de las entradas de María Tudor y Claudia de Francia, en 1514 y 1517 respectivamente. Estos manuscritos han sido estudiados en profundidad en Brown, *Les Entrées royales à Paris.* Para la obra dedicada a María, véase también Jennequin-Leroy, «Le rite de l'entrée royale transmis par le livre».

También incluye amplias descripciones, inscripciones, diálogos e, incluso, explicaciones, algo que ya estaba presente —aunque con menor profusión— en la edición de la imprenta de Raulin Gaultier sobre la de Rouen.[15] Con todo ello, estas obras funcionan como fuente primaria para conocer los motivos relacionados con Leonor y analizar sus significados.[16]

Las reinas consortes no solo eran vistas como intermediarias por sus cortes de origen, sino también por sus súbditos y los gobiernos municipales, quienes las consideraban mediadoras entre sus intereses políticos o financieros y el rey. Esta visión condicionó los programas de las entradas triunfales dedicadas a estas mujeres, cuyos mensajes fueron articulados en torno a modelos y ejemplos de intercesión derivados del concepto medieval mariano de la *virgo mediatrix* y relacionados con la maternidad y las virtudes femeninas. Debido a la idea de continuación del cuerpo político, esos motivos habían sido presentados de forma similar en las entradas de las consortes francesas anteriores, Ana de Bretaña, María Tudor y Claudia de Francia.[17] Por ello, la recurrente alusión a Leonor como reina pacificadora, mediadora, amable y protectora de los hijos de Francisco I no suponía una novedad, aunque, en su caso, las referencias a la paz y a las alegorías conyugales estaban también relacionadas con el contexto histórico del momento —al que se hacía mención explícita en muchos de los programas, como se verá más adelante—, de modo que funcionaban más como propaganda de su imagen y de la monarquía francesa que como modelo de conducta, a la manera del espejo de príncipes. Emblemas, personajes bíblicos y mitología se encargaron de mostrar a Leonor como una reina consorte que, al igual que la Virgen, era capaz de inspirar compasión en el monarca.

Comenzando por los emblemas, las menciones a la Casa de Austria y a Francia estaban presentes a través del ave fénix, símbolo de la constante participación de Leonor en las alianzas políticas de Carlos V, y de la flor de lis, referente a su categoría de reina consorte. El primero acompañó a Leonor durante toda su vida junto con el lema *Unica semper avis*. La historia ovidiana según la cual este animal mítico renacía de sus cenizas tras morir quemado en las llamas lo hacía apropiado para ella, ya que, tras quedar viuda de su primer marido, volvía a casarse ahora con Francisco I.[18] Aunque en múltiples entradas esta divisa adornaba las calles de las ciudades, una de sus apariciones más interesantes tuvo lugar en Rouen: en una de las representaciones, un fénix descendía de un gran árbol y era atacado por un rayo de fuego lanzado por un querubín. El pájaro se consumía en llamas, pero, al poco tiempo, renacía de sus cenizas y se unía a una salamandra —emblema de Francisco I— situada en la parte inferior del teatro.[19] La presencia del árbol y de los animales emblemáticos estaba probablemente inspirada en uno de los programas concebidos para el monarca y Claudia de Francia en la entrada del primero a Angers en 1518: de un gran árbol con forma de lis aparecían la salamandra y el armiño —símbolo de

15 Vauzelles, *L'entrée de la royne* y Kemp, «Transformations in the Printing of Entries». El libreto de la entrada de Rouen es citado por la edición facsímil publicada, junto con un estudio histórico, en Pottier, *Les entrées de Éléonore d'Autriche*.

16 Este tipo de textos se caracterizan tanto por las hipérboles como por la preocupación por demostrar la veracidad de todo cuanto narran. Es probable que en algunos casos los teatros descritos no se correspondan con la realidad, lo que problematiza su uso como fuente primaria para estudiar las entradas. No obstante, en cuanto que únicos testimonios de dichos eventos y dado que su impresión tenía un claro carácter propagandístico, sí que son fundamentales para el análisis de la imagen «imaginada» que comentábamos en la introducción.

17 Jennequin-Leroy, «Le rite de l'entrée royale transmis par le livre», 571; Hochner, «Imagining Esther» y Murphy, *Ceremonial Entries*, 163-177.

18 López Poza, «Divisas o empresas», 112.

19 Pottier, *Les entrées de Éléonore d'Autriche*, 71.

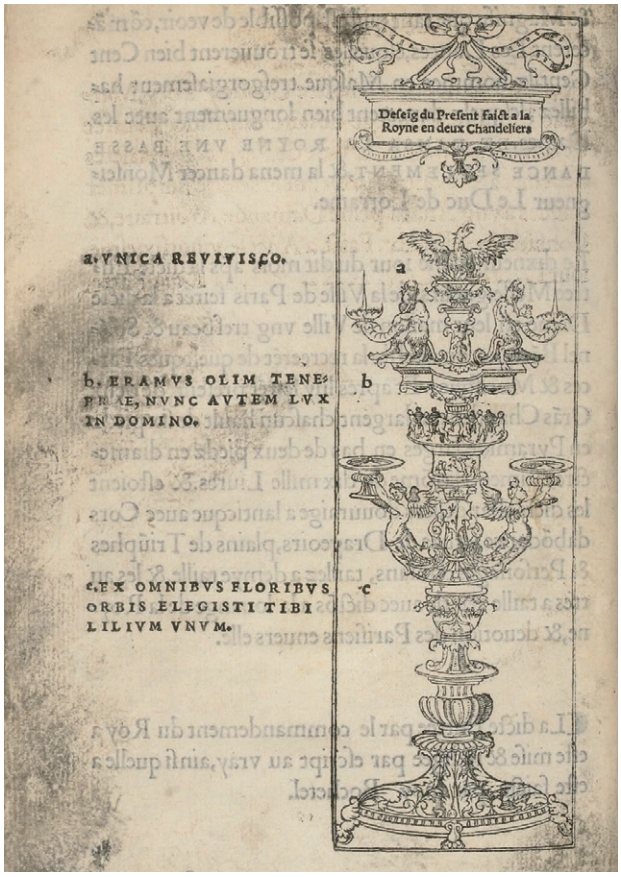


Figura 2

Geoffroy Tory, *L'entrée de la royne en sa ville et cité de Paris* (detalle), 1531, entalladura, 19 cm (altura del folio). París, INHA, inv. 8 RES 600.
© Bibliothèque numérique de l'INHA – Provenance de l'original [Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet].

Claudia—, y ambos quedaban unidos por un lazo de amor.[20] Esto situaba a Leonor dentro de un repertorio que reforzaba su vinculación con Francia y con el cuerpo político de otras de sus reinas, a la vez que podía facilitar la comprensión, por parte del público, del imaginario empleado y, por tanto, su eficacia propagandística.

Otro de los ejemplos más relevantes fue recogido en el libreto publicado por Geoffroy Tory de la entrada del 16 de marzo de 1531 en París. Además del fasto, incluye una nota sobre un banquete organizado en el palacio, por los representantes de la ciudad, cuatro días después de la entrada y en el que le fueron regalados a Leonor dos grandes candelabros de plata descritos como «a l'anticque avec cors d'abondance, servans de drageoirs, plains de triumphes et personnages dansans, taillez a demie taille et les

20 Lecoq, *François Ier imaginaire,* 375.

autres a taille redonde avec dictons a la louange de la Royne et devotion des Parisiens envers elle».[21] Para apoyar la descripción, Tory añade un grabado con todos los detalles y las inscripciones de los diferentes niveles, coronados por un ave fénix (figura 2).

La primera leyenda, *Unica revivisco* —«yo sola revivo»—, es una variante del lema de Leonor. En la central puede leerse *Eramus olim tenebrae, nunc autem lux in Domino,* una cita procedente de Efesios (5, 8) que deja patente el agradecimiento del pueblo parisino a la reina, pues significa: «Estábamos todos en las tinieblas, pero ahora somos luz en el Señor». En ella, Leonor queda asociada a la luz entendida como paz, tal y como también aparece descrita en una carta de Jean de La Barre, conde de Étampes, quien menciona que los candelabros estaban destinados a alumbrar, como había hecho Leonor al interceder en la liberación de los hijos de Francisco I.[22] La última frase procede del Apocalipsis de Esdras (5, 24): *Ex omnibus floribus orbis elegisti tibi lilium unum,*[23] de manera que el fénix y el lirio, símbolos de los Austrias y de los Valois respectivamente, quedaban unidos por la luz de la paz y la concordia del matrimonio.

La flor de lis del candelabro estaba asociada a la monarquía francesa desde el siglo XI, por lo que en los programas aparecía, generalmente, como representación del país, de Francisco I o de sus hijos.[24] En algunas de las entradas de Leonor, la reina figuraba igualmente identificada con este símbolo. Al respecto, el ejemplo más claro es el escenario diseñado por Jean de Vauzelles para Lyon. Bajo un arco construido en la Puerta Bourgneuf se mostraba un jarrón del que crecía «un gran lis, sobre el que hay una A entrelazada y recubierta de oro, que jeroglíficamente significa el nombre de la reina Alienor, porque es una A envuelta en oro fino»; juego fonético explicado por la suma de dinero que pagó el pueblo francés a cambio de la liberación de los infantes y del matrimonio. Según la extensa descripción del libreto, en el programa participaron las personificaciones de la Fe y del Amor, el Genio Lugdunense y tres mujeres vestidas a la española en el papel de las tres Gracias. Los últimos se dirigían a Leonor y le ofrecían el jarrón como un «símbolo de alianza, pues la A envuelta en oro está en Francia y también tu nombre se dice Alienor», volviendo a hacer un juego de palabras en el que la flor de lis funciona como representación de la reina.[25]

Debido a la crítica situación en la que se encontraba la ciudad de Lyon desde la rebelión de 1529, la epidemia de peste que la asolaba desde 1530 y el excesivo gasto económico ocasionado por la guerra contra el Imperio, la visita de la corte fue comunicada con tan solo diez días de antelación,[26] lo que obligó al Consejo de la ciudad y a Vauzelles a trabajar con rapidez en el diseño de los programas.[27] No obstante, dado que la ciudad era una

21 «A la antigua, con cuernos de la abundancia, bandejas para garrapiñados, llenos de triunfos y personajes danzantes, tallados a medio relieve y otros en bulto redondo, con inscripciones en el idioma de la reina y con la devoción de los parisinos hacia ella»; véase Bochetel, *L'entrée de la royne,* fol. 41; traducción de la autora.

22 Combet, *Éléonore d'Autriche,* 154.

23 «Entre todas las flores del mundo, escogiste para ti un lirio»; véase Bochetel, *L'entrée de la royne,* fol. 42.

24 Lecoq, *François Ier imaginaire,* 17 y 150-151.

25 Vauzelles, *L'entrée de la royne,* fols. 13 y 15; traducción de la autora.

26 Cooper, «Humanism and politics», 1-4.

27 Justo antes de empezar a describir la entrada en el libreto, Vauzelles (*L'entrée de la royne,* fol. 5) menciona que lo que debería haber llevado todo un año de preparación, se había conseguido en diez o doce días. Aunque esto debe leerse como una clara intención de exaltar su trabajo, cabe señalar que la entrada de Carlos V en Brujas, en 1515, fue preparada a lo largo de un año, la de París para María Tudor, en 1516, durante dos meses y medio, la de Francisco I en Lyon, en 1515, llevó dos meses, y la de Leonor, de 1531, seis; véase Blanchard, «Le spectacle du rite», 500 y 507.

de las mayores potencias culturales del país, Vauzelles tendría gran variedad de recursos a su disposición, sobre todo gracias al desarrollo de la imprenta lionesa y al Collège de la Trinité, un centro humanista y religioso en cuya fundación había participado uno de sus hermanos.[28] La entrada triunfal era la oportunidad de la ciudad para conseguir impresionar a la comitiva real y obtener beneficios y privilegios que le devolvieran su antiguo esplendor. Con ese objetivo, Vauzelles configuró una celebración grandilocuente con multitud de programas que demostraban el intelecto del humanista y la superioridad cultural de la ciudad, y para ello recurrió a fuentes como la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna e, incluso, a los libretos de entradas anteriores.

La obra de Colonna sirvió de fuente para muchos de los motivos y personajes antiquizantes que conformaron el fasto de Lyon. De hecho, la idea de representar en el arco de la Puerta Bourgneuf la misma inscripción *Fides et Amor* en hebreo, griego y latín imitaba una de las imágenes de la *Hypnerotomachia,* y también lo hacían las arquitecturas efímeras ilustradas en las entalladuras, como el obelisco piramidal de la Puerta de Saint-Paul.[29] El uso de la *Hypnerotomachia* puede que estuviera motivado no solo porque era una herramienta para incluir la tradición clásica en el programa más allá de la aparición de personajes mitológicos, sino, además, porque esta pudo haber sido usada como fuente en entradas anteriores de Leonor, como la de Rouen. El recorrido triunfal que precedió a la reina es descrito de forma similar a los narrados e ilustrados por Colonna: músicos con trompetas a la antigua, comitivas con coronas de laurel portando cetros o ramas de olivo, diversos personajes mitológicos, un hombre con la cabeza de Argos en sus manos, un carro a la antigua tirado por serpientes sobre el que iba sentado Mercurio, y otros dos con Juno y Palas —es posible que el papel de Venus estuviera sucintamente desempeñado por la propia Leonor—. Cabe destacar que los programas de la entrada del delfín en Rouen, realizada dos días antes que la de la reina, eran íntegramente religiosos, mientras que todos los personajes que aparecían en la de Leonor procedían de la mitología grecorromana o eran personalidades de la Antigüedad —como Fidias, Apeles o Anaximandro—, lo que demuestra, de nuevo, una voluntad de renovación del ritual puesto al servicio de la hermana de Carlos V.[30]

Además de la repetición de unos mismos motivos o conceptos, el uso de unas fuentes comunes conectaba las entradas y permitía crear un imaginario unificado. De hecho, es posible que Vauzelles utilizara la impresión de Raulin Gaultier —puede que voluntariamente para conseguir esa unidad o, quizás también, por la rapidez que requirió la organización del evento—, pues en ambas aparecen alusiones al nudo gordiano. Por otro lado, los detalles ya comentados vinculan estrechamente el libreto de la entrada parisina y el de la lionesa. Elsa Kammerer ha relacionado varias de las obras de Vauzelles con las de Tory, y aquí proponemos que el motivo de la «A» saliendo de una flor de lis podría proceder de una entalladura incluida en el *Champ fleury* escrito por el segundo, lo que apoyaría la conexión entre ambos autores y entradas (figura 3).[31]

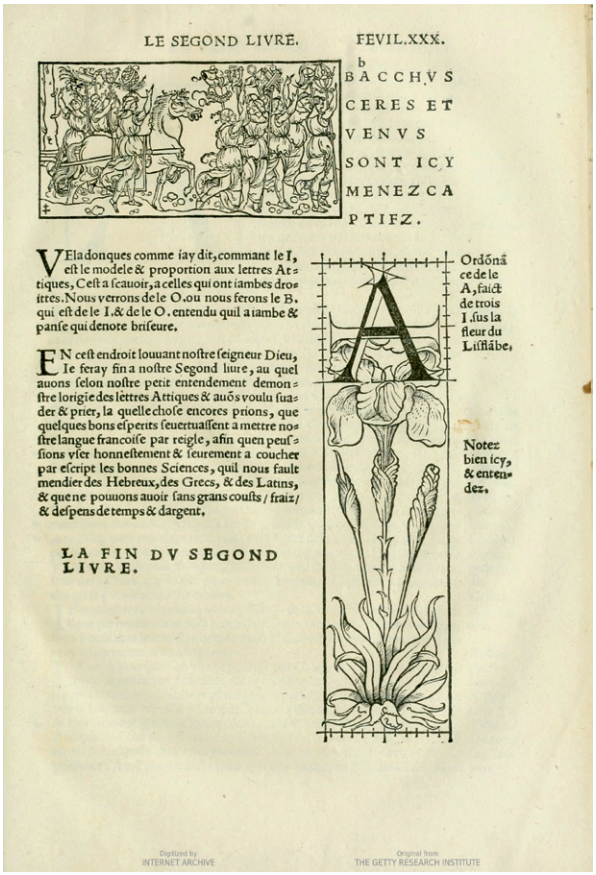
No obstante, el empleo novedoso de fuentes y la introducción definitiva de la tradición clásica en las entradas de Leonor no supusieron el rechazo del contenido religioso

28 Kammerer, «Jean de Vauzelles dans le creuset», 32 y 36-37 y *Jean de Vauzelles et le creuset,* 347-348.

29 Sobre el empleo de la *Hypnerotomachia Poliphili* para la configuración de la entrada de Lyon, véase Cooper, *Roman Antiquities,* 247-249.

30 Pottier, *Les entrées de Éléonore d'Autriche,* 56-73.

31 Acerca de la vinculación entre las obras de Tory y Vauzelles, véase Kammerer, *Jean de Vauzelles et le creuset*.


LE SEGOND LIVRE. FEVIL.XXX.

b

BACCHVS
CERES ET
VENVS
SONT ICY
MENEZCA
PTIFZ.

VEla donques comme iay dit, commant le I, eſt le modele & proportion aux lettres Attiques, Ceſt a ſcauoir, a celles qui ont iambes droittes. Nous verrons de le O. ou nous ferons le B. qui eſt de le I. & de le O. entendu quil a iambe & panſe qui denote briſeure.

EN ceſt endroit louuant noſtre ſeigneur Dieu, Ie feray fin a noſtre Segond liure, au quel auons ſelon noſtre petit entendement demonſtre lorigie des lettres Attiques & auõs voulu ſuader & prier, la quelle choſe encores prions, que quelques bons eſperits ſeuertuaſſent a mettre noſtre langue francoiſe par reigle, afin quen peuſſions vſer honneſtement & ſeurement a coucher par eſcript les bonnes Sciences, quil nous fault mendier des Hebreux, des Grecs, & des Latins, & que ne pouuons auoir ſans grans couſts / fraiz / & deſpens de temps & dargent.

LA FIN DV SEGOND LIVRE.

Ordõnãce de le A, faict de trois I, ſus la fleur du Liſſãbe.

Notez bien icy, & entendez.

Digitized by INTERNET ARCHIVE
Original from THE GETTY RESEARCH INSTITUTE

Figura 3

Geoffroy Tory, *Champ Fleury* (detalle), 1529, entalladura, 25 cm (altura del folio). Los Ángeles, Getty Research Institute, inv. 44678.

ni el olvido de la importancia que tenía en Francia el *Cantar de los Cantares,* libro bíblico que siempre acompañó la exaltación y la legitimación del poder de su monarquía, pues el país se proclamaba como una nueva Israel y el rey como un nuevo Salomón.[32] En el programa de Lyon que comentábamos, cada una de las rimas con las que las tres Gracias se dirigían a Leonor concluía con un verso extraído de este texto en el que unidos rezaban: «¿Quién es esta que se levanta como la aurora, hermosa cual la luna, terrible como escuadrones ordenados?» (Canto 6, 9).[33]

Por otro lado, la entrada del delfín en Rouen se iniciaba con un huerto repleto de árboles frutales y flores de todo tipo en el que se encontraba la esposa del *Cantar* y en el que

32 Lecoq, *François Ier imaginaire,* 361-391.

33 Vauzelles, *L'entrée de la royne,* fol. 15.

se adentraba el hijo mayor de Francisco I. En el teatro estaba escrito *Veniat dilectus meus in ortum suum* (Canto 5, 1) y, en un letrero, una inscripción aludía a que el delfín había sido llevado allí por el amor, algo que puede interpretarse en relación con la esposa del *Cantar,* pero también como una alusión a su liberación y a la de su hermano gracias al matrimonio de Leonor y el rey galo.[34] El motivo del *hortus conclusus* apareció también en la entrada de Chartres, posterior a la de Rouen. En aquella, los jardines de la ciudad eran descritos como un remanso de paz y belleza gracias a la esposa, que con sus soplos despachaba de ellos los vientos malignos, los llenaba de amor y felicidad y los hacía florecer. En las estrofas finales del poema, el jardín se transforma en Francia y, de entre todas las flores, destaca la noble rosa del huerto. De esa manera, además de en un símbolo mariano, se convertía en un lugar propicio para el amor conyugal, el precepto central de la moral cristiana asociado a nociones de paz, unión y concordia: una referencia más al contexto histórico más reciente.[35]

En este punto, merece la pena desarrollar el último teatro concebido para la entrada de Lyon, que mostraba el arca de la alianza flanqueada por dos querubines que, según el propio texto, representaban al delfín y al duque de Orleans. Sobre la misma aparecían inscripciones que comparaban el regreso de los infantes con el del arca recuperada de las manos de los filisteos, que era llevada en un carro en cuyo timón aparecía, sujeta por una cuerda, una bella dama identificada como «la nueva Ester». En el libreto, la atadura es identificada como el nudo gordiano, un nudo mítico que ni siquiera Alejandro Magno pudo deshacer, teniendo que recurrir a cortarlo con su espada. Sin embargo, la nueva Ester lo deshacía a continuación con sus manos, y no solo eso, sino que, una vez liberada, volvía a atarlo con firmeza, pero esa vez no como símbolo de problema o conflicto, sino como testimonio de la alianza entre los dos monarcas de la cristiandad —Francisco I y Carlos V—, tan fuerte que ni siquiera la espada del rey de Macedonia podría deshacerlo. La identificación de la nueva Ester con Leonor es realizada de forma explícita en el programa, sobre el que también se comentaba que fue mucho más admirado por esta que las cinco columnas que quedaban de la anterior entrada del delfín.[36] Ester era un personaje idóneo para vincularlo con la nueva reina, no solo porque ambas eran las segundas esposas de sus respectivos maridos, sino porque esta mujer bíblica era la representación por antonomasia del motivo de la *virgo mediatrix* que ya había aparecido en las entradas de Ana de Bretaña, María Tudor y Claudia de Francia, aunque esta vez lo hacía en un ejemplo paradigmático de la unión de la religión y la mitología para representar en Leonor la continuidad del cuerpo político de las anteriores consortes y mostrarla como garante de la paz mediante el matrimonio.

La continuación del imaginario

Para Anne-Marie Lecoq, lo que realmente garantiza la creación de un imaginario sólido es la aparición, en múltiples contextos, de un mismo símbolo o idea. En el caso de Leonor, aunque la repetición de los motivos en las entradas y el empleo de fuentes comunes ya demuestran cierta unidad, los elementos y las alegorías epitalámicos también se ex-

34 Pottier, *Les entrées de Éléonore d'Autriche,* 54.
35 Vauzelles, *L'entrée de la royne,* fols. 10-12.
36 Fols. 32-36.

tendieron a otros ámbitos. Como emblema suyo, no es sorprendente que el fénix fuese utilizado en varias ocasiones. Entre los ejemplos destacan el Hôtel Bourgtheroulde en Rouen, en cuyo patio aparece representado en un relieve junto con la salamandra de Francisco I, regalos ofrecidos a los monarcas, como en las miniaturas de la cubierta de un ejemplar de *Le passage de l'hellénisme au christianisme* de Guillaume Budé, o en la propia tumba de la reina en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.[37] También es interesante el uso que se les dio a los dos candelabros ofrendados en París, que en 1532 fueron trasladados a la Abadía de Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception de Boulogne-sur-Mer para decorar las recepciones organizadas para la reunión de Enrique VIII y Francisco I, en las que sustituyeron la presencia de la reina, quien no acudió al encuentro debido a que en él iba a negociarse el apoyo del rey galo a la causa del divorcio entre Enrique y Catalina de Aragón, tía de Leonor.[38]

Respecto a la iconografía ligada al *Cantar de los Cantares* y vinculada a la reina fuera de las entradas triunfales, se ha querido asociar con ella una vidriera de la Capilla de San Juan Bautista, en la Iglesia de Saint-Gervais de París, en la que están representados varios episodios salomónicos. La escena del juicio ha sido relacionada con Leonor debido a que el bebé que sostiene el soldado, en lugar de dirigirse a la madre verdadera arrodillada ante Salomón, se gira para contemplar a la falsa progenitora, quien podría simbolizar su papel protector con los hijos de Francisco I a pesar de no ser su madre biológica. La composición fue diseñada por Noël Bellemare, quien había sido el encargado de concebir los programas y decorados del puente de Notre-Dame para la entrada de París, y los cartones fueron trasladados al vidrio por Jean Chastellain, artista íntimamente vinculado a la familia de Anne de Montmorency, lo que ha hecho que sea identificado como el comitente de la vidriera.[39] Montmorency, que era condestable de Francia, fue uno de los encargados de negociar las cláusulas del Tratado de Madrid y recibió a la reina en la frontera francesa, de forma que entre ambos nació una sólida relación política, tanto que, años después, él fue destituido por sospechas de conspiración.[40] De ser él el mecenas, la conexión con Leonor sería plausible, pero no hay pruebas fehacientes, si bien es cierto que esta iconografía estaba íntimamente relacionada con la monarquía francesa.

Las alusiones a Leonor son mucho más claras en el último paño de la serie de tapices basados en la historia de Jean Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule et Singularités de Troye,* que fueron encargados por Nicolas d'Argilliere, canónigo de la Catedral de Saint-Pierre de Beauvais, donde se encuentran actualmente. La obra de Belges justificaba las aspiraciones militares de Francia sobre Italia y la enemistad con Inglaterra, el papado y el Imperio al defender que esos territorios habían pertenecido a los galos, quienes, según el relato, habían llegado a Francia tras el diluvio universal. Con ello, las escenas plasmadas narran la sucesión de los diferentes monarcas galos e incluyen alusiones claras a Francisco I. El primero escenifica el casamiento de Hércules de Libia con Galatea, probablemente un guiño al ascenso de Francisco I al trono gracias a su enlace con Claudia; en el tercero, Galathes, hijo de Hércules y Galatea, aparece flanqueado por dos jóvenes que personifican a los príncipes recién liberados; y el último muestra el momento en el que Rémus desposa a su hija

37 Sobre el Hôtel Bourgtheroulde, véase Munoz, «Le portrait royal sculpté». El ejemplar de la obra de Budé en París, BnF, Réserve des livres rares, Vélins 1147.

38 Bimbenet-Privat, «Orfèvrerie et politique», 259.

39 Jordan y Wilson-Chevalier, «L'épreuve du mécénat», 361-365.

40 Knecht, «Éléonore d'Autriche».

con Francus, individualizado con las facciones de Francisco I. Esta última escena es una representación de los resultados de la Paz de las Damas: Leonor queda personificada a través de la hija del fundador de la ciudad de Reims y es dada en matrimonio a Francisco I, iniciando los años de esplendor de la monarquía del rey cristianísimo.[41]

Esta serie de tapices muestra que su imagen, fundada en las connotaciones de paz y prosperidad que rodeaban su matrimonio, iba más allá de las entradas triunfales, a lo que, de confirmarse la implicación de Montmorency, podría sumarse la vidriera. Pero, además, la propia monarquía participó de la difusión de dichos fastos y, como veremos, de la construcción de ese mismo imaginario. En el diseño de la entrada en París, las cuentas revelan que los oficiales reales y municipales trabajaron conjuntamente para concretar todos los detalles según los deseos del rey.[42] El libreto fue escrito, por voluntad del monarca, por Guillaume Bochetel, uno de los secretarios reales y quien también había participado en las negociaciones del matrimonio de Leonor; y la impresión por parte de Geoffroy Tory contaba con el privilegio real de impresión durante todo un año, algo que se escapaba de lo normal. Más aún, tardó en publicarse ocho semanas, y en la página dedicada al privilegio se deja claro que todas las otras narraciones acerca de la misma quedaban declaradas falsas, engañosas y sin autoridad.[43] Dado que la entrada de París tenía un marcado carácter ritual, de las cuarenta páginas del libreto, veintinueve están dedicadas a detallar el cortejo y nueve a la misa y a la cena en el palacio, pero solo dos a describir los teatros. Aunque no podemos imaginarlos con el mismo detalle que los de Rouen o Lyon, sí aparecen mencionados un jardín moralizado, la presencia de las nueve musas, un teatro sobre la paz y el acuerdo, otro acerca de dos territorios en conflicto a los que una dama *d'honneur* concedía la paz y un tercero que aludía a la liberación del delfín y del duque de Orleans.[44]

La participación de Leonor en la construcción de su imagen

La asistencia a las celebraciones familiarizaría a Leonor con la imagen que las ciudades francesas tenían de ella. Pero, además, gracias a que en las cuentas de la entrada en Lyon se menciona el pago de cinco libras a un escribano a cambio de un libro dictado por Vauzelles con el significado de los programas y que le fue ofrecido a la reina, podemos plantear que también conocería los recursos empleados para construirla[45] e, incluso, que lo hiciera ella misma, como en el retrato de Joos van Cleve mencionado al principio y que dejaba patente su posición como auténtica mediadora política al servicio de su dinastía en Francia. En este sentido, la alusión a su figura como «cristianísima reina» obliga a fecharlo como posterior a la coronación, y es posible que en su realización estuviera implicada la propia Leonor, pues son varios los indicios al respecto.

41 Scailliérez, «Belgius, Dardanus et Pâris» y Bourdon, «François Ier et les Gaulois».
42 Blanchard, «Le spectacle du rite», 507.
43 Kemp, «Transformations in the Printing of Entries», 120 y 123.
44 Bochetel, *L'entrée de la royne,* fols. 31-32.
45 AML, CC/274, fol. 23; este y otros documentos del archivo fueron citados anteriormente en Cooper, «Humanism and politics». También existe un volumen, en la Biblioteca Mazarina de París, que reúne las publicaciones de Bochetel y Tory acerca de la coronación y entrada de la reina y cuya encuadernación presenta un anagrama del nombre de Francisco I. Maurice Piquard («Une reliure à l'anagramme») ha podido relacionarlo con varios personajes del entorno real, aunque, como él mismo indica, no hay pruebas para vincularlo a la colección de dicho monarca.

El pintor antuerpiense había trabajado anteriormente para Margarita de Austria y se ha demostrado que visitó la corte de Malinas, por lo que la reina estaría familiarizada con su obra.[46] Los análisis técnicos datan el retrato de la colección real británica en 1531 y demuestran que está realizado en tabla de procedencia francesa y que no cuenta con dibujo subyacente en el rostro, a diferencia de las dos copias de mejor calidad de la obra, la perteneciente al Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa y la del Kunsthistorisches Museum de Viena.[47] Estas fueron pintadas en tabla del norte de Europa y fechadas, respectivamente, en 1536 y 1537. El retrato de Holyroodhouse fue ejecutado probablemente en Francia, bien del natural o a partir de un dibujo —como el de Jean Clouet—, y los otros dos, en el taller de Van Cleve de Amberes, a partir de cartones y quizás por mano de ayudantes, pues su calidad no se considera equiparable con la del inglés.[48] Por último, cabe señalar que estas efigies de Leonor no harían pareja con las de Francisco I realizadas en ese momento, pues ambos fueron retratados orientados a la derecha, así que las de la reina estarían concebidas de forma individual, con destino a las cortes donde estaban sus familiares.[49] No hay documentos que prueben la presencia en Francia de Joos van Cleve para hacer retratos del natural del rey, la reina y los príncipes, como menciona, precisamente, Ludovico Guicciardini.[50] Pero todo apunta a que efectivamente así fue: de hecho, una procuración firmada en 1533, a través de la cual el artista daba permiso a Joris Vezelaer para cobrar en su nombre tres obras —una efigie de Francisco I, una Lucrecia y un José el Justo—, sí que confirma su relación con dicho país, al menos en términos comerciales.[51]

Las remodelaciones iniciadas en Fontainebleau tras el regreso del rey a Francia ofrecen otro espacio idóneo para estudiar la participación de Leonor en la construcción de esa imagen simbólica fundada sobre las connotaciones pacíficas que rodearon su matrimonio. Una vez que finalizaron las reformas arquitectónicas, se dio inicio a la empresa decorativa de la mano de Rosso Fiorentino y Francesco Primaticcio, venidos de Italia y quienes cubrieron con escenas inspiradas en la Antigüedad clásica todas las salas del palacio.[52] Se desconoce el programa completo de la habitación de la reina, pero todavía se conserva, en la chimenea, un pequeño fresco que representa la boda de Venus y Adonis en presencia de Himeneo, el dios Pan y dos amorcillos (figura 4). Las obras se iniciaron poco después del comienzo de la decoración de los aposentos del monarca y precedieron a las de la Puerta Dorada, siendo datadas entre 1533 y 1536. Según los libros de cuentas, los encargados de completar ambas tareas fueron Bartolomeo da Miniato, Lorenzo Naldini, Henri Tison, Jean Prunier y Francesco Primaticcio.[53]

46 Eichberger y Beaven, «Family Members», 232; Eichberger, «A Renaissance Princess», 18 y Fagnart, «Entre Flandres, France et Italie», 105.

47 Taller de Joos van Cleve, *Retrato de Leonor de Austria, ca.* 1530, óleo sobre tabla, 25 × 19 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1981 Pint; y *Königin Eleonore von Österreich*, 1532-1533, óleo sobre tabla, 48,5 × 42,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG6079.

48 Leeflang, *Joos van Cleve,* 20, 68-69, 88 y 188-189.

49 Scailliérez, «Portrait d'Éléonore d'Autriche», 258. Se conocen hasta diez copias del retrato de Leonor; véase Hand, *Joos van Cleve,* 166-170.

50 Guicciardini, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini*, 98. La gran mayoría de los investigadores concuerdan en que la presencia del pintor en Amberes, entre 1529 y 1535, no está documentada; véase Hand, *Joos van Cleve,* 101. La única que menciona su presencia en la ciudad en 1531 es Cécile Scailliérez («Le portrait français», 200), que se apoya en unas notas manuscritas por Burchard en 1950.

51 Sobre este viaje y la relación de Joos van Cleve y Vezelaer, comerciante que vendía tapices, joyas y objetos de orfebrería a la corte francesa, véase Fagnart, «Entre Flandres, France et Italie». Cabe destacar que en las colecciones de Margarita de Austria también había una Lucrecia pintada por Joos van Cleve; véase Mattison, «Lucrèce se poignardant», 296.

52 Cooper, *Roman Antiquities,* 220.

53 Cordellier, «La Chambre de la Reine à Fontainebleau», 92-93.



Figura 4

Francesco Primaticcio, *Las bodas de Venus y Adonis,* 1533-1537, fresco y estuco.
Fontainebleau, palacio de Fontainebleau.
© Grand Palais Rmn (Château de Fontainebleau) / Georges Fessy.



Figura 5

Giulio Romano [atribuido], *Pan, Himeneo y unos amorcillos presiden el enlace de Venus y Adonis,*
primera mitad del siglo XVI, tinta a pluma y aguada parda, 15,9 × 23 cm.
París, Musée du Louvre, inv. 3485. © Grand Palais Rmn (musée du Louvre) / Thierry Le Mage.

Este último artífice había estado a cargo de ejecutar los estucos de la Camera degli Stucchi del Palazzo Te de Mantua a partir de dibujos realizados por Giulio Romano, y algunas de esas composiciones las reprodujo en Francia trasladándolas a la pintura.[54] Así, el fresco circular de la habitación de Leonor procede de uno de los estucos que decoran el techo de aquella sala. En las colecciones gráficas del Musée du Louvre se encuentran dos dibujos con la misma escena, uno de ellos está atribuido al propio Giulio Romano y se interpreta como el modelo que Primaticcio habría tenido como referencia para los frescos mantuanos (figura 5). La asociación del tema con las bodas de Venus y Adonis viene dada por el gesto de Pan, quien une a los amantes por los hombros —tal y como aparece la Concordia en las representaciones romanas de enlaces—, y por la presencia de Himeneo alado portando la antorcha que lo identifica como la deidad del matrimonio. A pesar de que el relato más recurrente vinculado a estos personajes es el recogido por Ovidio en las *Metamorfosis,* este se limita a contar el fallecimiento de Adonis a causa de la herida producida por un jabalí, y para encontrar referencias explícitas a esta hierogamia es necesario recurrir a fuentes anteriores al poeta romano.[55]

Por ejemplo, al *Lamento por Adonis* del poeta bucólico griego Bión, en el que Himeneo, ante la defunción del joven Adonis, tira la antorcha del matrimonio y la corona que también lo caracteriza: «Ha extinguido su antorcha Himeneo en el umbral y ha deshecho la guirnalda de la boda. No era su canto ya "Himen, Himen", ya no lo era; "¡Ay, ay!", decía, "¡Adonis!", gritaba, en lugar de "¡Himeneo!"».[56] Esta obra se inspira en el ritual de la Adonia que las mujeres de la Grecia clásica celebraban para conmemorar la llegada del buen tiempo y clamar por la bonanza, fiesta que duraba dos días. En el primero se recordaba el amor de Afrodita y Adonis, mientras que en el segundo se conmemoraba su fallecimiento, tal y como explica el relato de Apuleyo, según el cual, ya que Perséfone también se había enamorado del joven, Zeus declaró que Adonis pasara medio año en el inframundo y el resto en la tierra.[57] En su poema, Bión alude al último día de la festividad griega, en el que el canto de alegría de Himeneo se transforma en lamento, ya que Perséfone no deja escapar a Adonis. Sin embargo, en el primer día de la Adonia, el amor de Afrodita y Adonis era celebrado a través de una representación teatral de su boda, como cuenta Teócrito en la composición XV de sus *Idilios.* En el pequeño teatro, una cantante dedica un himno epitalámico en honor de Adonis que finaliza rogando al joven por la bonanza: «A él lo estrecha entre sus brazos la diosa de Chipre, a ella la tiene entre sus brazos de rosa Adonis. Dieciocho o diecinueve años cuenta el novio, su beso no pincha […]. Senos propicio ahora, sénoslo el año próximo, caro Adonis. Contentas te hemos hoy recibido, Adonis, y cuando vuelvas serás bien venido».[58]

Con ello, cabe entender la boda de Venus y Adonis pintada en Fontainebleau como una historia de amor que propiciaba la abundancia y el bienestar y que, gracias a su carácter cíclico, era capaz de superar la propia muerte. Así, la Adonia y su narración

54 Béguin *et al.*, *La Galerie d'Ulysse,* 41 y 81-84.

55 La narración de la muerte de Adonis se recoge en Ov., *Met.,* 10, 707-738. Todas las obras clásicas de este trabajo están referenciadas y abreviadas siguiendo el *Oxford Classical Dictionary*.

56 Bión, *Epitaphius Adonis,* 86-91. Para la traducción al español se ha empleado la edición de Gredos, *Bucólicos griegos,* 334-335.

57 Apolodoro, *Biblioteca,* fol. 3.14.4.

58 Teoc., *Id.* 15, 127-130 y 143-145; traducción a partir de *Bucólicos griegos,* 155-156. Sobre la celebración griega, véase Reitzammer, *The Athenian Adonia,* 37-38.

quedaron reflejadas en numerosas piezas rituales griegas empleadas en la celebración, y a partir de ahí pasó al arte funerario romano dentro del repertorio de mitos salvíficos.[59] Todas estas representaciones son cercanas a la composición renacentista. No obstante, desconocemos si Giulio Romano o Primaticcio emplearon algún referente clásico, aunque varios de los frescos de Mantua presentan composiciones similares que serían fáciles de adaptar a la narración de Teócrito, ya que en la misma se describe la gestualidad del abrazo. La obra de este poeta y también la de Bión fueron impresas y difundidas tanto en griego como en latín desde finales del siglo XV, y en un contexto en el que tanto patronos como artistas se movían en un ambiente intelectual basado en la cultura humanista, el acercamiento fiel y filológico a las fuentes literarias también era fundamental para la comprensión y el éxito de los programas. En 1495, en Venecia, Aldo Manuzio imprimió el texto griego original de ambos relatos en su *Corpus Theocriteum,* e incluso unos años antes, alrededor de la figura de Battista Guarino en Ferrara, había surgido un grupo que estudiaba y seguía los pasos de los poetas bucólicos griegos.[60] Entre ellos se encontraba Pontano, el máximo exponente de este género en el momento y quien trabajó para Francesco Gonzaga e Isabella d'Este en Mantua. Pero estas obras también llegaron a Francia, donde en 1532, Luigi Alamanni, uno de dichos poetas bucólicos italianos, dedicó al monarca *Opere toscane,* cuya égloga décima incluye el poema de Bión, lo que supone la primera aparición del personaje en la poesía bucólica en lengua vulgar.[61]

Por último, las acuarelas del palacio realizadas por Charles Percier a finales del siglo XVIII nos permiten saber que el fresco estaba acompañado por un friso de una batalla militar. Este enfatizaría la lectura de que, tras años de guerra, el matrimonio de Leonor y Francisco I traía por fin bonanza y prosperidad a Francia.[62] El inicio de la empresa decorativa de Fontainebleau tuvo lugar tras los múltiples programas simbólicos en torno a las mismas ideas desplegados en las entradas triunfales a las que había asistido la reina y que habían sido conmemorados en los libretos y objetos ofrendados, y Leonor vería en ellos no solo una exaltación de su persona, sino también una herramienta para legitimar y justificar su posición de consorte. Por esa misma razón, decidiría hacer presidir su habitación con una escena que iba más allá del ritual, el epitalamio y la conmemoración de la pareja para convertirse en el recuerdo de un suceso político fundamental por cuyos resultados, la paz entre Francia y el Imperio, ella debería seguir velando como reina de Francia.

Bibliografía

Ainsworth, Maryan W. «The Painter Gossart in His Artistic Milieu». En *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works,* editado por Maryan W. Ainsworth. The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2010.

59 El Getty Museum de los Ángeles conserva una pareja de altares realizados en Calabria y relacionados con la Adonia, *One of a Pair of Altars with the Myth of Adonis,* inv. 86.AD.598.2. En uno de ellos, Afrodita y Adonis se abrazan con el mismo gesto que en el fresco, mientras Perséfone, sentada sobre una cista, mira a su regazo con gesto melancólico. En los sarcófagos romanos se representa la historia narrada por Ovidio, pero, en el fresco, la composición y la gestualidad de los amantes es similar a la de los altares griegos; al repecto, véase Koortbojian, *Myth, Meaning, and Memory* y Halili, *A Study of Hunting Scenes.*

60 *Corpus Theocriteum,* Ad1-Ad3, Zf1-Zf2.

61 Alamanni, *Opere toscane* y Caruso, *Adonis* y «"Adonis et berger et chasseur tout ensemble"».

62 BIF, Ms. 1015 y Cordellier, «La Chambre de la Reine à Fontainebleau», 92-93.

Alamanni, Luigi. *Opere toscane*. Sebastien Gryphius, 1532.

Apolodoro. *Biblioteca,* traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Gredos, 1985.

Béguin, Sylvie, Jean Guillaume y Alain Ray. *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau.* Presses universitaires de France, 1985.

Bimbenet-Privat, Michèle. «Orfèvrerie et politique: le cas Vezeler». En *François Ier et l'art des Pays-Bas,* dirigido por Cécile Scailliérez. Musée du Louvre / Somogy, 2017 [catálogo de exposición].

Blanchard, Joël. «Le spectacle du rite: les entrées royales». *Revue Historique* 305, fasc. 3, n.º 627 (2003): 475-519.

Bochetel, Guillaume. *L'entrée de la royne en sa ville et cite de Paris.* Geoffroy Tory, 1531.

Bourdon, Étienne. «François Ier et les Gaulois. La *Tenture de l'Histoire des Gaules* (Beauvais, vers 1530)». *Parlement[s], Revue d'histoire politique* 32 (2020): 141-149.

Brown, Cynthia J., ed. *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*. Librairie Droz, 2005.

Bücken, Véronique. «Portret van Karel V». En *Bernard Van Orley. Peintre de Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie,* editado por Véronique Bücken e Ingrid de Meûter. Bozar Books-Mardaga, 2019 [catálogo de exposición].

Bucólicos Griegos. Introducción, traducciones y notas de Manuel García Tejero y María Teresa Molinos Tejada. Gredos, 1986.

Caruso, Carlo. *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance.* Bloomsbury Academic, 2013.

Caruso, Carlo. «"Adonis et berger et chasseur tout ensemble": un mito ibrido e la sua fortuna nella bucolica rinascimentale». *Italique* 20 (2017): 261-276.

Cordellier, Dominique. «La Chambre de la Reine à Fontainebleau». En *Primatice. Maître de Fontainebleau,* editado por Dominique Cordellier. RMN, 2004.

Combet, Michel. *Éléonore d'Autriche. Seconde épouse de François Ier.* Pygmalion, 2008.

Cooper, Richard. «Humanism and politics in Lyon in 1533». En *Intellectual Life in Renaissance Lyon,* editado por Philip Ford y Gillian Jondorf. Cambridge French Colloquia, 1993.

Cooper, Richard. *Roman Antiquities in Renaissance France, 1515-65*. Routledge, 2013.

Corpus Theocriteum. Aldo Manuzio, 1495.

Davies, David. «The Body Politic of Spanish Habsburg Queens». En *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX),* vol. 3, coordinado por José Martínez Millán y Maria Paula Marçal Lourenço. Polifemo, 2009.

Eichberger, Dagmar. «A Renaissance Princess named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society». *Melbourne Art Journal* 4 (2000): 4-24.

Eichberger, Dagmar, y Lisa Beaven. «Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria». *The Art Bulletin* 77, n.º 2 (1995): 225-248.

Fagnart, Laure. «Entre Flandres, France et Italie. Le séjour de Joos van Cleve à la cour de François Ier». En *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814,* editado por Gaëtane Maës y Jan Blanc. Brepols, 2010.

Falomir Faus, Miguel. «El retrato de corte». En *El retrato del Renacimiento,* editado por Miguel Falomir Faus. Museo Nacional del Prado / El Viso, 2008.

Franco Rubio, Gloria. «Valedoras del linaje y guardianas de la dinastía. Las mujeres de la Casa de Austria en el siglo XVI». En *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red*

social, cultural, religiosa y política, editado por María Leticia Sánchez Hernández. Polifemo, 2019.

Guenée, Bernard, y Françoise Lehoux. *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*. CNRS, 1968.

Guicciardini, Lodovico. *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio Fiorentino, di tutti i paesi bassi, altrimenti detti Germania inferiore.* Guglielmo Silvio, 1567.

Halili, Jonah. *A Study of Hunting Scenes and Virtus in Roman Art, Third to Sixth Centuries A. D.* Hamilton, 2021.

Hand, John Oliver. *Joos van Cleve: The Complete Paintings.* Yale University Press, 2004.

Hochner, Nicole. «Imagining Esther in Early Modern France». *The Sixteenth Century Journal* 41, n.º 4 (2010): 757-787.

Jennequin-Leroy, Marie. «Le rite de l'entrée royale transmis par le livre. Une transgression des codes par Pierre Gringore ?». *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 97, n.º 3-4 (2009): 569-585.

Jordan, Annemarie, y Kathleen Wilson-Chevalier. «L'épreuve du mécénat: "Aliénor d'Autriche", une reine de France effacée ?». *L'École du genre* 2 (2007): 341-380.

Kammerer, Elsa. «Jean de Vauzelles dans le creuset lyonnais. Littérature humaniste et pensée religieuse au cœur des échanges entre Lyon, la cour de France, l'Italie et l'Allemagne dans la première moitié du XVIe siècle». *L'Information Littéraire* 58, n.º 2 (2006): 32-37.

Kammerer, Elsa. *Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais (1520-1550)*. Librairie Droz, 2013.

Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology.* Princeton University Press, 2016.

Kemp, William. «Transformations in the Printing of Royal Entries during the Reign of François I: The Role of Geoffroy Tory». En *French Ceremonial Entries in the Sixteenth Century. Event, Image, Text,* editado por Nicolas Russel y Hélène Visentin. Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007.

Knecht, Robert J. «Éléonore d'Autriche (1498-1558)». En *Les Conseillers de François Ier,* dirigido por Cédric Michon. Presses universitaires de Rennes, 2011.

Koortbojian, Michael. *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. University of California Press, 1995.

L'entrée de la royne de France en la ville et cite de Chartres. [Bossozel], 1532.

Lecoq, Anne-Marie. *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française.* Macula, 1987.

Leeflang, Micha. *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and his Workshop.* Brepols, 2015.

López Poza, Sagrario. «Divisas o empresas de infantas españolas casadas con reyes o príncipes de la dinastía Avis de Portugal (finales del siglo XV y siglo XVI)». *Imago* 14 (2022): 103-125.

Lorentz, Philippe. «Children's Portraits. Between Politics and Family Members». En *Women of Distinction: Margaret of York/Margaret of Austria,* editado por Dagmar Eichberger. Davidsfonds-Brepols, 2005.

Mattison, Elizabeth. «Lucrèce se poignardant». En *François Ier et l'art des Pays-Bas,* dirigido por Cécile Scailliérez. Musée du Louvre-Somogy Éditions, 2017 [catálogo de exposición].

Munoz, Sarah. «Le portrait royal sculpté en médaillon en France aux XVIe et XVIIe siècles: de François Ier à Louis XIV». *Les Cahiers de Framespa* 11 (2012): [s. p.].

Murphy, Neil. *Ceremonial Entries, Municipal Liberties and the Negotiation of Power in Valois France, 1328-1589.* Brill, 2016.

Ovidio. *Amores.* Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López. Gredos, 1989.

Pardanaud, Chloé. «Plaider, convaincre, entrer en scène: Éléonore d'Autriche et la libération des Enfants de France, d'après sa correspondance inédite». *Seizième Siècle* 4 (2008): 195-216.

Piquard, Maurice. «Une reliure à l'anagramme de François Ier recouvrant deux éditions de Geoffroy Tory et le livre de raison d'une famille d'orfèvres». *Bibliothèque de l'École des Chartes* 13, n.º 2 (1975): 342-349.

Pottier, André. *Les entrées de Éléonore d'Autriche, reine de France, et du Dauphin, fils de François Ier.* Henry Boissel, 1866.

Reitzammer, Laurialan. *The Athenian Adonia in Context. The Adonis Festival as Cultural Practice.* The University of Wisconsin Press, 2016.

Rodríguez Salgado, Mía José. «Charles Quint et la dynastie». En *Charles Quint, 1500-1558. L'empereur et son temps,* dirigido por Hugo Soly. Fonds Mercator, 1999.

Scailliérez, Cécile. «Belgius, Dardanus et Pâris». En *François Ier et l'art des Pays-Bas,* dirigido por Cécile Scailliérez. Musée du Louvre-Somogy Éditions, 2017 [catálogo de exposición].

Scailliérez, Cécile. «Portrait d'Éléonore d'Autriche». En *François Ier et l'art des Pays-Bas,* dirigido por Cécile Scailliérez. Musée du Louvre-Somogy Éditions, 2017 [catálogo de exposición].

Scailliérez, Cécile. «Le portrait français sous François Ier». En *François Ier et l'art des Pays-Bas*, dirigido por Cécile Scailliérez. Musée du Louvre-Somogy Éditions, 2017 [catálogo de exposición].

Soly, Hugo. «Introduction. Charles Quint et son temps». En *Charles Quint, 1500-1558. L'empereur et son temps,* dirigido por Hugo Soly. Fonds Mercator, 1999.

Syson, Luke. «Testimonio de rostros, recuerdo de almas». En *El retrato del Renacimiento,* editado por Miguel Falomir Faus. Museo Nacional del Prado / El Viso, 2008.

Vauzelles, Jean. *L'entrée de la royne faicte en l'antique et noble cite de Lyon.* Jehan Crespin, 1533.

Visentin, Hélène. «Des tableaux vivants à la machine d'architecture dans les entrées royales lyonnaises (XVIe-XVIIe siècles)». *Dix-septième siècle* 3, n.º 212 (2001): 419-428.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica». *BSAA* 74 (2008): 45-66.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel. *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó.* CEEH, 2010.

Au plus près du vif. Margarita de Austria y el viaje de Jan Cornelisz Vermeyen como retratista a la dieta de Augsburgo en 1530*

Laura Martínez Cayado
Universidad de Murcia



Figura 1

Jan Cornelisz Vermeyen (taller), *Fernando I de Habsburgo,* después de 1530, óleo sobre tabla, 40,9 × 31 cm. Toulouse, Fondation Bemberg, inv. 1056.
© Abbus Archive Images / Alamy Stock Photo (ID: PK6JH2).

En el siglo XVI, el retrato jugó un papel crucial para fortalecer el discurso legitimador de la dinastía Habsburgo, y Margarita de Austria, segunda hija de Maximiliano I y María de Borgoña, fue una figura clave que confirió un impulso definitivo al desarrollo de este género artístico.[1] Como representante oficial de la Casa de Austria, desde 1507 hasta finales de 1530 ejerció primero como regente y más tarde como gobernadora de los Países Bajos. Así, al mismo tiempo que justificaba su propio derecho para desempeñar el poder, impulsaba los valores políticos de los grandes emperadores de la centuria, Maximiliano I, su padre, y Carlos V, su sobrino. Su férreo compromiso con las causas de la dinastía tuvo como fruto, en el ámbito del patrocinio artístico, la materialización visual de los valores de esta rama familiar a través de un complejo y controlado sistema de representación. Como heredera de los Países Bajos de Borgoña fue la mujer más poderosa de su tiempo y una gran estadista, siempre consciente de sus deberes dinásticos.[2] Su posición venía determinada principalmente por dos importantes condicionantes: su nacimiento y su estado civil. Desde su infancia, Margarita de Austria y su hermano Felipe I de Castilla se convirtieron en el eje central de la política expansionista de su padre, quien anhelaba la conformación de vínculos y alianzas territoriales a través de la implantación de una intensa estrategia matrimonial que pretendía unir a sus herederos con los descendientes de las cortes más poderosas de Europa. Tácticas que permitieron conectar pacíficamente territorios, evitando los conflictos bélicos a toda costa, en consonancia con el lema de la dinastía: «Bella gerant alii, tu felix Austria nube! / Nam quae Mars aliis, dat tibi regna Venus».[3]

Margarita fue protagonista de tres proyectos maritales que la vincularon con tres cortes diferentes, la francesa, la española y la de Saboya,[4] lo que le permitió educarse en los centros neurálgicos más cosmopolitas y refinados de principios del siglo XVI junto con Malinas, donde vivió por un tiempo con su abuela, Margarita de York.[5] Su primer compromiso con el delfín de Francia, Carlos VIII, la obligó a residir en la sofisticada corte de Amboise desde los tres a los trece años, aunque dicho casamiento no

* Este estudio se enmarca en el contexto de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU21/02500) concedida por el Ministerio de Universidades y en el de una ayuda complementaria de movilidad para estancias breves (EST24/00681) asociada al Centre d'étude des Primitifs flamands del Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) en Bruselas. Asimismo, se inserta en torno a la producción científica derivada de los proyectos de investigación MEFER. Medallas, Retrato y Poder Femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las Mujeres de la Monarquía Hispánica (PID2020-114333GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación-Agencia Estatal de Investigación, y GEME. Poder, Género y Representación: Medallas Retratos Femeninas en las Cortes del Renacimiento en Europa (Francia, Inglaterra y Escocia) (21952/PI/22), financiado por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

1 La archiduquesa de Austria fue una promotora artística de primer orden que tuvo una participación muy significativa en diversos aspectos vinculados con la transición hacia el Renacimiento en Europa. Su acceso a la alta cultura, su exquisita educación, su interés por los valores humanistas y la creación de un importante centro cultural en Malinas, fueron factores definitivos para el desarrollo cultural y artístico de los Países Bajos de Borgoña; véanse Boom, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance* y Strelka, *Der Burgundische Renaissancehof*.

2 Sobre la faceta de Margarita como gobernadora, véanse Bruchet, *Marguerite d'Autriche;* Carton de Wiart, *Marguerite d'Autriche;* Tamussino, *Margarete von Österreich,* 125-293 y Eichberger *et al., Women at the Burgundian Court,* 3-9, 11-24 y 87-95.

3 «¡Deja que los otros hagan la guerra: tú, feliz Austria, cásate! Lo que Marte da a otros, a ti te lo da Venus»; véanse Patrouch, «"Bella gerant alii"», 25 y Rodríguez-Salgado, «Charles Quint et la dynastie», 27-111.

4 Para profundizar sobre la política matrimonial protagonizada por la archiduquesa y más detalles acerca de las alianzas conyugales con las que estuvo relacionada, véase Tamussino, *Margarete von Österreich,* 13-124.

5 Harrold, «Margaret of Austria», 32-55.

llegó a celebrarse. Más tarde, con motivo del doble enlace que unió a Juana I, hija de los reyes españoles, y Felipe I, primogénito de Maximiliano I, Margarita de Austria se desposó, en 1497, con el príncipe Juan de Castilla y, a pesar de la repentina defunción de este a los seis meses, residió durante dos años más en la corte de Isabel la Católica. Muy poco tiempo después de regresar a su lugar de origen, en 1501, contrajo matrimonio con Filiberto II de Saboya, de nuevo con una pretensión política clara. Sin embargo, este también falleció muy pronto, y con tan solo veinticuatro años, Margarita ya había enviudado en dos ocasiones y no había logrado tener descendientes. A pesar de su corta edad, y como duquesa viuda de Saboya, por propia decisión nunca volvió a casarse.

Una combinación de circunstancias la llevaron a asumir el desafío de la regencia de los Países Bajos en nombre de su sobrino Carlos V, una posición que, por naturaleza, era tradicionalmente asignada a los hombres[6] y que se transformó en su gran proyecto vital, no abandonándolo hasta el año de su fallecimiento. Su estado de viudez se convirtió, entonces, en una motivación clave que la instaba a obedecer las aspiraciones dinásticas de su rama familiar con una lealtad inquebrantable. No obstante, la decisión de no aceptar nuevas propuestas conyugales y terminar optando por mantener el compromiso de velar por los intereses de su dinastía no fue una decisión sencilla y tampoco un camino cómodo, sino que la obligó a exponerse ante grandes dificultades.[7] De esa manera, Margarita fijó el modelo de viuda con responsabilidades políticas que fue tan común a lo largo del siglo XVI y que difería, a su vez, del prototipo que socialmente estaba establecido para las mujeres de cualquier condición civil.[8] En este sentido, Margarita de Austria impuso, además de un arquetipo de actuación política para las gobernadoras, regentes o reinas de generaciones sucesivas, un modelo de representación que acabó conformando, a lo largo de los siglos XVI y XVII, una auténtica tradición visual capaz de reflejar ese estatus social, marital y político. A propósito de ello, véase cómo dicha influencia caló directamente en figuras como la de Leonor de Austria, estudiada en este mismo volumen colectivo por María Boluda Abenza, y más tarde en la de Mariana de Austria, abordada por Marina Sánchez Montero.

A lo largo de los veinticuatro años que gobernó, y continuando con las pretensiones imperialistas de su padre, ejerció una política conscientemente internacional, a pesar de que ello, en ocasiones, le granjease ciertas tensiones con algunos de sus consejeros y asesores políticos.[9] Su situación como egregia viuda fue también determinante en el desarrollo de su perfil como patrona de las artes y protectora de algunos de los grandes artífices del momento. Las mujeres que ejercían funciones políticas ostentaban una mayor independencia financiera respecto a su vida de casada, no solo porque percibían las arras del matrimonio, sino, especialmente, porque contaban con una mayor libertad y autonomía que les otorgaba la posibilidad de escoger la manera en la que invertir y administrar

6 Hemptinne, «La cour de Malines au bas Moyen Âge», 12.

7 Tamussino, *Margarete von Österreich,* 129-130.

8 A pesar de que ambos matrimonios hubiesen fracasado por los tempranos fallecimientos de sus dos esposos y de que esas circunstancias vitales le hubiesen generado una profunda tristeza y soledad, la viudez en ese contexto pudo haberla favorecido. De acuerdo con Barbara Welzel («Widowhood», 103), ese estado civil era una condición que trascendía lo personal y podía convertirse en una situación biográfica positiva al permitir a dichas mujeres asumir roles y decidir por ellas mismas al no estar su destino sujeto, generalmente, a ninguna figura masculina.

9 Blockmans, «Women and Diplomacy», 97.

su dinero y propiedades.[10] Ese modelo de patronazgo activo fue el desarrollado por Margarita de Austria, que siempre tuvo clara la función que el arte desempeñaba como herramienta de defensa de los ideales de la dinastía a la que pertenecía, recogiendo el testigo de su padre.[11] Por ese motivo, a lo largo de su vida estuvo especialmente interesada en destinar gran parte de sus fondos a la compra y colección de obras de arte y al mantenimiento de un contacto continuo con una gran cantidad de artistas. Así, trabajaron para ella pintores como Jacopo de' Barbari, Bernard van Orley o Jan Cornelisz Vermeyen, el escultor Conrad Meit, el iluminador Gerard Horenbout, los orfebres Mark de Glassere y Martin Abliaux, el tejedor Pieter de Pannemaker y el bordador Pierre Nyeuland.[12]

Naturalmente, sus responsabilidades políticas le hicieron estar al tanto de los acontecimientos sucedidos en las primeras décadas del siglo, los cuales tuvieron importantes repercusiones en el desarrollo de las relaciones internacionales del Sacro Imperio Romano Germánico, así como en el de las de sus aliados y detractores, pues estos últimos amenazaban constantemente la estabilidad política y la unidad religiosa de Occidente. La enemistad de Carlos V con Francisco I de Francia, las tensiones en Alemania por la proliferación del protestantismo o la presión del Imperio otomano eran los obstáculos principales que dificultaban el equilibrio del gobierno del monarca. Tras la paz de Cambrai, la neutralización temporal del enemigo turco y la coronación de Carlos V en Bolonia, el emperador convocó, para junio de 1530, un Reichstag en la ciudad alemana de Augsburgo que duraría hasta noviembre del mismo año.[13] El objetivo principal de la cumbre política, que el Imperio convocaba de manera periódica, era restaurar la paz y apostar por la unidad del mismo a través del posicionamiento del cristianismo frente a los ideales de la Reforma protestante.

Con motivo de la celebración de dicho encuentro, Margarita envió a Augsburgo a uno de sus retratistas de corte, Jan Cornelisz Vermeyen, quien estuvo a su servicio entre 1525 y 1530 y, en gran medida, fue el responsable de crear y renovar la imagen de varios miembros de la familia de la archiduquesa de Austria. La dieta se consolidaba como punto de encuentro entre gobernantes, príncipes y representantes de los diferentes Estados imperiales con el fin de debatir cuestiones de gran trascendencia política y tomar importantes decisiones sobre asuntos de interés general. Al mismo tiempo, se erigía como una cita perfecta para desplegar y promocionar los intereses individuales de los miembros de la Casa de Austria a través del arte, de modo que fue también un importante lugar de reunión para los artífices que trabajaban para ellos o que buscaban contactos de cara al futuro.[14] Además del pintor de Margarita, tenemos constancia de que a la convocatoria imperial de 1530 acudieron otros como Christoph Amberger, recién instalado en Augsburgo, o el austriaco Jacob Seisenegger, pintor de corte de Fernando I de Habsburgo, que sería el próximo emperador.[15]

10 García Pérez, *Miradas de mujeres,* 51-52.

11 Silver, *Marketing Maximilian* y Eichberger, «Instrumentalising Art for Political Ends».

12 Eichberger, «Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas», 2339.

13 Whaley, *Germany and the Holy Roman Empire,* 298.

14 En el contexto de los mencionados eventos políticos, ese tipo de encuentros con artistas fue algo realmente frecuente. Sin ir más lejos, en la dieta de Augsburgo de 1548, María de Hungría, la sucesora de Margarita de Austria en el poder, entró en contacto con Tiziano, lo que explica que la nueva gobernadora acabase siendo la principal poseedora de gran parte de las obras producidas por el artista italiano en la última etapa de su carrera; véase Falomir Faus, «Titian, Mary of Hungary and *Venus and Psyche*», 97.

15 Matthews, «Masks of Authority», 202.

La razón inicial por la que Vermeyen emprendió dicho viaje fue la de retratar a los reyes de Hungría y Bohemia, Fernando I y su esposa Anna de Jagellón, así como a los cuatro hijos del matrimonio que habían nacido hasta el momento, los pequeños Isabel, Maximiliano, Anna y Fernando de Habsburgo. A pesar de que la noticia del itinerario del pintor pueda parecer aislada, pues aparece registrada en las cuentas de la gobernadora sin ofrecer mucha más información, y de que haya sido tratada casi con un cariz anecdótico en estudios precedentes, tuvo importantes repercusiones en la construcción de la imagen de poder de los miembros de la primera generación de los Habsburgo y de los de las sucesivas. Este estudio trata de explorar, por un lado, los motivos que incitaron a Margarita de Austria a enviar a su retratista a un evento de esa índole y, por otro, analizar las repercusiones tanto artísticas como políticas que pudo haber tenido dicha estrategia. Del mismo modo, a partir del registro documental de ese acontecimiento y de otros datos relacionados, se ha procurado reconstruir el relato de manera completa con el fin de contextualizar la iniciativa y los retratos resultantes.

El viaje del pintor a Augsburgo e Innsbruck

El 25 de mayo de 1530, Jan Cornelisz Vermeyen abandonó la corte de Malinas rumbo a Augsburgo y, meses más tarde, el 22 de octubre, regresó con nuevos retratos para Margarita. Esta información, recogida en una orden de pago incluida en el testamento de la gobernadora redactado en 1533, revela el interés del pintor por reclamar, años después del fallecimiento de su patrona, el pago por los materiales relativos a una serie de tablas que había realizado durante los cinco años precedentes.[16] Asimismo, solicitaba la remuneración por otros servicios prestados, entre los que se encuentran registrados los gastos ocasionados por el viaje y el caballo que el artista había alimentado de su bolsillo para dicho desplazamiento.[17] Estas noticias nos permiten plantear algunos interrogantes al respecto: ¿cuál fue la razón por la que él, y no otro artista, emprendió ese viaje?, ¿se trató de un evento aislado o existieron precedentes que lo contextualizasen?

En 1604, Karel van Mander, en su célebre *Schilder-boeck,* rescató la figura de Vermeyen aportando datos sobre su origen y formación, como que habría nacido hacia el año 1500 en la ciudad de Beverwijk, que falleció en Bruselas en 1559 o que estuvo al servicio de Carlos V como pintor y dibujante, así como otras referencias acerca de algunas de sus obras más conocidas por el momento.[18] Lo cierto es que su vida y obra anteriores a 1528 han quedado rodeadas por un halo de misterio al no conocerse su producción ni otros datos que permitan situarlo en su etapa más temprana,[19] y lo mismo ocurre con su forma-

16 Fragmentos de la documentación de las cuentas y de la orden de pago presentes en el testamento de la gobernadora fueron publicados por primera vez, en 1856, en Pinchart, «Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche», y más tarde, en 1872, de manera sistemática en Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», aunque esta última sin referencias de archivo. Esta información fue reconocida por otros autores como Benesch, «Jan Vermeyen als Bildnismaler» o Steinbart, «Jan Cornelisz Vermeyen» y reproducida años más tarde por Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen* y Matthews, «Masks of Authority».

17 «Et si a aussi fraié et desboursé le dit Me Jehan pour la despense de bouche et son cheval, d'estre retourné avec les dits tableaux et pourtraicture desdits Roy et Royne des Romains avec leurs enfants cy-dessus declairés, assavoir: dez Ysbroucq à Malines devra ma dite feu dame la some de XXX l.»; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

18 Mander, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters,* 157-158.

19 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen,* 5.

ción. La historiografía se ha ocupado de debatir acerca de esta cuestión señalando como posibles maestros a artistas como Jan van Scorel, Jan Gossaert o Bernard van Orley, todos ellos relacionados con la figura de Margarita de Austria y posibles introductores de Vermeyen en su círculo artístico. Sin embargo, las fuentes no son claras al respecto, y no es hasta finales de la década de los años veinte del siglo XVI cuando el rastro documental del artista parece ser más definido.

En la petición de pago de 1533, los ejecutores del testamento de la gobernadora informan de que, según lo que sabían, Vermeyen habría trabajado para ella entre los años 1525 y 1530.[20] Así, ajustándonos a ello, el pintor tendría tan solo veinticinco años cuando entró a formar parte de la nómina de artífices de Margarita, lo que lo convertiría en un artista no solo muy joven, sino, además, poco conocido en el momento. Sin embargo, parece que ambos condicionantes fueron, precisamente, los que lo beneficiaron en su intención de establecerse en la corte de Malinas, y es muy probable que estuviese más dispuesto a emprender largos viajes que otros pintores asentados, con más experiencia y mucho mayores que él, como Bernard van Orley. No obstante, Margarita de Austria también supo apreciar las habilidades y la calidad de su pintura confiando en él para el tipo de misiones que tenían como objetivo renovar el aspecto de algunos miembros de su familia respecto a los retratos que ella ya tenía en su colección. Aunque Bernard van Orley fuese el artista predilecto a la hora de codificar y plasmar la imagen oficial de la archiduquesa que circuló por las cortes europeas y que fue replicada durante el resto de su vida, otros como Vermeyen ocuparon un lugar predominante por diferentes motivos.

En una carta del 11 de mayo de 1529, Margarita de Austria renovaba el salario anual de su pintor concediéndole una cantidad de cien libras de Flandes por los servicios prestados y un adelanto para los futuros, entre los que se insinúa el próximo viaje a Augsburgo.[21] Ello coincidió con un acontecimiento político fundamental para el Imperio que permite pensar en el posterior traslado del artista en un contexto más amplio. Durante los meses de verano de ese año acompañó a su patrona a la ciudad francesa de Cambrai, donde el 3 de agosto tuvo lugar la firma de la célebre Paz de las Damas, un acuerdo en el que desempeñaron un papel mediador Luisa de Saboya, en nombre de su hijo Francisco I, y Margarita de Austria, en el de su sobrino Carlos V, que pretendía poner fin al enfrentamiento de los poderes Habsburgo y Valois.[22] El pacto, que fue sellado con el matrimonio de Francisco I con Leonor de Austria, sobrina de la gobernadora

20 «Plaise à MM. les executeurs du testament de feue madame avoir regard et entendre que, environ cinq ans avant le trespas de ma dite feue dame, elle retint en son service Me Jehan Vermey en estat de son painctre au traictement et pencion de cent livres par an et à la charge de lui paier tous les tableaux de bois et couleurs d'or, d'azur et autres qu'il exposeroit et employeroit aux ouvraiges que ma dite feu dame lui donneroit charge de faire pour elle, desquelles parties ci-après declairées il n'a jusques à oires esté paiez ny dressé, dont il est prest affermer et jurer si besoing est icelles lui estre deues»; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 516.

21 «A maistre Jehan Vermay, nostre painctre, la somme de cent livres, de xl gros la livre, en récompensacion de toutes choses qu'il nous pourroit quereller ny demander, en quelque sorte que ce soit, tant des pièces d'ouvraiges par luy à nous faictes et autrement, de tout le temps passé et jusques au xj^e^ jour de may XVe XXIX, que lors le retinsmes à nostre service, moyennant la pencion de cent semblables livres, de xl gros par an, que pour l'achat de son cheval sur lequel, par nostre ordennance, puis naguères il est allé devers le roy d'Hongrie et de Bohesme, en Allemaigne, le XXVj^e^ de may l'an XVe XXX»; AGR, Registres nos 1805 et 1806 de la chambre de comptes, *Collection des acquis des comptes de l'hôtel de Marguerite d'Autriche;* citado en Pinchart, «Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche», 136.

22 Tamussino, *Margarete von Österreich,* 251-267.

y hermana de Carlos V, trataba de simbolizar la paz perpetua para las dos grandes potencias —tal y como desarrolla el estudio de María Boluda Abenza en este mismo volumen colectivo—, y en él, Luisa y Margarita actuaron como auténticas diplomáticas ante las vicisitudes que separaban a ambos rivales, consiguiendo suavizar las tensiones internacionales que afectaban a ambas partes a través de la comunicación y la negociación.[23]

Durante ese viaje, está documentado que Vermeyen realizó al menos un retrato, el de la hija de Marie de Luxembourg, Madame de Vendôme, siendo una de las imágenes por cuyos materiales requería el pago reclamado en 1533: «Pour les couleurs, estoffe et l'or d'un tableu fait à la figure de la fille de Mme de Vendosme, laquelle madame feyt pourtraire à Cambrai, elle y estant».[24] La presencia del artista entre el séquito que acompañó a la gobernadora a Cambrai, un año antes de que emprendiese el viaje a Augsburgo, se convierte en un antecedente claro del posterior desplazamiento a Alemania y, además, refleja el interés que para Margarita debieron de suscitar ese tipo de encuentros políticos a la hora de obtener retratos para ampliar y completar su colección. Del mismo modo, se tiene constancia de que Luisa de Saboya también llevó a uno de sus pintores a dicho encuentro, aunque la documentación no aclara su identidad, que a día de hoy sigue siendo desconocida.[25] Ello invita a reflexionar acerca de la movilidad de los artistas y de la importancia que adquiriría la figura del retratista en ese tipo de eventos, demostrando que la presencia de Vermeyen no se trató de un hecho aislado, sino que respondía a una práctica que, entre lo artístico y lo diplomático, estaba ampliamente extendida en la primera mitad del siglo XVI.[26]

Sin embargo, para la ocasión de 1530, la archiduquesa no acompañó a su pintor a Augsburgo, sino que este viajó con un hombre de su confianza, el Sr. de Rosemboz, tal vez junto con otros consejeros de la gobernadora que no son mencionados en la documentación.[27] Que Margarita no formase parte de la comitiva se debió, probablemente, a su delicado estado de salud, ya que falleció ese mismo año, poco después de que Vermeyen regresase a Malinas, a causa de la complicación de algunos problemas que había padecido en los últimos años. El itinerario del viaje que realizó a lo largo de los cinco meses que se ausentó de los Países Bajos ha sido uno de los interrogantes de la presente investigación, siendo plausible plantear que se trasladase primero a Alemania para asistir a la dieta y más tarde a Austria, donde Fernando se alojaba temporalmente con su esposa e hijos en una de sus residencias oficiales.[28] Al respecto, en uno de los fragmentos que Jules Houdoy publicó en 1872, los albaceas del testamento de la gobernadora declaran que Vermeyen regresó con «le dits tableaux et pourtraicture desdits Roy et Royne des Romains avec leurs enffants ay-dessus declairés, assavoir: dez Ysbróucq à Malines».[29] Evidencia que sustenta que la última parada del viaje del pintor fue Innsbruck, donde probablemente retrató tanto a la reina de Hungría y Bohemia, Anna de Jagellón, como a

23 Blockmans, «Women and Diplomacy», 101.

24 Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

25 Durieux, *Les peintres Vermay,* 8.

26 Tal y como analiza Alicia Sempere Marín en este volumen colectivo, la dimensión diplomática protagonizada por la circulación de objetos a lo largo del siglo acabó por configurar un auténtico circuito en el que estos viajaban, en ocasiones por motivos afectivos, pero, sobre todo, con aspiraciones políticas.

27 «Item. – Ledit Me Jehan fui envoyé par feue Mme dez Malines à Ysbroucq avec la compagnie de M. de Rosemboz»; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

28 Benesch, «Jan Vermeyen als Bildnismaler», 211.

29 Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

cuatro de los quince hijos fruto del productivo matrimonio real, después de haber pintado a Fernando y a otros miembros en el Reichstag.

La *Hof van Savoyen* y la actualización de los retratos familiares

En la corte de Saboya, su residencia principal en la ciudad de Malinas, Margarita reunió una amplísima colección compuesta por pinturas, esculturas, joyas, piezas de orfebrería, objetos litúrgicos, manuscritos y libros, estampas y dibujos, tapices y telas bordadas, genealogías, instrumentos científicos u objetos procedentes del Nuevo Mundo.[30] El estudio pormenorizado de sus inventarios revela que una parte importante de la misma la formaban principalmente pinturas, alrededor de ciento setenta y seis, siendo la mayoría retratos.[31] Se tiene la certeza de que almacenó y expuso hasta ochenta de ellos en cuatro partes diferentes de su palacio: en la *première chambre à chemynée,* la *seconde chambre a chemynée,* le *petit cabinet* y la biblioteca.[32] Junto con esta última estancia, la mayor parte de los mismos se concentraban en la *première chambre,* donde se exhibían hasta treinta y uno.[33] Su disposición ordenada conformó la primera galería de retratos documentada de los Países Bajos de Borgoña en el Renacimiento temprano, siendo emulada más tarde tanto por hombres como por mujeres de las generaciones sucesivas de la Casa de Austria y su círculo.

La mencionada sala era una de las principales del palacio y, a diferencia de otras privadas o, al menos, restringidas para las visitas, una de las partes más transitadas del mismo. A pesar de que su función principal era la de comedor, también ejercía como lugar de recepción para cortesanos e invitados de honor.[34] Al ser un espacio visitado por ciertas personalidades destacadas, la intención de la gobernadora al exponer ordenada y homogéneamente en ella parte de sus retratos respondía a la creación de un discurso visual que reflejase los territorios sobre los que los Habsburgo, así como sus antepasados y aliados, ostentaban o habían desplegado su poder. Según ha sido estudiado en profundidad por Dagmar Eichberger y Lisa Beaven, el conjunto acogía los correspondientes a los soberanos y gobernantes relacionados con Margarita al pertenecer tanto a sus ancestros borgoñones como a los Habsburgo descendientes de Maximiliano I, a la rama familiar Aragón-Castilla o a los Tudor.[35] Hasta sus últimos días de vida dedicó sus esfuerzos personales a completarlo periódicamente con las imágenes más recientes de sus familiares y aliados políticos, y esa es una de las razones que explican que, ante la inminente celebración de la dieta imperial, estuviese especialmente interesada en obtener pinturas actualizadas de algunos miembros de la dinastía.

El registro documental de las pertenencias de Margarita de Austria confirma que antes de que, de manera consciente, la galería fuese conformada como un espacio predeterminado, parte de los retratos estaban expuestos en la biblioteca. Despliegue primitivo

30 La colección de la duquesa de Saboya ha sido estudiada en profundidad en años precedentes; véanse, entre otros estudios, Eichberger, *Leben mit Kunst* y Haag *et al., Women*.

31 Eichberger, «Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas», 2338 y «Margaret of Austria's Portrait Collection», 259-279.

32 Eichberger y Beaven, «Family Members and Political Allies», 243.

33 Eichberger, «Portrait Galleries for the House of Habsburg in the Low Countries», 124.

34 Eichberger, *Leben mit Kunst,* 94.

35 Eichberger y Beaven, «Family Members and Political Allies».

que revelaba entonces un primer intento de consolidar un proyecto dinástico que más tarde se desarrolló en la *première chambre,* coincidiendo no solo con un momento político crucial para la Casa de Austria, sino también con los años en los que Vermeyen estuvo al servicio de la gobernadora como retratista oficial. Los inventarios redactados en 1516 y entre 1523 y 1524, respectivamente, verifican que la joven generación de la Casa de Habsburgo-Borgoña ya había estado representada con anterioridad en ese primer espacio,[36] pues antes de la celebración de la dieta, la gobernadora poseía, al menos, dos de su sobrino Fernando y uno de Anna de Jagellón. Este matrimonio real se había afianzado en 1521, y para entonces, casi diez años después, Margarita requería conseguir imágenes actualizadas de ambos junto con las de sus descendientes, el futuro de la línea dinástica. Friedrich Polleroß ha apuntado que el efecto deseado para la galería familiar a la que se incorporaron las nuevas pinturas podría ser similar a una xilografía alemana contemporánea, la cual presenta a los hijos de la pareja austroespañola, esto es, a los herederos de Felipe I y Juana I de Castilla: Carlos V, Fernando I, Isabel de Dinamarca, Leonor de Francia, Catalina de Portugal y María de Hungría, que montados a caballo evidenciaban la grandeza imperial, así como lo haría el conjunto de retratos en Malinas.[37]

Más allá de la búsqueda del parecido y de la renovación de las imágenes que habían quedado obsoletas, Margarita era consciente de que Fernando era el potencial heredero del Imperio y la pieza clave para extender y mantener la presencia e influencia de los Habsburgo en los territorios de la Europa Central. Desafortunadamente no se conoce ninguno de los originales que Vermeyen pintó para la ocasión, así como tampoco dónde Margarita los habría ubicado, dado que falleció el 1 de diciembre de 1530, apenas semanas después del regreso del artista a los Países Bajos. De los seis retratos por los que el pintor emprendió dicho viaje, conocemos el aspecto aproximado que pudo tener el de Fernando gracias a las diversas copias y versiones del modelo original que circularon ampliamente por las cortes europeas en las décadas centrales del siglo. Su gran difusión indica que el prototipo de Vermeyen tendría una repercusión significativa en el proceso de construcción y diseminación de la nueva imagen del rey de Hungría y Bohemia.

La identificación de al menos tres versiones posiblemente realizadas por el taller de Vermeyen o artistas contemporáneos permite una aproximación al original:[38] la custodiada en el Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover,[39] la perteneciente a la Tudor-Wilkinson Collection de París[40] y la de la Stanley Mortimer Collection de Nueva York.[41] Asimismo, dada la similitud, han sido relacionadas con la copia de la Fondation Bemberg

36 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 167.

37 Jan van Nieulandt (grabador), *El emperador Carlos V y el rey Fernando I y sus hermanas Isabel de Dinamarca, Leonor de Francia, Catalina de Portugal y María de Hungría, ca*. 1525-1530. Ámsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1928-138; véase Polleroß, *Die Repräsentation der Habsburger,* 372.

38 La única alusión que parece conservarse de los retratos originales perdidos, tanto del de Fernando como del de su esposa Anna, aparece de nuevo en la orden de pago de 1533 y hace referencia a los materiales empleados para su creación: «Item. – Ledit Me Jehan a fourni le bois de deux tableaux garniz de ferrilles, serrures et custodes, lesquels il a fait les pourtaictures du Roy et Royne des Romains, les quels il a appourté d'Allemagne avec les tableaux susdits à madame; pour azur, or et autres estoffes...x l.»; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

39 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Fernando I,* después de 1530, óleo sobre tabla. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.

40 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Fernando I,* después de 1530, óleo sobre tabla. París, Tudor-Wilkinson Collection. Actualmente se desconoce la localización.

41 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Fernando I,* después de 1530, óleo sobre tabla. Nueva York, Stanley Mortimer Junio Collection —posteriormente subastada en Londres—; véase Matthews, «Masks of Authority», 205.

de Toulouse (figura 1) o la perteneciente a la colección del Kunsthistorisches Museum de Viena.[42] En todas ellas, Fernando es retratado de una forma similar, de tres cuartos y ligeramente de perfil, portando una casaca de piel sobre sus hombros y un sombrero que cubre su melena cortada al estilo caballeresco borgoñón, un aspecto que mantuvo a lo largo de su vida.

Las manos del rey de Hungría parecen moverse sustentando un trozo de papel doblado, siendo, de hecho, el elemento que varía de manera más acusada en las diferentes versiones y viene a simbolizar el don de la comunicación, un valor intrínseco para la figura del político que queda estrechamente vinculada con el momento de la reunión imperial. La actitud dialogante que adquiere Fernando responde a la conducta que debió protagonizar en dicho encuentro, en el que, a través de la oratoria y de la retórica, se transmitieron importantes mensajes de gran trascendencia política. Esta imagen se convirtió en un modelo compatible con la creada más tarde por Jacob Seisenegger cuando fue nombrado pintor de corte del rey. Del cuello de Fernando cuelga la insignia de la Orden del Toisón de Oro, de la misma manera que aparece en los retratos de algunos de sus antepasados nórdicos, como Felipe el Bueno o Carlos el Temerario, así como de miembros de su familia más cercana, su abuelo Maximiliano I o su hermano Carlos V. Todas estas imágenes se encontraban presentes en la galería de Margarita de Austria, y su exhibición conjunta no solo confería un aspecto uniforme al conjunto, sino que funcionaba de manera muy clara como propaganda política, haciendo alusión directa a la unión y a la continuidad dinástica a través de las sucesivas generaciones. En este punto, es importante señalar que, en los últimos años, la figura de Fernando había adquirido un protagonismo relevante en el plano político: desde 1524 ostentaba el título de rey de romanos, tras el fallecimiento de Luis II de Jagellón había recibido la Corona de Bohemia, y más tarde, en 1526, obtuvo el título de soberano electo de Hungría.[43] Así, al convertirse en el nuevo representante de los intereses de los Habsburgo en Centroeuropa, la construcción y difusión de su imagen se convirtió en una preocupación de primer orden, de la que él mismo se ocupó en los años sucesivos, pero que Margarita de Austria también consideró que era un asunto al que ella debía prestar atención.

La presencia de retratos femeninos en la galería, a pesar de ser más reducida, era igualmente notable, y entre los miembros de la rama familiar de los Habsburgo estaban presentes los de dos de las sobrinas de la gobernadora, Leonor de Austria y María de Hungría. Tanto para ellas como para sus hermanos, Isabel y Carlos, Margarita actuó como madre sustituta —como *mater familias*— cuando sus padres marcharon a España, para no regresar, tras haberse conocido la noticia del fallecimiento de Isabel la Católica en 1504.[44] Todos fueron educados por su tía en la sofisticada corte de Malinas, siendo ella la encargada de supervisar su formación y regentar su custodia desde 1506, año del fallecimiento de Felipe I de Castilla, hasta que cumpliesen la mayoría de edad o estuviesen obligados a abandonar los Países Bajos para casarse,[45] de manera que, como fichas

42 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Fernando I,* 1530, óleo sobre tabla. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG.4059.

43 García Pérez, «Estrategias políticas y representaciones artísticas», 2-3.

44 Margarita también regentó la tutela de miembros de la siguiente generación, como fueron los hijos de su sobrina Isabel de Austria, los pequeños Juan, Dorotea y Cristina de Dinamarca, fruto del matrimonio con Cristián II de Dinamarca y Noruega; véanse Mareel *et al.*, *Renaissance Children* y Eichberger, «Portrait Galleries for the House of Habsburg in the Low Countries», 123.

45 Hemptinne, «La cour de Malines au bas Moyen Âge», 13.

primordiales para el tablero dinástico, Leonor y María jugaron un rol fundamental al servicio de los intereses políticos de los Habsburgo. Por el mismo motivo, Anna de Jagellón se convirtió también en un personaje clave para asegurar la descendencia del linaje desde la rama austriaca, y el nuevo retrato que Vermeyen pintó de la reina de Hungría y Bohemia sustituyó a uno anterior que colgaba en la galería de la gobernadora y que había quedado obsoleto, ya que aparece registrado en su colección al menos cinco años antes de que fuese incorporado el nuevo.

Ante la ausencia del original de la esposa de Fernando, Paul G. Matthews señala que existen modelos que nos permiten comparar y proponer hipótesis acerca del posible aspecto que dicha imagen tendría en el momento en el que fue concebida. La posición de Fernando descrita con anterioridad indica la posibilidad de que el retrato de Anna formase pareja con el suyo, hipótesis que queda reforzada a través de la relación que ambas pinturas pudieron haber tenido con una impresión anónima, datada alrededor de 1530, que podría haberse basado en las que Vermeyen realizó en la dieta imperial (figura 2).[46] El diseño del de Fernando reproduce el característico movimiento de las manos, y la disposición de su figura a la derecha del espectador, de manera invertida, indica que el artista podría haberse basado en el par originario de retratos en el que era ella la que estaba a la derecha y él a la izquierda.

Mientras tanto, las imágenes de los niños, los sobrinos nietos de la gobernadora, podrían haber estado pensadas para ser ubicadas en la biblioteca, junto con el resto de la colección, o bien con los retratos infantiles que Margarita habría trasladado a sus aposentos privados tras la reordenación de sus pertenencias, en 1523, de la que hablan sus inventarios de ese mismo año.[47] De esta manera, la estrategia al obtenerlos, más allá del carácter publicitario, respondía también a una necesidad afectiva. Margarita pidió expresamente a su pintor que, una vez que hubiese visitado Augsburgo, se trasladase a Innsbruck para retratar a los hijos de los reyes: Isabel, nacida en Linz y que tendría por aquel entonces cuatro años; Maximiliano, nacido en Viena, de tres; Anna, nacida en Praga, de dos; y Fernando, nacido en Linz, de apenas uno. La corta edad de los niños justificaría que no asistiesen a un encuentro político de esas características, sino que se encontraran en la residencia imperial de Austria. Además, la orden de pago insiste en que los retratos fueron transportados, de Innsbruck a Malinas, guardados y empaquetados cuidadosamente en sus respectivas custodias provistas de cerraduras, por cuyos materiales Vermeyen también pedía una compensación económica.[48] El motivo principal por el que el pintor se trasladó a Alemania y, posteriormente, a la residencia de los reyes parece claro, pero las descripciones que figuran en el documento referido, donde fueron registradas por primera vez, son muy someras y no ofrecen informa-

46 Esta comparación fue propuesta por Paul G. Matthews («Masks of Authority», 205) en su estudio no publicado del año 2003. No obstante, el autor no proporciona información acerca de la ubicación de la pieza y tampoco especifica otro tipo de detalles sobre la misma que permitan relacionarla con otros modelos. Hemos localizado una versión de la estampa en las colecciones de la New York Public Library, la cual es atribuida, en la actualidad, a un artista anónimo del círculo alemán.

47 Eichberger, *Leben mit Kunst*, 172-174. Sobre la presencia de retratos infantiles en la colección de Margarita de Austria, véase Glück, «Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich».

48 «Pour l'estoffe azur, or, et autres couleurs de diverses sortes emploiés à la pourtraicture des quatres enffans, comprins le bois de IIII tableaux et custodes garnyes de serrueres, en quoy ils ont esté mis et pacquetés pour les appourté dez ledit Ysbroucq à Malines à ma dite feue dame...xx l.»; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.



Figura 2

Anónimo (círculo alemán), *Retrato doble de Fernando I y su esposa Anna,* 1530-1600.
Nueva York, New York Public Library.

ción de tipo formal o iconográfico que permita identificarlas. La única posibilidad de acercarnos a dichos retratos se limita a la pura especulación, puesto que, al igual que ocurre con el de Anna de Jagellón, no se conocen los originales que Vermeyen pintó de los niños en Innsbruck o, al menos, no se ha logrado identificarlos, así como tampoco se han encontrado versiones de taller. Su destino también es desconocido y su rastreo documental se complica al no haber cumplido la función para la que fueron concebidos en origen, pues el fallecimiento de la archiduquesa poco tiempo después de la llegada de los retratos a Malinas imposibilita conocer si estos, o parte de ellos, fueron colgados en las paredes de la *première chambre* o si se mantuvieron guardados o expuestos en otro lugar.

Su sobrina, María de Hungría, no solo la sucedió en el cargo, sino que, además, heredó gran parte del contenido de su galería,[49] siendo este uno de los indicios más evidentes que explicarían que los retratos de la familia de Fernando, entre muchos otros, fueran traspasados a su colección. En el inventario de algunos de los objetos que la nueva gobernadora trasladó a su palacio en Turnhout, redactado en 1558, aparecen registradas hasta en dos ocasiones imágenes de sus sobrinos:

49 Eichberger, «Like Aunt like Niece?», 43.

Premier, vng tableau de l'effigie, faict apres le vyf du premier filz du rroy des rromains, don Fernant, tenant vne pomme en vne main et en l'autre vne dague a manche paincte jaulne et noir.

Item, vng aultre tableau quarre du second filz du dit seigneur rroy, tenant vng oyseau sur la dextre main, et est assiz sur vng cousin vert.

Item, vng aultre tableau de [tachado: l'autre] fillee du dit seigneur rroy tenant vng oyseeu entre ses mains, habille de drap d'or [tachado: ayant les mains couches l'une sur l'aultre].

Item, vng aultre tableau de la seconde fille du dit rroy, habillet de drap d'or, ayant les mains couchees l'une sur [signo: x].

[...]

Item, vng tableau, le fond noir [tachado: re] de la poirtraicture du petit <filz du> rroy des rrommains, appuye sur vng bleu coussin, tenant vne pomme en l'une main, et en l'autre vne escremche attache a vng fillet.

Item, vn autre tableau d'une fille du dit rroy des rrommains, appuye sur vng cousin bleu, tenant vne fleurette en sa main, sur laquelle y a vng petit papillon blancq.[50]

A pesar de que las cuatro primeras descripciones pueden invitar a considerar que podrían ser los de Vermeyen, por aquel entonces, con motivo de la dieta imperial, el pintor austriaco Jacob Seisenegger también habría representado a los cuatro niños, de los cuales se conservan los retratos de los tres mayores (figuras 3, 4 y 5). Pese a que el artista entró en contacto con el monarca tras el fallecimiento de su primer pintor de corte, Hans Maler, en 1529, carecemos de noticias respecto a cómo Seisenegger y Fernando se conocieron, sin embargo, un recibo del retratista fechado en 1535, en el que solicita los pagos por algunas de las obras que había confeccionado para el rey, recoge dicho encargo por el que requería la cantidad de veintiocho monedas de oro.[51] Aunque no se conocen más detalles sobre el mismo, es probable que el pintor recibiese el encargo en Augsburgo y que, semanas después, hubiese podido emprender un viaje similar al de Vermeyen hasta Innsbruck.

Los retratos de Vermeyen parecen haber desaparecido por completo, sin embargo, a excepción del referido al hijo menor, el futuro Fernando II de Austria, los de Seisenegger se conservan fechados y firmados en el museo Mauritshuis de La Haya, y deben ser los que pintó por encargo de Fernando I en 1530.

La gran cantidad de imágenes, tanto individuales como grupales, que han sobrevivido de los hijos de Fernando y Anna de Hungría y Bohemia, junto con todas aquellas documentadas en diferentes fuentes, permiten establecer un seguimiento activo del crecimiento de sus descendientes, así como de los nuevos nacimientos a lo largo de los años.[52]

50 AGR, Papiers d'État et de l'Audience, 1242, 2, *Inventario de libros y otros objetos llevados a Turnhout (24 de febrero de 1558);* citado en Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V,* 2833.

51 «2. Item mer in obangeczaigten reichstag hat mir di kön. maiestat (K. Ferdinand) seine vier könicliche khinder, nemblich Elysabet, Maximilian, Anna vnd Ferdinandum, wie ich di kayserlicher maiestat (Karl V.) gemacht, abzuconterfeten beuolhen, darczu ich von dem tischler vier tafln mit leisten vnd schubprettlen genomen vnd beczallt. Vnd nachdem ich sonst mit annder arbait, auch aus beulh kön. maiestat mit abconterfehung kayserlicher maiestat beladen gewest, hab ich zu diser zurichtung (nachdem vnd sy eylents haben sollen verfertiget warden) andere maister vnd gesellen aufgenomen, di die tafln leimgetrenckht, grundt vnd farbn vnd anders geriben vnd zugericht, di nachmals vorgeundt vnd an die stat zu dem gemel verfertigt. Di hab ich mit essen, trinckhen vnd lon, auch mit zins, herberg vnd petten di gancz czeit aushallten muessen. Als di berait, hab ich sy in kön. maiestat camer geantwort vnd geben. Wiewol auch von notten, in was claidung vud zier sy gemacht seind worden anczuczaigen, damit ie di mue vnd khunst aygenticher vernomen wurde, so hab ich salichs aus leng der schrifft vnterlassen, sonder ich wil sölichs in nachuolgunden greossern stuckhen melden vnd beger also für alles fur ain tafl siben gulden reinisch, brechten di vier tafln 28 gulden»; véase Birk, *Jakob Seisenegger,* 4.

52 Camerlengo, «Le figlie di Ferdinando I d'Asburgo».



Figura 3

Jacob Seisenegger, *Isabel de Habsburgo a los cuatro años,* 1530, óleo sobre lienzo, 43,4 × 34,7 cm. La Haya, Mauritshuis, inv. 269.



Figura 4

Jacob Seisenegger, *Anna de Habsburgo a los dos años,* 1530, óleo sobre lienzo, 44,7 × 34,8 cm. La Haya, Mauritshuis, inv. 270.



Figura 5

Jacob Seisenegger, *Maximiliano de Habsburgo a los tres años,* 1530, óleo sobre lienzo, 43 × 34,4 cm. La Haya, Mauritshuis, inv. 271.

Los reyes apreciaron las series de retratos de sus hijos de una manera especial, mucho más que su hermano y su cuñada, Carlos V e Isabel de Portugal, para los que no resultó ser una prioridad contar con efigies de sus herederos en su infancia y de lo que son testigos los inventarios de sus pertenencias.[53] Ante esta información, es posible plantear que los cuadros perdidos que el pintor flamenco realizó en Austria pudiesen haber sido concebidos de una forma similar a los conservados de Seisenegger.[54] Asimismo, estas tablas, de pequeño formato y con los bustos dispuestos en tres cuartos, también pudieron haber sido pensadas para formar parejas, como era habitual en este tipo de retratos y como ocurrió, por ejemplo, con la concepción de las de Seisenegger sobre Maximiliano e Isabel y Anna y Fernando según algunas interpretaciones.[55] La realidad es que no hay constancia documental de que los artistas coincidiesen en Innsbruck, de que pudieran haber pintado a los niños en el mismo momento o de que su obra hubiese servido como fuente de inspiración recíproca. No obstante, lo que sí resulta factible plantear es que los dos retrataron a los hijos del futuro emperador coincidiendo en un tiempo y en un espacio cercanos. Aunque con estilos diferentes, ambos fueron los responsables de propiciar un cambio significativo en la configuración de los códigos de representación que afectaron a la creación de la futura política de imágenes de poder de los miembros de la Casa de Austria, la cual experimentó una importante continuidad iconográfica cuya homogeneización, en décadas sucesivas, acabó por establecer unas bases sólidas que, al margen de ciertas variaciones, siguieron siendo válidas hasta, al menos, el siglo XVIII.[56]

Por otra parte, más allá del carácter publicitario que contenían, al corresponder al futuro del reinado de Hungría y Bohemia y de parte del imperio de los Habsburgo, estos retratos respondían a una necesidad afectiva y personal. De hecho, tal y como incide la documentación, el pintor hubo de «tirer et pourtraire leur philozomie au plus près du vif»,[57] esto es, representarlos de una manera lo más cercana posible a la realidad. Así, estas imágenes, además de servir como elementos de promoción política, se convirtieron en medios capaces de suplir los encuentros personales entre los miembros de una misma familia que no se conocían o que la distancia impedía que se encontrasen físicamente.[58] Este es uno de los motivos que explican que, en marzo de 1532, María de Hungría le pidiese expresamente a Fernando y Anna, a través de una carta personal, que le enviasen retratos de sus sobrinos.[59]

53 Matthews, «Masks of Authority», 208.

54 Gustav Glück («Bildnisse aus dem Hause Habsburg. I», 202) sugiere que las imágenes de Jan Cornelisz Vermeyen se hicieron con anterioridad a las del pintor austriaco, de modo que los retratos de Seisenegger habrían estado inspirados en las obras del retratista de Margarita. Sin embargo, resulta complejo determinar su identidad ante la escasez documental y a la pérdida de los originales de Vermeyen.

55 Jordan Gschwend, «Jacob Seisenegger».

56 Falomir Faus, «El retrato de corte», 111.

57 «Pour tirer et pourtraire leur philozomie au plus près du vif que posible luy seroit, ensemble les enffans dudict sieur roy, et appourter icelles pourtraitures par-deçà»; AGR, Registres nos 1805 et 1806 de la chambre de comptes, *Collection des acquis des comptes de l'hôtel de Marguerite d'Autriche;* citado en Pinchart, «Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche», 136.

58 Sowerby, «"A Memorial and a Pledge of Faith"», 312.

59 Fragmento de la carta enviada por María de Hungría a Fernando I, desde Bruselas, fechada el 1 de marzo de 1532: «Mons., veu que fortune m'est sy contraire qu'il fault que soie sy tres eslongée de mes deux amoureulx, et [veu] le peu d'espoir que j'ay prinsipalment de l'ung le voir ma vie, pour plus grande consolacion vous suplie qu'il vous plaise me faire sest honneur de m'envoier la peinture de l'empereur, telle que vostre peinteur l'a fait de sa grandeur, ausy la vostre et selle de Madamme, vostre compaingne, et voz enfans, telz que vous et ilz sont asteure. Sy en ce faisant, Mons., me feres grant honneur et plaisir et me trouveres preste vous servir et obeir à jamais»; véase Wolfram y Thomas, *Die Korrespondenz Ferdinands I,* 515. Agradezco encarecidamente a María José Rodríguez-Salgado la referencia a esta carta y sus indicaciones respecto a este asunto.

Presumiblemente los que custodió en Turnhout y que hoy están en Malinas, declinando la hipótesis de que los originales de Vermeyen hubiesen sido heredados por la sobrina de Margarita. A pesar de la corta edad de los herederos, la popularidad de este prototipo oficial, que circuló por las cortes europeas más representativas del momento como testigo del crecimiento de los infantes, explica que se localice información sobre copias o versiones de los realizados por Seisenegger en los inventarios de otros miembros de la familia real, como es el caso de los de Carlos V.

Retratos para una dinastía. Las imágenes de la familia imperial

Las seis obras citadas con anterioridad se encuentran listadas entre las otras imágenes por las que Jan Cornelisz Vermeyen solicitó el pago en 1533.[60] A pesar de que su cometido parece que fue únicamente retratar a Fernando I y a su familia, entre los años 1525 y 1530 está documentada la realización de efigies de otros miembros de la Casa de Austria, como las de María de Hungría, Carlos V, la emperatriz Isabel y el infante Fernando, el segundo hijo varón de los reyes fallecido en la infancia, descritas de la siguiente manera:

> Item. – Pour ung tableau de bois, auquel est pourtraict la figure de l'emperatrix, lequel ma feue dame a donné au cardinal de Liége; comprins les couleurs d'or, d'azur et autres...V l.
>
> [...]
>
> Item. – Pour le bois, or, azur et estoffes emploiez à la pourtraicture de la royne Douagiere d'Ongrie, de Bohéme, etc., la quelle il a appourté à ma dite dame...V l.
>
> [...]
>
> Item. – Pour le bois de deux tableux et estoffes d'iceulx lesquels sont esté pourtraicts la figure de l'enfant trespassé de l'empereur; pour ce...VI l.
>
> Item. – Pour ung tableau, comprins azur, or et estoffe emploiez à la pourtraicture de l'empereur à présent...V l.[61]

Todas ellas debieron ser pintadas por aquel entonces coincidiendo con la celebración del citado evento, aunque su obtención no fuese, *a priori,* el objetivo principal del desplazamiento. Al respecto, y basándonos en la atribución de Gustav Glück de 1934, en las colecciones del Metropolitan Museum de Nueva York (figura 6) se conserva una copia posterior del retrato de María de Hungría, obra del taller de Vermeyen.[62] La gobernadora de los Países Bajos borgoñones de los Habsburgo entre 1531 y 1555 fue representada por el pintor de corte con el luto perpetuo que adoptó tras el fallecimiento de su marido Luis II, en 1526, en la batalla de Mohács.[63] En este sentido, y continuando con el modelo de mujer viuda gobernante que instauró su antecesora en el cargo en décadas precedentes,

60 En esta lista se localizan, además de los retratos mencionados, uno de Jehan Denis, dos dípticos de Erard de la Marck con la Virgen, tres de Margarita de Parma, bastarda del emperador, y el citado de la hija de Marie de Luxembourg, Madame de Vendôme; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

61 «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

62 Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg. II», 179-180.

63 El fallecimiento inesperado del rey propició el interés de María, desde el punto de vista del patronazgo femenino, por la creación y difusión no solo de su propia imagen, sino, además, de la de su difunto esposo con el interés de reforzar el poder y suavizar los problemas vinculados con la sucesión de la Corona; véase García Pérez, «Estrategias políticas y representaciones artísticas».



Figura 6

Jan Cornelisz Vermeyen (copia posterior), *María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos,* después de 1530, óleo sobre tabla, 54,6 × 45,7 cm.
Nueva York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.26.

María de Hungría también rechazó contraer nuevas nupcias. Con tan solo veintiún años escogió para su representación pública una vestimenta austera y modesta cercana a la apariencia de monja, aunque no exenta de todo el lujo material que ello podía permitirle, siendo sus inventarios la muestra de la riqueza de los textiles, prendas de vestir y joyas o complementos que atesoraba entre sus pertenencias.

María ocultaba su cabello cubriéndose la cabeza con una toca de seda blanca que, colocada alrededor de su cuello, descendía sobre sus hombros a modo de estola[64] y comenzó a vestir con un atuendo negro tapado por un abrigo de mohair, del mismo color, rematado con piel de zorro o marta.[65] Esa es exactamente la apariencia con la que figura en el retrato de Vermeyen, imagen que se convirtió, además de en un símbolo de estatus y de riqueza, en una de las referencias más inmediatas que documenta el aspecto de la entonces reina viuda de Hungría y Bohemia y próxima regente de Flandes solo cuatro años

64 García Pérez, «María de Hungría y las medallas conmemorativas», 73.

65 Jordan Gschwend, «Alessando Nogarola's Rediscovered *Vita* of Mary of Hungary», 74.

después del fallecimiento de su esposo. A lo largo del siglo, ese patrón de representación visual supuso un precedente iconográfico que fue adquirido por otras mujeres Habsburgo como Juana de Austria e Isabel Clara Eugenia, por citar algunos ejemplos, quienes vivieron situaciones vitales similares y también ostentaron importantes responsabilidades políticas.[66] Investigaciones precedentes apuntan que, de las imágenes posteriores a 1526 conservadas, esta es la más antigua en la que María aparece personificada como viuda.[67] Sin embargo, no podemos afirmar con seguridad la identidad del artista que estuvo a cargo del primer retrato oficial de la gobernadora tras enviudar. Junto con el que Vermeyen produjo de María en Augsburgo en 1530, el original que Jacob Seisenegger realizó durante los meses de la dieta se conserva en el Musée Jacquemart-André.[68] Estos datos resultan cruciales para valorar la importancia que los del pintor flamenco y austriaco tuvieron en su contexto, que supusieron un antes y un después para el desarrollo de la construcción de la imagen de la futura gobernadora. Asimismo, la amplia difusión de este prototipo demuestra que el retrato de Vermeyen instauró la nueva imagen de María e inmortalizó sus valores y virtudes como reina viuda.

Las efigies anteriores a la dieta que estaban en posesión de Margarita de Austria en Malinas la mostraban no solo más joven, sino también con aspecto de casada, una apariencia muy diferente a la presentada después de fallecer Luis II.[69] De hecho, Vermeyen la retrató con rasgos ligeramente envejecidos —a pesar de que, en 1530, ella apenas tenía veinticinco años— y con facciones propias de una mujer de edad madura.[70] Aunque, en un inicio, el destino de María no fuese adquirir el gobierno de los Países Bajos, las circunstancias hicieron que se posicionara, al contrario de sus deseos, en el puesto de su tía Margarita, asumiendo una grandísima responsabilidad. Su imagen, sobre todo tras la defunción de su esposo, debía reflejar a una mujer capaz de asumir el control del gobierno con las habilidades propias de sus homónimos masculinos.[71] Este es uno de los motivos que parecen explicar su envejecimiento en el retrato del pintor flamenco, puesto que confirma el deseo de que dichos rasgos fuesen capaces de reflejar tanto la experiencia como el liderazgo políticos y, por ende, su validez como mujer, ya que era un asunto especialmente cuestionado en el siglo XVI.[72] Comparando esta representación con otras contemporáneas, como la atribuida al Maestro de la Leyenda de la Magdalena conservada en el Szépmüvészeti Múzeum de Budapest y datada hacia 1531,[73] el prototipo de Vermeyen parece distanciar el aspecto de la reina joven del de la gobernadora viuda,

66 Martínez-Burgos García, «Viudas ejemplares».

67 Takács, «Un nouveau portrait de la reine Marie de Hongrie», 38.

68 Jacob Seisenegger, *María de Hungría,* 1530, óleo sobre tabla. París, Musée Jacquemart-André, inv. 649 y García Pérez, «Creating the Public Image of Mary of Hungary».

69 La dualidad en la representación simbólica de María de Hungría como joven casada o gobernante viuda, dependiendo de las circunstancias, deriva del patrón establecido por Margarita de Austria. Tras enviudar en 1504, la archiduquesa empleó indistintamente ambas estrategias iconográficas, lo que le permitía, a la vez que mostrar el recuerdo y el respeto a su esposo, justificar su posición en el poder; véase Eichberger, «A Renaissance Princess named Margaret».

70 Takács, «Un nouveau portrait de la reine Marie de Hongrie», 38.

71 Helmstutler Di Dio, «"A woman who is so much like a man"», 120-122.

72 En 1558, el año del fallecimiento de María de Hungría, el escocés John Knox publicó su tratado titulado *The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women,* en el que cuestiona la naturaleza biológica femenina, considerando que un gobierno ginecocrático era antinatural, ilegal y contrario a las Sagradas Escrituras; véanse Knox, *El primer toque de trompeta* y García Pérez, «María de Hungría y las medallas conmemorativas», 70.

73 Maestro de la Leyenda de la Magdalena [atribuido], *Retrato de María de Hungría*, *ca*. 1531, óleo sobre tabla, 33,4 × 24 cm. Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, inv. 54.1941.

lo que posteriormente se convertiría en norma.[74] Estas circunstancias demuestran que Margarita de Austria mostraba una particular inclinación por actualizar la imagen de su querida sobrina para que la última expuesta en su galería fuese lo más fiel posible a la realidad. Así, esta versión de Nueva York, junto con los retratos desarrollados por Tiziano en los años siguientes, se convirtieron en los prototipos más populares y difundidos.

En las décadas centrales del siglo XVI, la figura de Carlos V también se sometió a un cambio sustancial, coyuntura que se vio favorecida por el establecimiento del poder del emperador sobre Europa tras su coronación en Aquisgrán en 1520, la victoria de Pavía en 1525, el Saco de Roma de 1527 y la coronación papal en Bolonia de 1530.[75] De esta manera, Bernard van Orley configuró una de las consideradas como primeras imágenes oficiales del candidato al Imperio, siendo Margarita de Austria la verdadera responsable de la creación de la de su sobrino durante la juventud.[76] El pintor recibió de su patrona el encargo de realizar un prototipo que sería versionado en más de una ocasión,[77] modelo que, según la descripción de los inventarios de Margarita, corresponde al retrato actualmente conservado en el Musée de Brou en Bourg-en-Bresse[78] y del que la gobernadora colgó al menos dos versiones en las paredes de la *première chambre*.[79] Se trata de la imagen más clásica de Carlos V joven: ataviado con un gran sombrero a la moda de la época, un medallón rodeado de perlas y en él inscrito una «doble C» coronada, y lo más relevante, con el cabello largo y sin barba, un aspecto que, como ha sido señalado, sería muy similar al que habría adoptado Fernando I.

Tras la coronación en los años veinte, la apariencia física de Carlos sufrió una transformación significativa: el emperador decidió cortarse el pelo y dejar crecer su barba con el objetivo de mostrar una presencia más madura y formal —a la manera romana— que respondiera, a su vez, al *revival clasicista* en el que se integraban los nuevos valores del Imperio.[80] Esta cuestión estaba particularmente relacionada con la concepción de la imagen de los césares de la Antigüedad según las monedas antiguas, tratando así de justificar su legitimidad en el poder como digno sucesor de la soberanía imperial, y a través de ella se presentaba públicamente como un héroe romano y moderno.[81] Motivo por el que los retratos más próximos que se conocen con su nuevo aspecto son los

74 Kurt Löcher («Hans Krell-Court», 77) estima que Vermeyen y Seisenegger podrían haber contribuido de manera conjunta a la configuración de la imagen de María de Hungría como egregia viuda; citado en García Pérez, «Creating the Public Image of Mary of Hungary». El modelo instaurado en la década de los años treinta sería versionado posteriormente por el Maestro de la Leyenda de la Magdalena, además de por otros artistas como Jan Gossaert y, en mayor medida, Bernard van Orley, quien a partir de 1518 entró a formar parte de la nómina de artífices de la gobernadora de los Países Bajos y fue el responsable de la creación de una gran parte de los retratos familiares que se incorporaron a su colección; véanse Galand, *The Flemish primitives VI*, 72-74 y Bücken, «Bernard van Orley».

75 Checa Cremades, *Carlos V,* 166.

76 Falomir Faus, «En busca de Apeles», 174.

77 En 1981, tras las atribuciones de varias de las versiones localizadas por otros autores, François Baudson (*Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche,* 14) señalaba que, según una serie de pagos datados entre 1515 y 1516, se documenta la realización de al menos cuatro ejemplares de este retrato de la mano de Bernard van Orley. Dos de ellos habrían sido enviados a Isabel de Habsburgo, hermana del emperador, y otros dos habrían quedado en posesión de dos embajadores, de los que no se revela su identidad. A estas se les sumarían las variantes posteriores del taller del pintor, de las cuales solo se conservan algunas en la actualidad.

78 Bernard van Orley, *Carlos V, ca*. 1516, óleo sobre tabla. Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, inv. 980-15 E.

79 «Item, ung aultre tableau de la portraiture de l'empereur moderne, habille d'une robbe de velours cramoisy, fouree de martres, les manches coppees de deux boutons et ung prepoint de drapt d'or, pourtant le colier de la Thoison d'or»; véase Eichberger y Beaven, «Family Members and Political Allies», 234-235.

80 Checa Cremades, *Carlos V,* 143.

81 Checa Cremades, «Carolus», 26-31.

confeccionados en la década siguiente, a partir de 1530. En este sentido, la dieta de Augsburgo supuso el surgimiento de la nueva apariencia del emperador: de hecho, la efigie que Vermeyen pintó de él y que aparece registrada en el documento de 1533 hace hincapié en que se trata de «la pourtraicture de l'empereur à présent».[82] Estos indicios confirman que la presencia de los miembros de la familia no era una cuestión insignificante, sino que, por el contrario, era una preocupación que estaba a la orden del día, pues la imagen del emperador debía ser universal, y Margarita de Austria era consciente de ello.

Existen, al menos, cuatro versiones del cuadro que Vermeyen pintó en la dieta imperial: una está conservada en el Rijksmuseum de Ámsterdam,[83] otra en el Hof van Busleyden de Malinas,[84] una de ellas fue subastada por Christie's en 1961 y la cuarta pertenece a la colección del Kasteel Huis Bergh de 's-Heerenberg (figura 7).[85] Las dos últimas están custodiadas formando par con sendas pinturas de la emperatriz Isabel de Portugal, son prácticamente idénticas y podrían recrear la pareja de retratos que presumiblemente el pintor habría entregado a Margarita a su vuelta a Malinas. Mientras que puede considerarse que los correspondientes al emperador anteriores a 1530 respondían formalmente a modelos deudores del estilo de Bernard van Orley, el prototipo de Vermeyen supuso una transición en la conformación de la imagen de poder de Carlos V. En cambio, algunos retratos posteriores, como los de Christoph Amberger[86] o Lucas Cranach,[87] adquirieron ya una influencia significativa del maestro flamenco en cuanto a la expresividad del rostro y al movimiento dinámico de las manos.[88] La actitud comunicativa que presentan los de Carlos V y Fernando I, al incluir los gestos dialogantes de las manos de una manera tan evidente, queda estrechamente vinculada con los preceptos de la oratoria, ya teorizados por Marco Fabio Quintiliano en el siglo I d. C.[89] La tipología de estos «retratos parlantes», como los ha definido Miguel Falomir Faus, beneficiaba a la imagen del emperador en un momento en el que esta debía ser políticamente explícita.[90]

Durante los años en los que Jan Cornelisz Vermeyen estuvo al servicio de la gobernadora, están documentados —añadidos a su segundo inventario redactado en Malinas— dos retratos más de Carlos V y María de Hungría «faictes au compas».[91] Realizadas en lienzo, se trata de imágenes anamórficas, es decir, que para poder visualizarlas es necesario

82 Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

83 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Carlos V,* después de 1530, óleo sobre tabla. Ámsterdam, Riksmuseum, inv. SK-A-164.

84 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Carlos V,* después de 1530, óleo sobre tabla. Malinas, Museum Hof van Busleyden.

85 Sobre el primer retrato del emperador conservado en Ámsterdam—a pesar de que ha sido tradicionalmente aceptado como producto del viaje del artista a Alemania, a diferencia de los demás ejemplares que han sobrevivido—, resulta interesante señalar que aparece representado con el cabello corto, motivo por el que resulta plausible plantear que pudiese pertenecer a una cronología posterior.

86 Christoph Amberger, *El emperador Carlos V, ca*. 1532, óleo sobre tabla, 67,2 × 50,7 cm. Berlín, Gemäldegalerie, inv. 556.

87 Lucas Cranach el Viejo, *Retrato del emperador Carlos V,* 1533, óleo sobre tabla, 51,2 × 36 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 112 (1933.7).

88 Checa Cremades, *Carlos V,* 170.

89 Falomir Faus, «En busca de Apeles», 159-161.

90 Falomir Faus, «El retrato de corte», 118.

91 «Receu à Bruxelles de l'empereur par les mains de Symonet son varlet de chambre, les pourtraitures de Sa Majesté faictes au compas et celle de la Royne douairière d'Ongrie sa seur faicte sur toille par M. Jehan paintre de feu Madame. Et deux tableaux des pourtraitures des deux fils et des deux filles du Roy des Romains don Fernandez, le fond des diz tableau est de cyprês»; véanse Zimerman, «Inventoire des parties de meubles estans es cabinetz» y Matthews, «Masks of Authority», 207.



Figura 7

Jan Cornelisz Vermeyen (copia), *El emperador Carlos V, ca.* 1532,
óleo sobre tabla, 21 × 15,8 cm. 's-Heerenberg, Kasteel Huis Bergh, inv. 0086.

invitar al espectador a entrar en un juego óptico de distorsiones.[92] En los inventarios de María publicados por Heinrich Zimerman en 1885 aparecen atribuidas a «M. Jehan paintre de feu Madame», lo que permite conectarlas con Vermeyen. Según esta misma fuente, estaban colgadas junto con los cuatro retratos de los hijos de Fernando I, probablemente los que el pintor había realizado a propósito de su viaje a la reunión imperial. Aunque resulte complejo probar que tuvieron relación con la dieta, lo cierto es que fueron confeccionados en los mismos años, coincidiendo con el primer encuentro del pintor con Carlos V y María de Hungría.

Por otra parte, al igual que la documentación parece demostrar claramente que cuando el pintor flamenco estuvo en Alemania ejecutó los retratos de estos últimos, resulta complejo determinar en qué momento o de qué manera representó a Isabel de Portugal y al infante Fernando, y respecto a este asunto, las certezas que maneja esta investigación son dos. En primer lugar, es fundamental señalar que mientras que sí habría

92 A pesar de su particularidad, estas imágenes no parecen haber sobrevivido y tampoco figuran en la orden de pago de los años treinta. De esta tipología de retratos relacionados con los familiares de Margarita de Austria se conserva una pareja de Isabel de Portugal y Carlos V en la Iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid, y de este último, otro ejemplar custodiado en la Iglesia de San Antolín de Palencia; véase Portús Pérez, «"Soy tu hechura"», 190.

retratado al emperador en Augsburgo, no pudo hacerlo así con la emperatriz, ya que esta nunca abandonó la península ibérica, lo que complica el hecho de que pudiera coincidir con artistas internacionales.[93] Con todo, aunque no haya sido acreditada ninguna imagen posterior, es más que probable que Vermeyen conociese a la emperatriz en sus seguros viajes a España entre 1534 y 1535 y, posteriormente, entre 1537 y 1539, cuando se encontraba al servicio de Carlos V tras el fallecimiento de Margarita de Austria.[94] En segundo lugar, y a pesar de que tampoco está documentado, estos retratos de Isabel y de su hijo debieron ser realizados entre 1526 y 1529, años comprendidos entre el matrimonio de los emperadores y el fallecimiento prematuro del infante Fernando. Algunos estudiosos han considerado que el pintor pudo haber representado a la emperatriz en 1526, a propósito de su supuesta estancia en España con motivo de la participación en las decoraciones de la boda imperial que se celebraría en marzo de ese mismo año.[95] Pero lo cierto es que no está registrado formalmente que él formase parte de dicha empresa, por lo que la obtención de la imagen de Isabel parece deberse al envío que la propia emperatriz hiciese a Margarita de una pintura suya realizada en algún momento comprendido entre los años 1526 y 1530. Esta hipótesis es respaldada por una carta de Carlos V fechada en julio de 1539, es decir, en las semanas posteriores al fallecimiento de su esposa, en la que el emperador se dirige a su hermana María de Hungría para solicitarle un retrato de la colección de su tía Margarita que él mismo recordaba haber visto en el palacio de Malinas:

> Il me souvient qu'elle envoya à Madame nôtre tante, sa peinture, et non pensant qu'elle me doit faillir, je ne me souciai d'avoir sa peinture. Je n'en ai trouvé nulle qui mieux la ressemble que celle la. Je crois que l'avez au cabinet de peintures de nôtre dite tante. Je vous prie, madame ma bonne sœur, que la faites chercher, et si la trouvez, que la m'envoyez le plustôt que pourrez, et de sorte qu'elle ne se gâte en chemin. Si en voulez faire une autre première, vous la pourres faire, mais je vous prie que m'envoyez la même. Il me souvient que je la vis à Malines, au dit cabinet. Vous me ferez un bien grand plaisir de ainsi le faire.[96]

Esta información demuestra que Jan Cornelisz Vermeyen no reprodujo del natural a la emperatriz en España, sino que, partiendo de la versión enviada desde Madrid, realizó una copia, por orden de Margarita, para ofrecérsela como obsequio al cardenal de Lieja; de manera que la duquesa de Saboya conservaría la imagen enviada desde la corte madrileña exponiéndola «au cabinet de peintures» de Malinas, donde, según las declaraciones de Carlos V, estaría colocada. Indudablemente se trata de la tabla que inspiró a la mencionada en la orden de pago de 1533, «pour ung tableau de bois, auquel est pourtraict la figure de l'emperatrix, lequel ma feue dame a donné au cardinal de Liège»,[97] por la que el pintor recibió una cantidad de cinco libras. Así, pese a que esta no fuese producto del viaje a Alemania, queda relacionada con la dieta dadas las implicaciones políticas que tenía.

El alcance internacional de los contactos de Margarita de Austria le permitió hacer presentes sus inquietudes y preferencias en los eventos de mayor trascendencia política,

93 Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg. I», 185.
94 Redondo Cantera, «Linaje, afectos y majestad».
95 Glück, «Bildnisse aus dem Hause Habsburg. I», 190.
96 AGR, E. A., legajo 50, fol. 147, *Fragmento de la carta enviada por Carlos V a la gobernadora de los Países Bajos desde Madrid a Bruselas (1 de julio de 1539);* citado en Fernández Álvarez, *Corpus documental de Carlos V,* 555.
97 Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.

y en este sentido, Erard de la Marck, príncipe-obispo de Lieja, se convirtió en uno de los aliados más importantes de su círculo, asistiendo a la Paz de Cambrai en 1529 y, un año después, representando los intereses de la gobernadora en Augsburgo durante la celebración del Reichstag.[98] De hecho, es probable que el pintor entregase personalmente a Erard de la Marck —bien en Cambrai o bien en Augsburgo, donde ambos debieron coincidir— algunos de los regalos que percibió por parte de la gobernadora en gratitud por sus servicios, como el retrato de Isabel o uno de los dípticos en los que Margarita mandó representar al cardenal junto con la Virgen.[99]

Al igual que en el caso anterior, no se conserva el original de Vermeyen, pero se relacionan con él al menos tres versiones, atribuidas al taller del pintor, que hacen pareja con el de Carlos y proceden, una del museo de Malinas,[100] otra de una colección privada y una tercera perteneciente a los fondos del Kasteel Huis Bergh en la ciudad de 's-Heerenberg (figura 8). Estos retratos enfrentados, una tipología muy popular para los matrimonios o parejas políticas a lo largo de la Edad Moderna, conectan directamente con los que el pintor flamenco realizó, en las mismas fechas, de Fernando I y Anna de Jagellón. Indicio que refuerza la suposición de que ambos pares de imágenes hubiesen sido concebidos de una forma similar, ejemplares que podrían recordar, además, a los que aparecen registrados entre las limitadas pertenencias pictóricas de Carlos V en el inventario de 1536, algunos de ellos calificados como de «bon[n]e paincture» y otros atribuidos a «m[essi] re Lucas», el pintor Lucas Cranach.[101] Sea como fuere, y ante la ausencia de un modelo fijo que haya perdurado en el tiempo de la imagen de la emperatriz, este prototipo de Vermeyen permite explorar el impacto que tuvo en pinturas posteriores. Especialmente interesantes son el retrato conservado en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, relacionado con la producción de Joos van Cleve[102] y datado hacia 1528, y el de la Galería Nacional de Parma atribuido a Francisco de Holanda.[103] En ambas versiones, desarrolladas a lo largo del siglo XVI, Isabel de Portugal aparece representada de manera casi idéntica, de tres cuartos, con un atuendo y joyas similares y con un rostro muy juvenil dirigiendo su mirada fuera del marco, sin mostrar apenas variaciones.

Es posible que el retrato o boceto del natural de la emperatriz hubiese viajado con una imagen del tercer hijo de los emperadores de la que Vermeyen declaraba haber realizado al menos dos versiones durante esos años.[104] No obstante, ante la ausencia de documentación acerca de un posible desplazamiento del pintor a Madrid, entre noviembre de 1529 y julio de 1530, fechas correspondientes al corto periodo de vida del niño, nos inclinamos a pensar que la única alternativa es que copiase las recibidas en Malinas. Llegados a este punto,

98 Matthews, «Masks of Authority», 182.

99 Boluda Abenza, «Virtudes para un buen gobierno».

100 Taller de Jan Cornelisz Vermeyen, *Isabel de Portugal,* después de 1530, óleo sobre tabla. Malinas, Museum Hof van Busleyden.

101 «Deux tableaux de bon[n]e paincture d'une mesme grandeur le bord ourre a la morisque l'ung auecq la figure de l'Empereur et l'autre de l'Imperatrix clouant l'ung sur l'autre. Deux autres tableaux de semblables efigies sans bordure de morisque que l'on dict estre faict par le painctre m[essi]re Lucas. Trois autres tableaux doubles moindres que les dessusd[itz] auec les mesmes efigies et pourtraictures clouans aussy l'ung sur l'autre aussy faict par led[ict] m[essi]re Lucas», BnF, Cinq Cents de Colbert, 129; citado en Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V,* 140.

102 Joos van Cleve [atribuido], *Isabel de Portugal, ca.* 1534, óleo sobre lienzo. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

103 Francisco de Holanda [atribuido], *Isabel de Portugal,* mediados del siglo XVI, miniatura. Parma, Galleria Nazionale; véase Redondo Cantera, «Linaje, afectos y majestad» e «Isabel de Portugal», 194-196.

104 «Item. – Pour le bois de deux tableaux et estoffes d'iceulx lesquels sont esté pourtraicts la figure de l'enfant trespassé de l'empereur; pour ce... VI l.»; véase Houdoy, «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou», 517.



Figura 8

Jan Cornelisz Vermeyen (copia), *La emperatriz Isabel de Portugal, ca.* 1532, óleo sobre tabla, 21 × 15,8 cm. 's-Heerenberg, Kasteel Huis Bergh, inv. 0087.

resulta llamativo indagar en el interés que tenía Margarita por poseer hasta dos efigies de su sobrino nieto, mientras que, como apunta María José Redondo Cantera, no se documentan o, al menos, no se identifican en su colección las de sus dos hermanos mayores, el príncipe Felipe II y la infanta María.[105] Posiblemente, las imágenes del pequeño Fernando venían a sustituir su anhelada presencia en Malinas. Mediante una carta del 15 de diciembre de 1528, Margarita de Austria le pedía a Isabel que enviase a su hijo a los Países Bajos para educarlo a la flamenca como se había hecho con su padre, Carlos V, y tres de sus hermanos,[106] pues deseaba

105 Redondo Cantera, «Isabel de Portugal», 195.

106 «Señora, humill[de]mente me encomiendo en [vues]tra buena graçia. Señora, yo no he sabido como ha plazido a Dios de os dar un lindo hijo a los XXII de Nouiembre, y que vos y [vues]tro fruto estays en buena dispusición, de lo qual yo doy muchas gracias a N[uest]ro Señor, que ha fecho esta graçia al Emperador y a vos, de q[ue] ciertamente todos le somos obligados, y por mi parte no me pudieran venir nuevas q[ue] tanto deseara. Porq[ue], según lo q[ue] prometió Su Magt, yo tengo esperança q[ue] este será mi hijo y caña para mi vejez que me vendrá a consolar de la pena q[ue] yo tengo cada día. Assí os ruego, señora, que no me [que]rays contradezir y yo solicitaré tanto más a Su Magt. quando le viere, que os vaya a ver para q[ue] comience otro, q[ue], gracias a Dios él no ha menester otra cosa sino hijos para poseer los grandes reynos y t[ie]rras q[ue] Dios le ha dado»; AGS, legajo 496, fol. 72, *Fragmento de una carta enviada por Margarita de Austria desde Bruselas a Isabel de Portugal (15 de diciembre de 1529);* citado en Fernández Álvarez, *Corpus documental de Carlos V,* 185-186.

que el descendiente del matrimonio imperial se convirtiese en el próximo gobernador de dichos territorios, lo que explicaría el empeño que tenía en estar en continuo contacto con el pequeño, que falleció en el verano del año siguiente. A pesar de ello, la emperatriz se negó a cumplir el deseo de Margarita, que a su vez había sido una promesa de Carlos V según indica la carta, lo que debió tensar su relación. De estas dos versiones documentadas del retrato de Fernando, es probable que al menos una estuviese pensada para ser enviada al emperador, quien no había podido conocer al infante dado que había emprendido su viaje a Bolonia, para ser coronado ante el papa, meses antes de su nacimiento.[107]

*****

La eficacia visual que ofrecía el retrato moderno como medio de expresión, al funcionar como símbolo de ostentación y de poder, permitió establecer una serie de parámetros de representación para la política de imágenes de los Habsburgo, que en las primeras décadas del siglo XVI se encontraba en un momento de búsqueda y definición. Los individuales de tres cuartos, al ser una tipología fácilmente reproducible y transportable, favorecieron la amplia y rápida difusión de los modelos, que terminaron por asentar una serie de precedentes iconográficos y formales en los diferentes focos de poder en Europa. Así, la faceta diplomática que adquirió el retrato en los primeros años del siglo XVI, junto con la amplia circulación de obras y artistas por diferentes territorios europeos, tuvo importantes repercusiones al facilitar la rápida diseminación de los prototipos establecidos en el círculo flamenco-borgoñón.[108] Por otra parte, Margarita de Austria fue una mujer muy adelantada a su tiempo en todos los sentidos. Desafiando los roles de género en el ámbito de la política, creó un importante centro cultural y diplomático en el lugar donde instaló su residencia y, además, sentó las bases de un modelo de representación pública que sería imitado por hombres y mujeres de la dinastía. Al mismo tiempo, fue totalmente consciente de la necesidad de crear un arquetipo de figura femenina que apoyase su legitimidad en el gobierno como regente y que le permitiese, a su vez, proyectar su autoridad y poder. Al respecto, eligió cuidadosamente a los artífices que trabajaron para ella, confiando la construcción estandarizada de su propia imagen a Bernard van Orley y la representación de una parte importante de su círculo más cercano, que no residía en los Países Bajos, a Jan Cornelisz Vermeyen. La archiduquesa de Austria desarrolló un gusto muy refinado que le permitió disfrutar de las obras y valorarlas por su apariencia estética, manifestando una clara preferencia por el arte flamenco. Asimismo, su sensibilidad artística le hizo rechazar aquellas que no eran de su gusto, como el retrato de su padre que Alberto Durero le ofreció como obsequio en su visita al palacio de Malinas en 1521 y que tuvo que llevar consigo de vuelta ante la negativa de la gobernadora, a quien no debió de parecerle adecuado.[109]

Por otro lado, además del desarrollo de una serie de estrategias de autorrepresentación con una fuerte dimensión simbólica, a través de las cuales moldeó su imagen personal, se implicó particularmente en la definición y el desarrollo de la identidad pública de sus familiares, de modo que los retratos que Vermeyen produjo en ambos destinos, más allá

107 Redondo Cantera, «Linaje, afectos y majestad».
108 Falomir Faus, «El retrato de corte», 111.
109 Matthews, «Masks of Authority», 164-165.

de completar y actualizar la colección de Margarita, acabaron convirtiéndose en los prototipos oficiales de algunos de los miembros de la Casa de Austria. El desplazamiento del pintor flamenco se tornó en una auténtica campaña retratística que le ofreció la oportunidad de ampliar y establecer una sólida red de contactos, especialmente con los que serían sus futuros promotores, Carlos V y María de Hungría. Tras el fallecimiento de Margarita, Vermeyen trabajó para ambos, lo que dio lugar al encargo y ejecución de proyectos tan significativos como el diseño de la serie de paños para los tapices de la conquista de Túnez, para los que se requirió su viaje a la campaña bélica, en compañía del emperador, en 1535.[110] Asimismo, durante la reunión imperial, también entró en contacto con otra de las grandes coleccionistas del momento, Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, la cual se encontraba en Alemania, junto con su marido Enrique III de Nasau, y le encargó numerosos retratos entre los años 1531 y 1533.[111] Las imágenes actualizadas que la archiduquesa solicitó de sus sobrinos y de sus respectivas familias no solo estaban destinadas a funcionar como testigos físicos de la apariencia de los miembros del Imperio o a jugar un papel político al ser colgados de las grandes paredes del palacio flamenco, sino que, además, fueron apreciadas por su calidad y por motivos vinculados con el gusto personal y la moda artística. Desde una época muy temprana, Margarita de Austria, recogiendo la estela de su progenitor Maximiliano I, supo ver el arte como una poderosa herramienta de instrumentalización política al servicio de la dinastía de la cual ella misma era una de las protagonistas más destacadas y un modelo a seguir para la nueva generación de los Habsburgo.

Bibliografía

Baudson, Françoise. *Van Orley et les artistes de la cour de Marguerite d'Autriche*. Musée de l'Ain, 1981.

Benesch, Otto Heinrich Karl. «Jan Vermeyen als Bildnismaler». *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 6 (1929): 204-215.

Birk, Ernst von. *Jakob Seisenegger, Kaiser Ferdinand I. Hofmaler 1531-1567.* Druck der Kaiserlich-Königlichen Hof- Und Staatsdruckerei, 1864.

Blockmans, Wim. «Women and Diplomacy». En *Women of Distinction: Margaret of York/ Margaret of Austria,* editado por Dagmar Eichberger. Davidsfonds-Brepols, 2005.

Boluda Abenza, María. «Virtudes para un buen gobierno. La medalla de Isabel de Portugal realizada por Mathes Gebel en el contexto de la dieta de Augsburgo». En *Medallas, retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento,* editado por Noelia García Pérez y Melania Soler Moratón. Sílex [en prensa].

Boom, Ghislaine de. *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*. Van Campenhout, 1935.

Bruchet, Max. *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*. Imprimerie L. Danel, 1927.

Bücken, Véronique. «Bernard van Orley. L'artiste et son milieu artistique à Bruxelles». En *Bernard Van Orley. Peintre de Marguerite d'Autriche et Marie de Hongrie,* editado por Véronique Bücken e Ingrid de Meûter. Bozar Books-Mardaga, 2019 [catálogo de exposición].

110 Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen,* 13-17.

111 Falomir Faus y García Pérez, «The Portrait Gallery of Mencía de Mendoza», 187.

Camerlengo, Lia. «Le figlie di Ferdinando I d'Asburgo. Un dipinto di Jakob Seisenegger a Trento». En *Il ritorno delle principesse. Un dipinto di Jacob Seisenegger,* editado por Lia Camerlengo, Francesca de Gramatica, Alessandro Pasetti Medin y Francesca Raffaelli. Castello del Buonconsiglio, 2020.

Carton de Wiart, Henry. *Marguerite d'Autriche. Une princesse belge de la Renaissance.* Bernard Grasset, 1935.

Checa Cremades, Fernando. *Carlos V: la imagen de poder en el Renacimiento*. El Viso / Iberdrola, 1999, 3 vols.

Checa Cremades, Fernando. «Carolus. Una imagen del Renacimiento en la Europa de la primera mitad del siglo XVI». En *Carolus,* coordinado por Fernando Checa Cremades, Belén Bartolomé, Juan Luis González García y Matteo Mancini. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Checa Cremades, Fernando, dir., y Juan Luis González García, coord. *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial,* vol. 3. Fernando Villaverde Ediciones, 2010.

Durieux, Achille. *Les peintres Vermay.* J. Renaut, 1880.

Eichberger, Dagmar. «Instrumentalising Art for Political Ends. Margaret of Austria, "regente et gouvernante des pais bas de l'empereur"». En *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance,* dirigido por Éric Bousmar, Jonathan Dumont, Alain Marchandisse y Bertrand Schnerb. De Boeck, 2012.

Eichberger, Dagmar. *Leben mit Kunst - Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande.* Brepols, 2002.

Eichberger, Dagmar. «Like Aunt like Niece? Assessing the value of Margaret of Austria's collection for Mary of Hungary». En *Mary of Hungary: Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture,* editado por Noelia García Pérez. Brepols, 2020.

Eichberger, Dagmar. «Margaret of Austria's portrait collection: female patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality». *Renaissance Studies* 10, n.º 2 (1996): 259-279.

Eichberger, Dagmar. «Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas». En *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial,* dirigido por Fernando Checa Cremades. Fernando Villaverde, 2010, vol. 3.

Eichberger, Dagmar. «Portrait Galleries for the House of Habsburg in the Low Countries. Margaret of Austria in Mechelen and Mary of Hungary in Brussels». En *Portraiture, Gender, and Power in Sixteenth-Century Art. Creating and Promoting the Public Image of Early Modern Women,* editado por Noelia García Pérez. Routledge, 2024.

Eichberger, Dagmar. «A Renaissance Princess named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society». *Melbourne Art Journal* 4 (2000): 4-24.

Eichberger, Dagmar, y Lisa Beaven. «Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria». *The Art Bulletin* 77, n.º 2 (1995): 225-248.

Eichberger, Dagmar, Anne-Marie Legaré y Wim Hüsken, eds. *Women at the Burgundian Court: Presence and Influence. Femmes à la Cour de Bourgogne: Présence et Influence.* Brepols, 2010.

Falomir Faus, Miguel. «En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V». En *Carlos V. Retratos de familia,* editado por Fernando Checa Cremades, Javier Portús Pérez y Miguel Falomir Faus. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Falomir Faus, Miguel. «El retrato de corte». En *El retrato del Renacimiento,* editado por Miguel Falomir Faus. Museo Nacional del Prado / El Viso, 2008.

Falomir Faus, Miguel. «Titian, Mary of Hungary and *Venus and Psyche*». En *Mary of Hungary: Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture,* editado por Noelia García Pérez. Brepols, 2020.

Falomir Faus, Miguel, y Noelia García Pérez. «The Portrait Gallery of Mencía de Mendoza, Marquise of Zenete». En *Portraiture, Gender, and Power in Sixteenth-Century Art. Creating and Promoting the Public Image of Early Modern Women,* editado por Noelia García Pérez. Routledge, 2024.

Fernández Álvarez, Manuel. *Corpus documental de Carlos V,* vol. 1. Espasa, 2003.

Galand, Alexandre. *The Flemish Primitives VI. The Bernard van Orley Group*. Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 2013.

García Pérez, Noelia. «Creating the Public Image of Mary of Hungary: Iconographic Models and Political References». En *Claiming Women's Authority at Court and Convent in Medieval and Early Modern Spain,* editado por María Morrás y Vanessa de Cruz Medina. Brepols [en prensa].

García Pérez, Noelia. «Estrategias políticas y representaciones artísticas. María de Hungría y la construcción de la imagen *post mortem* de Luis II Jagellón». *Culture & History Digital Journal* 12, n.º 1 (2023): 2-18.

García Pérez, Noelia. «María de Hungría y las medallas conmemorativas de su nombramiento como gobernadora de los Países Bajos. Arte y Poder al servicio de la Casa de Austria». En *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX,* coordinado por José Javier Vélez Chaurri y Aintzane Erkizia Martikorena. Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 2023.

García Pérez, Noelia. *Miradas de mujeres*. Nausícaä, 2004.

Glück, Gustav. «Bildnisse aus dem Hause Habsburg. I. Kaiserin Isabella». *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 43, n.º 7 (1933): 183-210.

Glück, Gustav. «Bildnisse aus dem Hause Habsburg. II. Königin Maria von Ungarn». *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 8 (1934): 173-196.

Glück, Gustav. «Kinderbildnisse aus der Sammlung Margaretens von Österreich». *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 25 (1905): 227-237.

Haag, Sabine, Dagmar Eichberger y Annemarie Jordan Gschwend, eds. *Women. The art of Power. Three Women from the House of Habsburg*. Kunsthistorisches Museum, 2018.

Harrold Bonner, Shirley. «Margaret of Austria: her life and learning in Europe's high Renaissance». Tesis doctoral. Universidad de Pittsburg, 1981.

Helmstutler Di Dio, Kelley. «"A woman who is so much like a man": Mary of Hungary, Female Rulership, and Portraits by the Leoni». En *Mary of Hungary: Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture,* editado por Noelia García Pérez. Brepols, 2020.

Hemptinne, Thérèse de. «La cour de Malines au bas Moyen Âge (1477-1530): un laboratoire de recherche sur le "gender"?». En *Women at the Burgundian Court: Presence and Influence. Femmes à la Cour de Bourgogne: Présence et Influence,* editado por Dagmar Eichberger, Anne-Marie Legaré y Wim Hüsken. Brepols, 2010.

Horn, Hendrik J. *Jan Cornelisz Vermeyen, painter of Charles V and his Conquest of Tunis: paintings, etchings, drawings, cartoons and tapestries,* vol. 1. Davaco Publishers, 1989.

Houdoy, Jules. «Marguerite d'Autriche, l'église de Brou, [1]: les artistes de la Renaissance en Flandre». *La Gazette des Beaux-Arts* 14 (1872): 515-518.

Jordan Gschwend, Annemarie. «Alessando Nogarola's Rediscovered *Vita* of Mary of Hungary, Regent of the Netherlands». En *Mary of Hungary: Renaissance Patron and Collector. Gender, Art and Culture,* editado por Noelia García Pérez. Brepols, 2020.

Jordan Gschwend, Annemarie. «Jacob Seisenegger. Portrait of Archduchess Elisabeth of Austria at the age of four; Portrait of Archduchess Anna of Austria and the age of two; Portrait of Archduke Maximilian of Austria at the age of three». En *Renaissance Children: Art and Education at the Habsburg court 1480-1530,* editado por Samuel Mareel, Till-Holger Borchert, Hilde De Ridder-Symoens y Annemarieke Willemsem. Lannoo, 2021.

Knox, John. *El primer toque de trompeta contra el monstruoso régimen de las mujeres* [1558], traducción de Carlos Alarcón. Taburete, 2019.

Löcher, Kurt. «Hans Krell-Court Painter to King Louis II of Hungary and his Consort, Mary of Hungary». En *Mary of Hungary. The Queen and her Court 1521-1531,* editado por Orsolya Réthelyi. Budapest History Museum, 2005.

Mareel, Samuel, Till-Holger Borchert, Hilde de Ridder-Symoens y Annemarieke Willemsem, eds. *Renaissance Children: Art and Education at the Habsburg court 1480-1530.* Lanoo, 2021.

Martínez-Burgos García, Palma. «Viudas ejemplares: la princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción». *Chronica Nova* 34 (2008): 63-89.

Matthews, Paul G. «Masks of Authority. Charles V and state portraiture at the Habsburg courts, c. 1500-1533». Tesis doctoral. Universidad de Cambridge, 2003.

Patrouch, Joseph F. «"Bella gerant alii". Laodamia's Sisters, Habsburg Brides: Leaving Home for the Sake of the House». En *Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities,* editado por Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino. Ashgate, 2014.

Pinchart, Alexandre. «Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie (1558)». *Revue Universelle des Arts* 3 (1856): 127-146.

Polleroß, Friedrich. *Die Repräsentation der Habsburger (1493-1806)*. Michael Imhof Verlag, 2023.

Portús Pérez, Javier. «"Soy tu hechura". Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España». En *Carlos V. Retratos de familia,* editado por Fernando Checa Cremades, Javier Portús Pérez y Miguel Falomir Faus. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Redondo Cantera, María José. «Isabel de Portugal. Una Emperatriz entre reinas y otras mujeres de estirpe real». En *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política,* editado por María Leticia Sánchez Hernández. Polifemo, 2019.

Redondo Cantera, María José. «Linaje, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal». En *Congreso Internacional Imagen y apariencia*. Universidad de Murcia, 2008.

Rodríguez-Salgado, María José. «Charles Quint et la dynastie». En *Charles V, 1500-1558, and his Time,* editado por Hugo Soly. Mercatorfonds, 1999.

Silver, Larry A. *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor.* Princeton University Press, 2008.

Sowerby, Tracey A. «"A Memorial and a Pledge of Faith": Portraiture and Early Modern Diplomatic Culture». *The English Historical Review* 129, n.º 537 (2014): 296-331.

Steinbart, Kurt von. «Jan Cornelisz Vermeyen». *Marburguer Jahrbuck für Kunstwissenschaft* 6 (1931): 83-113.

Strelka, Josef. *Der Burgundische Renaissancehof. Margarethes von Österreich und seine literarhistorische Bedeutung.* Verlag A. Sexl, 1957.

Takács, Marianne. «Un nouveau portrait de la reine Marie de Hongrie à la Galerie des Maîtres Anciens». *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 7 (1955): 35-41.

Tamussino, Ursula. *Margarete von Österreich. Diplomatin der Renaissance.* Verlag Styria, 1995.

Van Mander, Karel. *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604): preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618),* vol. 1, editado por Hessel Miedema. Davaco, 1994-1999.

Welzel, Barbara. «Widowhood: Margaret of York and Margaret of Austria». En *Women of Distinction: Margaret of York/Margaret of Austria,* editado por Dagmar Eichberger. Davidsfonds-Brepols, 2005.

Whaley, Joachim. *Germany and the Holy Roman Empire: Volume I: Maximilian I to the Peace Of Westphalia, 1493-1648.* Oxford University Press, 2012.

Wolfram, Herwig, y Christiane Thomas. *Die Korrespondenz Ferdinands I,* vol. 3. A. Holzhausen, 1984.

Zimerman, Heinrich. «Inventoire des parties de meubles estans es cabinetz de Madame en sa ville de Malines». *Jahrbuch der Kunsthzstorzschen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhau-ses* 2 (1885): 93-123.

El duque de Lerma: imagen oficial y colecciones artísticas. Reflexiones tras el cuarto centenario de su fallecimiento (1625-2025)*

Àngel Campos-Perales
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Anónimo (taller vallisoletano), *Retrato del cardenal duque de Lerma, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, ca.* 1625, óleo sobre lienzo, 207 × 127 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE0958.
© Museo Nacional de Escultural, Valladolid CE0958.

Retratos. Nuevas obras para antiguas ambiciones

Haga conmigo, querido lector, un ejercicio de imaginación. Fantasee con que forma parte de una misión del Ministerio del Tiempo, la institución gubernamental de ficción televisiva que todos conocemos, y que, para llevar a cabo el objetivo de dicha empresa, que no viene ahora a cuento, tiene que viajar al Madrid del Siglo de Oro. Se encuentra paseando por la villa y corte durante una agradable mañana de junio de 1618, no muy lejos de las inmediaciones del espacio que ocupa actualmente el Museo Nacional del Prado, más o menos a la altura del Hotel Westin Palace, y, al girar en una de sus calles adyacentes, se encuentra súbitamente con un señor vestido de cardenal sentado en una silla, con un libro en la mano en medio de la vía pública, posando para un pintor que lo retrata aprovechando la luz natural de un día sin nubes de finales de primavera. Curioso se acerca para observar la escena, haciéndose hueco entre un nutrido grupo de transeúntes que han pensado como usted, deseosos de saber quién es el personaje que ha decidido ocupar la calle para ser retratado por el atrevido artista. La sorpresa es mayúscula cuando descubre que se trata del cardenal duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, el mismo que durante los últimos veinte años ha dirigido el rumbo de la Monarquía Hispánica, trabajando codo con codo con el rey Felipe III, su valedor, y del que ha sido su primer ministro, alcanzando una autoridad que lo convertirá en uno de los personajes más poderosos de la historia de España. Se ha convertido en cardenal solo un mes antes, en mayo de 1618, dignidad que le permite esquivar su ajusticiamiento después de los comentados escándalos de corrupción que ya conoce toda la población española (figura 1).

El divertido suceso que le estoy describiendo ocurrió así realmente, y como he comentado, a solo unos pasos del actual Museo Nacional del Prado, muy cerca de la entonces residencia del duque de Lerma en la corte, su palacio en el Prado de San Jerónimo de Madrid (figura 2), un complejo residencial posteriormente conocido como palacio de los duques de Medinaceli, que se ubicaba en la misma parcela que ocupa actualmente el Hotel Westin Palace. Sabemos que esta escena verdaderamente ocurrió porque así lo detalla un curioso testimonio italiano del momento —del embajador florentino en Madrid— cuya noticia data del 10 de junio de 1618. En ella se especifica, asimismo, que otra de aquellas tardes de primavera, el duque se dejó ver una vez más saliendo en silla de manos por la puerta principal de su jardín, aunque el revuelo fue tal que tomó un atajo y volvió a buen paso a palacio. Dice así:

> Il signor Cardinale Duca per sodisfare al desiderio universale, che patesce in non l'haver per ancora potuto vedere in habito rosso, si lasciò ritratare, il pittore lo messe fuori in una strada publica, dove tutta la gente si fermava a guardarlo; sta dipinto a sedere con un libro in mano, e comparisce così bene con gli habiti lunghi e con la berretta in testa, come facesse prima con calza e gorra. Ha cominciato a negoziare, et è andato la prima cosa in Consiglio di Stato con tutte le appartenenze cardinalizie, et una di queste sere uscendo in sedia per la porta principale del suo giardino, si fece vedere un poco, ma la multitudine cresceva tanto, parte per vederlo, a parte per dar a S. E. memoriali, che fece pigliare una scortatoia, e se n'andò a gran passo à Palazzo.[1]

* El presente trabajo ha sido realizado gracias a un contrato posdoctoral Juan de la Cierva, en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, y forma parte de la ayuda JDC2023-051693-I financiada por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+.

1 Se trata de un aviso enviado por el embajador Orso d'Elci al gran duque de Toscana fechado en Madrid el 10 de junio de 1618; citado en García García, «Espacios de la privanza», 424.



Figura 2

Anónimo, *Vista del palacio del duque de Lerma en la confluencia del paseo del Prado con la carrera de San Jerónimo,* comienzos del siglo XVII, óleo sobre lienzo. Launsdorf, Museo del castillo de Hochosterwitz.

Estará de acuerdo conmigo en que las situaciones aquí descritas se asemejan bastante a cuando, en la actualidad, un famoso de Hollywood o una estrella del *rock* desembarca en alguna de las ciudades españolas para, por ejemplo, dar a conocer alguno de sus últimos trabajos. La identificación del duque de Lerma como una estrella del *rock* puede parecer anacrónica, y realmente lo es, pero hay, en estas anécdotas madrileñas, algo del fervor popular que suele generarse en torno a una personalidad internacionalmente conocida, ya sea del mundo de la cultura, del deporte o de la política, como en este caso. Como acabamos de comprobar, su progresiva pérdida de responsabilidad gubernativa en la corte o, lo que es lo mismo, su caída en desgracia a finales de 1618, no comportó su inmediato destierro público y que la fama lo abandonara para siempre; así, los baños de masas que acabamos de señalar eran consecuencia de haber estado veinte años en primera línea política, trabajando con el rey en el gobierno de la Monarquía Hispánica. Durante esas dos décadas, las artes jugaron un papel fundamental en el afianzamiento de su figura pública como primer ministro del monarca, una estrategia visual que, en ocasiones, rebasó los férreos convencionalismos del retrato cortesano y que se asemeja, de nuevo, al uso que se hace de las imágenes en la actualidad por parte de diferentes líderes políticos. El recuerdo de la escena madrileña de 1618 nos permite también ir entrando en materia, pues el presente breve ensayo está dedicado a dos de las principales formas de autorrepresentación utilizadas por el duque de Lerma a lo largo de su vida: a través de los retratos —manipulando cuidadosamente su aspecto oficial— y mediante la reunión de un patrimonio mueble —e inmueble— de dimensiones colosales. Retratos y colecciones artísticas —fundamentalmente las pictóricas— se erigen, de ese modo, en los dos ejes fundamentales sobre los que pivota nuestro discurso; sistemas de visualización del poder

que compartieron otros tantos potentados en la España moderna. Al respecto, véase el estudio de Hugo Vergara Acedos, en esta misma obra colectiva, sobre el palacio madrileño de los marqueses de Los Balbases, que fueron plenamente conscientes de las posibilidades de distinción social que ofrecía su lujosa residencia en la corte; o considérense los trabajos de María Boluda Abenza, Laura Martínez Cayado y Marina Sánchez Montero, en esta misma sección, centrados en personajes femeninos como Leonor, Margarita y Mariana de Austria, articulados también en torno a estrategias de autorrepresentación similares y a la construcción de la imagen pública en entradas triunfales.

Cumplidos en 2025 los cuatrocientos años desde el fallecimiento del duque de Lerma, y aprovechando la oportunidad que nos ofrece la publicación del actual volumen, no podemos sino subrayar la importancia de ambas efemérides para con el objetivo de estas líneas. Esto es, volver la vista atrás y reflexionar sobre el discurrir historiográfico de los estudios sobre su vida y obras matizando ciertos aspectos y reforzando otros tantos. El curioso suceso con el que hemos abierto este ensayo nos pone también sobre la pista de la extraordinaria preocupación del duque por transmitir, a través de retratos, los cargos y títulos conseguidos en sus diferentes etapas vitales. En definitiva, por mostrar el poder alcanzado durante sus veinte años de privanza. Su efigie vestida de cardenal, quizás la misma que todavía se conservaba en la residencia del Prado de San Jerónimo en 1676,[2] fue seguramente la primera de las que debió de encargar para exhibir su nueva dignidad, no solo al abrigo de su intimidad, sino también en la esfera pública, como acabamos de ver.

Cualquier investigador que se haya enfrentado al análisis de alguno de los múltiples perfiles biográficos que ofrece su figura habrá comprobado que la recepción de su imagen, tanto en el plano académico como fuera de él, se encuentra fuertemente condicionada por los manidos tópicos de corrupción que envuelven a su persona. Una mala fama que se remonta hasta sus años de gobierno —que pervive hasta el día de hoy revelando la fortaleza de su leyenda negra— y que cristalizó entonces en forma de sátira política hacia el valido y sus favoritos.[3] El proceso de desprestigio, que se endureció posteriormente en época de Felipe IV, cuando a partir de 1621 se iniciaron los procedimientos judiciales sobre los beneficios recibidos de Felipe III, encontró respuesta en la defensa que él mismo hizo de su honestidad. Por ejemplo, en unas aclaraciones de 1623 a su inventario de bienes de 1622 —realizado a petición de Felipe IV como mecanismo de control de la corrupción a comienzos de su reinado—, el propio duque de Lerma asegura que respondía «al tenor de ellos [los capítulos del inventario de 1622] en las protestaciones ordinarias de que no pueda perjudicar a mi dignidad en esta manera».[4]

2 El 24 de febrero de 1676 comenzó el inventario de los bienes *post mortem* de Feliche Enríquez de Cabrera, II duquesa consorte de Lerma, en su palacio madrileño del Prado de San Jerónimo, antaño la residencia cortesana del valido, entre cuyas propiedades se localizó y tasó el siguiente cuadro, quizás el mismo de 1618: «Más otro retrato de dicho señor duque [de Lerma] vestido de cardenal, con marco dorado y negro de dos varas de alto y una de ancho, le tassa [el pintor Francisco Fernández] en veinte ducados [220 reales]»; AHPM, Pedro de Villalobos, Protocolo 8.748, fol. 72v. El del duque de Lerma como cardenal aquí reproducido (figura 1) debió de ser posterior, de cuando aceptó su destierro político en Valladolid durante sus últimos años de vida. Sabemos que procede del Convento de San Pablo de dicha ciudad, del que era patrono Lerma, aunque se han expresado dudas sobre su posible ejecución antes o después del fallecimiento del duque en 1625. Más información sobre este cuadro en la ficha de catalogación de Manuel Arias Martínez en CER.ES.

3 García García, «Sátira política a la privanza del duque de Lerma».

4 Citado en Campos-Perales, «Patronazgo artístico y religioso del duque de Lerma», 492.

Como decimos, a pesar de los esfuerzos historiográficos de los últimos años, siguen apareciendo discursos en los que se pone en el centro del debate el enriquecimiento ilícito del personaje, usado frecuentemente como mero gancho para su lectura; y no solo en la prensa escrita desde hace décadas, sino también en el mundo académico o seudoacadémico —véase el auge de las nuevas propuestas de divulgación histórica en redes sociales, que tanta repercusión social consiguen—. Frente a la posibilidad de articular publicaciones en torno a estos tópicos, cabe la opción de plantear propuestas más ricas en matices y menos tendenciosas, pues, como señala Antonio Feros, «aunque Lerma siga ocupando un lugar marginal en la historia de España, no cabe duda de que su imagen, su historia externa, aparece ahora más matizada que con anterioridad, y su vida no fue un retrato en blanco y negro, sino uno compuesto de mayores colores y contrastes».[5] Esta imagen «más matizada» se ha beneficiado del afán de investigadores presentes y pasados, como el mencionado Antonio Feros o Francisco Tomás y Valiente, que con su manual de 1963, llamado *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, sentó las bases de cuantos estudios modernos sobre el duque de Lerma y acerca de la práctica del valimiento estaban por llegar.[6] No estamos seguros de que este último trabajo seminal surgiera a causa del apogeo de textos sobre la biografía del valido tras la campaña mediática de 1962 para evitar la subasta en Madrid del retrato ecuestre de Lerma pintado por Rubens (figura 4), hoy en el Museo Nacional del Prado, aunque es una posibilidad y debería estudiarse.[7] Sí que sabemos, por el contrario, que dicho acontecimiento espoleó los deseos de la sociedad española por conocer más detalles sobre él, a los que correspondió la prensa del país con no pocos artículos, algunos de los cuales fueron escritos en «términos modernísimos» y con una gran perspicacia, como demostró el periodista José Medina Gómez, que ya entonces se lamentaba de la desafortunada reputación de nuestro protagonista:

> Con términos modernísimos puede decirse que el primer duque de Lerma, el sujeto en cuestión, ha tenido mala prensa; con exactitud, que ha tenido mala historia, o sea, que la historia lo ha tratado con dura rigurosidad, sin concederle respiro, tregua ni compasión para sus defectos. Bien es cierto que llegó a lo más alto en la escala de los valores humanos y que en su cenit quedaba totalmente al descubierto a los aires de la crítica. Y que cometió errores; pero existe una especie de confabulación histórica que lo tacha repetidamente de «escasas luces y cultura, ambicioso en extremo y carente de escrúpulos». Sin embargo, es obligado reconocer en su descargo que cumplió las tres condiciones que Martín Rizo señaló para un buen privado: «ser rico, noble y prudente». Cumplió como pudo o como supo Lerma en su alto valimiento, y tengamos piedad para su memoria.[8]

En su citada monografía, Francisco Tomás y Valiente señala que es falsa la idea de que los monarcas españoles del siglo XVII se plegaran a las voluntades de sus validos solo por comodidad o indolencia.[9] Para reyes como Felipe III o Felipe IV, el recurso del privado

5 Véase su biografía sobre Lerma en el Diccionario Biográfico electrónico (DB~e) de la Real Academia de la Historia.

6 Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía española*.

7 Esta campaña mediática ha sido estudiada en Campos-Perales, «El *Retrato ecuestre del duque de Lerma*».

8 Medina Gómez, «El duque de Lerma», 26.

9 Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía española,* 36.

no se debió tanto a la debilidad del soberano como a los propios méritos y capacidades de figuras como el duque de Lerma o el conde-duque de Olivares. Por lo tanto, como bien supo detectar el periodista José Medina Gómez, sería muy matizable esta idea de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas como personaje de «escasas luces y cultura». Si de Olivares se ha dicho que tenía fanática devoción por el trabajo, de Lerma podemos destacar su astucia y preparación cortesana, además de que supo ganarse la amistad del rey; cualidades que se ponen de relieve si analizamos sus aportaciones a la historia del arte español. Primero, por lo que respecta a este estudio, la forma magistral en la que manipuló su imagen oficial para aparecer representado como un auténtico monarca, tanto en la corte como lejos de ella; y segundo, el modo en el que supo aunar tradición y modernidad en una colección de dimensiones colosales que inauguró diferentes vías en la historia del coleccionismo de nuestro país. En definitiva, frente a la posibilidad de destacar sus errores, que los tuvo, aquí nos proponemos resaltar sus contribuciones bosquejando un retrato del valido «compuesto de mayores colores y contrastes» frente a una vida en blanco y negro.

Empecemos por la primera de ellas, la forma en la que empleó cuidadosamente su imagen durante sus años de acceso a la privanza. La RAE define la expresión «delirio de grandezas» como la «actitud de la persona que se manifiesta con apariencia muy superior a la que realmente le corresponde», y creemos, con algunos matices, que estas palabras pueden ayudarnos a entender el comportamiento adoptado por el duque de Lerma en cuanto a la proyección pública de su figura. Durante sus años en el poder utilizó su aspecto con diferentes fines, aunque el más evidente de ellos fue la voluntad de ser representado con claros tonos regios en diferentes formatos y lugares, tanto en pintura como en escultura, tanto en la corte como lejos de ella. Algo que ya se puso de manifiesto durante los primeros pasos del valimiento. Por ejemplo, es toda una declaración de intenciones la estampa que aparece reproducida en *El Prado de Valencia*,[10] una obra que el noble valenciano Gaspar Mercader dedicó a la duquesa de Lerma, Catalina de la Cerda, en la que, en clave pastoril, se encomia el virreinato valenciano de su esposo entre 1595 y 1597. Dice así el verso que acompaña al explícito jeroglífico de la portada: «La que cerca de su dueño resplandece, mucho alcança y más merece». Obviamente, el dueño es Felipe III, el rey/sol que ilumina el camino de su favorito, una estrella cercana que alcanza el éxito social gracias a su proximidad al monarca. Desde 1599, cuando los reyes se casaron en Valencia por influencia de Lerma, y durante las dos primeras décadas del siglo XVII abundan las referencias escritas y visuales —como la mencionada— en alusión a la privilegiada posición del privado respecto al soberano, aunque las imágenes más explícitas y sugerentes suelen ser los retratos.

Actualmente, consideramos los dos primeros oficiales del rey y de su valido, tras el acceso de ambos al gobierno de la monarquía, los de cuerpo entero que se encuentran en Viena y Toledo, respectivamente, pintados por Juan Pantoja de la Cruz. El de Felipe III, conservado en el Kunsthistorisches Museum se data en torno a 1601-1602,[11] mientras que el de Lerma, custodiado en el Hospital Tavera (figura 3), está firmado y fechado en 1602. Es decir, a tenor de las evidentes coincidencias formales y de la cercanía cronológica entre ambos, existe la

10 Mercader, *El Prado de Valencia*.

11 Juan Pantoja de la Cruz, *König Philipp III. (1578-1621) von Spanien, Bildnis in ganzer Figur als General der Infanterie (Im Hintergrund: Die Belagerung von Ostende 1601-1604)*, *ca.* 1601-1602, óleo sobre lienzo, 176 × 116 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG.9490.



Figura 3

Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato del duque de Lerma,* 1602,
óleo sobre lienzo, 204,50 × 101,50 cm. Toledo, Hospital Tavera.
© Toledo, Hospital Tavera. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

posibilidad de que, para el retrato del duque, el pintor tomara como modelo, por voluntad del favorito, el del monarca en Viena, como ya se había sugerido.[12] Lo realmente interesante de todo esto es la atrevida forma en la que nuestro protagonista decidió ser representado, sujetando el bastón de mando con la mano derecha, como máximo conductor de los ejércitos, atributo de un poder militar que fue consumado cuando un año después, en 1603, fue nombrado capitán general de la caballería de España. En cierta forma, Lerma aparece representado como *alter ego* del rey Felipe III, como su sombra, como síntesis visual de un poder que se convertiría en total durante esos años.

La importancia del retrato del Hospital Tavera radica, además, en que su rostro se convirtió en la imagen autorizada del valido, sirviendo como prototipo para posteriores efigies del duque hasta 1615-1617. A partir de entonces, algunas de ellas, como la realizada por Pedro Antonio Vidal, de colección particular —antigua de los duques del Infantado—, o la mencionada de Lerma vestido de cardenal de Valladolid (figura 1) reelaboraron su semblante según las nuevas necesidades políticas del primer ministro.[13] Por ejemplo, Sarah Schroth argumenta que la faz del duque pintada por Pantoja de la Cruz en 1602 podría haber servido de modelo para obras como su estatua orante en bronce de Pompeo Leoni y sus colaboradores en la Iglesia de San Pablo de Valladolid,[14] o incluso para el retrato ecuestre de Rubens (figura 4).[15] En este último caso se apoya en la documentación publicada en torno al proceso de creación del cuadro, según la cual, en noviembre de 1603, Lerma había hecho una copia de sí mismo para terminar su efigie a caballo,[16] quizás, según la autora, en referencia a la que hizo Rubens del rostro plasmado por el vallisoletano, la última parte efectuada por el flamenco en el lienzo del Museo Nacional del Prado.[17] También se ha avanzado que para la estatua marmórea del valido en el castillo de Dénia (figura 5), el artista contratado, en ese caso el genovés Giuseppe Carlone, se debió de servir igualmente de una reproducción del semblante realizado por Pantoja de la Cruz.[18]

Aunque la nómina de retratos del duque de Lerma es larga y variada, existiendo ejemplos en diferentes lugares, épocas y formatos, como grabados,[19] miniaturas[20] o medallas,[21] vamos a centrarnos ahora en los ejemplos pictóricos y escultóricos citados,

12 Marías, «Retrato del I Duque de Lerma».

13 Schroth, «Más allá de la "identificación del modelo"», 41-42.

14 Pompeo Leoni, *Retrato del Duque de Lerma, Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas,* 1601-1608, bronce dorado, 162 × 106 × 135 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE0488.

15 Schroth, «Más allá de la "identificación del modelo"», 41-44.

16 «Con la copia c'ha fatto de se per finir quel suo ritratto che gl'è piacciuto in estremo»; véase Ruelens, *Correspondance de Rubens,* 222.

17 Schroth, «Más allá de la "identificación del modelo"», 43.

18 Campos-Perales, «La estatua marmórea del duque de Lerma», 404-405.

19 Véanse, por ejemplo, las estampas del duque de Lerma de José Cebrián García y Rufino Casado en la Biblioteca Nacional de España (IH/3874/5 e IH/3874/4), que, aunque posteriores —del siglo XIX—, son interesantes para estudiar la recepción de la imagen del valido en la España de entonces.

20 Véanse, por ejemplo, su retrato miniado en la *Escriptura de obligación que el Convento de San Agustín de Burgos tiene de dezir una missa cantada cada año perpetuamente todos los viernes en el altar del Sanctíssimo Crucifixo por el Excelentíssimo Señor D. Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma,* de 1610, y en el Archivo Ducal de Medinaceli, reproducido en Campos-Perales, «Patronazgo artístico y religioso del duque de Lerma», 475; también su retrato miniado en el folio 321r de la *Genealogía universal de la nobilíssima casa de Sandoval, ramo del generoso tronco de los soberanos reyes de Castilla y León,* manuscrito de Melchor de Teves, en la Bibliothèque nationale de France, que fue ilustrado por Duarte Caldeira en 1612 y que procede de la Iglesia de San Pablo en Valladolid.

21 Véase, por ejemplo, la extraordinaria medalla en bronce con el rostro del duque de Lerma (Rutilio Gaci, *Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma,* 1616, bronce, 13,3 × 11,2 cm. Florencia, Museo del Bargello) reproducida en Goldberg, «Artistic relations between the Medici and the Spanish courts… Part I», 112.



Figura 4

Pedro Pablo Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma,* 1603,
óleo sobre lienzo, 290,5 × 207,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P003137.
© Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado.



Figura 5

Anónimo, *Dibujo para la estatua de mármol del duque de Lerma en el castillo de Dénia, ca.* 1612. Génova, Archivio di Stato di Genova.

seguramente los más interesantes para analizar cambios y continuidades en la iconografía del valido. De 1603 es su efigie ecuestre de Rubens en el Museo Nacional del Prado (figura 4), siendo el primer personaje en ser representado de esa forma en toda Europa, exceptuando Italia y, obviamente, los ejemplos de miembros de la realeza como Carlos V;[22] de 1601-1608 es su estatua orante de Pompeo Leoni en la Iglesia de San Pablo de Valladolid; y de 1612 la de cuerpo entero en mármol de Carrara que antaño se encontraba en el castillo de Dénia (figura 5).[23] Desde el punto de vista de la estrategia visual que siguió el duque para expresar su posición privilegiada, su escultura de la

22 Feros, *El Duque de Lerma,* 194.

23 Campos-Perales, «La estatua marmórea del duque de Lerma».

ciudad alicantina fue, junto con el retrato a caballo realizado por Rubens, su encargo artístico más atrevido. Es más, sobre esta estatua podríamos decir que se trata del más claro ejemplo de exclusividad en toda la historia de la nobleza española de la temprana Edad Moderna por el material utilizado, el mármol de Carrara; por la iconografía, siguiendo unos cánones solo reservados para los grandes encargos regios; por su emplazamiento público, a la vista de todas las embarcaciones que llegaban a la península ibérica vía el puerto de Dénia; y por su unicidad, ya que se trata, a nivel español, del único ejemplo conocido entre la clase nobiliaria de esos años —solo comparable con la escultura de bronce del III duque de Alba en Amberes realizada por Nicolaes Jonghelinck en 1571—.[24]

El año de 1612 fue muy importante para Lerma a nivel simbólico, y puede que sus logros lo empujasen a llevar a cabo el encargo más audaz de todos. En esas fechas, Felipe III firmó una cédula de gran calado, un documento oficial por el cual se equiparaba la firma del duque con la del rey, o lo que es lo mismo, se oficializaba una circunstancia que llevaba tiempo sucediendo: el valido podía sustituir autorizadamente la figura del monarca. Esto es, que a partir de entonces Felipe III compartió oficialmente su soberanía con Francisco Gómez de Sandoval y Rojas.[25] Ese mismo año, Dénia obtuvo el título de ciudad de manos del soberano, y Lerma, que era también el V marqués de la población alicantina, disponía en ella de un castillo y palacio señorial que reformó en diferentes fases para alojar a la familia real. Por lo tanto, la colocación, a finales de 1613, de la estatua que había encargado el año anterior debe ser contextualizada en ese proceso constructivo y de adecuación figurada y material de Dénia al distintivo de ciudad.[26] Aunque actualmente está desaparecida, la existencia de la obra garantizaba la presencia simbólica del valido en aquellas tierras litorales, ya que, a pesar de las jornadas reales de 1599 y 1604, en las que participó activamente el duque, y de los posteriores intentos de viaje a sus estados valencianos, ni el rey ni su favorito volvieron a visitarla.[27]

Como ya hemos argumentado,[28] se trataba de una creación parangonable en términos de exclusividad y representatividad a las conocidas esculturas marmóreas de cuerpo entero de los monarcas españoles, como el *Carlos V* de los Leoni, actualmente en el Museo Nacional del Prado,[29] o el *Felipe II* de Leone Leoni de Patrimonio Nacional, procedente de Aranjuez y actualmente en la Galería de las Colecciones Reales.[30] De hecho, creemos que esta última fue posiblemente el modelo para la estatua de Lerma, ya que sabemos, por la descripción de los inventarios reales, que Felipe II portaba bastón de mando en la mano izquierda y un sable en la derecha, como el valido, cuya postura en *contrapposto* es muy parecida.[31] También podemos imaginar cómo sería a través de otro ejemplo conservado: su escultura de bronce realizada una década antes

24 Hänsel, «Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba».
25 Tomás y Valiente, *Los validos en la monarquía española*, 71-72.
26 Campos-Perales, «Patronazgo artístico y religioso del duque de Lerma», 489 y ss.
27 «Patronazgo artístico y religioso del duque de Lerma», 491-492.
28 Campos-Perales, «La estatua marmórea del duque de Lerma», 407.
29 Pompeo Leoni y Leone Leoni, *Carlos V, ca.* 1553, mármol de Carrara, 197 × 79 × 44 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E000267.
30 Pompeo Leoni, *Felipe II*, 1568, mármol, 167 × 65 × 40 cm. Madrid, Galería de las Colecciones Reales.
31 Sancho Gaspar, «La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias», 69-70.



Figura 6

Anónimo genovés de comienzos del siglo XVII [¿familia Carlone? aquí atribuido], *¿El duque de Lerma?* A la venta en Hôtel Drouot (París), 2022.

por los Leoni, hoy en el Museo Nacional del Prado,[32] que igualmente es muy similar a la citada de Lerma.[33]

Otro aspecto que nos gustaría reivindicar con este texto es la idea de que no todo está ya estudiado y debatido, aunque los que nos dedicamos a tratar «grandes figuras de la historia», ya fueran pintores o agentes artísticos, podemos llegar a pensar que no queda nada por descubrir sobre ellos. En concreto, acerca del propio duque de Lerma han aparecido nuevos datos relativos a sus múltiples retratos en diferentes formatos recientemente identificados. Uno de ellos es el busto en mármol que una casa de subastas de París puso en venta en 2022 como posible efigie del valido (figura 6)[34] y sobre la que nos decantamos por pensar que fue obra de un escultor genovés de comienzos del siglo XVII, quizás de la familia de los Carlone, como Giuseppe Carlone, autor de la estatua de Dénia, o Taddeo Carlone, al que se ha atribuido, todavía sin pruebas documentales, el monumento funerario

32 Pompeo Leoni y Leone Leoni, *Felipe II,* 1551, bronce, 171 × 72 × 46 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E000272.

33 Sobre esta última escultura, véase Coppel Aréizaga, *Museo del Prado,* 92-95.

34 Fue subastado el viernes 15 de abril de 2022, en el Hôtel Drouot de París (lote 161), como posible busto en mármol blanco del duque de Lerma, obra de escuela italiana de inicios del siglo XVII (hacia 1605) y con una estimación de unos 35 000-40 000 €. Desconocemos si finalmente fue vendido y su paradero actual, ya que no hemos recibido respuesta en este sentido desde la casa de subastas. Agradezco a Gabriele Langosco que me señalara su existencia.

de Rodrigo Calderón en Valladolid, «el valido del valido».[35] Según sus rasgos físicos, podría tratarse de Lerma, y nada más conocer la noticia de su existencia, sopesamos la posibilidad de que pudiera proceder del Convento de San Pablo en Valladolid, en cuya sacristía se creía que había sido instalado un busto del duque junto con una larga inscripción con su nombre y títulos.[36] Sin embargo, la reconstrucción virtual propuesta por Jesús Urrea Fernández no es del todo correcta. Este investigador siguió la traducción al español de Fernando Huerta Alcalde —de los años de la década de 1990— sobre el testimonio de un visitante anónimo que describió el convento en latín en el año 1617 y manifiesta que aquel había visto un «busto del duque de Lerma, sacado del natural por el artista»,[37] que hubiera podido relacionarse con el subastado en París, sobre todo si tenemos en cuenta que el Convento de San Pablo fue saqueado por los franceses durante la guerra de la Independencia a comienzos del siglo XIX. No obstante, el testimonio en latín de 1617 no señala realmente la presencia de un busto escultórico, sino de una *effigie,* de un rostro del duque de Lerma sacado del natural *(ad vivum)* no por un artista en general, sino por un pintor *(à pictore)*.[38] Por lo tanto, un retrato pictórico y no escultórico de Lerma.

Sea como fuere, la obra de París es de una gran calidad formal y representa las facciones de un personaje español que viste, sobre la armadura, una especie de abrigo con un lujoso acabado con cuello de piel, una combinación muy similar al bohemio o capa corta y coraza que luce el retratado del Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte de Lemos, tradicionalmente identificado como el VII conde de Lemos, aunque muy seguramente se trate del duque de Lerma (figura 7);[39] o semejante al ostentoso cuello de piel de las vestiduras del eclesiástico Francisco de Pisa en el retrato de El Greco del Kimbell Art Museum.[40] La ausencia de atributos en el busto escultórico de París, como por ejemplo la venera de caballero de Santiago que casi siempre lucía Lerma, se debe seguramente a que, en origen, estaba acompañado de una larga inscripción con los títulos y cargos del personaje, como sucedía en el del Convento de San Pablo de Valladolid. Finalmente, y siguiendo con las nuevas imágenes del duque aparecidas en el mercado del arte, merece ser señalado el cuadro subastado recientemente en Fernando Durán (figura 8), donde ha sido expuesto ya restaurado y bien identificado después de que fuera adquirido a otra casa de subastas parisina con atribución errónea,[41] que lo representa con unas prendas muy parecidas a las figuradas en su posible busto escultórico (figura 6) y en su retrato de Monforte de Lemos (figura 7). No obstante, la principal novedad es la aparición de la gran llave dorada que cuelga del cinto, en referencia a su cargo de

35 Martín González, «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón», 285.

36 Urrea Fernández, *El Convento de San Pablo de Valladolid,* 51-53.

37 Huerta Alcalde, *El arte vallisoletano en los textos de viajeros,* 211, 216.

38 Dice así el anónimo visitante del Convento de San Pablo en Valladolid en 1617: «Templi ambitus in sacrarium ducit, opus profecto splendidum & magnificum, in quo Ducis Lermae effigies ad vivum à pictore expressa conspicitur»; véase Zeiller, *Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium*, 145.

39 Por ejemplo, aunque seguramente se trate del duque de Lerma, en la imagen de cubierta de la biografía que Isabel Enciso Alonso-Muñumer dedicó a Lemos (*Nobleza, Poder y Mecenazgo en tiempos de Felipe III)* aparece identificado como Pedro Fernández de Castro y Andrade, VII conde de Lemos, sobrino y yerno de Lerma.

40 El Greco, *Retrato de Francisco de Pisa, ca.* 1610-1614, óleo sobre lienzo, 107 × 90 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. AP 1977.05.

41 Tras una estimación inicial de unos 1500-2000 €, finalmente fue vendido por 11 000 €, en la subasta del 25 de mayo de 2023 (lote 105) de la casa París Millon & Associés (sede de Niza), como retrato del duque de Lerma, pero con la atribución a un pintor español, de hacia 1700, seguidor de Pantoja de la Cruz. Tras ser restaurado, fue subastado y vendido, por 55 000 €, el 27 de diciembre de 2024 (lote 942) en Fernando Durán, atribuido entonces a Juan Pantoja de la Cruz.



Figura 7

Anónimo, *Retrato del duque de Lerma* [aquí identificado], comienzos del siglo XVII. Monforte de Lemos, Museo de Arte Sacro de las Clarisas. © Wikipedia Commons.



Figura 8

Seguidor de Juan Pantoja de la Cruz [aquí atribuido], *Retrato del duque de Lerma,* comienzos del siglo XVII. A la venta en Fernando Durán (Madrid), 2024.

sumiller de corps, un detalle que, por otra parte, ya hemos visto en su escultura para el castillo de Dénia (figura 5).[42] El rostro sigue, en lo fundamental, el prototipo de Pantoja de la Cruz en Toledo (figura 3) —inconfundible, por ejemplo, su estrabismo—, aunque carece de la vivacidad y soltura del maestro. Así, dado que se advierte cierta sequedad y una notable fidelidad en el copiado del modelo primigenio, además de la presencia de un billete/memorial que sujeta con la mano derecha con las palabras «Alberto Bau supp^{ca} a Vx^{a}», en referencia a su posible primer propietario, creemos que el cuadro debió de salir del entorno colaborativo del vallisoletano. Los retratos de Lerma realizados por el pintor, como los cinco que estaban en el estudio del artífice en el momento de su fallecimiento en 1608,[43] debieron de estar destinados a una clientela más selecta. Recordemos que Pantoja de la Cruz solía firmar sus cuadros, como ocurre en el de Toledo y en este sentido, el subastado en Fernando Durán no está rubricado ni fechado, de modo

42 Han llegado hasta nosotros algunos ejemplos de estas llaves honoríficas, como las conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y que, por otro lado, también aparecen representadas en otros retratos de validos españoles, como los del conde-duque de Olivares; véase Granados Ortega, «Llaves honoríficas de gentilhombre».

43 Sánchez Cantón, «Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz», 116.

que este «Alberto Bau» quizás fue un personaje muy cercano al valido, y de su confianza en alguno de los territorios de la Monarquía Hispánica, que debió de contentarse con una obra de algún fiel seguidor del pintor del rey. Con todo, y más allá de su calidad artística, esta última imagen se erige como un testimonio privilegiado de aquello que comentábamos al comienzo: el extraordinario entusiasmo que generó la figura de Lerma hasta 1618, año en el que todavía en Madrid, después de haber sido nombrado cardenal, se dejaba ver en público, siendo recibido por una multitud que en parte quería verlo y en parte, esperando favores, «dar a S. E. memoriali».

Gusto y colecciones artísticas. «Non essendo il buono da lui ignorato»

Como acabamos de comprobar, el arte del retrato, al igual que ocurría con la heráldica, garantizaba a Lerma su comparecencia simbólica en todos aquellos espacios en los que no podía estar de forma presencial, fundamentalmente en sus residencias señoriales y fundaciones religiosas. De puertas para adentro, en sus múltiples palacios del centro y el este peninsular desplegó unas colecciones artísticas de dimensiones colosales que expresaban su poder y autoridad tras su acceso a la privanza de Felipe III y eran equiparables, en términos de magnificencia y exclusividad, a las de cualquier monarca europeo.

En este punto, nos centraremos brevemente en las pinturas que atesoró —sin duda el punto fuerte de todo su patrimonio mueble—, ya que para articular un discurso coherente en torno al resto de tipologías necesitaríamos mucho más tiempo y espacio. De todas formas, la bibliografía sobre el tema es ingente y comprende los múltiples trabajos que desde hace décadas han venido siendo publicados, como por ejemplo, y sin ánimo de ser exhaustivos, los de Luis Cervera Vera sobre lo custodiado en la villa ducal de Lerma; los de Sarah Schroth acerca de la colección de cuadros y otros enseres; los de Javier Pérez Gil sobre Valladolid; los de Concha Herrero Carretero respecto a tapices y libros; los de Roberto González Ramos acerca de la armería; los de Jorge González Segura sobre reliquias y relicarios; o los nuestros, que, entre otros asuntos, han tratado el legado artístico del duque en Valencia.[44]

En cuanto a la pintura, Lerma consiguió reunir un conjunto de hasta 2747 piezas que lo convirtieron, en palabras de Sarah Schroth, en el primer «mega-coleccionista» europeo de índole no regia.[45] Es más, su importancia al respecto en nuestro país puede ser explicada por su carácter pionero entre la clase nobiliaria. Aunque ya en tiempos del rey Felipe II se configuraron importantes pinacotecas aristocráticas, el duque fue el encargado de consolidar en la corte el gusto por la acumulación, aunque a veces de forma selectiva. No obstante, el progresivo interés por la disciplina que comenzaba a afianzarse en el ambiente cortesano no implicaba un conocimiento real y profundo de la pintura en boga; o por lo menos así lo creyó Rubens, que en su primer viaje a

44 Véase, por ejemplo, Cervera Vera, *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma;* Pérez Gil, *El palacio de la Ribera;* Herrero Carretero, «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas»; González Ramos, «La armería del duque de Lerma» y la tesis doctoral de González Segura, «Francisco Gómez de Sandoval y Rojas».

45 Schroth, «A New Style of Grandeur», 88.

España de 1603, como agente diplomático del duque de Mantua, se atrevió a afirmar en una misiva que era «incredibil» la «insufficienza e dapocagine di questi pittori, e (che molto importa) maniera (Idio men guarda di rassomigliarli in niente) totalmente discrepante de la mia», para rematar poco después, al final de la misma, que en las colecciones reales españolas, visto lo visto, «in quanto gli moderni [no hay] niente che vaglia».[46]

Precisamente, en esa misma carta al secretario del duque de Mantua, Rubens critica los cuadros modernos de la corte, alaba el interés estético de Lerma y añade, respecto al valido, que no era «il buono da lui ignorato per singolar suo diletto e prattica di veder quotidianamente tante cose bellissime del Titiano e Raphaello et altri che mi hanno fatto stupire in qualità e in quantità, in casa del Re et in Escuriale et altrove».[47] Tales palabras, ya conocidas, apuntalan la creencia de que el duque debió de tener unos conocimientos básicos sobre la identificación de pintura de calidad, fundamentados, sobre todo, en el entrenamiento diario de su vista a partir de lo observado en las colecciones reales. Es decir, los que entendían de este arte y sus primores eran expertos como él —«ojos doctos», «ojos despiertos», «ojos exercitados», en palabras de Juan de Butrón—[48] que incluso eran capaces de emitir juicios sobre la naturaleza de ciertas obras. De hecho, en ese mismo contexto de la primera visita de Rubens a España, Lerma reconoció correctamente como copias los cuadros de las series de *Los planetas* y *La Creación* que habían sido enviados por el duque de Mantua a Valladolid.[49] Si ya en 1603 el duque disfrutaba de una privilegiada capacidad de selección, con el paso del tiempo, y con el adiestramiento de su vista, debió de adquirir una todavía mayor experiencia en torno a estos asuntos estéticos.

Su colección de pintura aunaba, como hemos avanzado, modernidad y tradición al gozar de piezas de autores coetáneos, aunque paralelamente se mantuvo fiel a los gustos de una generación anterior, tomando como modelo la pinacoteca del rey Felipe II, siempre un referente para nuestro protagonista. Los mejor representados en la recopilación pictórica de Lerma fueron los Bassano, con veintinueve originales y diecisiete copias, señal de la influencia del monarca en el valido que venimos comentando.[50] La obsesión del duque por las obras de esta familia de artífices condicionó, en cierto modo, el mercado artístico y los hábitos coleccionistas de la población, que imitaba las pautas conductuales de la clase cortesana. En el contexto del acopio masivo de sus trabajos y de su altísima popularidad en la España del Siglo de Oro, asuntos ambos estudiados por Miguel Falomir Faus,[51] debe entenderse la siguiente noticia: una pieza

46 «Insuficiencia y negligencia de estos pintores, y de su manera (a la que Dios me libre de parecerme en nada) absolutamente distinta de la mía [...]. Pero modernos no hay nada que valga»; véase Ruelens, *Correspondance de Rubens,* 145-146. Una correcta matización de estas palabras, ya que los españoles sí que estaban al tanto de las últimas corrientes pictóricas surgidas en Italia, como se comprueba en el caso de los primeros coleccionistas de obras de Caravaggio y la rápida expansión de su fama en nuestro país, puede consultarse en Morán Turina, «Los gustos pictóricos en la Corte de Felipe III», 14 y ss.

47 «Del todo ignorante de las cosas buenas, por cuya razón se deleita en la costumbre que tiene de ver todos los días cuadros admirables en palacio y en el Escorial, ya de Tiziano, ya de Rafael, ya de otros»; véase Ruelens, *Correspondance de Rubens,* 146.

48 Butrón, *Discursos apologéticos,* 17r.

49 Ruelens, *Correspondance de Rubens,* 170.

50 Schroth, «The private picture collection of the Duke of Lerma», 107.

51 Falomir Faus, *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*.

original de los Bassano fue la mejor evaluada en la subasta pública de los bienes del duque de 1639, llegando a multiplicar por más de treinta el valor de las peor estimadas en dicha venta. Tras pagar los dos mil reales de la tasa, la obra *La multiplicación de los panes y los peces* fue entregada a Velázquez, quien seguramente actuaba como apoderado de algún coleccionista cortesano o del mismo Felipe IV. Como hemos explicado anteriormente,[52] es probable que se trate del lienzo atribuido con dudas a Jacopo Bassano, y conservado en una pinacoteca particular estadounidense, que fue adquirido por Lerma tras el fallecimiento del I duque de Peñaranda en 1608 y posteriormente, en 1639, comprado por Velázquez en Madrid. De alguna colección cortesana pudo pasar a manos del II conde de Sunderland, quien pudo hacerse con él en la capital durante su etapa como embajador del rey de Inglaterra en España entre 1671 y 1672. De hecho, es posible que fuese uno de los dieciocho cuadros que sacó de España tras su periodo diplomático, según una cédula de paso del 20 de mayo de 1672.[53] Sea como fuese, hasta finales de los años ochenta del siglo XX la pieza estuvo en Althorp House; en 1991 fue subastada en Christie's Londres y ahora se encuentra, en manos privadas, en Estados Unidos. La participación de Velázquez en dichas almonedas, que pudieron extenderse con la compra de algún cuadro más —Sarah Schroth ya sugirió que el pintor del rey podría haber adquirido una *Susana y los viejos* de Luca Cambiaso, previamente propiedad de Lerma—,[54] nos pone sobre la pista de la buena reputación de la pinacoteca del valido todavía en 1639, más de diez años después de fallecer. En este sentido, una de las vías historiográficas sobre el patrimonio mueble del duque que podría dar mayores frutos en un futuro es la del estudio de la dispersión de sus bienes personales antes y con posterioridad a su deceso; dirección en la que se ha dado un pequeño paso con el hallazgo y publicación de las almonedas de 1639, aunque los esfuerzos en este sentido deben ser mayores, constantes y conjuntos.

Como decíamos, Lerma se interesó por atesorar pinturas de antiguos maestros, sobre todo por obras de aquellos nombres presentes en la colección real en tiempos de Felipe II, como el Bosco, Correggio, Moro, Tiziano, Tintoretto o los Bassano.[55] No obstante, de un modo paralelo patrocinó la actividad de artífices activos en el entorno cortesano a comienzos de siglo, como fue el caso de los hermanos Vicente y Bartolomé Carducho —este último trabajó incluso como marchante para el duque—; Juan Pantoja de la Cruz y su círculo de colaboradores, como Bartolomé González y Pedro Antonio Vidal; o el pintor portugués Bartolomé Cárdenas, también protegido del valido. A algunos de ellos debía de referirse Rubens en sus duras palabras de 1603, aunque vistas en perspectiva, sus críticas deben entenderse en la compleja coyuntura profesional de querer mostrar a su protector, el duque de Mantua, que sus aptitudes eran mayores que las de sus colegas hispánicos. A pesar de que el paso del artista flamenco por la España de comienzos de siglo fue fugaz, y corta su relación laboral con sus primeros mecenas españoles, esta última circunstancia es reconocida ahora como un importante preámbulo de lo que

52 Campos-Perales, «A propósito de las almonedas de 1639 del I duque de Lerma», 135 y ss.

53 AHN, Consejos, libro 637, fol. 75v; referencia documental que no había sido publicada previamente en nuestro trabajo sobre las almonedas de 1639 del duque de Lerma. Entre estas dieciocho pinturas de Sunderland sin especificar, también podrían haber estado los dos cuadros de Orrente, más tarde en Althorp House; véase Campos-Perales, «A propósito de las almonedas de 1639 del I duque de Lerma», 138.

54 Schroth, «The private picture collection of the Duke of Lerma», 143-144.

55 Schroth, «A New Style of Grandeur», 92.

estaba por llegar en época de Felipe IV.[56] De hecho, Lerma se convirtió en el primer gran cliente español de Rubens, inaugurando una conocida historia de amor entre el pintor y la nación española que se intensificó poco después con Rodrigo Calderón y, sobre todo, en época de Felipe IV. Fue durante el primer viaje de Rubens a España, en 1603, cuando realizó para el duque el retrato ecuestre del Museo Nacional del Prado y el *Demócrito y Heráclito* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid,[57] pieza ejecutada en Valladolid para sustituir a dos que habían quedado arruinadas durante la lluvia del viaje. El paquete de regalos diplomáticos del duque de Mantua incluía versiones de obras de Rafael y Tiziano, como las recientemente restauradas que se conservan en la nueva sala de copias del Museo Nacional del Prado, y sabemos que el cuadro de Valladolid fue pintado *ex profeso* para Lerma, a quien Rubens trataría de impresionar con sus conocimientos sobre cultura clásica. Nos imaginamos al maestro mostrándoselo al valido en la audiencia del 13 de julio de 1603 en el Palacio Real de Valladolid,[58] debatiendo tal vez acerca de cuestiones pictóricas, sobre el color o el dibujo, aunque puede interpretarse cierta desconfianza hacia su receptor al incluir los nombres de los filósofos griegos en los ribetes de sus respectivos vestidos, detalle poco habitual en otros de sus lienzos sobre el mismo tema. Ello contrapone, en cierta medida, los benévolos comentarios del flamenco sobre el privado, que quizás no era tan experto en cuestiones de erudición clásica como sobre pintura. Por último, otro de los elementos que confería una mayor actualidad a la pinacoteca del duque fue su precoz afición por reunir géneros iconográficos en boga, como los bodegones, convirtiéndose en uno más de los tantos coleccionistas coetáneos que favorecieron dicha temática durante los primeros años del seiscientos.[59] Al respecto, conocemos que los bodegones hicieron su primera aparición en los inventarios ducales ya en 1603 y que, en las almonedas *post mortem* de sus bienes en 1639, existían algunos ejemplos de este tipo de obras entre el patrimonio que heredaron sus familiares.[60]

Si reflexionamos en torno a las vertientes historiográficas en los estudios sobre Lerma que todavía no han recibido la merecida atención por parte de la comunidad académica, se nos ocurren unas cuantas posibilidades, como el análisis del proceso de dispersión de sus bienes muebles ya mencionado o la investigación acerca de las tipologías compiladas por el duque que históricamente han sido desatendidas por los expertos.[61] En este sentido, entre los campos todavía yermos o mal cultivados, nos encontramos también con el de su influencia y relación, en términos histórico-artísticos, con sus hombres de confianza en todos los territorios de la Monarquía Hispánica. Aunque sabemos mucho sobre la actividad coleccionista y de promoción de los validos del valido en tierras castellanas —véase el caso de Pedro Franqueza o de Rodrigo Calderón—, estos estudios han sido comúnmente llevados a cabo de espaldas a lo consabido sobre los movimientos de su protector, el modelo/paradigma desde el que calibrar actuaciones a su sombra. Es decir, que no pueden ser investigaciones concebidas como asuntos autónomos, sino íntimamente ligadas a lo que conocemos que hizo su valedor durante aquellos mismos años.

56 Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, 6 y ss.

57 Rubens, *Demócrito y Heráclito*, 1603, óleo sobre tabla, 115,5 × 146,7 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, inv. CE2725.

58 Ruelens, *Correspondance de Rubens*, 167 y 170.

59 Schroth, «A New Style of Grandeur», 92.

60 Campos-Perales, «A propósito de las almonedas de 1639 del I duque de Lerma», 133-135.

61 Véase el caso del estudio de sus reliquias y relicarios por Jorge González Segura en este mismo volumen colectivo.

Asimismo, tanto en la corte, como fuera de ella, siguen surgiendo nuevos datos sobre el quehacer artístico de personajes del «círculo lermista». En términos menos abstractos, la influencia y el poder cortesano del duque terminaron por repercutir positivamente en muchos de sus hombres de confianza, nobles de su círculo clientelar que extendían la autoridad del privado a todos los ámbitos de poder posibles. Paralelamente, la protección de Lerma y el acceso al mando de sus hechuras, como eran conocidos en la época, favorecieron su rápido enriquecimiento, materializado en forma de espléndidas colecciones personales que todavía no han sido analizadas en profundidad. Por ejemplo, en Madrid se articularon las de su tío Juan de Borja y Jerónimo Funes, yerno de Franqueza, a las que posiblemente fueron a parar —por influencia del valido— ciertas obras de arte del patrimonio particular de Felipe III.[62] También en Valencia, donde el duque gozaba de notables intereses económicos que trató de consolidar a través de hombres allí desplegados, hemos podido localizar nuevos datos sobre formas de proceder con origen en la figura del primer ministro.[63]

La caída en desgracia del duque de Lerma en 1618 condicionó también sus hábitos coleccionistas y condenó parte de su patrimonio mueble a ser vendido. La progresiva dispersión de sus bienes empezó ya en tiempos del valimiento, pero se aceleró tras su fallecimiento en 1625 y con las posteriores almonedas, como la de 1639 organizada por sus herederos para saldar las múltiples deudas que venían arrastrándose; disgregación que, junto con la desaparición de gran parte de su legado arquitectónico en la geografía española, simboliza la pérdida de poder e influencia de quien había gobernado la Monarquía Hispánica como un auténtico monarca. En un poco conocido artículo sobre la actividad artística de esos años, Jonathan Brown titulaba: «El mecenazgo y el olvido: el caso de Felipe III y el duque de Lerma»;[64] postergación de su figura política a la que contribuyó el propio rey tras decretar su destierro de la corte en 1618. Desde ese año, y hasta su deceso en Valladolid siete años después, el duque vivió exiliado y perseguido judicialmente por voluntad del nuevo monarca, Felipe IV, y su camarilla de colaboradores.

Por una carta de abril de 1620 sabemos que, cuando Lerma ya no vivía en Madrid, el rey Felipe III todavía se paseaba por delante de su palacio y huerta en el Prado de San Jerónimo, quizás apesadumbrado por su decisión de desterrar de la capital a su fiel servidor y, tal vez, melancólico recordando los buenos ratos de asueto pasados en aquellos jardines. Dice así: «El pueblo a rreparado en que antes quel duque [de Lerma] se retirase [de la corte] hiva el rey y sus hijos los más días a su güerta, y después que se fue no a entrado en ella, aunque pasa por delante algunas vezes».[65] Contra el olvido de su persona permanece la historia y, en nuestro caso, la historia del arte. Cuatrocientos años después de su fallecimiento, el recuerdo de sus retratos y colecciones artísticas, como elementos esenciales de su sistema de autorrepresentación, sigue reactivando el propósito fundamental para el que fueron creados: exhibir la grandeza del primero que alcanzó unas cotas de poder antes solo reservadas a los soberanos.

62 Campos-Perales, «Doubts and certainties».
63 Campos-Perales, «Los validos valencianos del valido».
64 Brown, «El mecenazgo y el olvido».
65 Se trata de una carta, enviada por el contador Luis de Alarcón al secretario Antonio Suárez de Argüello, fechada en Madrid el 6 de abril de 1620; citado en García García, «Espacios de la privanza», 425.

Bibliografía

Brown, Jonathan. «El mecenazgo y el olvido: el caso de Felipe III y el duque de Lerma». *Revista de Occidente* 180 (1996): 39-46.

Butrón, Juan de. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos.* Luis Sánchez, 1626.

Campos-Perales, Àngel. «Doubts and certainties about the Duke of Urbino's diplomatic gifts to Prince Philip of Spain in 1593». *Journal of the History of Collections* 36, n.º 2 (2024): 239-249.

Campos-Perales, Àngel. «La estatua marmórea del duque de Lerma en el castillo de Dénia, obra de Giuseppe Carlone». *Archivo Español de Arte* 91, n.º 364 (2018): 395-410.

Campos-Perales, Àngel. «Patronazgo artístico y religioso del duque de Lerma en el reino de València». *Cuadernos de Historia Moderna* 45, n.º 2 (2020): 473-508.

Campos-Perales, Àngel. «A propósito de las almonedas de 1639 del I duque de Lerma: *La multiplicación de los panes y los peces* de los Bassano y una referencia inédita a Velázquez». En *Geografías de la movilidad artística. Valencia en época moderna,* editado por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Yolanda Gil Saura. Universitat de València, 2021.

Campos-Perales, Àngel. «El *Retrato ecuestre del duque de Lerma* pintado por Rubens y su proceso de compraventa (1959-69): ¿un *affaire* oscuro?». *Boletín del Museo del Prado* 40, n.º 60 (2024): 42-56.

Campos-Perales, Àngel. «Los validos valencianos del valido. Arte y legitimación social en tiempos del duque de Lerma (1599-1625)». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 12 (2024): 275-296.

Cervera Vera, Luis. *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*. Castalia, 1967.

Coppel Aréizaga, Rosario. *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de Época Moderna. Siglos XVI-XVIII*. Museo del Prado / Fundación Marcelino Botín, 1998.

Enciso Alonso-Muñumer, Isabel. *Nobleza, Poder y Mecenazgo en tiempos de Felipe III. Nápoles y el Conde de Lemos.* Actas, 2007.

Falomir Faus, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro,* exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado, 2001.

Feros, Antonio. *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Marcial Pons, 2006.

García García, Bernardo J. «Espacios de la privanza. Las residencias del favorito como extensión de los Reales Sitios en tiempos del duque de Lerma (1599-1618)». En *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo,* editado por Bernardo J. García García. Fundación Carlos de Amberes, 2016.

García García, Bernardo J. «Sátira política a la privanza del duque de Lerma». En *Lo conflictivo y lo consensual en Castilla. Sociedad y poder político, 1521-1715. Homenaje a Francisco Tomás y Valiente,* editado por Francisco Javier Guillamón Álvarez y José Javier Ruiz Ibáñez. Universidad de Murcia, 2001.

Goldberg, Edward L. «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621: Part I». *The Burlington Magazine* 138, n.º 1115 (1996): 105-114.

González Ramos, Roberto. «La armería del duque de Lerma». *BSAA* 90 (2024): 85-107.

González Segura, Jorge. «Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma. Fundaciones, relicarios y reliquias a principios del siglo XVII». Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2025.

Granados Ortega, María Ángeles. «Llaves honoríficas de gentilhombre (siglos XVII y XVIII)». En *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV.* Exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura y el Palacio de Villena de Valladolid, 15 abril-27 junio 1999. Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, 1999 [catálogo de exposición].

Hänsel, Sylvaine. «Benito Arias Montano y la estatua del Duque de Alba». *Norba: Revista de arte* 10 (1900): 29-52.

Herrero Carretero, Concha. «Tapices y libros de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma». En *Nobleza y coleccionismo de tapices en la Edad Moderna y Contemporánea: las Casas de Alba y Denia Lerma,* editado por Gonzalo Redín Michaus. Arco, 2018.

Huerta Alcalde, Fernando. *El arte vallisoletano en los textos de viajeros.* Diputación Provincial de Valladolid, 1990.

Marías, Fernando. «Retrato del I Duque de Lerma don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas». En *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV.* Exposición celebrada en el Museo Nacional de Escultura y el Palacio de Villena de Valladolid, 15 abril-27 junio 1999. Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, 1999 [catálogo de exposición].

Martín González, Juan José. «Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón». *BSAA* 54 (1988): 267-308.

Medina Gómez, José. «El duque de Lerma era nieto de santo y valido de rey». *Blanco y negro* (17 de noviembre de 1962): 26-28.

Mercader, Gaspar. *El Prado de Valencia.* Pedro Patricio Mey, 1600.

Morán Turina, Miguel. «Los gustos pictóricos en la Corte de Felipe III». En *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez,* editado por Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez. Istmo, 1997.

Pérez Gil, Javier. *El palacio de la Ribera. Recreo y boato en el Valladolid cortesano.* Ayuntamiento de Valladolid, 2002.

Ruelens, Charles. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres. Tome premier (1600-1608)*. En *Codex Diplomaticus Rubenianus.* Veuve de Backer, 1887-1909 [1887], 6 vols.

Sánchez Cantón, Francisco Javier. «Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz». *Archivo Español de Arte* 20, n.º 78 (1947): 95-120.

Sancho Gaspar, José Luis. «La escultura de los Leoni en los jardines de los Austrias». En *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España.* Exposición celebrada en el Museo del Prado, 18 mayo-12 julio 1994. Museo del Prado, 1994 [catálogo de exposición].

Schroth, Sarah. «A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III». En *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*. Exposición celebrada en el Museum of Fine Arts de Boston, 20 abril-27 julio 2008 y en el Nasher Museum of Art at Duke University de Durham, 21 agosto-9 noviembre 2008. MFA Publications, 2008 [catálogo de exposición].

Schroth, Sarah. «Más allá de la "identificación del modelo". Los estudios de Rubens para el retrato ecuestre del duque de Lerma». En *Rubens. Dibujos para el retrato ecuestre del duque de Lerma*. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, 7 noviembre 2001-6 enero 2002. Museo Nacional del Prado, 2001 [catálogo de exposición].

Schroth, Sarah. «The private picture collection of the Duke of Lerma». Tesis doctoral. New York University, 1990.

Tomás y Valiente, Francisco. *Los validos en la monarquía española del siglo xvii*. Instituto de Estudios Políticos, 1963.

Urrea Fernández, Jesús. *El Convento de San Pablo de Valladolid: nueva lectura para su recreación*. Universidad de Valladolid, 2021.

Vergara, Alejandro. *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge University Press, 1999.

Zeiller, Martin. *Hispaniae et Lusitaniae Itinerarium, nova et accurata descriptione, iconibusque novis et elegantibus loca earundem praecipua illustrans*. Apud Aegidium Ianssonium Valckenier, 1656.

«Si viste por de dentro austeridades, para que ostenta por de fuera grandezas tan ilustres». Doña Mariana de Austria (1634-1696) y la performatividad de la viudedad*

Marina Sánchez Montero
Universidad Autónoma de Madrid



Figura 1

Claudio Coello [atribuido], *Retrato de Mariana de Austria,* último cuarto del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 205 × 103 cm. Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. 10014651. © Imagen: Palacio de los Austrias, Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional, 10014651.

La viudedad femenina en la Casa de Austria. Una revisión desde la historia del arte y la cultura material

El 17 de septiembre de 1665 falleció en el Alcázar de Madrid el rey Felipe IV. Las circunstancias de la muerte del monarca eran completamente diferentes a las de sus antecesores, puesto que el único hijo varón del Rey Planeta, Carlos II, era un niño que aún no había cumplido los cuatro años de edad. Como consecuencia, el gobierno de la monarquía recayó en la reina viuda doña Mariana de Austria, quien asumió, como había quedado estipulado en el testamento de su esposo, los cargos de gobernadora de todos los reinos, estados y señoríos de la Corona y de tutora del heredero hasta que este cumpliera la mayoría de edad en noviembre de 1675. Asimismo, desde ese momento —los catorce años—, y hasta que Carlos cumpliera los veinticinco, debía desempeñar el papel de curadora de su hijo, también por voluntad de Felipe IV.[1]

Una de las primeras acciones que llevó a cabo la reina tras el fallecimiento del monarca fue cambiar su indumentaria para vestir el traje de viuda, con el cual se hizo representar en múltiples soportes: lienzos, estampas, frescos y medallas.[2] En este sentido, si bien era su obligación moral asumir el luto y sus correspondientes prendas, no por ello debe considerarse como una acción trivial o carente de significado político.[3] El objetivo de este texto es estudiar la manera en la que doña Mariana de Austria se apropió de las vestimentas hispánicas de la viudez y las enriqueció con aportaciones propias que había conocido en su lugar de origen, y cómo ese uso consciente de dichos atavíos fue una herramienta para representar la legitimidad de su autoridad como reina viuda.

El «ritual de la viudedad» desarrollado durante la Edad Moderna no debe ser entendido como un conjunto de acciones morales codificadas e impermeables en el que las mujeres estuvieran despojadas de cualquier tipo de agencia,[4] pues, precisamente, para las que ocupaban posiciones de gobierno era, al mismo tiempo, un estatus en el que se

* El desarrollo de esta investigación ha sido posible gracias a un contrato predoctoral de Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedido por el Ministerio de Universidades (FPU22/02152). Por otro lado, se integra en el proyecto de I+D+i AGENART: La Agencia Artística de las Mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700 (PID2020-116100GB-100), dirigido por María Cruz de Carlos Varona y financiado por la Agencia Estatal de Investigación entre 2021 y 2025. Agradezco sinceramente a la profesora María Cruz de Carlos Varona su guía, ayuda y consejos en el curso del mismo. Asimismo, parte de los resultados del mismo son fruto de una estancia de investigación en el Institute for Habsburg and Balkan Studies (Viena) entre septiembre y noviembre de 2024, financiada por la OeAD (Austria's Agency for Education and Internationalisation) gracias a una beca Ernst Mach-weltweit (MPC-2024-01512).

1 «Nombro por gobernadora de todos mis reynos, estados y señoríos y tutora de el Príncipe mi hijo […] a la reyna doña Mariana mi muy cara y amada mujer» (cláusula 21); «Y no reservo de la facultad que como a tutora, curadora y gobernadora le compitiere, nada de lo que a mí me toca» (cláusula 35); Felipe IV, *Testamento del rey Felipe IV,* 41-43 y 51. La etapa de Mariana de Austria como reina gobernadora y tutora de Carlos II ha sido ampliamente estudiada desde el ámbito de la historia por Laura Oliván Santaliestra, Silvia Z. Mitchell y María Victoria López-Cordón Cortezo, y desde el de la historia del arte, por Mercedes Llorente y Álvaro Pascual Chenel. Para una descripción más detallada de los acontecimientos durante los primeros años de la regencia, véanse Oliván Santaliestra, *Mariana de Austria,* «"Discurso jurídico, histórico, político"» y «Gobierno, género y legitimidad»; Mitchell, *Reina, madre y estadista* y «Habsburg Motherhood»; López-Cordón Cortezo, «Mujer, poder y apariencia»; Llorente, «Imagen y autoridad» y «Mariana de Austria»; y Pascual Chenel, «Entre regentes y consortes» y «La imagen». A propósito del papel desempeñado por las mujeres en regencias de otros contextos europeos, véase el capítulo de Emily Deelen Porta en este mismo volumen colectivo.

2 Sobre la adopción del luto por parte de la reina, véase Martínez Bonanad, «Mariana de Austria».

3 Acerca del luto y de las obligaciones legales de las viudas en la Edad Moderna, véase Birriel Salcedo, «El cónyuge supérstite», 17.

4 Levy, «Widow's Peek», 2-5.

constituían como garantes de la memoria de sus maridos —como exigían las normas de comportamiento y los tratados morales de la época— y un espacio de negociación política. La retratística y la indumentaria tuvieron una gran importancia en ese contexto: los medios de representación visual y material empleados por las viudas fueron clave en la fabricación del *self-fashioning* que derivaba de su nuevo rango.[5] A la vez, eran un vehículo para demostrar, legitimar o enfatizar su autoridad en función de sus intereses o necesidades. Por ello, la historiadora del arte Allison Levy desarrolló el concepto *rhetoric of performance* para referirse a la manera en la que la realidad y la representación visual de las mismas se entrelazaban, de tal manera que la segunda, de una manera muy precisa y premeditada, y atendiendo a los elementos exigidos por el «ritual de la viudedad», manipulaba o codificaba a la primera dentro de su ámbito de interés. En términos políticos, pero también artísticos, las viudas hacían un uso consciente de la iconografía y de la promoción no con el fin —o no solamente— de presentarse como mujeres dolientes y sumidas en el recuerdo del fallecido esposo, sino también para servirse de ella y subvertir esa imagen afirmando su poder.[6]

La performatividad residía, concretamente, en su capacidad de negociar con las normas de conducta que se esperaban de ellas y su proyección visual, de modo que, en la materia del vestir, tal y como bien ha estudiado Mercedes Llorente, doña Mariana de Austria —así como las que la antecedieron— hubo de responder a las exigencias sociales y morales de la España de su época para construir e identificar su «persona» como viuda, atendiendo, por tanto, a ideales de castidad codificados por autores como Gaspar de Astete o Martín Carrillo, valores que también debían proyectarse en las prendas negras y blancas escogidas para vestir el luto.[7]

Ahora bien, que el origen de la forma y del color de sus vestidos derivase de la necesidad de mostrar devoción y castidad no implicaba que ese fuera el único uso y significado que les dieran sus portadoras. Así, partiendo de los conceptos de Allison Levy, la viudez era un terreno muy ambiguo, puesto que los deberes morales no siempre constituían tanto una realidad cuanto una apariencia o, en el caso de llegar a realizarse, no era el único ámbito de experiencia de las mujeres. A la vez que ellas cumplían con dicho rol y el deber del luto, garantizando su papel como «especialistas de la memoria», dejaban al descubierto una realidad más compleja,[8] es decir, se producía una reapropiación de la apariencia de viuda que se concretaba como un espacio de acción nuevo y distinto al que pudieron desempeñar durante su periodo de casadas.

5 El término *self-fashioning* fue desarrollado e introducido por Stephen Greenblatt en 1980, y con él, en el ámbito de los estudios literarios, conceptualizó y analizó la manera en la que, desde el siglo XVI, se desarrolló la idea de que la construcción individual de la identidad humana respondía a un proceso de manipulación autoconsciente dentro del marco de las expectativas sociales de cada momento. En ese sentido, el verbo inglés *to fashion* (hacer, fabricar, diseñar) es fundamental porque es un término que implica la acción de «hacer» y que, en la literatura del siglo XVI, de acuerdo con el autor, comenzaba a emplearse para designar la construcción del *self* (el «yo»); véase Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning,* 3.

6 Levy, «Widow's Peek», 2-5. A propósito de otros mecanismos de promoción artística y representación política desempeñados por las viudas Habsburgo, concretamente por la archiduquesa Margarita de Austria, véase el capítulo de Laura Martínez Cayado en este mismo volumen colectivo.

7 Llorente, «Imagen y autoridad», 216.

8 Sobre el término «especialistas de la memoria» (traducido del original en inglés *memory specialists*), véase Levy, «Framing widows», 215-219; y acerca de la subversión de la imagen por parte de las viudas, Levy, «Widow's Peek», 9.

La estabilidad visual de su indumentaria y el uso del blanco y el negro respondían, *a priori,* a los preceptos de decoro exigidos en la época, como la ausencia de galas y adornos del cuerpo. Así lo expresó el padre jesuita Alonso de Andrade al afirmar que a nadie más que a las viudas «convienen menos los afeites que a la que ha de traer el monjil y el luto de su viudez».[9] Ahora bien, ese equilibrio era estratégico: a la vez que cumplían con los registros exigidos, ellas podían controlar qué vestiduras o materiales usaban, qué elementos querían destacar o cambiar o con qué gesto querían ser retratadas. Los cambios introducidos por cada una de ellas no se debían únicamente a tendencias de la moda. Si bien, como afirma Barbara Welzel para el caso de Isabel Clara Eugenia, el atuendo de viuda estaba sujeto a una reglamentación social muy estricta, la imagen y el atavío sí eran susceptibles de sufrir ciertos cambios en función de los intereses políticos y de representación de cada mujer.[10] De hecho, lo que diferenciaba su indumentaria de aquella utilizada por las monjas —con frecuencia confundidas— es precisamente que la vestimenta del luto no era estática, sino que cambiaba y se desarrollaba en paralelo a las variaciones en la moda de cada momento y, sobre todo, a partir de las modificaciones incorporadas por cada viuda.[11]

La reina Mariana de Austria mantuvo dicho atuendo desde el fallecimiento de Felipe IV hasta el suyo propio en mayo de 1696. Así, al igual que durante su periodo como consorte el guardainfante fue un elemento clave para materializar y representar su transición de archiduquesa de Austria a, también, reina de España, el monjil y las tocas viudales fueron fundamentales para construir la identidad de su nuevo estatus. En este sentido, de la misma manera que su autoridad como gobernadora durante la minoría de edad del rey niño estaba legitimada por su condición de esposa del rey difunto y madre del sucesor, sus ropajes eran importantes porque con ellos se garantizaba, visual y materialmente, la memoria de su esposo y la continuidad de la suya propia como reina viuda. Existía, pues, una necesidad de mantener una estabilidad en la imagen de la monarca no solamente por una cuestión de decoro, sino porque era una manera de proyectar su lealtad al poder.

Concluido el gobierno durante la minoría de edad de Carlos II, doña Mariana seguía teniendo que cumplir con su cargo de curadora hasta que el rey cumpliera veinticinco años —esto es, hasta 1686— y con su posición como reina madre (1675-1696), circunstancia que no había tenido precedentes en la monarquía española bajo la dinastía de los Austrias. En ese entorno, la soberana hubo de desarrollar nuevos modelos de retrato que correspondieran a su nueva condición y se distinguieran de aquellos en los que aparecía en actitud de gobernar, puesto que sus tareas políticas eran ya otras. De acuerdo con Mercedes Llorente, como curadora (1675-1686) se presentó en los siguientes ejerciendo también un papel político activo, a pesar de haber acabado ya la regencia, cometido enfatizado por la cultura material presente en su espacio de trabajo, aunque hubiese escogido una estancia neutral en la que incluir la escena.[12] Pero estas pinturas reivindicaban, además, la importancia de su papel como reina madre en el complejo contexto sucesorio de la monarquía española.[13]

9 Andrade, *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora,* fol. 424.

10 Sobre la imagen de Isabel Clara Eugenia como viuda, véase Welzel, «"Princeps Viuda"», 159.

11 Malusà, «Mourning, Dress and Representation», 19.

12 Llorente, «Mariana of Austria's Portraits», 214.

13 Llorente, «Mariana's Linage», 270.

A este respecto, si bien cada una de sus facetas políticas determinaron la construcción de un modelo diferente de retrato, lo que permaneció inalterable en todos ellos fue la indumentaria con la que se mostró y con la que fue recordada hasta después del final de su vida. Un uso repetido que contribuyó a identificar a la reina con su estatus marital y, por lo tanto, con sus diversas responsabilidades como madre del rey. En este caso, el traje ha de ser considerado como un objeto empleado como contenedor y constructor de su memoria —de sus acciones políticas, artísticas y dinásticas— durante su vida y también *post mortem*.

Tanto es así que, en las exequias realizadas tras el fallecimiento de doña Mariana, la descripción de la monarca y su imagen fue indisoluble de su experiencia en el vestir, e incluso se planteaba y justificaba la aparente contradicción de que, como viuda, utilizase unas vestimentas ricas en apariencia. En las honras reales celebradas en la catedral de León, el padre Carlos Francisco Spínola se preguntaba

> porque Mariana, si quiere dedicarse à Dios del todo no se encierra en algun Religioso monasterio [...]. Si viste por de dentro austeridades, para que ostenta por de fuera grandezas tan ilustres? quien hallò a la penitencia entre los tafetanes de los doseles, ni quien viò que mandasse como Reyna, la que obedece ya las leyes de Religiosa?[14]

Poco después, el padre Spínola respondía a su pregunta al considerar que la reina imitaba el comportamiento de una mujer virtuosa:

> Pues qual serà, si pensais, la razon de esta contradicion aparente? Yo digo, que no es otra, sino el modo diferente de acomodarse este traje [...] la muger tan discreta, como fuerte, por andar al uso del Cielo, vestia la mortificacion azia los interiores afectos, y dejaba patente la purpura, para encubrir su mortificacion [...] la huviera acertado à imitar tan perfectamente Mariana, que dejando la Magestad de Reyna en lo exterior, para encubrir sus heroicas Reales virtudes, supo hazer lugar entre las Olandas à las mortificaciones.[15]

Como veremos más adelante, la majestad regia de la condición de doña Mariana de Austria implicaba y justificaba el uso de textiles ricos. Y en este sentido, más allá de los modelos de virtud que ella o aquellos que escribieron sus exequias tomasen —y que estaban siempre presentes—, la importancia de este pasaje radica también en que la indumentaria fue un importante vehículo con el que creó y continuó su memoria tanto en las fuentes visuales como en las literarias. Esta categorización de su imagen fue fundamental para otorgar estabilidad, primero a su gobierno y después a su nuevo estatus como reina madre, demostrando así una legitimidad que, pese a ser innegable al estar avalada por el testamento de Felipe IV, fue frecuentemente contestada durante las tres décadas de viudedad.

En nuestra opinión, más allá de decisiones o iniciativas personales, la construcción visual de la identidad de la reina viuda ha de ser estudiada en clave dinástica, pues si bien no hubo otras soberanas anteriores con esa misma condición en la monarquía española, en ambas ramas de la dinastía Habsburgo sí hubo numerosas viudas en las que Mariana pudo mirarse; en palabras de Cordula van Wyhe, el aparato ritual y visual del

14 Spínola, *Oracion funebre,* fols. 38-39.

15 *Oracion funebre,* fol. 40.

luto era un espacio en el que ellas podían promocionarse como «herederas políticas de sus consortes».[16]

El carácter transnacional de estas mujeres supuso un elemento de diferenciación respecto a las de otras familias. Del mismo modo en el que ellas fueron sujetos y partícipes de una serie de negociaciones matrimoniales que consolidaron el poder y las alianzas de los Habsburgo en Europa durante los siglos XVI y XVII, su viudedad fue un estado que evidenció, con otros mecanismos de reginalidad, la medida en la que fueron agentes políticas y culturales a favor de su dinastía.[17] En consecuencia, el uso de la imagen y la indumentaria tuvo un enorme peso porque identificaba su acceso a esa nueva condición política con la que materializaban su posición no solamente en los territorios que gobernaron como consortes, sino también dentro de su propio linaje, pues en numerosas ocasiones asumieron las riendas de una regencia.

Insertar el estudio de la reina Mariana dentro de la identidad dinástica colectiva de las mujeres viudas Habsburgo no implica generalizar ni partir de la premisa de que todas ellas construyeran y usasen su imagen con el mismo significado. Se trata de reconocer qué estrategias de representación y actuación comunes existieron entre ellas y cómo integraron su promoción artística y política como viudas en la consolidación del poder de la familia a la que pertenecían.[18] Por supuesto, la realidad política y visual de cada una dependió también de las consecuencias del fallecimiento de sus esposos, y ello se proyectó en aquellos elementos de la indumentaria que quisieron enfatizar. Así, no fue igual la experiencia de doña Juana de Austria, princesa viuda de Portugal, que sí fue madre del futuro rey portugués, pero hubo de asumir la regencia de la monarquía española al enviudar,[19] que la de la infanta Isabel Clara Eugenia, cuyo estatus cambió de soberana a gobernadora de los Países Bajos tras fallecer su esposo,[20] o la de Mariana de Neoburgo, última reina de la rama española de los Austrias, cuya viudedad se complicó por no haber sido madre del sucesor, a diferencia de su antecesora, doña Mariana de Austria.[21] Sin embargo, todas ellas dedicaron una parte o el total del final de sus vidas a la continuación no tanto de su propio poder como al de su dinastía, de modo que a la vez que garantizaban el recuerdo de sus esposos, construían una identidad como defensoras de su familia y, en torno a ella, proyectaban su imagen. En ese contexto, el interés dinástico de Mariana

16 Van Wyhe, «Desarrollo y sentido del hábito monástico», 268-269.

17 Cruz, «Introduction», 5. Sobre la experiencia de las princesas Habsburgo en los matrimonios dinásticos, véase Patrouch, «"Bella gerant alii"». Para un ejemplo de análisis de la experiencia de una reina consorte Habsburgo, consúltese el capítulo escrito por María Boluda Abenza, en este mismo volumen colectivo, sobre Leonor de Austria.

18 Acerca de la utilidad de estudiar de manera comparativa a las viudas, en este caso de la Europa del siglo XVII, véase Griffey, «Henrietta Maria», 281. Para otras consideraciones sobre la viudedad Habsburgo, Martínez-Burgos García, «Viudas ejemplares».

19 Al enviudar, doña Juana asumió un traje negro «a la española» y cubrió su cabello con una cofia blanca terminada en dos cabos largos. Sobre la construcción de la imagen de Juana de Austria y sus retratos como viuda, véanse Jordan Gschwend, «Los retratos de Juana de Austria» y Carlos Varona, «Habsburg Women's International Patronage». Agradezco a la profesora María Cruz de Carlos Varona que me haya permitido leer el texto antes de su publicación.

20 A diferencia de otras mujeres de su familia, la infanta Isabel Clara Eugenia vistió el hábito de la Venerable Orden Tercera de San Francisco; véanse Van Wyhe, «Desarrollo y sentido del hábito monástico», 271-276; Welzel, «Princeps Vidua», 160-163; Carlos Varona, «Débora Habsbúrgica», 82-83 y Esteban Estríngana, «"Quelle princesse"», 430-435.

21 Mantuvo la indumentaria de viuda hasta su exilio en Bayona, aunque durante el tiempo que pasó en España no siempre se hizo retratar como tal, sino aún como consorte; véanse Cosgrove, «I am still the same as I was as queen», 471 y 475-476 y Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo,* 219-234.

durante su viudez radicó en una doble vertiente: asegurar y mantener los territorios españoles en la misma forma en que los había dejado Felipe IV, pues estaba «llamada a proteger no sólo la herencia de su hijo, sino también la de su hija [Margarita Teresa de Austria] y su hermano [Leopoldo I]»,[22] e interceder para asegurar la continuidad de la alianza imperial en el caso de que Carlos II falleciera sin descendencia.[23]

En este punto, cabe señalar que la historia del arte ha de ser considerada como una disciplina clave en el estudio de la viudedad femenina de la Edad Moderna y su cultura material. La cultura visual producida por las viudas en ámbitos de poder supone un testimonio fundamental para la historia de las mujeres por dos razones principales. En primer lugar, porque sus imágenes —en su mayoría retratos, pero no solo— son nuestra principal fuente de estudio para considerar su autorrepresentación. Ampliar la mirada y considerar autoras de estas obras a sus comitentes, y no solo a sus artistas, posibilita conocer las estrategias de representación que desarrollaron y que no solo fueron diferentes a las de su etapa como consortes, sino que, además, dan pie a realizar hipótesis acerca de los modos con los que proyectaron su acceso al poder o el ejercicio de su autoridad.[24] En suma, son un medio más para materializar su agencia política y artística.[25] El retrato, de acuerdo con Saskia Beranek y Sheila ffolliott, funcionaba también con su propia agencia, en cuanto que podía establecer o cuestionar identidades o activar espacios según donde se ubicase. Especialmente en el caso de las mujeres, serviría para «construir» de manera activa y no solamente para «representar» a la persona en cuestión.[26] Desde el punto de vista particular del estudio de las viudas, los retratos contribuyeron especialmente a categorizar la doble práctica memorial que solo desde esa condición podían desempeñar: recordar a su esposo y consolidar su nueva imagen de poder.

El segundo motivo por el cual es preciso estudiar esta cuestión desde el punto de vista de la historia del arte es porque permite considerar como un elemento activo la cultura material con la que se hacían representar las mujeres. Por lo tanto, es crucial tener en cuenta dichos objetos como fuente. En este trabajo, es la indumentaria la que recibe ese tratamiento, y para ello es preciso remitir a la obra de Erin Griffey, quien reivindicó la necesidad de investigar cómo las mujeres «confeccionaron» su imagen a través de la

22 Mitchell, *Reina, madre y estadista,* 108 y Felipe IV, *Testamento de Felipe IV,* 67-69.

23 Sobre la cuestión sucesoria, véase Martínez López, «"For Her Special Consideration"» y «La legítima sucesora».

24 Precisamente, para el caso de los retratos de doña Mariana de Austria como consorte, Peter Cherry («Velázquez and the making of Queen Mariana de Austria», 434) ha reclamado la necesidad de posicionar a la reina como agente en la autoría de su imagen.

25 Se entiende aquí la agencia artística femenina según Norma Broude y Mary Garrard («Introduction», 2-3) en *Reclaiming Female Agency,* en la que expresan la necesidad de hablar de agencia artística femenina para la Edad Moderna como un término para reivindicar identidades y acciones concretas, frente a la idea esencialista y universal implícita en el término «mujer». Partiendo de de Joan W. Scott («Gender», 1067) y su idea del género como una categoría útil para el análisis histórico, hemos de considerar no solamente la experiencia individual de las mujeres, sino también la «organización social y articular la naturaleza de sus interrelaciones»; esto es, prestando atención a su experiencia concreta. En ese sentido, remitimos también a las consideraciones de Martha Howell («The Problem of Women's Agency», 23) sobre el estudio de la agencia de las mujeres en las Edades Media y Moderna, quien reivindica la necesidad de analizarlas no tanto como transgresoras de las estructuras sociales en las que vivieron, sino fijándonos en la manera en la que negociaron o se sirvieron de ellas para proteger su estatus y el de sus familias. Para el caso que nos ocupa, nuestra investigación se centra en las mujeres viudas de la dinastía Habsburgo en plural, puesto que se trata de considerar la experiencia artística de cada una de ellas en su contexto, a la vez que en estudiar las posibles estrategias comunes de representación y actuación derivadas de su situación política, dado que pertenecían a una red social más compleja con sus propias normas: su dinastía.

26 Beranek y ffolliott, «The Agency of Portrayal», 211.

indumentaria. Como expresa la autora, si bien en la moda existen unas normas, analizarla desde la óptica de la «política sartorial» permite considerar cómo las mujeres se sirvieron de dichas reglas para conferirle a su vestimenta un significado político. En ese sentido, el análisis es indivisible de los estudios de la cultura material en conjunción con los de la visual, porque, en términos de Erin Griffey, la «imagen material» es el vehículo mediante el que ellas quisieron que su identidad fuera percibida.[27]

Para el caso de las viudas, esta perspectiva encaja muy bien con la idea de la «retórica de la performatividad» desarrollada por Allison Levy, haciéndose patente la manera en la que estas mujeres, conscientes de la capacidad de la indumentaria para significar su nueva autoridad ante su propia corte u otras extranjeras, la emplearon para consolidar su estatus. Pero es que, además, como afirma Erin Griffey en su estudio sobre el empleo del traje de viuda por parte de la reina Enriqueta María de Inglaterra, el duelo siempre necesitaba de una audiencia que activase dicho ritual.[28] El significado político que las viudas comunicaban a través de sus vestiduras tenía sentido dentro de la corte que la percibía, por lo que no puede entenderse la construcción de su identidad como tal sin el impacto que producía, y es posiblemente otro de los motivos por los que algunas reinas como doña Mariana, cuya autoridad fue contestada en varias ocasiones, se esforzaron por mantener una estabilidad visual y material de su viudedad.[29] Nada de ello implicaría despojar a dichos trajes de su significado religioso y moral, y mucho menos en el caso de las Habsburgo, quienes debían defender los preceptos religiosos de la Pietas Austriaca que distinguían a la dinastía a la que pertenecían y eran leales. Pero precisamente por su conocimiento de esas normas rituales, podían usarlas en su beneficio y en el de su familia.

La reina viuda doña Mariana de Austria. Imagen e indumentaria como medios para la consolidación del poder

Doña Mariana de Austria fue retratada como viuda por primera vez en 1666, un año después del fallecimiento de su esposo Felipe IV, por Juan Bautista Martínez del Mazo,[30] y en esas mismas fechas fue publicada la obra del siciliano Girolamo Basilico *Las felicidades de España y del mundo christiano,* que incluye una estampa con un retrato de busto de la reina gobernadora.[31] En ambas efigies, es la indumentaria la que construye el cuerpo de la monarca, puesto que de ella únicamente vemos su ovalado y blanco rostro, en el que destacan sus mejillas y los labios ligeramente sonrojados, así como sus finas manos. A pesar de que no viste un guardainfante tan acentuado como el que llevaba en su periodo como consorte, y las tocas han sustituido la gran peluca rizada que definía entonces las facciones de su cara, no por ello ha dejado de ocupar espacio en la sala en la que se encuentra, puesto que el conjunto de prendas de su traje genera también sensación de volumen.

27 Griffey («Introduction», 31) enfatiza la necesidad de situar a las mujeres como agentes en la elección o construcción (*fashion*) de su indumentaria: «This volume is subtitled "Fashioning Women" and yet its implicit title is "Women Fashion(ing) Themselves"».

28 Griffey, «Henrietta Maria», 280.

29 Van Wyhe, «Desarrollo y sentido del hábito monástico», 269.

30 Juan Bautista Martínez del Mazo, *La reina doña Mariana de Austria, viuda,* 1666, óleo sobre lienzo, 196,8 × 146 cm. Londres, National Gallery, inv. NG2926.

31 Basilico, *Las felicidades de España*.

Las prendas exteriores que componen el atuendo de la reina son tres. La cabeza está cubierta por un griñón blanco, fruncido a la altura de la frente —que deja el rostro a la vista—, y se cierra en el cuello y las mangas cayendo hasta la altura de sus rodillas.[32] Esta pieza podría asemejarse a las empleadas por la emperatriz María de Austria o la anciana Magdalena Ruiz de no ser porque en el caso de doña Mariana se ciñe a su torso, desde el busto hasta la cintura, enfatizando los volúmenes de su figura a través de la prenda.[33] Se complementa con un amplio velo negro, algo más corto que la parte blanca, que cae sobre los hombros y brazos de la reina. Griñón y velo cubren el monjil negro que, como afirmó Carmen Bernis, es de tipo tranzado —esto es, que era confeccionado cortando la falda y el cuerpo por separado—, ajustado a la cintura y a la espalda, con larga cola y un pronunciado vuelo en la falda. Se diferenciaría así del modelo redondo, de una sola pieza y sin costuras, también usado en el siglo XVII.[34]

Atendiendo a los libros de sastrería del siglo XVII, también estudiados por esta última autora, hay que poner de relieve las diferencias materiales de estos monjiles. Juan de Alcega, en su *Libro de geometria, pratica y traça,* distingue entre el «mongil trançado de paño para muger» y el «mongil trançado de seda para muger». Por su parte, Francisco de la Burguen Rocha, en *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres,* hace referencia al «mongil de seda trançado con halda para muger seglar o monja» y al «mongil de anascote de monjas Agustinas».[35] Distinción que implica que siempre existía un tipo tranzado de mejor calidad, realizado en seda, y relacionado con el uso de mujeres seglares, que es el que utilizaría doña Mariana. Según Cordula van Wyhe, aunque el traje de luto era en sí mismo independiente de los cambios de las nuevas modas, «la elección del material y la confección fueron cada vez más una muestra de estatus social».[36]

La composición de este atuendo de viuda correspondía a la indumentaria habitual castellana desarrollada a lo largo de la Edad Moderna. Estuvo ligado a la representación del luto cortesano al menos desde el último tercio del siglo XVI. En el año 1565, Isabel de Valois le encargó al escultor Gaspar Becerra una imagen de vestir de la Virgen de la Soledad a semejanza de un cuadro de la misma advocación que ella había traído desde Francia y que formaba parte de su oratorio en el Alcázar de Madrid. La talla fue realizada para el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid, de la Orden de Mínimos de San Francisco de Paula, protegida por la monarca. Según cuenta la tradición, la Virgen habría sido vestida por la camarera mayor de la reina, doña María de la Cueva y Toledo, condesa de Ureña, con su propio monjil y tocas según el luto de noble viuda española, y como expresa Manuel Arias, fue el color negro de la indumentaria lo que identificó a la escultura de manera firme, precisamente por la vinculación de dicho traje regio «como instrumento de dignificación».[37]

32 Esta estructura del griñón se ve claramente en Juan Carreño de Miranda, *Erzherzogin Maria Anna, Königin von Spanien, als Witwe,* 1684, óleo sobre lienzo, 203,7 × 124,3 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG.6755.

33 Para el retrato de la emperatriz María: Juan Pantoja de la Cruz, *La emperatriz María de Austria, ca.* 1600, óleo sobre lienzo, 188 × 105 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00612225. Acerca de la imagen de Magdalena Ruiz, véanse Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz,* 1585-1588, óleo sobre lienzo, 207 × 129 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000861; y Anónimo, *Magdalena Ruiz, ca.* 1580, óleo sobre lienzo, 41,5 × 36 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000862.

34 Bernis, «El traje de viudas y dueñas», 148-150.

35 Alcega, *Libro de geometria, pratica y traça,* fols. 64v-65r; De la Burgen Rocha, *Geometria y traça,* fols. 193 y 195 y Bernis, «El traje de viudas y dueñas».

36 Van Wyhe, «Desarrollo y sentido del hábito monástico», 269.

37 Arias Martínez, «Vestida de luto», 111 y «La copia más sagrada», 37 y Romero Torres, «La condesa de Ureña (I)», 59-60 y «La condesa de Ureña (II)», 90.

Dicho esto, hemos de ser conscientes de la importancia que tenía la vestimenta para la hispanización de las reinas consortes que procedían de cortes extranjeras.

Al quedar viuda y asumir la regencia, Mariana de Austria recibió duras críticas a lo largo de los diez años que duró su gobierno. Estas fueron más intensas durante el primero de ellos y en los momentos en los que Juan Everardo Nithard y Juan de Valenzuela, a quienes algunos miembros de la sociedad española consideraban sus válidos, fueron más cuestionados. Entre las reprobaciones que recibió la reina estaba su condición de extranjera, pues sus vasallos opinaban que quería favorecer los deseos de su familia imperial.[38] Además, su actuación política fue duramente denostada por depositar su confianza en un «estrangero» considerado autor de la perdición de España.[39] No obstante, desde el inicio de su regencia, doña Mariana se inscribió en una tradición visual del luto típicamente española, que no solamente era reconocible por sus súbditos, sino también —y sobre todo— por la corte. Con ella, además de integrarse en sus deberes religiosos y morales como viuda, declaraba su lealtad hacia la rama hispánica de los Habsburgo, presentándose como una reina española, no extranjera.

Una de las estrategias de representación que puede trazarse entre las mujeres Habsburgo es precisamente su manera de negociar con la procedencia de la indumentaria de duelo que emplearon para presentarse políticamente allí donde iban a tener poder o autoridad. Esta vestimenta no siempre tenía que estar vinculada con el lugar en el que habían gobernado como consortes, sino que también podían asumir la de los otros territorios en los que tomaron las riendas de una gobernación después de fallecer sus esposos, precisamente porque su condición de viudedad permitía a sus padres o hermanos otorgarles responsabilidades políticas en aquellos sitios que lo necesitasen.

En ese contexto habría que estudiar a María de Hungría, reina consorte de Hungría y Bohemia desde 1521 hasta la defunción del rey Luis II en 1526 y que, tras el deceso de su tía Margarita de Austria, fue nombrada gobernadora de los Países Bajos, cargo que mantuvo hasta 1558. De la misma manera que Margarita no asumió el traje de viuda italiano al fallecer Filiberto II de Saboya, sino el de Borgoña, María tampoco relacionó el suyo con Hungría o Bohemia, sino con una tradición más germánica.[40] Así, el atuendo con el que aparece representada en los retratos está compuesto por un vestido negro de mangas apretadas, un velo hecho de *cambrai* y una larga estola que cae a la altura de sus hombros. Esta composición aparece en la obra *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due,* de Cesare Vecellio, concretamente en el apartado dedicado a las viudas nobles de Augsburgo, y, de hecho, la imagen de María es muy similar a la de la que ilustra dicho libro.[41] En este sentido, la gobernadora no habría faltado a su deber como garante de la memoria de su esposo fallecido al vestir prendas que enfatizaban su duelo, pero, por otro lado, también construyó su imagen a favor de su nuevo cargo político.

38 Mitchell, «Habsburg Motherhood», 176-177.

39 BNE, Ms. 8358, *Papel escrito de un vasallo desinteresado a la Reyna Nuestra Señora y al Señor Don Juan de Austria desde un desengaño,* fol. 176r. Para un estudio sobre la respuesta de la reina a las olas panfletarias escritas contra ella durante la regencia, véase Hermant, «Radiografía de un poder en femenino».

40 Con esa indumentaria puede vérsela en el retrato escultórico realizado por Leone y Pompeo Leoni, *La reina María de Hungría,* 1553-1564, bronce, 175 × 60 × 70 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. E000263; o en el retrato realizado a partir de un original de Tiziano, *Retrato de María de Hungría,* siglo XVI, óleo sobre lienzo. París, Musée des Arts décoratifs, inv. PE243. Sobre la imagen de Margarita de Austria viuda y la indumentaria de Borgoña, véase Eichberger, «*Imago Viduae*», 198.

41 Vecellio, *De gli habiti antichi,* fols. 304v-305v. La importancia de la dimensión geográfica de la viudedad de las Habsburgo ha sido tratada en Sánchez Montero, «Indumentaria y traslación geográfica».

Un referente similar puede encontrarse en el caso de doña Juana de Austria, a quien se ha mencionado unas líneas más arriba. Tras quedar viuda de Juan Manuel de Portugal, fue nombrada regente de España durante la ausencia de su padre y de su hermano entre 1554 y 1559. Se conservan numerosos retratos de la princesa de esa época, en los que llama la atención que, si bien viste un traje de corte castellano, no se trata del monjil y de las tocas al uso que sí empleó, por ejemplo, su hermana la emperatriz María. Lo llamativo en la indumentaria de Juana es la cofia que cubre su cabello y la toca de dos cabos que caen sobre su pecho. Vestimenta que se complementa, en muchos de ellos, con la presencia de miniaturas de su padre o de su hermano que actúan de pinjante en los extremos de la misma.[42] El uso performativo de ese elemento de la cultura material estaría activando políticamente su traje: al igual que ocurrió con su tía María de Hungría, fue su condición de viuda Habsburgo la que llevó a Carlos V y al futuro Felipe II a otorgarle la regencia de la monarquía, y por ello, Juana tuvo que construir un modelo de retrato para un cargo que con anterioridad no se había dado. Así pues, como propone María Cruz de Carlos Varona, la inclusión de la miniatura o el camafeo en el retrato, por parte de doña Juana, estaría iniciando una nueva tradición iconográfica de mujeres que participaron del gobierno de la monarquía asumiendo la regencia por ausencia del rey.[43]

Siguiendo esa tendencia, Mariana de Austria también se insertó en ese modelo de viudedad regia. Su indumentaria se vinculó a la tradición hispánica no solo porque había sido reina consorte de España, sino porque hubo de ejercer como gobernadora durante la minoría de edad de Carlos II. Al acabar su gobierno y volver de su exilio en Toledo (1677-1679), permaneció en la corte madrileña como reina madre hasta su fallecimiento. Lo mismo le había ocurrido a su tía Ana de Austria, quien asumió la regencia de Francia, entre 1643 y 1651, durante la minoría de edad de Luis XIV y, por lo tanto, se inscribió en la tradición vidual francesa hasta su fallecimiento. Con todo, ello no implicaba que por continuar con la indumentaria del territorio en el que vivían no introdujeran novedades en el traje de viuda que portaban, pues, como indica Erin Griffey, Ana de Austria se presentaba, en la mayoría de sus retratos de regencia —y también en los posteriores como reina madre—, completando su vestido negro con un conjunto de joyas y encajes que, *a priori,* escapaban del ideal del luto.[44] Sin embargo, en cuanto viuda regia, «for Anne, as with other widows, virtue and magnificence needed to be delicately combined».[45] Es decir, la reina estaría confeccionando un discurso o una retórica a partir de todos los elementos materiales con los que configuró su imagen y con los que mostraba su doble deber: recordar a su marido y gobernar en nombre del rey, su hijo.

En la imagen de doña Mariana, más que la magnificencia, se estarían combinando la viudedad con la reginalidad, el ejercicio simultáneo de ser reina y viuda.[46] Durante la mi-

42 Jordan Gschwend, «Los retratos de Juana de Austria», 50.

43 Carlos Varona, «Habsburg Women's International Patronage».

44 Véase, por ejemplo, el retrato por Henri y Charles Beaubrun, *Ana de Austria, reina de Francia, ca.* 1659, óleo sobre lienzo, 109 × 87,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P002234.

45 Griffey, «Henrietta Maria», 285.

46 «Reginalidad» fue el término en castellano propuesto por Núria Silleras Fernández («*Queenship* en la Corona de Aragón», 129-132) para *queenship,* que hace alusión a «aquello que pertenece o hace referencia a la condición de ser reina». Este trabajo se enmarca teóricamente en los estudios de *queenship*/reginalidad, esto es, en el análisis del ejercicio del poder regio femenino y su capacidad de acción y actuación política en la esfera de la monarquía y que, como ha expresado Theresa Earenfight («Preface. Partners in Politics»), «included, but was not limited to, governance».

noría de Carlos II, tanto en el retrato de Juan Bautista Martínez del Mazo como en los dobles de Sebastián de Herrera Barnuevo o en las parejas de Juan Carreño de Miranda, la reina se hizo representar con su hijo, bien en una única escena, bien como *pendant,* aunque en la misma estancia. Al respecto, son pocos los ejemplos en los que las parejas reales españolas eran retratadas en un mismo lienzo, y tampoco era frecuente que las monarcas españolas aparecieran con sus vástagos en un cuadro.[47] Pero, dado que doña Mariana fue gobernadora en cuanto que tutora de Carlos II, era necesario que el rey apareciera con ella o como *pendant*. Sin embargo, ese no fue el único elemento que la vinculó con el lugar que ocupaba: el traje de viuda, inalterable en cada uno de los modelos, fue empleado por la reina como un símbolo de potestad como regente, cargo que ella no habría desempeñado de seguir vivo Felipe IV. Con todo, la indumentaria siguió ejerciendo un gran papel durante y después de la curatela, pues continuó distinguiendo su posición dentro de la Corona como reina madre y, por lo tanto, responsable también de la sucesión. La repetición en su imagen, como ya había ocurrido con otros retratos de Estado femeninos como los de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, era fundamental para proyectar un mensaje de estabilidad política y dinástica.[48]

A esta estabilidad hay que añadirle la particularidad del uso político del negro en la monarquía española. Al proyectarse como viuda, doña Mariana recuperó también el color de la majestad de la monarquía por excelencia. Felipe IV ya había retomado la costumbre de su abuelo de vestir de ese modo a lo largo de su reinado, y como afirmaba José Luis Colomer, esa decisión habría formado parte de un «programa de emulación […] orientado a devolver la gloria a la Monarquía española remontando a los tiempos mejores de su abuelo», dando pie a una uniformidad en el atuendo del monarca.[49] Tras su fallecimiento, cabría pensar que la reina aprovechó el empleo de su indumentaria para continuar con dicha forma de vestir, por lo que estaríamos atendiendo a un doble significado de la *gravitas* asumida por ella. Por un lado, la declaración visual de que ella realmente ostentaba «la facultad que como a tutora, curadora y governadora le compitiere» y, por tanto, que tenía la autoridad política en nombre del rey.[50] Por otro, la demostración de una continuidad con el reinado y el legado no solo de su difunto esposo, sino de toda la dinastía. Así pues, no encontramos aquí una acusada diferencia entre el uso del negro como color del luto y como propio de la majestuosidad de la monarquía, de modo que el

47 Sin embargo, en la Europa del siglo XVII sí aparecen retratos de mujeres Habsburgo, y no necesariamente viudas, junto con algún hijo o hija, entre las cuales se encuentran María Ana de Austria, reina de Hungría y Bohemia, emperatriz y madre de doña Mariana, que fue representada junto con el futuro rey de romanos, Fernando IV, de autoría anónima: *Infantin Maria Anna, Kaiserin, in ganzer Figur mit ihrem erstgeborenen Sohn Ferdinand,* 1634, óleo sobre lienzo, 195 × 130 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum (depósito en Schloss Ambras de Innsbruck), inv. GG3113; Ana de Austria, ya mencionada, que en varias ocasiones fue retratada como viuda con Luis XIV, así como con Felipe de Orleans, por ejemplo, en la estampa grabada por Pierre Daret: *Ana de Austria, reina de Francia,* 1643, buril, 29,2 × 20 cm. Versalles, Château de Versailles, inv. GRAV.LP. 29.3.1; María Teresa de Austria, reina consorte de Francia, con el gran delfín Luis, como se ve en el cuadro realizado por Henri y Charles Beaubrun: *La reina María Teresa de Austria y el Gran Delfín de Francia, ca.* 1664, óleo sobre lienzo, 225 × 175 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P002291; o la emperatriz Margarita Teresa de Austria, hija de doña Mariana, representada junto con la archiduquesa María Antonia en la obra atribuida a Jan Thomas: *La emperatriz Margarita Teresa de Austria con María Antonia de Austria, ca.* 1670, óleo sobre lienzo, 125 × 162 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum (depósito en el Hofburg), inv. GG3079. Para un estudio sobre los retratos dobles de Mariana de Austria y Carlos II realizados por Sebastián de Herrera Barnuevo, véase Pascual Chenel, «Retórica del poder».

48 Carlos Varona, «Reginalidad y retrato», 238.

49 Colomer, «El negro», 98.

50 Felipe IV, *Testamento del rey Felipe IV,* 51.

monjil y las tocas pasaron a ser el uniforme que distinguía a la soberana en su labor regia, tanto como gobernadora como durante su periodo de reina madre. Sin embargo, doña Mariana no fue la única monarca viuda de la Edad Moderna en utilizarlo en términos políticos, pues, como apunta Sheila ffolliott para el caso de Francia, Catalina de Médicis ya lo hizo durante su viudedad para vincularse tanto al reinado de Enrique II, quien lo usaba con frecuencia, como a otros defensores del catolicismo.[51]

Elementos de distinción. Influencias imperiales en el traje de viuda de doña Mariana

Hasta ahora, todos los elementos aquí estudiados han apuntado hacia referentes de la rama española de los Habsburgo. No obstante, es probable que en la construcción de su viudedad doña Mariana se mirase también en los modelos imperiales, concretamente en la manera en la que dio forma a su cuerpo a través del traje.

Tanto Carmen Bernis como Cordula van Wyhe han llamado la atención, precisamente, sobre el hecho de que la indumentaria de doña Mariana se diferenciase de la de otras viudas por su forma de ceñirse al cuerpo. En su estudio, Carmen Bernis señala que, aunque el monjil redondo era más común entre las dueñas en la corte, Mariana de Austria eligió el tranzado; según la autora, además de por su confección, por la distinción que confería al traje la larga cola de ese tipo de vestidos.[52] Por su parte, Cordula van Wyhe expresa que lo que da forma al cuerpo de la reina es el uso de un *stomacher* «mantuano» —de moda entre las viudas de finales del siglo XVII— sobre la prenda blanca.[53] Si bien es cierto que en la pintura de Claudio Coello conservada en el Bowes Museum del condado de Durham (Inglaterra), tomada por la historiadora como ejemplo, parece que llevase una suerte de petillo sobre el largo griñón, en la mayoría de retratos de la soberana, incluidos otro del mismo pintor conservado en la Alte Pinakothek de Múnich o el de Juan Carreño de Miranda en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se advierte que se trata de una sola prenda blanca en la cual la parte del busto se ciñe al cuerpo.[54]

En ambos cuadros, el griñón blanco se cierra alrededor del cuello con una serie de alfileres o botones, y a la altura del pecho comienza la costura que cae hasta el inicio del fruncido de la falda. Sin embargo, es cierto que esta prenda no se ciñe al busto sin más, sino que debajo se ve una estructura, a modo de cotilla, que construye el cuerpo y crea los volúmenes y las texturas del atuendo, lo que hace que se acerque más a la indumentaria de corte que a un hábito monacal, con el que comúnmente se confunde. Ahí radica la diferencia entre el traje de Mariana de Austria y, por ejemplo, el escogido por la infanta Isabel Clara Eugenia, quien durante su viudedad sí vistió el hábito de la Venerable Orden Tercera. La vestimenta de la primera se aleja de la de una monja precisamente por el

51 ffolliott, «Catherine de' Medici as Artemisia», 228 y Griffey, «Henrietta Maria», 281.

52 Bernis, «El traje de viudas y dueñas», 152.

53 Van Wyhe, «Desarrollo y sentido del hábito monástico», 270.

54 Para las tres obras citadas, véanse Claudio Coello, *Mariana of Austria (1634-1696), Queen of Spain, ca*. 1683-1693, óleo sobre lienzo, 104,7 × 84,1 cm. Barnard Castle, The Bowes Museum, inv. B.M.32; *Maria Anna von Österreich, Gemahlin König Philipps IV. von Spanien, als Witwe, ca*. 1690, óleo sobre lienzo, 181,7 × 131,8 cm. Múnich, Altepinakothek, inv. 146; y Juan Carreño de Miranda, *Mariana de Austria, reina de España, ca*. 1675, óleo sobre lienzo, 198 × 148 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0640.

color negro de su monjil, a diferencia del atuendo de la segunda, que es gris oscuro, o del de algunas religiosas Habsburgo, como sor Margarita de la Cruz o sor Ana Dorotea, que usaban uno color pardo. Doña Mariana tampoco lleva un cíngulo, como sí lo hacen la archiduquesa y las hermanas de las Descalzas Reales.[55]

A este respecto, las preguntas que surgen al estudiar la figura de la reina son por qué insertó ese cambio en su indumentaria y por qué escogió construir su cuerpo de esa manera. Si se compara el retrato de Diego Velázquez de los años 1652-1653 con el modelo que realizó Juan Carreño de Miranda en la década de 1680, del cual se conserva una versión en el Kunsthistorisches Museum y es de los pocos de Mariana viuda que permite verla de pie, se comprueba que su silueta es igual que la desarrollada durante su periodo como consorte —salvo por la ausencia del guardainfante—, aunque portando un verdugado de menor anchura.[56] De hecho, la definición del cuerpo de la reina durante su viudedad fue incluso más precisa que la de cuando era consorte, puesto que, entonces, el jubón estaba cubierto por otros complementos como el cuello de encaje o las bandas, que lo disimulan un poco. Por lo tanto, una de las novedades que introdujo doña Mariana en su imagen como viuda respecto de algunas anteriores, como la emperatriz María, fue mantener la misma definición del cuerpo que tenía con anterioridad al fallecimiento de Felipe IV, pero añadiéndole a su traje unos volúmenes nuevos que otras no llevaban. Dicho cambio se relacionaría más con la iconografía y el atuendo de otras regentes que había habido en España, viudas o no, como Juana de Austria o su propia antecesora, Isabel de Borbón, quien la ejerció hasta en dos ocasiones durante su matrimonio con Felipe IV.[57] De igual manera, guardaría relación con las estrategias empleadas por su tía Ana de Austria en Francia.

Esta era la silueta femenina por excelencia. Como expresa Sarah Bendall en su estudio sobre las prendas interiores que definían la feminidad a través del cuerpo de las mujeres, «any discussion of clothing and gender must also draw attention to the performative qualities of both. Gender norms [...] are manipulable ideas and ultimately, at all times, a performance staged for specific audiences through a "repeated stylization of the body" in time».[58] Es posible que doña Mariana, al construir su modelo de viuda, quisiera enfatizar también la especificidad de su condición de reina y, por lo tanto, mostrarse ante su audiencia, la corte, con la misma retórica visual con la que ya lo había hecho con anterioridad. En este sentido, es útil seguir pensando en términos comparativos e insertarla no solo en la tradición española, sino también en la de las viudas Habsburgo de su corte natal, la alemana. Dado

55 Para hacer la comparativa, tómense como ejemplo los siguientes retratos: Anton van Dyck, *Retrato de Isabel Clara Eugenia de Austria, infanta de España, regente de los Países Bajos, en hábito de clarisa,* 1628-1629, óleo sobre lienzo, 117 × 102 cm. París, Musée du Louvre, inv. 1239; Andrés López Polanco, *Erzherzogin Margarete, Tochter von Maximilian II. als Nonne in ganzer Figur, ca.* 1584, óleo sobre lienzo, 163 × 91,5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum (en depósito en Innsbruck, Schloss Ambras), inv. GG3108; y Peter Paul Rubens, *Sor Ana Dorotea de Austria, ca.* 1628, óleo sobre lienzo, 76,2 × 65 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, inv. 00612199.

56 Véase nota 32. A este respecto, es interesante destacar que, durante su periodo como consorte, entre las indumentarias que su sastre Mateo Aguado había realizado para ella, Mariana gustaba de usar algunas prendas con las que el cuerpo también estuviese ceñido al busto, como, por ejemplo, el hábito de san Francisco de Paula. Como ha estudiado Amanda Wunder (*La moda española*, 139), era un vestido de lana noguerada compuesto de «una cotilla embutida, con mangas y faldillas, y una falda llamada "brial"». En cuanto al retrato de Diego Velázquez, nos referimos a *Mariana de Austria,* 1652-1653, óleo sobre lienzo, 234,2 × 132 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P001191.

57 Carlos Varona, «Habsburg Women's International Patronage».

58 Bendall, *Shaping femininity,* 6.

que estas mujeres fueron las más cercanas en el tiempo y en el espacio a su experiencia, es posible que las tomase también como ejemplos políticos al fallecer Felipe IV, pues a través de ellas se ven, precisamente, los referentes directos e indirectos en el uso de una indumentaria vidual en la que también se evidenciaban la silueta y el volumen del torso.

Durante los años que vivió en Viena, una de las mujeres que más influyeron en la madurez política de Mariana, además de su madre María de Hungría, fue la emperatriz viuda Leonor de Mantua, segunda esposa del emperador Fernando II. Como se aprecia en sus retratos pictóricos y en estampa, la emperatriz asumió al enviudar una tradición del luto más próxima a su origen italiano.[59] Destaca, como en la indumentaria de la reina doña Mariana, la prenda blanca que se ciñe sobre su busto y lo distingue del vestido negro que lleva debajo, creando así su silueta. Este esquema fue replicado por su sobrina, Leonor Gonzaga-Nevers, tercera esposa y viuda del emperador Fernando III —padre, a su vez, de doña Mariana—. En su caso, a diferencia del modelo blanco, Leonor Gonzaga-Nevers se decantó por un cuerpo negro, si bien conservó intacta la estructura ceñida del torso.[60] Doña Mariana no llegó a conocer personalmente a la tercera esposa de su padre, pero sí que tuvo entre sus bienes un retrato suyo como viuda, tal y como se expresa en su inventario, de manera que pudo saber cómo se vistió.[61]

Tanto Leonor de Mantua como Leonor Gonzaga-Nevers procedían de la corte de Mantua, y optaron por seguir la tradición sartorial del norte de Italia, a pesar de ser emperatrices viudas. Este traje integraba una serie de elementos esenciales: una cotilla negra con su estructura de ballenas, unas mangas y un manto voluminosos que contrastaban con la rigidez del pecho, una larga falda y una ampulosa toca translúcida con una estructura muy característica que rodeaba la cabeza de sus portadoras, cerrándose sobre la frente formando un vértice.[62]

Con todo, el modelo para Mariana que es preciso poner de relieve es, sin duda, el de la archiduquesa Claudia de Médici, condesa consorte del Tirol desde 1626 por su matrimonio, en segundas nupcias, con Leopoldo V de Austria y viuda desde 1632. Su hijo, el archiduque Fernando Carlos, era aún menor de edad en el momento de fallecer su padre, por lo que ella tuvo que asumir la regencia del Tirol durante doce años. La archiduquesa y doña Mariana tampoco llegaron a conocerse personalmente, pero la primera sí mantuvo muchos vínculos con la corte de Viena y, especialmente, con la emperatriz María Ana, a través de la cual, en ocasiones llegó a enviar obsequios a los archiduques, siendo su imagen conocida en la corte vienesa.

59 Para este estudio, cabe destacer la estampa incluida en Khevenhüller, *Annales Ferdinandei*, 425, en la que se ve una indumentaria similar en el caso de su sobrina María Gonzaga, viuda desde 1631, quien asumió la regencia del ducado de Mantua entre 1637 y 1647. Véase el retrato anónimo, *María Gonzaga,* entre 1650-1699, óleo sobre lienzo, 95 × 76 cm. Curtatone, Santuario della Beata Vergine delle Grazie (número 0300040017 en el Catalogo Generale dei Beni Culturali). Fue madre de la también emperatriz viuda Leonor de Mantua-Nevers.

60 Véase, por ejemplo, la estampa conservada en ÖNB, PORT_00053880_01.

61 «Otro retrato de la s^{ra} emperatriz Leonora en trage de Viuda m^{co} negro»; BNE, Ms. 9196, *Papeles varios referentes a los bienes de la Reina Mariana de Austria,* fol. 51v.

62 Este conjunto de elementos es descrito por Alessandro Nicola Malusà («Mourning, Dress and Representation», 18 y 24-26) en su estudio sobre el traje de viuda de Cristina de Francia, quien asumió la regencia del ducado de Saboya, en 1637, tras el fallecimiento de Victor Amadeo I y durante las minorías de edad de Francisco Jacinto y el futuro duque Carlos Manuel II. No obstante, como afirma el autor, es preciso tener en cuenta que, durante los siglos XVI y XVII, hubo un elevado número de regentes y gobernadoras femeninas en Europa y que las imágenes que construyeron y difundieron de sí mismas comparten numerosos códigos visuales.



Figura 2

Justus Sustermans, *María Magdalena de Austria, Gran Duquesa de Toscana, ca.* 1621, óleo sobre lienzo, 203 × 116 cm. Londres, English Heritage-Kenwood, inv. 88019202. © Historic England Archive-Heritage Images.

Claudia también escogió la indumentaria de su lugar de origen, Florencia, donde de nuevo destaca la ceñida silueta de su cuerpo en contraste con los volúmenes del vestido y la toca.[63] Es probable que tomase como modelo a su cuñada, la gran duquesa de Toscana María Magdalena de Austria, quien también había asumido la regencia del ducado de Toscana junto con Cristina de Lorena durante la minoría de edad de Fernando II, entre 1621 y 1628 (figura 2).[64] El prototipo de retrato de regencia desarrollado por María Magdalena la presenta sentada junto a un bufete en el que apoya el brazo derecho, en cuya mano sostiene un papel doblado. Curiosamente, entre los que muestran a Claudia de Médici como regente viuda, llama la atención una estampa en la que aparece también sentada junto a un mueble

63 Véase el retrato por Frans Luycx, *Claudia de' Medici, Erzherzogin, in Witwentracht, Kniestück*, 1635, óleo sobre lienzo, 162 × 103 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG3225.

64 María Magdalena falleció, precisamente, tras la visita a su hermano Leopoldo V y la archiduquesa Claudia de Medici en 1631, poco menos de un año antes de que esta última quedase viuda. Sobre la visita de María Magdalena a Innsbruck, véase Weiss, *Claudia de' Medici,* 99-102.



Figura 3

Anónimo, *Klaudia de Medici, Prinzessin von Toskana, ca.* 1632-1648,
grabado a buril, 296 × 194 mm. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, inv. PORT_00057493_01.
© Imagen: Österreichische Nationalbibliothek, Viena, inv. PORT_00057493_01.

del mismo tipo —esta vez en su lado izquierdo— y bajo un dosel (figura 3). En este último, la parte superior del vestido se ciñe perfectamente al torso de la archiduquesa generando un gran contraste con las texturas de las mangas y el manto.

Resulta fundamental considerar que Mariana de Austria tuviera en su bagaje visual el referente de su tía abuela, la archiduquesa Claudia de Medici. De hecho, si se compara el retrato en estampa de esta última, ya comentado, con los de Mariana de Austria como gobernadora y, concretamente, con el que se atribuye a Claudio Coello hoy expuesto en el Real Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (figura 1), las analogías en la indumentaria y cultura material permiten establecer una genealogía directa entre ambas. Regente y gobernadora, respectivamente, aluden a sus labores de gobierno, con la diferencia de que doña Mariana ocupa su lugar izquierdo —el derecho desde el punto de vista del espectador—, que le corresponde como consorte, mientras que Claudia sí se traslada a su lado derecho. En ambas mesas —a pesar de las décadas que separan las imágenes— se hallan objetos que remiten a dichas tareas: cartas o consultas, material de escritura, un reloj de mesa y una campanilla. Igualmente, importante es el componente textil: el cortinaje del dosel —que por el brillo en el caso de doña Mariana pudiera ser terciopelo o tafetán— delimita y dignifica el espacio en el que ambas se presentan. Estos objetos tienen un significado concreto: representan la especificidad de su política durante un período de tiempo que estaba limitado por la mayoría de edad de sus sucesores. Asimismo, en el centro de dicho entorno de trabajo hay lugar también para la majestad de la regente y de la gobernadora gracias, precisamente, a la estructura de sus atuendos y a la riqueza de su confección. Recordando que, como viudas de reyes, su luto acarreaba una serie de deberes dinásticos porque su acción posibilitaba la solidez y la consolidación del futuro gobierno de sus hijos.

Esta proximidad visual con la tipología de Claudia de Médici permite plantear que la obra escurialense se realizase al inicio de la viudedad de doña Mariana. Al ser un reflejo directo de los modelos iconográficos de otras regentes en la órbita de los Habsburgo, resulta lógico que responda a la necesidad de la reina de configurar su propia iconografía en el momento exacto en el que quedó viuda. En este lienzo, Mariana aparece desempeñando su actividad burocrática bajo dosel, en un espacio sin referencias arquitectónicas reconocibles en el Alcázar. Con ello se logra centrar la escena en su persona: es ella quien constituye el espacio de poder. Ante la urgencia de fijar su nueva autoridad, y al no existir precedentes de reinas gobernadoras viudas en la rama española de la dinastía, Mariana hubo de recurrir hábilmente a estos referentes fuera de los límites de su monarquía, que ofrecían una imagen autorizada y reconocible que continuaba con las estrategias de representación disponibles en otras cortes europeas. Esto sitúa a Mariana como autora de su programa iconográfico.

Bajo esta premisa, el retrato de El Escorial constituye la matriz conceptual de la que derivaría la consiguiente producción pictórica de la regencia. Consecuentemente, esto obliga a revisar la autoría de la obra, tradicionalmente atribuida a Claudio Coello.[65] Dado que su actividad como pintor del rey se inició en una etapa muy posterior —cuando la imagen de Mariana ya había transitado hacia nuevas fórmulas de representación como reina madre—, carecería de lógica política y cronológica atribuirle la creación de un modelo cuya función original era, precisamente, inaugurar y legitimar su período de gobernación. Por

65 Edward Sullivan ya rechazó la atribución a Coello en su catálogo razonado. Véase Sullivan, *Baroque Painting in Madrid,* 187.

lo tanto, la correspondencia formal con los prototipos imperiales antes analizados sugiere que nos hallamos ante uno de los primeros retratos que la efigian como viuda, una datación que queda respaldada por la fisonomía propia de la reina. Su rostro refleja una juventud coherente con la edad que contaba al inicio de la regencia —poco más de treinta años—, lo cual resulta incompatible con la madurez que presentará años más tarde, en la etapa de actividad de Carreño de Miranda como pintor de cámara o del propio Coello. Así pues, la obra debió de pintarse a mediados de la década de 1660, y por tanto atribuirse a alguno de los retratistas que en ese momento operaban en el entorno de la corte.[66]

Si bien se ha demostrado que doña Mariana siguió el modelo hispánico en la elección de su indumentaria, se puede ver que además lo enriqueció con aportaciones procedentes de su propia experiencia. Escogió ceñir el vestido a su torso, como había visto en las viudas Habsburgo de su corte de nacimiento, la alemana. Sin embargo, el componente geográfico de la indumentaria vidual desempeña aquí un importante papel. Doña Mariana no sólo se acercó al modelo de viuda alemán, que conoció de primera mano en la corte imperial, sino que a través de él estaba replicando y continuando una característica del atuendo italiano, que sus referentes ya habían incorporado, a su vez, porque era el empleado en sus cortes de origen. Es decir, en la corte vienesa y tirolesa del siglo XVII el «modelo de viudedad alemán» era realmente muy italianizante.

Los motivos que habrían llevado a la reina a introducir estas modificaciones en su indumentaria no estarían limitados a responder de manera defensiva a las críticas por su condición de extranjera, sino a una voluntad consciente de validar su nuevo estatus político a partir de referentes dinásticos ya legitimados. Al integrar elementos de su bagaje imperial con la tradición de la viudedad hispana, la reina no sólo afirma su identidad, sino que activa una red de transferencias artísticas paneuropeas que le permite proyectar una imagen de soberanía incuestionable. Como tutora y gobernadora, su prioridad era garantizar la continuidad de la dinastía al frente de la monarquía. Para ello, Mariana se vinculó visualmente a la rama austríaca de su familia, importando mecanismos de construcción política del cuerpo que habían demostrado su eficacia décadas antes. Con ello, no estaba exhibiendo su «ajenidad», sino reclamando una genealogía de poder compartida. Estas mujeres habían consolidado regencias exitosas mediante la fidelidad a los intereses sucesorios de su linaje, y Mariana, al adoptar su misma gramática visual, situaba su gobierno en Madrid dentro de un ecosistema de autoridad transnacional, validado por la tradición y la eficacia de su propia estirpe.

Desplazar la mirada hacia nuevas preguntas de investigación permite iluminar cuestiones que, a menudo, han sido relegadas a la categoría de mera convención. Este es el caso de la indumentaria vidual femenina: tradicionalmente leída bajo un discurso ético y códigos morales restrictivos, se ha ignorado su capacidad como vehículo de representación política. En este trabajo se ha demostrado la importancia de reivindicar la imagen como fuente primaria, capaz de documentar estrategias de poder que los tratados moralistas no siempre consignan.

En el estudio de doña Mariana de Austria, partir de una pregunta de cultura material ha resultado determinante para desentrañar su programa iconográfico. La atención a la

66 Agradezco sinceramente a Peter Cherry sus valiosas orientaciones y sugerencias para el análisis de la autoría y cronología de esta pieza.

especificidad de su atuendo —especialmente la anomalía de la silueta del pecho ceñida frente al luto castellano tradicional— no ha sido un fin en sí mismo, sino el motor metodológico que ha permitido rastrear sus modelos de autoridad. Esta aproximación desde la «política sartorial» revela que la inserción de la reina en la tradición hispana fue un proceso activo y electivo. Mariana no asumió el luto como un deber pasivo, sino que lo individualizó mediante la hibridación de su presente madrileño y su memoria dinástica transnacional. Por eso, es útil estudiar el caso de la reina desde la óptica de la «retórica de la performatividad».

Para alcanzar estas conclusiones, ha sido imperativo considerar otras coordenadas geográficas y dinásticas transnacionales. El rastreo de los elementos del traje ha evidenciado la existencia de una genealogía de la viudedad habsbúrgica, un ecosistema de autoridad donde los modelos circulaban entre Florencia, Viena, Innsbruck y Madrid. Plantear la investigación desde la materialidad ha permitido confirmar que Mariana no se limitó a reproducir el luto de sus predecesoras en España ni en una indumentaria limitada al ejercicio de la piedad.

A este respecto, las imágenes han sido fundamentales como fuente además de como objeto de estudio. Han permitido conocer cuál era la cultura material empleada por las mujeres y de qué manera la usaban, no solo para gobernar, sino también como depositarias de significados dentro de su representación visual. Asimismo, son medios para establecer modelos y referentes para el estudio de las mujeres Habsburgo sin caer en la generalización. La aproximación a la figura de la reina doña Mariana de Austria desde esta perspectiva ha permitido comprender la complejidad de la identidad de la viudedad femenina de las Habsburgo, donde tradición, política e imagen se entrelazan para definir su papel como reina gobernadora y reina madre a la vez que representante de la dinastía.

Bibliografía

Alcega, Juan de. *Libro de geometria, pratica y traça: el qual trata de lo tocante al oficio de sastre, para saber pedir el paño, seda o otra tela que sera menester para mucho genero de vestidos.* Guillermo Drouy, 1589.

Andrade, Alonso de. *Libro de la guía de la virtud y de la imitación de Nuestra Señora: tercera parte.* Francisco Maroto, 1644.

Arias Martínez, Manuel. «La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de los Mínimos de la Victoria de Madrid». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* 46 (2011): 33-56.

Arias Martínez, Manuel. «Vestida de luto y simulacro sagrado: la Virgen de la Soledad de la Victoria de Madrid y la importancia de su atuendo». En *Statue vestite. Prospettive di ricerca,* editado por Antonella Capitanio. Pisa University Press, 2017.

Basilico, Girolamo. *Las felicidades de España y del mundo christiano.* Pablo de Val, 1666.

Bendall, Sarah A. *Shaping femininity. Foundation Garments, the Body and Women in Early Modern England.* Bloomsbury Publishing, 2021.

Beranek, Saskia, y Sheila ffolliott. «The Agency of Portrayal. The Active Portrait in the Early Modern Period». En *Challenging Women's Agency and Activism in Early Modernity,* editado por Merry E. Wiesner-Hanks. Amsterdam University Press, 2021.

Bernis, Carmen. «El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela». En *Miscelánea de Arte: Homenaje a Diego Angulo Íñiguez,* editado por Elisa Bermejo y Alfonso E. Pérez Sánchez. Instituto Diego Velázquez, 1982.

Birriel Salcedo, Margarita María. «El cónyuge supérstite en el derecho hispano. The surviving spouse in Spanish law». *Chronica Nova* 34 (2008): 13-44.

Broude, Norma, y Mary D. Garrard. «Introduction». En *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism,* editado por Norma Broude y Mary D. Garrard. University of California Press, 2005.

Burgen Rocha, Francisco de la. *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres.* Pedro Patricio Mey, 1618.

Carlos Varona, María Cruz de. «Débora Habsbúrgica. Isabel Clara Eugenia y el "Sitio de Breda" de Jacques Callot». En *Creencias y disidencias: experiencias políticas, sociales, culturales y religiosas en la Historia de las Mujeres,* editado por Ángela Muñoz Fernández y Jordi Luengo López. Comares, 2020.

Carlos Varona, María Cruz de. «Habsburg Women's International Patronage in the Madrid Court». En *Intersections: Spanish Art to 1975,* editado por Felipe Pereda y Frederick Ilchman [en prensa].

Carlos Varona, María Cruz de. «Reginalidad y retrato en las cortes de Felipe III y Felipe IV». En *Ánima. Pintar el rostro y el alma,* dirigido por Pablo González Tornel. Trea, 2022.

Cherry, Peter. «Velázquez and the making of Queen Mariana de Austria». *Librosdelacorte* 28 (2024): 430-466.

Colomer, José Luis. «El negro y la imagen real». En *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII),* vol. 1, dirigido por José Luis Colomer y Amalia Descalzo. CEEH, 2014.

Cosgrove, Aoife. «"I am still the same as I was as Queen": Portraiture, networks, and self-fashioning in the widowhood of Mariana of Neuburg». *Librosdelacorte* 28 (2024): 467-501.

Cruz, Anne J. «Introduction». En *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities,* editado por Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino. Ashgate, 2014.

Earenfight, Theresa. «Preface. Partners in Politics». En *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain,* editado por Theresa Earenfight. Routledge, 2005.

Eichberger, Dagmar. «*Imago Viduae - Imago Archiducissae*. Strategies for establishing a public Female Identity in the early Renaissance». En *On Portraiture: Theory, Practice and Fiction. From Francisco de Holanda to Susan Sontag,* editado por Annemarie Jordan Gschwend, Maria João Gamito y Fernando António Baptista Pereira. Universidade de Lisboa-Faculdade de Belas-Artes, 2022.

Esteban Estríngana, Alicia. «"Quelle princesse, ô bon Dieu!": herencia y legado de la infanta Isabel». En *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas,* dirigido por Cordula van Wyhe. CEEH-Paul Holberton Publishing, 2011.

Felipe IV. *Testamento de Felipe IV (1665)*. Facsímil, introducción de Antonio Domínguez Ortiz y transcripción paleográfica de José Luis de la Peña. Editora Nacional, 1982.

ffolliott, Sheila. «Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerful Widow». En *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe,* editado por Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan y Nancy J. Vickers. The University of Chicago Press, 1986.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press, 1980.

Griffey, Erin. «Henrietta Maria and the Politics of Widows' Dress at the Stuart Court». En *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women,* editado por Erin Griffey. Amsterdam University Press, 2019.

Griffey, Erin. «Introduction». En *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women,* editado por Erin Griffey. Amsterdam University Press, 2019.

Hermant, Héloïse. «Radiografía de un poder en femenino en tiempos de crisis. Prácticas políticas y operaciones de comunicación en torno a Mariana de Austria». En *Mujeres en la alta política de la Europa moderna. Visibilidad, ocultación y memoria,* editado por Alicia Esteban Estríngana y José Antonio López Anguita. Doce Calles / Fundación Carlos de Amberes, 2024.

Howell, Martha. «The Problem of Women's Agency in Late Medieval and Early Modern Europe». En *Women and Gender in the Early Modern Low Countries, 1500-1750,* editado por Sarah Joan Moran y Amanda Pipkin. Brill, 2019.

Jordan Gschwend, 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* 151 (2002): 42-65.

Khevenhüller, Franz Christoph Graf von. *Annales Ferdinandei*. Christoff Fischer, 1640.

Levy, Allison. «Framing Widows: Mourning, Gender and Portraiture in Early Modern Florence». En *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe,* editado por Allison Levy. Routledge, 2017.

Levy, Allison. «Widow's Peek: Looking at Ritual and Representation». En *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe,* editado por Allison Levy. Routledge, 2017.

Llorente, Mercedes. «Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder». *Studia historica. Historia moderna* 28 (2006): 211-238.

Llorente, Mercedes. «Mariana de Austria como Gobernadora». En *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa. Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX),* vol. 3, coordinado por José Martínez Millán y Maria Paula Marçal Lourenço. Polifemo, 2009.

Llorente, Mercedes. «Mariana of Austria's Portraits as Ruler-Governor and Curadora by Juan Carreño de Miranda and Claudio Coello». En *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities,* editado por Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino. Ashgate, 2013.

Llorente, Mercedes. «Mariana's Linage: The Political Aspects of Claudio Coello's Portrait». *Royal Studies Journal* 10, n.º 2 (2023): 267-290.

López-Cordón Cortezo, María Victoria. «Mujer, poder y apariencia o las vicisitudes de una regencia». *Studia Historica: Historia Moderna* 19, n.º 1 (2009): 49-66.

Malusà, Alessandro Nicola. «Mourning, Dress and Representation in the Widowhood of Two Seventeenth-Century Savoy Regents: Christine of France and Marie-Jeanne-Baptiste of Savoy-Nemours». *The Court Historian* 24, n.º 1 (2019): 17-47.

Martínez Bonanad, David. «Mariana de Austria: la adopción del luto como imagen del poder». En *Las artes y la arquitectura del poder,* editado por Víctor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I, 2013.

Martínez-Burgos García, Palma. «Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción». *Chronica Nova* 34 (2008): 63-89.

Martínez Leiva, Gloria. *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. CEEH, 2022.

Martínez López, Rocío. «"For Her Special Consideration": Cultural and Diplomatic Demonstrations of Archduchess Maria Antonia of Austria's Position as the Heiress of the Spanish Monarchy (1673-1692)». *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 45, n.º 1 (2020): 1-16.

Martínez López, Rocío. «La legítima sucesora: el uso político de la imagen de la infanta Margarita de Austria (1665-1673)». En *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales,* editado por Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández del Valle y Carme López Calderón. Universitat Jaume I, 2016.

Mitchell, Silvia Z. «Habsburg Motherhood: The Power of Mariana of Austria, Mother and Regent for Carlos II of Spain». En *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities,* editado por Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino. Ashgate, 2013.

Mitchell, Silvia Z. *Reina, madre y estadista. Mariana de Austria y el gobierno de España*. CEEH, 2023.

Oliván Santaliestra, Laura. «"Discurso jurídico, histórico, político": Apología de las reinas regentes y defensa del sistema polisinodial, una manifestación de la conflictividad política en los inicios de la regencia de Mariana de Austria». *Cuadernos de Historia Moderna* 28 (2003): 7-34.

Oliván Santaliestra, Laura. «Gobierno, género y legitimidad en las regencias de Isabel de Borbón y Mariana de Austria». *Historia y Política* 31 (2014): 21-48.

Oliván Santaliestra, Laura. *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Complutense, 2006.

Pascual Chenel, Álvaro. «Entre regentes y consortes. Mujer, poder y cultura política en el retrato de las reinas de la Monarquía de España durante la Edad Moderna». En *La corte de los chapines: mujer y sociedad política en la monarquía de España, 1649-1714,* coordinado por Cristina Bravo Lozano y Roberto Quirós Rosado. EDUCatt, 2018.

Pascual Chenel, Álvaro. «La imagen de Mariana de Austria y Carlos II en documentos pintados durante la minoría de edad y la regencia. Modelos, aproximaciones, visiones y significados». *BSAA* 89 (2023): 171-205.

Pascual Chenel, Álvaro. «Retórica del poder y persuasión política: Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria». *Goya* 331 (2010): 124-145.

Patrouch, Joseph F. «"Bella gerant alii". Laodamia's Sisters, Habsburg Brides: Leaving Home for the Sake of the House». En *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities,* editado por Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino. Ashgate, 2013.

Romero Torres, José Luis. «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (I)». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 14 (2012): 55-62.

Romero Torres, José Luis. «La condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (II)». *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna* 15 (2013): 90-98.

Sánchez Montero, Marina. «Indumentaria y traslación geográfica de la viudedad». *Agenart: La agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria, 1532-1700*. https://agenart.org/indumentaria-y-traslacion-geografica-de-la-viudedad/

Scott, Joan W. «Gender: A Useful Category of Historical Analysis». *The American Historical Review* 91, n.º 5 (1986): 1053-1075.

Silleras Fernández, Núria. «*Queenship* en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media: estudio y propuesta terminológica». *La Corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature* 32, n.º 1 (2003): 119-133.

Spínola, Carlos Francisco. *Oracion funebre en las reales honras de la serenissima señora Doña Mariana de Austria Augustissima Reina Madre de España, celebradas con magestuosa pompa en la Santa Iglesia Cathedral de Leon*. Imprenta de Antonio Figueroa, 1696.

Sullivan, Edward J. *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello with a Catalogue Raisonné of his Works*. University of Missouri Press, 1986.

Van Wyhe, Cordula. «Desarrollo y sentido del hábito monástico en las cortes de los Austrias españoles». En *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. 1, dirigido por José Luis Colomer y Amalia Descalzo. CEEH, 2014.

Vecellio, Cesare. *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due*. Presso Damian Zenaro, 1590.

Weiss, Sabine. *Claudia de' Medici: Eine italienische Prinzessin als Landesfürstin von Tirol (1604-1648)*. Tyrolia Verlag, 2004.

Welzel, Barbara. «"Princeps Viuda, Mater Castrorum". The Iconography of Archduchess Isabella as Governor of the Netherlands». En *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1996.

Wunder, Amanda. *La moda española en la época de Velázquez. Un sastre en la corte de Felipe IV*. El Viso, 2024.

Por ser de un hombre eminente. Luca Giordano y la *Jerusalén liberada* en la colección del IX conde de Santisteban

Ángel Aterido Fernández
Universidad Complutense de Madrid



Figura 1

Luca Giordano, *Autorretrato, ca.* 1692, óleo sobre lienzo, 84 × 73 cm.
Colección particular. © Colección duquesa de Cardona.

> Sicchè accadde in lui ciò, che raccontasi di molti egregj Poeti,
> e più del nostro Torquato Tasso, che il Padre con i maggiori stimoli,
> che adoprare avesse saputo, non potè distoglierlo dall'applicazione,
> ove il naturale talento il chiamava.[1]

Bernardo de Dominici incluyó este comentario en las páginas iniciales de la biografía que dedicó a su compatriota Luca Giordano pocos años después de que este falleciera, haciendo un interesado paralelismo entre el irrefrenable talento natural de su admirado pintor y el del gran poeta Torquato Tasso. La mención expresa al atormentado escritor sorrentino entre todos los posibles *egregi Poeti* no radicaba solo en su unánime reconocimiento como faro entre los literatos italianos del pasado, sino en que era ensalzado como una de las glorias de los napolitanos. De ahí que Dominici, empeñado en reivindicar e historiar el devenir artístico de su ciudad, no se resistiera a citarlo como una autoridad que, de paso, servía para declarar los méritos de un Giordano al que ponderaba por sus capacidades narrativas. Es más, insistió en evocar al laureado poeta renacentista, en el cierre del relato de la vida del *Fa presto,* al incluir en los párrafos dedicados a su muerte el verso «ma ecco omai l'ora fatale è giunta», mencionando expresamente que recurría a sus solemnes palabras para dar la importancia debida a la desaparición de tan gran *valentuomo*.[2]

Con dicho verso arranca la descripción del fallecimiento de Clorinda, uno de los personajes de la obra cumbre de Tasso *La Gerusalemme Liberata,* el famoso poema épico de enorme éxito, en el que el argumento religioso principal es completado con intensas tramas amorosas y aventuras, que llevaba más de un siglo proporcionando a los pintores temas en los que desplegar sus habilidades en el contexto del tópico *Ut Pictura Poesis*.[3] Dadas las aspiraciones de Luca Giordano a ser reconocido como pintor de historia, resultaba lógico que no se hubiera sustraído de representar los episodios más destacados de tan gran epopeya, publicada por su compatriota cerca de medio siglo antes de su nacimiento. Por su parte, los coleccionistas del Barroco demandaron ávidamente imágenes de las peripecias trascendentales del relato, que en numerosas ocasiones conformaron series de diversa extensión. De hecho, Giordano había abordado algunos pasajes aislados, pero no sería hasta la década de 1690 cuando uno de sus mecenas más entusiastas le encomendó un nutrido ciclo sobre *La Gerusalemme Liberata*.

Un ciclo pictórico del *Tasso napoletano* para el virrey y otros lienzos para la colección real

El virrey de Nápoles, Francisco de Benavides Dávila y Corella, IX conde de Santisteban del Puerto, fue uno de los clientes más entregados de Giordano desde que arribó a la ciudad partenopea en 1688. Llegó a acumular en su colección pictórica un abultado número de piezas de su admirado pintor y poco antes de que este partiera rumbo a España, reclamado

1 Dominici, *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano,* 3.
2 *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano,* 105.
3 Lee, *Ut Pictura Poesis*. Acerca de la fortuna de Tasso en las artes, véanse Buzzoni, *Torquato Tasso;* Unglaub, *Poussin and the Poetics of painting* y Careri, *La fabbrica degli affetti*.

por Carlos II para sus empresas artísticas, Santisteban le encomendó la ejecución de doce telas de grandes dimensiones dedicadas, precisamente, al poema de Tasso. Tal fue el aprecio que el noble tuvo por ellas que, al regresar de su mandato a Madrid, vinculó la serie al mayorazgo de la Casa de Santisteban, donde sus herederos la mantuvieron en un sitio preferente de su palacio una vez que falleció.[4] En dicha agregación a los bienes familiares, el conde incluyó también un autorretrato de Giordano sobre el que luego volveremos (figura 1), de forma que se aseguró de que, singularmente, la efigie del creador permaneciera asociada a uno de los ciclos narrativos que justificaban su consideración de artista «eminente».

Estas apreciaciones tenían pleno sentido en 1716, cuando, tras fallecer Santisteban, fueron tasadas por el pintor Antonio Palomino. Es decir, entendidas en términos tanto artísticos como de memoria. Sin embargo, más de treinta años antes, cuando fue pintada la serie, las razones para su primera estimación en Nápoles hubieron de resultar bien distintas. Se viene explicando el encargo del virrey español a Giordano como una muestra más de la cultura y de los intereses literarios del aristócrata, pues contaba con los volúmenes del poema de Tasso en su biblioteca.[5] No obstante, para encontrar una respuesta más precisa debe atenderse a las circunstancias que atravesaba el comitente por esos años.

Santisteban acababa de hacerse cargo del virreinato de Nápoles tras el inesperado fallecimiento, en 1687, del VII marqués del Carpio, Gaspar de Haro y Guzmán. Este era reconocido unánimemente como uno de los más inquietos y refinados mecenas de su tiempo, quien supo servirse con enorme habilidad de su amor por las artes en el juego político y propagandístico.[6] Como ha apuntado Vicente Lleó Cañal, el conde no tenía el mismo bagaje cultural, ni disponía de una colección grandiosa cuando fue nombrado virrey, pero, gracias a la documentación recogida en las últimas décadas por diversos investigadores, todo indica que siguió la senda de su predecesor con presteza. De este modo asumió los encargos artísticos dejados por Carpio y quiso hacerse con parte de su herencia, incluyendo lotes de su biblioteca.[7] Así Giordano pasó a formar parte de esa «herencia», aunque lo cierto es que había trabajado para todos los virreyes anteriores. Para Santisteban no solo tenía obras pendientes de entrega, sino que le interesaba mantenerlo a su servicio tanto por su fama como porque su lenguaje pictórico se adecuaba perfectamente a las necesidades de la corte virreinal. Sus habilidades narrativas lo hacían idóneo para una empresa de envergadura con la que el nuevo representante del monarca español dejaba claro que en su palacio mantenía el esplendor propio de su rango. En definitiva, se trataba de conservar la *dignitas* inherente al ejercicio del poder en el Antiguo Régimen por medio del mecenazgo.

La serie de Giordano sobre *La Gerusalemme Liberata* de Tasso resultaba ambiciosa en su planteamiento por el número de obras —doce— y el gran tamaño de las telas. Además, suponía un reto desarrollar un ciclo narrativo extenso y variado sobre una de las obras más famosas de la literatura de su tiempo, volviendo sobre escenas ya tratadas por artistas del prestigio de Annibale Carracci o Nicolas Poussin, y en Nápoles por pintores

4 Lleó Cañal, «The Painter and the Diplomat», 140.

5 Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico;* Lleó Cañal, «El virrey IX conde de Santisteban» y Muñoz González, «El IX conde de Santisteban en Nápoles».

6 Para el mecenazgo de Carpio, véase Frutos Sastre, «Luca Giordano en la colección napolitana».

7 Muñoz González, «El IX conde de Santisteban en Nápoles», 464.

reconocidos como Mattia Preti o Bernardo Cavallino. Precisamente un dato estrictamente napolitano, que recientemente ha sido puesto en relación con este ciclo aunque sin extraer todas sus consecuencias al no haber tenido conocimiento de una parte de las obras conservadas, arroja luz acerca del trasfondo cultural que impulsó a Santisteban a orquestar tal despliegue en torno al poema del sorrentino. En 1689 salía de la imprenta en la ciudad del Vesubio la traducción de Gabriele Fasano del texto de la *Gerusalemme Liberata* al dialecto napolitano, ilustrada con veinte estampas de Giacomo del Po.[8] Corresponde a un momento editorial que Rodney Palmer ha calificado de «optimismo cívico»,[9] una exaltación de la cultura y valores regionales que, sin duda, ampararía un virrey recién llegado como medio para congraciarse con las élites del reino. Es más, el noble contaba con un ejemplar en su biblioteca,[10] que sin duda sirvió para planificar el encargo. Así pues, si Fasano alumbró un *Tasso napoletano,* a Giordano le cupo ejecutar el correlato visual para Santisteban. Vistos el formato y número de las obras, parece que el flamante virrey quiso decorar un gran salón o galería con la versión «moderna» del teatro de emociones de Tasso a través del «dialecto pictórico» de un napolitano. Además, ¿qué mejor que un poema épico para tal demostración?

Esta hipótesis vendría a confirmar la cronología que se asigna tradicionalmente a la serie por su técnica, en torno a 1690, que presagia algunos de los ciclos que Giordano ejecutaría después en España; en especial las *Batallas de Fernando el Católico* del Casón del Buen Retiro[11] y la *Historia de Cupido y Psique*.[12] Los temas y dimensiones de los lienzos son bien conocidos desde la publicación de los inventarios de bienes efectuados tras el fallecimiento de la condesa de Santisteban en Madrid.[13] Dichos documentos sitúan el conjunto en la Villa en 1697, perteneciendo desde entonces a los descendientes del primer poseedor. Incorporado el título a la casa de Medinaceli en el siglo XVIII, las telas se mantuvieron juntas en su palacio madrileño hasta, al menos, 1877, pues, posteriormente, fueron repartidos entre diversas ramas de la familia y en la actualidad se conocen siete de ellas.

Brevemente, y siguiendo el orden del poema de Tasso, los cuadros conservados son el *Suplicio de Olindo y Sofronia* de la colección de la duquesa de Cardona (figura 2),[14] que recoge el salvamento de ambos jóvenes antes de morir quemados en la hoguera por orden del rey sarraceno, gracias a la intervención de Clorinda (canto II). Le sigue *Erminia y los Pastores* de la pinacoteca de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli,[15] en la que esta princesa huida de Jerusalén se refugia de su amor no correspondido en la frondosidad

8 Fasano, *Lo Tasso napoletano*.

9 Palmer, «Viceregal dedicatees of Neapolitan illustrated books», 408 y 420, nota 63.

10 Setaro, *Ritratto di un viceré,* 131. Véanse las aportaciones de esta autora sobre el ciclo de Giordano, 129-138, que identifica las obras correspondientes a los cantos VII y XI que se estudian aquí.

11 La serie se conserva incompleta, repartida entre Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado; véanse Pérez Sánchez, *Luca Giordano y España,* 266-271 y 305-306; Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán y la corte de Madrid,* 157 y 210-213; y Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro,* 93 y 135-137.

12 El conjunto consta de doce pinturas sobre cobre (57,5 × 69 cm) que se fechan entre 1695 y 1697, conservadas íntegramente en Londres, Hampton Court-Royal Collections; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 349 y Whitaker y Clayton, *The Art of Italy in the Royal Collection,* 310-317.

13 Cerezo San Gil, «Luca Giordano y el virrey Santisteban», 81-84.

14 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132, figura 21; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 79 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1282-1283, n.º P147.

15 Luca Giordano, *Erminia y los Pastores, ca*. 1690, óleo sobre lienzo, 238 × 257 cm. Fundación Casa Ducal de Medinaceli; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 326, n.º A472 y *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 79, n.º A0204; Pérez Sánchez, *Luca Giordano y España,* 159-161, cat. 27 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1279-1281, n.º 144.



Figura 2

Luca Giordano, *Suplicio de Olindo y Sofronia,* óleo sobre lienzo, 237,5 × 259,5 cm. Colección particular. © Colección duquesa de Cardona.

de un bosque (canto VII). Continúa después el *San Miguel interviene en ayuda de las tropas cristianas,* también de la colección de la duquesa de Cardona (figura 3),[16] del que hasta el momento solo se tenía noticia de su existencia como una batalla entre cristianos y musulmanes; en realidad corresponde a la contienda de la que se ocupa el canto IX, en la que el arcángel expulsa los espíritus malignos que impedían el avance de los asaltantes cristianos. En el canto undécimo se relata la milagrosa *Curación de Godofredo de Bouillón,* también por mediación del ángel, episodio que es descrito en otro de los cuadros que se mantiene en la Casa Ducal de Medinaceli y que, por su formato apaisado, debió ser pensado como una sobrepuerta.[17]

16 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132 y Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 79.

17 Luca Giordano, *La Curación de Godofredo de Bouillón, ca.* 1690, óleo sobre lienzo, 121 × 216 cm. Fundación Casa Ducal de Medinaceli; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 326 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1281, n.º P145.



Figura 3

Luca Giordano, *San Miguel interviene en ayuda de las tropas cristianas,*
óleo sobre lienzo, 235,8 × 260 cm. Colección particular. © Colección duquesa de Cardona.

Las tres pinturas restantes corresponden a la trama amorosa principal del poema, en la que el caballero cruzado Reinaldo y la hechicera Armida viven un apasionado romance que aparta a este de la batalla. Al momento álgido de su pasión, descrito en el canto XVI, corresponde otro cuadro conservado en la colección de la duquesa de Cardona, *Reinaldo y Armida en el jardín encantado* (figura 4).[18] De él hay una réplica en la Fundación Casa Ducal de Medinaceli,[19] pero por sus medidas coincidentes es el ejemplar de la duquesa de Cardona el que debe pertenecer a la serie de Santisteban. En el mismo canto se narra cómo, tras diversas aventuras, Carlos y Ubaldo localizan a Reinaldo en el palacio de su amada y lo convencen para que regrese a la guerra, requerido por Godofredo de Bouillón.

18 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132, figura 20; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 79 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1282, n.º P146.

19 Scavizzi, «New Drawings by Luca Giordano», 116 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1128-1129, n.º P55.



Figura 4

Luca Giordano, *Reinaldo y Armida en el jardín encantado,* óleo sobre lienzo, 240 × 259,4 cm. Colección particular. © Colección duquesa de Cardona.

Pese a la resistencia de Armida, huye en una barca con sus compañeros aprovechando que ella duerme. El lienzo que representa este desenlace pertenece asimismo a la colección de la duquesa de Cardona (figura 5),[20] que también posee otra de las pinturas referidas en la bibliografía como un episodio guerrero, que ahora podemos concretar como la *Batalla de Reinaldo y Armida* (figura 6),[21] en la que la maga intenta matar a Reinaldo, pero su amor evita que las flechas que lanza acierten, tal y como refiere Tasso en el canto XX.

Para articular un conjunto tan variado, con acciones y situaciones muy diversas, Giordano se sirvió de una combinación de fuentes gráficas, aparte del propio texto de Torquato Tasso. En cuanto a las ilustraciones de *La Gerusalemme Liberata,* dos son los modelos más recurrentes. Por un lado, los grabados según diseño de Bernardo Castello, impresos por vez primera en 1590 acompañando una edición del texto; prototipos que tuvieron

20 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132, figura 22; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 79 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1283-1284, n.º P148.

21 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132 y Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 79.



Figura 5

Luca Giordano, *Reinaldo huye de Armida,* óleo sobre lienzo,
241 × 259,2 cm. Colección particular. © Colección duquesa de Cardona.



Figura 6

Luca Giordano, *Batalla de Reinaldo y Armida,* óleo sobre lienzo,
225,2 × 251 cm. Colección particular. © Colección duquesa de Cardona.

gran difusión, al ser reproducidos a lo largo del siglo XVII, de modo que el *Tasso Napoletano* de Fasano, pese a su fecha tan tardía, los incluye. El otro grupo lo constituyen las tres series de estampas de Antonio Tempesta realizadas a partir de 1607, también con enorme divulgación. Algunos de los cuadros citados parecen inspirados en ejemplares de ambos autores. Así, por ejemplo, en *Reinaldo huye de Armida,* Giordano repite la combinación de episodios sucesivos que ya utilizara Tempesta,[22] con la discusión y la posterior huida en la barca reunidos en una misma escena. Y en la *Batalla de Reinaldo y Armida,* la distribución de los protagonistas, con Armida en su carro al fondo y Reinaldo en primer término a caballo con la masa de guerreros en movimiento interpuesta, está muy relacionada con la estampa correspondiente al canto XX. En otros casos determinados detalles se acercan más a los grabados de Castello, como el grupo de los jóvenes atados sobre la pira en el *Suplicio de Olindo y Sofronia*.

En la combinación de posibles fuentes, en alguna ocasión el artífice siguió fielmente composiciones ajenas, como en *Erminia y los Pastores,* que repite el cuadro del mismo tema pintado años antes por Bernardo Cavallino y hoy custodiado en el Museo Nacional de Capodimonte,[23] si bien interpretado con su personal pincelada ágil y luminosa. Aunque parece un caso singular, porque resulta más habitual detectar el ensamblaje de modelos de procedencia distinta. Así la figura durmiente del citado *Reinaldo huye de Armida* se asemeja a la *Diana dormida* que Pietro da Cortona pintó en la Sala de Júpiter del Palazzo Pitti en Florencia. Giordano bien pudo conocer ese fresco en alguno de sus viajes a la ciudad del Arno, o disponer de la estampa de Cornelis Bloemaert que lo reproduce.[24] De sobra es sabido el ascendiente cortonesco en la obra del napolitano, tanto en la forma de componer como en el colorido, así como en los tipos humanos.

Además, este ciclo para el IX conde de Santisteban fue ejecutado por Giordano cuando contaba unos cincuenta y cinco años, por lo que también está repleto de autorreferencias, de ecos de soluciones ya ensayadas o, directamente, de repeticiones cuando el asunto era el mismo. Así la escena de *Erminia y los Pastores* muestra reubicados los mismos elementos de un pequeño óleo sobre papel recientemente aparecido (figura 7).[25] Sin duda la necesidad de ajustarse al relato de Tasso explica la repetición de los gestos, los atuendos y la ambientación, pese a que esos juegos de recomposición de un mismo tema de forma diversa fueron una estrategia habitual del artista para no repetirse. Lo mismo sucede en los lienzos del *Suplicio de Olindo y Sofronia* y *Reinaldo huye de Armida,* que difieren bastante de pinturas ejecutadas previamente. Pero en otros casos Giordano no tuvo reparo en «copiarse», pues los personajes y la composición de *Reinaldo y Armida en el jardín encantado* siguen con pocas alteraciones una versión anterior, de hacia 1672-1675, perteneciente al Musée des Beaux-Arts de Lyon.[26]

22 Bartsch, *The Illustrated Bartsch,* 177.1223.

23 Bernardo Cavallino, *Erminia y los Pastores, ca.* 1650, óleo sobre lienzo, 101 × 125 cm. Nápoles, Museo de Capodimonte, inv. 1500626108; véanse Cerezo San Gil, «Luca Giordano y el virrey Santisteban», 84 y Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 11 y 326.

24 Campbell, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace* y Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts,* 75.

25 Scavizzi, *Luca Giordano: Nuove opere,* 42.

26 Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 290, n.º A234 y Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132. Se conserva también un dibujo preparatorio para el cuadro de Lyon; véase Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 110, n.º D077.



Figura 7

Luca Giordano, *Erminia y los Pastores, ca*. 1685, óleo sobre papel, 22,8 × 28,1 cm. Colección particular. © Colnaghi.

Tras esta excepcional serie para Santisteban, Giordano pintó poco después un segundo ciclo sobre la *Gerusalemme Liberata* para el rey Carlos II, ya en su periodo madrileño. Se conserva también incompleta, repartida entre las colecciones de Patrimonio Nacional y el Museo Nacional del Prado.[27] Las circunstancias de su ejecución y emplazamiento original todavía están por aclarar, si bien los cuadros conocidos sugieren que se centraba más en las tramas amorosas y en los asuntos pintorescos del relato de Tasso, antes que en la acción de los cruzados por reconquistar Jerusalén. Se trata de dos episodios de la historia de Reinaldo y Armida: *Carlos y Ubaldo llegan a la montaña de Armida*[28] y *Armida y*

27 Hermoso Cuesta, «En torno a las series profanas de Lucas Jordán en España», 97-101 y Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado,* 281-289.

28 Luca Giordano, *Carlos y Ubaldo llegan a la montaña de Armida, ca*. 1697, 225 × 100 cm. Madrid, Patrimonio Nacional, inv. 10063870; véanse Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán,* 100 y «La pintura de Lucas Jordán», 1568-1569, n.º P321; Pérez Sánchez, *Luca Giordano y España,* 304, n.º R114 (identificado con dudas como *Helena en la barca*) y Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 86, n.º A0271.



Figura 8

Luca Giordano, *Tancredo bautiza a Clorinda, ca*. 1697, óleo sobre lienzo, 225 × 90 cm. Colección particular. © Colnaghi.

Reinaldo,[29] así como otros dos correspondientes a las peripecias de Tancredo y Clorinda: *Tancredo y Clorinda en la fuente*[30] y *Tancredo bautiza a Clorinda* (figura 8).[31] Este último, de propiedad privada, salió de la colección real en el siglo XVIII ya que perteneció al infante don Luis de Borbón, y como ha apuntado Miguel Hermoso Cuesta, posiblemente debe ser alguna de las pinturas que aparecen consignadas en los inventarios reales como «fábulas de Jordán», por lo que no ha sido identificado. A modo de hipótesis sobre su separación del resto, quizás sirvió para adornar los cuartos que ocupaban los hijos de Felipe V, siendo luego inventariado como bien propio del infante. Este tipo de trasvases resultaron frecuentes en el cambio dinástico, cuando Mariana de Neoburgo y, posteriormente, Isabel Farnesio añadieron a sus colecciones piezas antes asignadas a los Sitios Reales.

La pintura muestra el trágico final de Clorinda, una princesa sarracena que cae herida de muerte, por su amado Tancredo y que, antes de expirar, le pide a este que la bautice, momento que Giordano refleja con una delicada intensidad (canto XII). En esta obra se advierten muy bien los rasgos de esta segunda serie que, respecto a la de Santisteban, tiene un tono más íntimo. A ello contribuye el uso de telas estrechas y de formato vertical que sugieren que ocupaban los paños entre las ventanas de un salón. Técnicamente presentan una viva armonía cromática y gran soltura en la aplicación del óleo, lo que no impide el empleo de sutiles transparencias. Estos rasgos son comunes con otros ciclos realizados en estos años para las residencias reales, en especial la pareja de la historia de Perseo y Andrómeda, los asuntos bíblicos de formato horizontal del Buen Retiro y algunas de las telas del Despacho del Rey del palacio de Aranjuez.

Autoconciencia, retrato e historia

En fechas muy próximas a la ejecución de la gran serie de Tasso para Santisteban, Giordano realizó encargos de otra índole para el noble, si bien no parece que de la entidad y el número de la epopeya literaria. Además de las piezas religiosas que aparecen en sus inventarios, el conde también pidió al pintor lienzos dedicados a las fábulas de la Antigüedad clásica que todavía conservan sus descendientes y dan buena cuenta de la riqueza de la colección que atesoró. Así en 1689 había realizado una pareja de telas dedicada a sendos banquetes nupciales que concluyeron abruptamente, al enfrentarse los invitados en abierta lucha: el *Rapto de Hipodamía*[32] y *Perseo y Fineo;*[33] ambas pertenecientes a la

29 Luca Giordano, *Armida y Reinaldo*, *ca*. 1697, óleo sobre lienzo, 221 × 124 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P003235; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 347, n.º A0619 y *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 86, n.º A0269; Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán,* 100-101 y «La pintura de Lucas Jordán», 1566-1568, n.º P320; y Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado,* 287-289.

30 Luca Giordano, *Tancredo y Clorinda en la fuente*, *ca*. 1697, óleo sobre lienzo, 223 × 94 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P005264; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 346-347, n.º A618 y *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 86, n.º A0619; Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán,* 97-98 y «La pintura de Lucas Jordán», 1564-1565, n.º P319 y Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado,* 284-287.

31 Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán,* 99 y «La pintura de Lucas Jordán», 1570-1571, n.º P322; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 86, n.º A0270 y Causa, *Luca Giordano,* 220.

32 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 130; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 78-79, n.º A0201a y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1276-1277, n.º P142.

33 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 130-132; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 78-79, n.º A0201b y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1277-1278, n.º P143.

colección de la duquesa de Cardona, manifiestan la esplendidez y seguridad con las que el Giordano maduro encaraba los retos narrativos. De nuevo pisaba terreno andado, pues había pintado ya ambas escenas, pero una vez más buscó nuevos resultados, técnicos y compositivos. Asimismo, volvió a representar al héroe de Argos para Carlos II, puesto que en Madrid ejecutó una versión de formato vertical del trágico final de su lucha contra Fineo, perteneciente al Museo Nacional del Prado.[34]

Volviendo al acervo pictórico del virrey, en los mismos documentos notariales de la herencia de Santisteban y su mujer figura una serie sobre tres de los elementos de la que se conserva la esplendorosa *Alegoría del aire,*[35] también en la colección de la duquesa de Cardona. Por el momento no se han identificado los lienzos correspondientes al agua y la tierra, que viajaron a Madrid con el resto de la colección, cuando el conde se reintegró a la corte y se reencontró con su antiguo pintor. Ciertamente, en 1696 Giordano ocupaba *de facto* la cúspide del escalafón artístico cortesano, pues tras el fallecimiento de Claudio Coello en 1693 no se había cubierto la plaza de pintor de cámara y el italiano era reconocido como el principal artífice al servicio de Carlos II. Por ello, se le concedió la llave para entrar a trabajar en el obrador de los pintores de cámara en el Alcázar de Madrid, aunque nunca obtuvo tal título. Su etapa madrileña colmó sus ambiciones como artista y supuso su encumbramiento social, tal y como él se esforzó en reflejar en alguno de sus autorretratos finales.

Desde sus años juveniles, el italiano actuó con plena conciencia de su papel como creador y fue propagando una imagen de sí mismo que adaptó hábilmente a las circunstancias de cada fase de su vida. Sus numerosos autorretratos revelan claramente sus aspiraciones de reconocimiento como creador de genio y, en sus diferencias, constituyen documentos relevantes de esos cambios de estrategia. No en vano fue uno de los pintores de su tiempo que más asiduamente lo hizo. Tanto de forma individual, como figurando entre los personajes que pueblan sus composiciones, Giordano adoptó variadas e interesadas apariencias. Así el joven Luca no dudaba en mostrarse como un filósofo de la Antigüedad e incluso como el mismo san Lucas,[36] pero en su madurez prefirió presentarse de forma habitual como un caballero.[37] La consolidación de su estatus como autoridad en su profesión y el consiguiente reconocimiento oficial explicarían la proliferación de autorretratos como gentilhombre en sus últimos diez o doce años de vida, todos ellos fechables en la década de 1690, es decir, inmediatamente antes y durante su estancia en España. Por ello, la mayor parte de sus «autorretratos como visitante» de sus composiciones, siguiendo la terminología propuesta por Victor I. Stoichita,[38] aparecen en algunos de los ciclos realizados bajo la protección de Carlos II: la escalera del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, los lienzos del camarín de la Virgen de Guadalupe y la bóve-

34 Luca Giordano y taller, *Perseo convierte en piedra a Fineo y sus compañeros,* 1699-1702, óleo sobre lienzo, 223 × 91 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P000194; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 347, n.º A623; Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1574-1575, n.º P324 y Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado,* 302-303.

35 Pérez Sánchez, «Más obras de Giordano en España», 132, figura 17; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 78, n.º A0196a y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1191-1192, n.º P94.

36 Luca Giordano, *San Lucas pintando a la Virgen,* 1650-1654, óleo sobre lienzo, 285,8 × 186,7 cm. Ponce, Museo de Arte de Ponce / The Luis A. Ferré Foundation.

37 Luca Giordano, *Autorretrato, ca*. 1670, óleo sobre lienzo. Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n.1629.

38 Stoichita, *La invención del cuadro,* 197.

da de la sacristía de la catedral de Toledo. Resulta claro que, en lugares de trascendencia religiosa para la Monarquía de España, el *fa presto* buscó hacer visible a todos su condición, algo que mantuvo en obras que, *a priori,* podían favorecer un tono más íntimo, como las pinturas de caballete.

Giordano culminó el proceso de construcción/transfiguración de su imagen pública en el *Autorretrato,* datable en torno a 1692, que perteneció a Santisteban y que actualmente se localiza en la colección de la duquesa de Cardona (figura 1).[39] Del gran valor que la obra tuvo para el italiano y sus contemporáneos existen múltiples evidencias, empezando por las que ofrece el propio retrato, en el que se presenta de busto en un primer plano, mirando fijamente al espectador. Sus ropas parecen a simple vista sobrias, pero los detalles demuestran una alta categoría social: las vueltas bordadas de la capa, las aparatosas corbata y peluca a la francesa, el puño de encaje de su mano izquierda y el anillo dorado que reluce brevemente en ella. Por otra parte, los grandes anteojos —*occhiali*— que enmarcan su mirada fueron un atributo característico de su rostro desde finales de la década de 1680 y además, considerados signos de una alta posición, pues eran artilugios de elevado precio. Por ello en los retratos de la nobleza y los grados superiores de la burocracia o el ejército aparecen con frecuencia, como indicativo de rango y de dedicación al gobierno, que requería de tan costoso instrumento de corrección visiva.

Pero la dignidad que aporta su atuendo es solo accesoria, porque es su gesto el principal elemento denotativo de una personalidad firme y orgullosa. Esto dan a entender la cabeza erguida, levemente ladeada, los labios apretados y la mirada desafiante. En certera expresión de Alfonso E. Pérez Sánchez, desprende una «altiva displicencia un tanto desdeñosa».[40] Esta particular actitud y la forma de presentarse han sido puestas en paralelo con las descripciones que hicieron del aspecto y temperamento de Giordano sus primeros biógrafos, Antonio Palomino y Bernardo de Dominici. Y ciertamente, una comparación entre texto e imagen parece encajar a la perfección:

> Fu il, nostro Luca, di giusta statura, e proporzionata, di corpo asciutto, di volto scarmo, e alquanto di color pallido; avea il naso eccedente, ond'è che un poco cresceva, e rialzava la bocca. La sua guardatura era più severa, e malinconica, che gioviale, tanto che quelli a cui non era, in pratica lo credevano d'umor saturnino: ma non era così, poichè, era tanto lepido, e gustoso nelle conversazioni; che tenea egli solo in festa la brigata; e di fatto inventava burle cotanto facete, e ridicole, che si rendea amabile a tutti.[41]

Parece, pues, que nuestro artista era de apariencia «severa y melancólica», cuando su verdadera naturaleza era en cambio comunicativa e, incluso, jocosa, como el mismo Dominici cuenta en un párrafo acerca de su éxito en la corte de Madrid por su desenvoltura y buen humor. Es decir, actuaría como una suerte de Proteo en un tornadizo juego de apariencias, en las que un bromista se muestra distante en un primer momento. Pero estos rasgos en principio antagónicos pueden ser entendidos como dos caras de una misma moneda, ya que en la corte ambas actitudes debían ser manejadas con equilibrio.

39 Pérez Sánchez, *Luca Giordano y España,* 194, cat. 71; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 322, n.º A439 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1291, n.º P153.

40 Pérez Sánchez, *Pintura napolitana,* 194.

41 Dominici, *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano,* 80.

La gravedad propia del estamento había de combinarse con una serie de habilidades sociales, con las que demostrar agudeza sin perder nunca la compostura. De ahí que en los retratos de corte pintados en Europa durante el Barroco domine la contención expresiva, tanto en hombres como en mujeres.

Que Giordano se estaba aplicando los mismos códigos de representación lo demuestra la comparación con uno de sus retratos pintados poco después, en sus primeros meses en España. El busto de Carlos II del Museo Nacional del Prado, cuya paternidad giordanesca está completamente asumida desde finales del siglo XX,[42] sigue el mismo patrón que había utilizado en su autorretrato. El monarca se dispone de forma análoga, con la mirada frontal y los labios juntos. En su caso luce una armadura en la que destaca también una gran corbata con lazos rojos, debajo de la cual se adivina el Toisón de Oro. Aunque su fisonomía se ha idealizado algo, sus rasgos resultan de gran verosimilitud, así como el aire distante que esa «no expresividad» le confiere. Si bien en los ojos del último Habsburgo español se adivina un punto más afable, dentro de la seguridad general que transmite. La *gravitas* propia de la majestad se evidencia con unos mecanismos figurativos muy concretos que el napolitano asimiló a su propia imagen, en su caso para mostrar su *autoritas* como artista.

En cuanto a los aspectos estrictamente técnicos, aun tratándose de una obra inacabada, en el retrato de Carlos II se aprecia la misma manera suelta y vibrante de aplicar el óleo que Giordano desplegó en su autorretrato, incluso el juego cromático intensificado por la preparación terrosa de los lienzos crea una entonación cálida análoga. Se trata, por tanto, de dos pinturas de concepción y desarrollo muy próximas. Además, el pintor se sirvió de una moldura ovalada en ambas obras, encerrando la figura y creando una segunda ficción espacial, más acusada en el autorretrato al estar concluido. El uso de un marco oval o circular se extendió en la retratística europea en el siglo XVII, trasladando un modelo ensayado previamente en estampas y frontispicios de libros. Giordano se valió del artificio en estos retratos de forma distinta, con especial intención en su autorretrato.

En su caso no solo aísla la figura y aumenta la concentración de la atención en su efigie por medio de una especie de diafragma que la enfoca, pues el óvalo finge una ventana por la que asoma Giordano, que aparece así en un plano posterior, mientras que el espacio intermedio que se simula entre el espectador y él es aprovechado para enseñar los instrumentos propios de su oficio. El tiento sobre el que se ha cabalgado el compás está dispuesto fuera del lugar que ocupa el artífice donde todavía permanecen juntos los pinceles y el porta-carbones; y al otro lado, la paleta asoma a medio camino, dentro y fuera, reforzando el efecto de trampantojo. El napolitano siguió el ejemplo de otros artistas europeos que ya se habían servido de esta argucia visual, como Rembrandt o Murillo.[43] Como aquellos buscaba crear una paradoja al espectador, no solo en lo que se refiere a una confusión entre el espacio pintado y el real, sino al concepto mismo de la representación. Vestido como un caballero, y no como un pintor, antepone sin embargo las herramientas del trabajo que le otorgó la fama y la posición que

42 Luca Giordano, *Carlos II,* 1693, óleo sobre lienzo, 66 × 56 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P002504; véanse Pérez Sánchez, «En torno a Claudio Coello», 144; Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 83, n.º A0230 y Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado,* 154-157.

43 Stoichita, *La invención del cuadro,* 203-204.

sus vestidos proclaman. No aparece pintando, pero queda claro que él es el creador de su propia imagen —o reflejo— en clave ingeniosa. Su conciencia como artista no se limita a la exhibición de sus atributos profesionales, de la misma manera que Carlos II muestra el Toisón de Oro, sino que compone un sofisticado discurso sobre su papel en el arte. No se presenta como mero imitador de la realidad, sino también como creador de otras realidades sobre el lienzo en las que se mezcla él mismo. Es más, añade un elemento emblemático que remite al santo patrón de los pintores pues, junto a los pinceles, a un lado y otro del óvalo se vislumbra un artefacto de madera que se asemeja a un yugo. Alude así al animal emblemático de san Lucas, el toro o buey, que en ocasiones es representado uncido, como hizo el propio Giordano.

Dada su complejidad, cabe preguntarse por el destinatario final de un juego tan refinado y la respuesta puede hallarse en la historia material del lienzo, que ha permanecido siempre en las colecciones de la misma familia. El ducado de Cardona ha estado incorporado hasta fechas recientes a la Casa de Medinaceli, en la que también se integró el condado de Santisteban del Puerto, ya en el siglo XVIII. Como venimos apuntando, la mayoría de las obras de Luca Giordano de las colecciones de las diversas ramas de esta familia proceden de las adquisiciones del IX conde de Santisteban,[44] quien llegó a contar con sesenta y dos lienzos suyos, según consta en los inventarios que se conocen de su patrimonio, entre los que se encontraba el ciclo de *La Jerusalén liberada* ya aludido. Su afición por las pinturas del napolitano se mantuvo cuando concluyó su mandato y se reintegró a Madrid, pues todavía en 1702 defendía la necesidad de contar con Giordano para concluir el alhajamiento de la Iglesia de San Antonio de los Alemanes en la capital, pese a las exigencias desmedidas del artista. Abogaba por acceder a sus condiciones abusivas antes que perder «el thesoro que serán perpetuamente las [pinturas] que ha hecho este hombre [por Giordano]».[45]

Resulta interesante para nuestra deducción que uno de los principales coleccionistas de sus cuadros y antiguo protector de Giordano emitiera un juicio tan contundente basándose en un argumento «histórico», en cuanto a proyección consciente en la posteridad. Según el noble, las pinturas de Giordano constituirían un «tesoro perpetuo» para la iglesia que las encargó, de la misma manera que lo serían para su propia colección. No en términos económicos, sino por su valor artístico y narrativo. El propio Santisteban predicó con el ejemplo, pues recordemos que en su testamento vinculó al mayorazgo de su título quince obras del napolitano. Es decir, que sus descendientes no podrían venderlas al pasar a ser consideradas bienes inseparables del título nobiliario o testimonio de su historia, como las series de retratos familiares y de titulares de su casa.

La importancia simbólica de esta vinculación patrimonial a un título del reino con grandeza fue remarcada por Antonio Palomino en su biografía, destacándola como ejemplo máximo de la valoración del pintor por parte de los poderosos de su tiempo. Lo más relevante es que, de todas las pinturas agregadas por Santisteban, Palomino destacó un autorretrato de Giordano al comentar:

44 Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico;* Lleó Cañal, «El virrey IX conde de Santisteban» y Muñoz González, «El IX conde de Santisteban en Nápoles».

45 Arranz Otero y Gutiérrez Pastor, «La decoración de San Antonio de los Portugueses», 234.

> Fue muy estimado de todos los reyes y príncipes de Europa en su tiempo; tanto que no habrá ninguno que carezca de pintura suya. El excelentísimo señor Conde de Santisteban (que fue Virrey de Nápoles) tenía el retrato de Lucas Jordan, hecho de su misma mano; dejó mandado en su testamento que dicho retrato se agregase al vínculo del mayorazgo por ser de un hombre tan eminente.[46]

Él mismo era testigo *de visu* de esa deferencia, pues fue el tasador de las pinturas dejadas por Santisteban en 1719, siendo conocedor de primera mano de la cantidad y calidad del conjunto.[47] Pero destaca la condición de «eminente» del pintor para argumentar su agregación a la galería de una ilustre casa. Tal categoría había de resultar incuestionable no solo para un compañero de profesión, sino para la elite social de su tiempo. Por ello, en una entrada del recuento de las obras vinculadas en el título redactado en 1750 se registran «Otras 16 pinturas de varios s^{res}. y s^{ras} de la casa y uno de D. Lucas Jordan hecho de su propia mano».[48] Es decir, Santisteban integraba a Giordano en la historia de su linaje por medio del retrato, consignado entre los de sus antepasados y descendientes, todos ellos, por descontado, entendidos como «eminentes», esto es, dignos de recuerdo por sus actos y calidad. Además, todo indica que tomó una decisión tan simbólica con perspectiva en el tiempo. O al menos su formalización legal, pues escrituró su testamento en 1715, cuando Giordano ya hacía diez años que había fallecido.[49]

El conde poseía varios autorretratos del artista, a juzgar por la noticia que Bernardo de Iriarte proporcionó a Ceán Bermúdez a finales del siglo XVIII sobre los lienzos albergados en el madrileño palacio de Santisteban: «Allí está el retrato de Jordán de su propia mano. Poseo uno de los varios que tuvo el conde de Santisteban».[50] Es este autorretrato que estudiamos el que la mayoría de la crítica identifica con el referido por Palomino e Iriarte como el incorporado al mayorazgo, recogido sucesivamente en los diversos inventarios de la casa hasta el siglo XX. Se entiende que se prefiriera a los otros que guardaban por las connotaciones simbólicas arriba referidas, pues la sutil y, al mismo tiempo, contundente presentación que Giordano hacía de sí mismo como héroe de la pintura, lo convertían en la representación más singular y de contenido más elocuente.

Por la factura de la obra y la fisonomía del pintor, lo más probable es que fuera realizado en Nápoles antes de viajar a Madrid, ingresando ya en las colecciones del virrey. Supondría que hacia 1692 Giordano había determinado qué imagen quería dejar a la posteridad: tras haber conseguido la cima en su ciudad natal, pasar a la metrópoli con la más alta estimación social y haciendo gala de su ingenioso *concetto* de la pintura. Al menos en lo que toca a su aspecto físico parece que lo consiguió, pues la primera de sus biografías publicada en Italia aparece ilustrada con una estampa basada en ese autorretrato. El libro en el que figura, además, suponía la integración de Giordano en un canon pictórico que se le negó en vida, pues su relato biográfico escrito por Dominici fue incluido en la segunda edición de las *Vite* de Giovan Pietro Bellori (1728), el adalid ideológico del clasicismo.[51] Su utiliza-

46 Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico,* 366.

47 Cerezo San Gil, «Luca Giordano y el virrey Santisteban» y Lleó Cañal, «El virrey IX conde de Santisteban» y «The Painter and the Diplomat».

48 Lleó Cañal, «El virrey IX conde de Santisteban», 457.

49 Acerca de la documentación testamentaria y sus implicaciones patrimoniales, véase Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico*. El testamento, de 13 de agosto de 1715, se localiza en el AHPM, 15.301, fols. 418-443.

50 Portela Sandoval, «Nuevas adiciones al "Diccionario" de Ceán Bermúdez» y Aterido Fernández, «El verdadero asunto del "Homenaje a Velázquez"».

51 Bell y Willette, *Art history in the age of Bellori*.



Figura 9

Francesco de Grado, *Retrato de Luca Giordano,* G. P. Bellori, *Vite,* Nápoles, 1728.
© Creative Commons licence.

ción aporta un nuevo elemento autorreferencial a nuestra historia, ya que los retratos de artistas aparecidos en la primera edición de 1672 bien pudieron constituir una de las fuentes de inspiración para el napolitano, porque estaban enmarcados en óvalos e iban acompañados de los instrumentos de la pintura. En la publicación napolitana de 1728, dichos grabados fueron recompuestos manteniendo dichos atributos, pero la efigie de Giordano carece de ellos. Seguramente a Francesco de Grado, el grabador de esta serie copiada de los originales de Clouwet, le pareció suficiente con las figuras alegóricas desplegadas bajo la efigie del artista. También porque hubo de servirse de una réplica o copia del original, que se conservaba en Madrid, carente del acompañamiento significante.

El número de versiones y réplicas del *Autorretrato* del mayorazgo de Santisteban es otra de las pruebas de su éxito. La más cercana y reconocida como autógrafa es el ejemplar que fue propiedad de los marqueses de la Torrecilla en Madrid, que con toda probabilidad sería una de las citadas por Iriarte como procedentes también de la colección de Santisteban.[52] En el lienzo, aunque está planteado el contorno oval, se prescinde también de los elementos simbólicos, como ocurre en la versión de la Galleria degli Uffizi, considerada una copia,[53] a falta de la complejidad de concepto del original.

Este sería su «último disfraz de Proteo», con el que Giordano quería pasar a la inmortalidad de cara a sus contemporáneos. Supuso la suma de las tácticas y conceptos que manejó el artista a lo largo de más de cincuenta años. Que uno de sus principales mecenas hiciera tan gran aprecio de su efigie, vinculándola a su mayorazgo junto con uno de sus ciclos épicos de mayor empeño, venía a certificar el éxito de su estrategia.

Bibliografía

Arranz Otero, José Luis, e Ismael Gutiérrez Pastor. «La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 11 (1999): 211-250.

Aterido Fernández, Ángel. «El verdadero asunto del "Homenaje a Velázquez" de Giordano». *Archivo Español de Arte* 67, n.º 268 (1994): 396-399.

Bartsch, Adam von. *The Illustrated Bartsch,* vol. 17. Abaris Books, 1981.

Bell, Janis, y Thomas Willette, eds. *Art history in the age of Bellori. Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome.* Cambridge University Press, 2002.

Buzzoni, Andrea, ed. *Torquato Tasso tra Letteratura Musica Teatro e Arti Figurative.* Nuova Alfa, 1985.

Campbell, Malcolm. *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects.* Princeton University Press, 1977.

Careri, Giovanni. *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo.* Il Saggiatore, 2010.

Causa, Stefano, dir. *Luca Giordano. Le triomphe de la peinture napolitaine.* Paris Musées, 2019.

52 Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 332, n.º A513 y *Luca Giordano. Nuove Ricerche,* 80, n.º A0217; Pérez Sánchez, *Luca Giordano y España,* 164, cat. 29 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1301, n.º P159.

53 Luca Giordano, *Autorretrato,* 1702, óleo sobre lienzo, 73 × 58 cm. Florencia, Galeria degli Uffizi, inv. 1890, 3372; véanse Ferrari y Scavizzi, *Luca Giordano,* 356, n.º A698; Checa Cremades, *Cortes del Barroco*, 347, cat. 13.3 y Hermoso Cuesta, «La pintura de Lucas Jordán», 1860, n.º PR 61.

Cerezo San Gil, Gloria Marisol. *Atesoramiento artístico e historia en la España moderna. Los IX condes de Santisteban del Puerto*. Instituto de Estudios Giennenses, 2006.

Cerezo San Gil, Gloria Marisol. «Luca Giordano y el virrey Santisteban: un mecenazgo peculiar». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 26 (1986): 73-88.

Checa Cremades, Fernando, ed. *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*. Acción Cultural Española / Patrimonio Nacional, 2003.

Dominici, Bernardo de. *Vita del Cavaliere D. Luca Giordano, Pittore Napoletano*. Francesco Ricciardo, 1729.

Fasano, Gabriele. *Lo Tasso napoletano zoe la Gierosalemme libberata de lo sio Torquato Tasso votata a llengua nosta da Grabiele Fasano desta Cetate e dda lo stisso appresentata a la llostrissema nobelta nnapoletana*. Iacovo Raillardo, 1689.

Ferrari, Oreste, y Giuseppe Scavizzi. *Luca Giordano. L'opera completa*. Electa, 1992, 2 vols.

Ferrari, Oreste, y Giuseppe Scavizzi. *Luca Giordano. Nuove Ricerche e Inediti*. Electa, 2003.

Frutos Sastre, Leticia M. «Luca Giordano en la colección napolitana del VII marqués del Carpio». En *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII,* dirigido por José Luis Colomer. CEEH, 2009.

Hermoso Cuesta, Miguel. *Lucas Jordán. Estado de la cuestión*. Diputación Provincial de Zaragoza / Institución Fernando el Católico, 2002.

Hermoso Cuesta, Miguel. *Lucas Jordán y la corte de Madrid*. Caja Inmaculada, 2008.

Hermoso Cuesta, Miguel. «La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas». Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2005.

Hermoso Cuesta, Miguel. «En torno a las series profanas de Lucas Jordán en España». *Goya* 287 (2002): 97-107.

Hollstein, F. W. H. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings, and Woodcuts, ca. 1450-1700*. M. Hertzberger, 1949, 30 vols.

Lee, Rensselaer W. *Ut Pictura Poesis: la teoría humanística de la pintura*. Cátedra, 1982.

Lleó Cañal, Vicente. «The Painter and the Diplomat: Luca Giordano and the viceroy count of Santisteban». En *The diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy,* editado por Elizabeth Crooper. Nuova Alfa, 2000.

Lleó Cañal, Vicente. «El virrey IX conde de Santisteban (1688-1696)». En *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII,* dirigido por José Luis Colomer. CEEH, 2009.

Muñoz González, María José. «El IX conde de Santisteban en Nápoles (1688-1696)». En *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII,* dirigido por José Luis Colomer. CEEH, 2009.

Palmer, Rodney. «Viceregal dedicatees of Neapolitan illustrated books (1670-1707)». En *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII,* dirigido por José Luis Colomer. CEEH, 2009.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio Acisclo. *El Museo pictórico y Escala Óptica*. L. A. de Bedmar, 1715, 3 vols.

Pérez Sánchez, Alfonso E., ed. *Luca Giordano y España*. Patrimonio Nacional, 2002.

Pérez Sánchez, Alfonso E. «Más obras de Giordano en España». *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*. Electa Napoli, 2001.

Pérez Sánchez, Alfonso E., ed. *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*. Museo Nacional del Prado, 1985.

Pérez Sánchez, Alfonso E. «En torno a Claudio Coello». *Archivo Español de Arte* 63, n.º 250 (1990): 129-156.

Portela Sandoval, Francisco José. «Nuevas adiciones al "Diccionario" de Ceán Bermúdez». *BSAA* 37, n.º 42 (1976): 365-375.

Scavizzi, Giuseppe. *Luca Giordano: Nuove opere. Aggiunte al catalogo, 2003-2023.* Ediart, 2024.

Scavizzi, Giuseppe. «New Drawings by Luca Giordano». *Master Drawings* 37, n.º 2 (1999): 103-137.

Setaro, Paola. *Ritratto di un viceré. Francisco de Benavides a Napoli tra collezionismo e rappresentazione del potere (1688-1696)*. Guida editori, 2021.

Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Serbal, 2000.

Tasso, Torquato. *La Gerusalemme Liberata*. Erasmo Viotti, 1581.

Úbeda de los Cobos, Andrés. *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado.* Museo Nacional del Prado, 2017.

Úbeda de los Cobos, Andrés. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro.* Museo Nacional del Prado, 2008.

Unglaub, Jonathan. *Poussin and the Poetics of painting. Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. Cambridge University Press, 2006.

Whitaker, Lucy, y Martin Clayton. *The Art of Italy in the Royal Collection. Renaissance and Baroque*. Royal Collection Publications, 2007.

Editada bajo la supervisión de Editorial CSIC,
esta obra terminó de imprimirse en Madrid
en septiembre de 2026

Biblioteca de Historia del Arte
Últimos títulos publicados

34. *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (2021)
Pablo González Tornel

35. *El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV)* (2021)
Tiago Moita

36. *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés (1500-1750)* (2022)
Sonia Jiménez-Hortelano

37. *Las colecciones de vidrio en España. Del pequeño coleccionista al gran museo* (2022)
Teresa Palomar Sanz y Paloma Pastor Rey de Viñas (eds.)

38. *Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada* (2022)
M.ª Elena Díez Jorge y Antonio Orihuela Uzal (eds.)

39. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)* (2023)
Óscar Chaves Amieva

40. *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (2023)
Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)

41. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico* (2023)
Begoña Alonso Ruiz

42. *El escultor Juan de Montejo (1555-1602), el último aliento de la estética juniana* (2024)
Sergio Pérez Martín

43. *Luisa Roldán, escultora: fuerza e intimismo* (2.ª ed., 2024)
Catherine Hall-van den Elsen

44. *Arte y Mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas* (2025)
María Dolores Teijeira Pablos, María Victoria Herráez Ortega y Javier Castiñeiras López (eds.)

45. *Del telar a la tabla. La apreciación de los tejidos andalusíes y su representación en la pintura del Renacimiento valenciano* (2025)
Araceli Moreno Coll

Las múltiples perspectivas desde las que ha sido abordada la corte de los Austrias en las últimas décadas han puesto de relieve la diversidad de planteamientos posibles a la hora de aproximarse a ella. El presente volumen no pretende alejarse de esta tendencia y ha elegido tres enfoques diferentes para fijar el discurso coral que veinte voces desarrollan a lo largo de estas páginas.

Los espacios, los objetos y las imágenes que los miembros de la corte frecuentaban, poseían y proyectaban ya han sido estudiados en más de una ocasión, y aun así continúan siendo temas de gran interés. Aquí se busca, en concreto, profundizar en el conocimiento de algunos de los espacios con los que interactuaban los miembros de la corte; analizar el uso, significado y trayectoria, tanto en el tiempo como en el espacio, de ciertos objetos que poseían, coleccionaban o regalaban; así como dar a conocer diversas estrategias configuradas en torno a la imagen que querían difundir acerca de ellos mismos. Quince estudios de caso tratan de aportar respuestas, ejemplos y contextos; sirviendo también para nutrir cuatro capítulos-marco, que abren cada sección y que han sido concebidos como momentos de reflexión teórica, guías de pensamiento, marcadores de preguntas e hipótesis y ocasiones de puesta en perspectiva. Con todo ello, esperamos ofrecer nuevos parámetros y mecanismos de estudio en torno a la cultura espacial, material y visual áulica, así como materializar un poco más la conexión interdisciplinaria imprescindible a la hora de estudiar el formidable sistema que fue la corte de los Austrias.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES
CSIC
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
EDITORIAL CSIC

ISBN: 978-84-00-11593-7
9 788400 115937