

## Fiestas, bodas y regalos de matrimonio

### Del tesoro principesco al inicio del coleccionismo artístico en las cortes habsbúrgicas de la época de Juana de Castilla (1498-1554)\*

FERNANDO CHECA\*\*

dio tiempo para comerciar, pues sabemos de los problemas que sus actividades de trueque les produjeron con Frey Nicolás de Ovando, y los que después tendrán en España

El resultado de la expedición fue considerado en la corte como negativo y se les abrirá expediente a ambos capitulantes, Solís y Pinzón. El proceso pretendía determinar si habían cumplido con la capitulación, pues se tenían fundadas sospechas de que habían hecho negocios particulares en una expedición patrocinada por<sup>12</sup> la corona. En un primer momento llegó a encarcelárseles, pero tras el envío de unos guanines por Ledesma a Valladolid, donde estaba el rey, se resolvió favorablemente el pleito, y don Fernando ordenó a la Casa de la Contratación que empleara a Pinzón, mientras que nombraron a Ledesma Piloto de la Casa de la Contratación y se concedió a Solís una indemnización por el tiempo del pleito. Al parecer, todo se aclaró y resultó positivo, cediendo ambas partes y al fin premiando a los descubridores. Lo que no se pudo resolver fue el fracaso primero de la expedición, que era hallar el paso al Catay y Zipango.

Este conciso relato nos muestra un paso más en el descubrimiento del continente americano con la característica de ser casi diez años anterior a los viajes de Antón de Alaminos. Este hecho obliga a los historiadores de dicho piloto palermo a replantear los motivos y las premisas que le llevaron a él y al gobernador cuellarano a organizar expediciones al Oeste de Cuba.

Parece más que evidente que este suceso entra de lleno en el periodo de gobierno de Juana I de Castilla, en cuyo reinado, como iremos viendo, se va a descubrir gran parte de las costas del Nuevo Continente y, como es sabido, el deseado paso del estrecho de Magallanes.

EN EL PAÑO *LA ANUNCIACIÓN* DE LA SERIE LLAMADA *VIDA DE LA VIRGEN*, también denominada *Paños de oro*, un personaje muestra a otro, revestido de prendas eclesiásticas, un pequeño cuadro que sostiene en sus manos. En él se representa la imagen de una joven pareja en el momento de abrazarse y besarse.

Esta serie de tapices era una de las más importantes y a las que se otorgaba un mayor valor simbólico en las colecciones de los habsburgo españoles. Aunque su iconografía se basaba en distintos momentos de la vida de la Virgen María, cada uno de los paños presenta, alrededor de sus escenas principales, otra serie de episodios, a modo de comentarios, que todavía no han encontrado una explicación convincente<sup>1</sup>. Esta serie fue adquirida por Felipe el Hermoso en Bruselas en el taller de Pierre van Aelst, valet de chambre y tapicero del rey, el día 10 de agosto de 1502, y la volveremos a encontrar en la reclusión de Juana de Castilla en Tordesillas, donde es descrita por el cronista Laurent Vital con motivo de la visita que su hijo Carlos I realizó en 1517 a este lugar. Sin embargo, ya en 1526, pasaron a las manos de Carlos V, como resulta claro de las datas del inventario *post-mortem* de Juana de Castilla de 1555. Debido tanto al momento de su adquisición, como a las alusiones iconográficas que estamos comentando, se piensa que esta serie fue tejida con motivo de las bodas de Felipe y Juana. La riqueza y suntuosidad del conjunto, vendría a reforzar esta hipótesis, que, sin embargo, no puede ser absolutamente probada.

Una de las funciones que el incipiente género del retrato jugaba en las cortes principescas de inicios del Renacimiento era precisamente la de servir de medio de reconocimiento del rostro de las personas reales que habían de contraer matrimonio: por esta razón el intercambio de imágenes entre diversas cortes era relativamente frecuente. En un códice miniado conservado en el Gabinete de Estampas de los museos de Berlín, que describe la entrada de Juana de Castilla en Bruselas en 1496 con motivo de su boda con Felipe el Hermoso, se representa, en su parte central, la escena del matrimonio y, en sus escenas derecha e izquierda, precisamente, un intercambio de

<sup>11</sup> ANGLERÍA, P. M. de, *Opera. Legatio babilonica. Oceani decas. Poemata Epigrammata*. Jacobo Cromberger. Sevilla (Hispalis) 1511, 74 ff. Sin numerar, fol. 27,3 por 20 por 1,5 cm. (cerrado). Papel impreso, letra gótica encuadernado en pergamino. Biblioteca Capitular de Palencia sig. XXIII-IV-17 Pliego f- fol. IX vto. Xilografía de un mapa de las Indias, en F-VIII-vº. Nosotros hemos trabajado y publicamos la imagen de este dibujo cosido en el lugar que citamos.

<sup>12</sup> PULIDO RUBIO, J., *El piloto mayor. Pilotos mayores, catedráticos de cosmografía y cosmógrafos de la Casa de la contratación de Sevilla*. Sevilla 1950.

\* Este trabajo ha sido realizado gracias al proyecto de investigación HAR-2009. 10.296, del Ministerio de Ciencia e Investigación. El autor es coordinador del Grupo de investigación: "Arte, arquitectura y civilización de corte en España (siglos XV a XVIII)", UCM-CM.

\*\* Universidad Complutense de Madrid.

<sup>1</sup> SOUCHAL, G., "Les paños de oro ou "La Dévotion de Notre-Dame" du Patrimoine National de Madrid", *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, París, 1975, pp. 132-164.

retratos como el que estamos comentando<sup>2</sup>. Las cartas que en la primavera de 1552 Lourenço Pires de Távora envió a la corte de Portugal, comentando algunos de los retratos realizados con motivo de la boda de Juana de Austria (1535–1573) y el príncipe don Juan (1537–1554) constituyen, en el extremo del arco cronológico en que se enmarca este trabajo, otro de los documentos significativos del papel que jugaban estos retratos en el mundo de las cortes renacentistas: en una de las cartas se relata como doña Juana hablaba con uno de los retratos y a otro, además de llamarle tío, le invitaba a comer<sup>3</sup>.

El estudio de este tipo de funciones y usos cortesanos del retrato, el papel que jugaban los objetos suntuarios, fundamentalmente las series de tapices, en los ajuares principescos con motivo de bodas y matrimonios reales, la consideración del sentido, una veces político y, otras, las menos, privado de las obras de arte, en estos momentos, el valor de las fiestas y entradas triunfales, o el significado de ciertos retratos familiares, son los objetivos de este trabajo, que se beneficia de otros previos y de algunos en curso en torno a las colecciones principescas de la Casa de Austria a lo largo del siglo XVI. Se trata del resumen de un estudio posterior que se pretende más ambicioso, que abarca, de manera ahora necesariamente esquemática, el periodo de la larga vida de Juana de Castilla (1479–1555) a menudo el personaje central de estas páginas.

Es desde el punto de vista de la conmemoración de bodas y uniones dinásticas, desde el que deben ser interpretados algunos de los retratos dobles, o parejas de retratos, tan frecuentes en las cortes de esta época, que dieron lugar a una verdadera tipología al respecto, que se extenderá a lo largo del siglo XVI, y aún más allá. Estos dobles retratos podían realizarse de manera independiente, o representarse en la misma tabla o lienzo, como en el caso de la pareja de Ladislao Postumo (1440–1495) y Ana de Francia (1443–1495), en el que Ladislao aparece tocado, al igual que en otro retrato individual de 1457 con una diadema nupcial de flores. Ambas pinturas se conservan en las colecciones del Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>4</sup>.

Que la ocasión de estas obras de arte es, precisamente, la conmemoración del momento del matrimonio resulta clara si tomamos en consideración algunas imágenes explícitas del tema como, por ejemplo, algunas de los dibujos a pluma y aguada del código *Excelente crónica de Flandes*, de finales del siglo XV (termina en 1478, fecha del nacimiento de Felipe el Hermoso), conservado en la Biblioteca de Brujas. En una de ellas aparece con claridad una alusión al noviazgo de Maximiliano I con María de Borgoña: representados en elegantísimo traje de corte, el primero de los personajes ofrece el anillo nupcial a la novia, que le corresponde con el ofrecimiento de una flor<sup>5</sup>.

Si nos centramos en la pareja de Felipe, hijo de los contrayentes que acabamos de mencionar, y Juana podríamos mencionar el doble retrato que, atribuido al taller de Conixloo, se conserva en la National Gallery de Londres<sup>6</sup>. En él observamos a la pareja con una edad algo inferior, pero inmediatamente anterior a la de su matrimonio, que tuvo lugar en 1496. El hecho de que ambos rostros se encuentren enmarcados con sus armas y la de sus respectivos territorios nos pone de manifiesto el obvio valor político que Maximiliano I y los Reyes Católicos, padres de los contrayentes, otorgaban a este matrimonio, y el sentido político y de representación que estos objetos artísticos poseían.

<sup>2</sup> *La entrada de Juana de Castilla en Bruselas*, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, mss. 78 D5, fol. 53.

<sup>3</sup> JORDAN, A., *Retrato de Corte em Portugal. O legado de Antonio Moro (1552–1572)*, Lisboa, 1994, pp. 179–182.

<sup>4</sup> HEINZ, G. y SCHÜTZ, K. (eds.), *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs, Katalog der Gemäldegalerie*, Viena, 1982, n.º 5 y 6, pp. 47–49.

<sup>5</sup> *Excelente cronike van Vlaenderen*, Brujas, Biblioteca pública, Mss, 437.

<sup>6</sup> Sobre la iconografía de Felipe el Hermoso, cfr. ONGHENA, M. J., *De iconografie vasn Philips de Schone*, Bruselas, 1959; ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*

Aunque no es seguro que formen pareja, es muy posible que los magníficos retratos de *Felipe el Hermoso* y *Juana de Castilla*, atribuidos a Juan de Flandes, conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena, poseyeran una función similar. Se trataba, no sólo del reconocimiento mutuo de la pareja, sino también de la conmemoración de este breve, pero de tan grandes consecuencias, matrimonio. Una similar consideración podemos otorgar a los muy diversos retratos de Juana, casi siempre tablas de pequeño tamaño realizados por artistas flamencos, como, por ejemplo, el conservado en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid. El hecho de que poseamos tres versiones muy similares de esta imagen, pues, además de la citada, conservamos otras dos, una en Viena y otra en la colección del Duque del Infantado ha hecho suponer, con razón, que se tratarían de diversas copias de un mismo modelo, indicando de esta manera el valor predominantemente funcional antes que artístico que poseía el género del retrato cortesano en estos momentos<sup>7</sup>.

El matrimonio de Felipe y Juana fue la segunda boda concertada por los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico y los Reyes Católicos. Sin embargo, la boda por excelencia, la que sería conocida en la época como “boda española”, fue la de los hermanos mayores de Felipe y Juana, es decir, Margarita, hija también de Maximiliano, y Juan, hijo y heredero de los Reyes Católicos. Es lógicamente en este matrimonio del heredero en el que los emperadores de Austria y los Reyes de España pusieron todas sus esperanzas políticas. El documento que formaliza este hecho de manera provisional, fue firmado en Amberes el 20 de enero de 1495<sup>8</sup>. Un poco posterior es el famoso documento de las capitulaciones matrimoniales para el casamiento del príncipe don Juan con la archiduquesa Margarita, conservado en la Casa de Alba. El hecho se solemniza no sólo a través de un texto protocolario, sino por medio de un documento cualificado a través de decoraciones miniadas a las que se confiere el valor de obras de arte.

En efecto, en las hojas 5 y 6 del documento en cuestión se inserta una lámina miniada, en la que unos ángeles sostienen los escudos de los Reyes Católicos y los del Imperio. Como ya hemos visto, y veremos a lo largo de este estudio, la heráldica juega un papel de importancia excepcional como medio de solemnización de cualquier hecho de trascendencia política de la época. El trabajo al que nos referimos puede atribuirse al círculo de Hans Memling y, como el díptico de Londres antes mencionado, alude al tema de la unión política y las ventajas que se derivan de la unión matrimonial. En la orla está escrita la inscripción, “Benedictus sit sancta Trinitas, atque individua unitas quia fecit noleiscum misericordiam suma”, mientras que el ángel que sostiene las armas de los príncipes lleva la inscripción, “Pro patribus tuis nati sunt tibi filie: constitues eos principes super omnen terram”, que procede del Salmo XLIV, “A tus padres sucederán tus hijos, los constituirás por príncipes de toda la tierra”. Todavía en la parte inferior, el significado político de la boda se recalca con una inscripción procedente del Eclesiastés: “Et qui quispiam praevalent contra unum, duo resistunt ei” (si uno es agredido, serán dos a defenderse) y la frase “Fasciculus triples deficiili rumpui” (la cuerda de tres hilos no es fácil de romper)<sup>9</sup>.

Esta boda de Juana, de tan profundas e inesperadas repercusiones en la historia europea, alcanza sus más solemnes consecuencias iconográficas años más tarde, ya a finales del reinado de Maximiliano I, muertos los Reyes Católicos en 1504 y 1516, fallecido el mismo Felipe el Hermoso en 1506, y con Juana de Castilla apartada del gobierno y recluida en Tordesillas.

<sup>7</sup> ZALAMA, M. Á., “Felipe el Hermoso y las artes”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, pp. 32–34.

<sup>8</sup> Se conserva en el AGS, PR 56–2; PRIETO CANTERO, A., *Patronato Real*, Valladolid, 1949, n.º 4.736.

<sup>9</sup> Cfr. DUQUESA DE BERWICK Y DE ALBA, CONDESA DE SIRUELA, *Catálogo de los documentos de la Casa de Alba*, Madrid, 1898; DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933.

Hacia 1515, Maximiliano moriría en 1519, Alberto Durero realizó los dibujos y trabajos preparatorios para el célebre *Ehrenpforte*, que no llegaría a publicarse hasta 1520<sup>10</sup>. El episodio número quince de las escenas de la vida del emperador insertas en este conjunto, nos presenta la que se convertirá en imagen oficial de la boda de Felipe y Juana, con los dos contrayentes sosteniendo en sus manos las armas de los reinos españoles, ataviados con un suntuoso traje de corte en presencia del emperador, a cuyos pies aparecen sus propias armas. Bajo Felipe está el escudo de armas de Austria y Borgoña; la importancia adquirida en esta tardía fecha por los reinos peninsulares de los que el hijo de ambos, Carlos, era rey desde 1518, justifica la significación iconográfica del escudo que, como decimos, ambos sostienen en las manos.

Sin embargo, la inevitabilidad sucesoria del hijo de Juana, por la temprana muerte de su padre y la incapacidad de esta última y el peso específico de los reinos españoles, ya se había hecho presente pocos años antes en este ambiente artístico cuando, en 1512, en el *Cortejo triunfal de Maximiliano*, otro de los grandes conjuntos autocelebrativos encargados por Maximiliano I al taller de Durero, Albrecht Altdorfer la incluyó por primera vez en uno de los carros del conjunto<sup>11</sup>. Que la imagen hizo fortuna es bien patente ya que vuelve a aparecer, por última en este contexto maximiliano, en la tumba imperial de la Hofkirche de Innsbruck.

Este conjunto de retratos y obras de arte de fines del siglo XV y comienzos del siglo XVI reflejan de manera extraordinaria el carácter oficial con el que se pretendía solemnizar el momento de las bodas y matrimonios regios y el papel utilitario y eminentemente representativo que se otorgaba a las obras de arte en estos ambientes, en los que era muy difícil, por no decir imposible, la diferenciación de los ámbitos y espacios públicos de los privados.

Consideraciones similares podemos traer a colación en lo que se refiere al valor de la obra artística. En realidad, el concepto actual de obra de arte, para el que nos resulta absolutamente imprescindible la idea de autonomía estética, era prácticamente desconocido en estos ambientes cortesanos borgoñones e hispánicos de finales de la Edad Media en los que predominaba un concepto aúlico de la magnificencia ligado a la utilidad de los artefactos artísticos, antes que a su goce estético. Desde estos puntos de vista examinaremos a continuación dos ajuares matrimoniales de dos de los personajes más importantes de este ambiente habsbúrgico de inicios del Renacimiento que estamos estudiando.

## En torno a Margarita de Austria: regalos españoles y retratos de familia

Del breve matrimonio (del 3 abril al 4 de octubre de 1497) entre Margarita de Austria<sup>12</sup> y el príncipe don Juan, conocemos con precisión, aunque no nos hayan llegado objetos determinados, en qué consistieron algunos de los regalos recibidos por la contrayente de sus suegros, los Reyes

<sup>10</sup> SCHAUERTE, T. U., *Die Ehrenpforte Kaiser Maximilian I, Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, Munich-Berlin, 2001.

<sup>11</sup> APPELBAUM, S. (ed.) *The triumph of Maximilian I. 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and others*, Nueva York, 1964, lám. 103.

<sup>12</sup> Sobre Margarita de Austria y las artes, cfr. EICHBERGER, D., *Leben mit Kunst, wirken mit Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhot, 2002; Idem. (ed.), *Women of Distinction. Margaret of York/Margaret of Austria*, Cat. Exp. Malinas, 2005. Para sus inventarios, Idem. "Margaret of Austria and the Documentation of her Collection in Mechelen", en CHECA, F., *Los inventarios...*

Católicos, en los que las joyas, las ricas telas y los suntuosos tapices jugaron un extraordinario papel. La boda tuvo lugar en Granada, ciudad simbólica por excelencia para los reyes españoles tras su conquista a los nazaries cinco años antes. Ya el cronista Santa Cruz nos relata así la aparición de la archiduquesa en Burgos y el efecto que causó en la corte española: "Y sabido por la Reina su venida, -dice- salió hasta los corredores de la casa, a la rezebir, con sus damas, muy ataviada con muchas perlas y piedras preciosas y ricos atavíos, conforme a su estado. Y no menos venía la princesa madama Margarita; porque como ella fuese muy hermosa y muy blanca, pareciale en extremo la mucha riqueza de oro y piedras preciosas que sobre sí traía. Y no menos hacían sus damas, las cuales todas venían vestidas a sus usos..."<sup>13</sup>

Prácticamente de ningún otro matrimonio regio poseemos tanta información en esta época acerca de los regalos ofrecidos, como el de éste celebrado en Granada. Además de otros documentos que citaremos de inmediato, ha llegado hasta nosotros un *Libro de las joyas e plata perlas y piedras y otras cosas deazienda de la camara de la muy alta e muy eçelente doña Margarjta prinçesa de Castilla las quales se entregaron a su alteza en la çibdad de Granada a veynte e ocho dias de setiembre de nobenta e nueve años*<sup>14</sup>. El dicho libro comienza inventariando cuatro lujosos collares de oro, uno de los cuales, compuesto por rosas esmaltadas de blanco y negro, diez diamantes, ocho rubies, cuatro esmeraldas y doce perlas, se especifica que fue regalado por el rey Fernando el Católico. Siguen nueve cadenas de oro, la relación de los joyeles, de las cruces de oro, y de varias joyas alusivas directamente a la persona de Margarita, como una *vna eme de oro en que ay siete diamantes tablas grandes con tres perlas gruesas de las çiento e çinquenta que el rrey nuestro señor djo a su alteza*<sup>15</sup>. A ello se añaden perlas, tiras de cabeza, manillas<sup>16</sup>, sortijas, etc. Al final de estas partidas iniciales de joyas, cuando se especifican las llamadas "joyas menudas", se indica cómo todas ellas fueron ofrecidas por la reina doña Isabel.

Sigue la relación de vestidos, tocados, orilleras, gorgueras, guarniciones de terciopelo, verdugos y lazadas, de los que hemos de destacar otra vez uno con alusiones específicas a la princesa *otro tocado de terçopelo negro en que ay treynta e dos cuentas esmaltadas de blanco e rrosicle e en medio de ellas treynta e vna emes todo de oro*<sup>17</sup>. Esta parte de la relación termina con el inventario pormenorizado de una acanea de terciopelo rojo, cuyo ornamento fundamental consistía en más de treinta pinos con sus piñas chapadas en oro. Tras los ricos portapaces y varias copas de oro, una de las cuales se especifica que fue regalada por Isabel la Católica a la princesa en Alcalá de Henares, se entra en la relación muy detallada de las *rropas de bistir que la rreyna nuestraseñora ha dado*<sup>18</sup>, que incluyen las tablas de cabalgar y la ropa blanca. Poco más adelante se especifica la plata blanca regalada por la reina Isabel, que habría de unirse a la plata traída por la propia princesa desde Flandes.

Tras la plata, comienza la relación de las piezas textiles de carácter ornamental, al margen de la ropa ya mencionada: las camas ricas, los paños de tapicería, los oratorios, los sitaliaes y las alfombras. La primera cama rica, de brocado carmesí, fue regalada por la reina a Margarita, y había sido sacada de la cámara de la señora princesa de Portugal: en cada uno de sus tres paños aparecía un escudo con las armas reales y *las apañaduras de ellos tapadas de argenterja de plata dorada*

<sup>13</sup> SANTA CRUZ, A. de, *Crónica de los Reyes Católicos* (ed. de J. de M. Carriazo), I, Madrid, 1951, pp. 164-165.

<sup>14</sup> AGS, PR, 56-9. 1.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>16</sup> Manillas, "Las ajorcas que las mujeres traen en los brazos... y por haber diferentes formas de manillas, tienen diferentes nombres como ajorcas, brazaletes, etc...", Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1605.

<sup>17</sup> AGS, PR, 56-9.1, p. 4.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 13 y ss.

blanca con vnas letras grandes edebisas de los juegos<sup>19</sup>. El ajuar de la princesa se completaba con varias camas más, algunas de ellas traídas por ella misma desde Flandes, como una cama de campo y otra cama de sargas verdes bordados de la estorja de Troya en que ay tres pieças truxola la prinçesa nuestra señora<sup>20</sup>. Siguen los doseles, igualmente con algunos regalados en España y otros traídos de Flandes, las angarillas, las guarniciones y los paños de carros y de andas.

La relación entra entonces en una de las partidas de mayor interés estético y artístico como son las tapicerías. De Flandes Margarita de Austria trajo una tapicería con cuatro paños ricos de oro con la “Historia de Judith y Holofernes”, una cama de tapicería con su cielo, cabeceras y cubrecama con la “Historia de Hércules”, muy ricos como especifica el inventario, dos paños ricos de sala, con la “Historia de Holofernes”, y siete piezas y un bancal, ornamentales, “de volatería”.

Todavía más importantes son los paños que le fueron regalados por la reina Isabel en Granada el día 30 de septiembre de 1499, la mayor parte de los cuales veremos repetirse en posteriores inventarios de Margarita. El suntuoso regalo consistió en quince tapices historiados y siete paños de verdura. Los primeros constaban de cuatro paños grandes de sala con la “Historia de Santa Elena”, dos paños grandes ricos, de mucho oro, con la “Historia de Alejandro”, otros dos grandes con “Historias de las Santas Mujeres”, uno grande con la “Historia de Alejandro”, otro, también grande con la “Historia de Josué”, tres grandes, ricos de oro, del “Credo”, y otros dos del “Sacramento”, uno con oro, y otro sin él.

La relación continúa con la mención de las alfombras, las almohadas de brocado y de terciopelo negro, la de dos capillas con sus ornamentos y objetos de plata, una de las cuales se especifica que fue regalada por la reina de España, un buen número de sitialos y de cortinas, así como el inventario de las ropas que se ejecutaron en España, muchas veces con piezas traídas de Flandes<sup>21</sup>.

Este libro termina relacionando los libros de la princesa: varios libros de horas algunos de ellos historiados, otros de tipo litúrgico o bíblico, como unos Evangelios, así como algunos de carácter profano, que nos indican ya algunos de los futuros intereses culturales de la princesa, como son un “enseñamiento de mujeres”, un “espejo de damas”, otro de “danzas” y otro de “coplas”. Las pinturas son también escasas, y se citan una “Quinta Angustia”, guarnecida de plata dorada y con un escudo de armas al pie, regalo de Isabel la Católica, varias tablas, todas de tema religioso, bordadas de hilo y oro o de hilo carmesí, dos trípticos, uno con la “Muerte de la Virgen” con san Jerónimo y san Antón y otro de la “Virgen con el Niño”, con san Cristóbal y santa Bárbara, varias tablas de marfil y escasos retratos, como una del “Duque Charles”<sup>22</sup>.

Esta relación puede ser completada por otras noticias procedentes del inventario de pinturas levantado en Malinas el día 17 de julio de 1516 en el que se relacionan algunas obras que muy posiblemente fueran encargadas durante la estancia española de Margarita. En ellas aparece siempre como autor “Michiel”, es decir, Michel Sittow, el pintor de Reval, que por entonces

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Ver también, *Inuentoire des tapisseries qui sont es mains de Diego Flores appartenant a madame, fait a Malinas en presence de monsieur le conte de Montreuel, cheualier d'honneur de ma dite damme et du sieur de Montbaillon, son conseiller, le xbiil de juillet*. Lille, Archives du Nord, 123909 en CHECA, F., *Los inventarios...*

<sup>22</sup> En un documento sin fecha, pero que habría que datar en torno a la fecha de esta boda, se especifican las *Joyas y cosas que los Reyes Católicos y el Príncipe dieron a la Serenísima Princesa D. Margarita*. En él se repiten algunos de los ítems. Ya señalados y se especifica, por ejemplo, que serie de tres paños verdes y pardos de brocado rico se adornaban con “ciertas devisas de flechas e escudos con las armas reales todo bordado de oro”. Además, se relacionan otras piezas de este tipo, como son varios doseles, uno de brocado raso blanco y otro de pelo carmesí, un sitial, y ocho almohadas, todos ellos del mismo brocado carmesí. Cfr. en CHECA, F., *Los inventarios...*

jugaba un papel capital en la renovación de los gustos artísticos de la corte española: se trata de un retrato de Isabel la Católica a la edad de treinta años, una “Virgen con el niño dormido”, que Margarita llamaba “sa mignone”, un díptico con san Juan y santa Margarita, “faiz a la senblance du prince d'Espaigne et de madame”, otro con la “Ascensión y la Asunción”, y “Trente petis tableaux tous d'une grandeur, de la vye et passion de notre seigneur, qui sont (*tachado*: tous) deans vne layette de sapin, ou en y auoit xxxii, mais les deux (*tachado*: sont estez por) qui estoient faiz de la main de Michiel, sont estez prins pour faire bng double tableaul, lequel est couche cy deuant, et est enchassey de cypre et sont l'assumption de Dieu et celle de notre dame”<sup>23</sup>. Y en el inventario *post mortem* de 6 de julio de 1533 todavía podemos localizar algunas piezas que posiblemente se remontan a su estancia española, como una tablita, “a la manera de España”, con las armas de Borgoña y España, una genealogía con la cruz de san Andrés, con las mismas armas dos retratos similares uno del rey Felipe de Castilla, con un traje de terciopelo rojo, forrado de martas, con el Toisón de Oro, y otro del rey de Aragón, y “vng petit double tableau bieux, ou la rrepresentation de feu le roy dom Pheilippe et de madame, du temps de leur mynorite et pourtraiture habillez de drapt d'or”<sup>24</sup>.

Estos regalos “españoles” a Margarita de Austria son muy elocuentes del momento cultural en que se encontraba la corte castellana respecto al tema de la suntuosidad y la magnificencia necesaria al entorno cortesano. Como veremos que sucederá todavía en buena medida hasta mediados del siglo XVI, son las obras de carácter textil, las joyas y las piedras preciosas, y la orfebrería las que se encargaban de realzar estéticamente los ambientes aúlicos, jugando los tapices, desde este punto de vista, un papel decisivo. Con ellos se cubrían las grandes superficies murarias de los palacios y actuaban como la decoración más importante en fiestas y celebraciones en el exterior de los mismos, a la vez que servían de comentario iconográfico a la vida de la corte. Es muy posible que algunas de las series regaladas por Isabel la Católica a su nuera Margarita, aun perteneciendo a un mundo de historias e iconografías muy común a esta época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, no dejaran de poseer alusiones, siempre de carácter genérico, a la condición femenina de la archiduquesa: historias de mujeres fuertes bíblicas, como la “Historia de Judith y Holofernes”, santas, como la de la “Historia de Santa Elena”, o los grandes paños con “Historias de las Santas Mujeres”, así parece confirmarlo<sup>25</sup>.

Algo parecido podríamos decir de las lecturas “matrimoniales” regaladas a Margarita, que podemos interpretar como muy dentro del espíritu tardo medieval. Nos referimos a esos “enseñamientos” a mujeres o “espejos” de damas que aparecen citados en los inventarios, a lo que podríamos añadir, en un mismo espíritu, la insistencia en la iconografía mariana dentro de las escasas piezas de devoción de los que nos informan los inventarios. Era frecuente en la época

<sup>23</sup> Lille, Archives du Nord, 123904. La información puede completarse con *Ibidem*. 123938, *Inuentoire des plus belles seruiettes d'Espaigne <dont les six> (*tachado*: que) ne sont point gastees et les autres le sont quelqu'un peu* e *Ibidem*. 123962, donde se inventarian diversas piezas como piezas de Valencia seguramente cerámica de Manises y que pudieron ser adquiridas, aunque no necesariamente, por Margarita en su estancia en España. Se encontraban, según el documento, en la biblioteca de la princesa. “Deux (*tachado*: *ilegible*) grans potz de terre blancz et dorez d'ouvrage de Valence avec les couvertes de mesmes / Deux autres moindres potz <de terre> d'ouvrage de Valence blancqs et bleuz sans couverte / Vne escuelle <de terre> (*tachado*: de) couverte de mesmes d'ouvrage de Valence / Vne autre petite escuelle de terre blanche et <verde> d'ouvrage de Valence sans couverte / Vng bien petit pot de semblable ouvrage / Six bien petites escuelletes blanches de tel ouvrage / Deux grans potz de terre d'ouvrage de Valence / Sept autres vng peu moindres» / iden Encoires autres sept (*tachado*: vng pen) moindres / iden Neuf petites escuelles <six profundeuz et les autres trois non> de semblable ouvrage / (*tachado*: *ilegible*) / iden Deux sallieres de tel ouvrage”, *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 148. En este documento vuelven a reseñarse otra vez los paños de tapicería “que vinieron de España”, regalo de la reina Isabel a Margarita en 1498.

<sup>25</sup> El tema ha sido estudiado por FRANKE, B., “Female Role Models in Tapestries”, en EICHBURGER, D. (ed.), *Women of Distinctio...*, pp. 155–165.



dotar de significados matrimoniales de sentido cristiano a una escena como la de la “Virgen con el Niño”, y no es, pues, raro que las archiduquesas llamara “sa mignone” a la tabla con esta iconografía a la que ya hemos aludido. Sin embargo, el caso de Margarita es uno de los más importantes y excepcionales del entorno habsbúrgico que estamos delineando, ya que se trata de uno de los personajes de mayor interés en la protección a las artes y al coleccionismo artístico de su época, como lo demuestran los conjuntos de obras de arte que adornaban, sobre todo, su palacio de Malinas, y que no son objeto de este trabajo.

Sí que resulta interesante en este contexto llamar la atención sobre su interés por el retrato y sus diversas funciones. Muy seguramente debamos atribuir a encargos de la propia Margarita o su entorno, buena parte de los retratos de niños en los que, siempre en fechas muy tempranas del siglo XVI, se representan los hijos del matrimonio de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, algunos de ellos conservados en las colecciones imperiales de Viena. Desde este punto de vista habría que destacar el tríptico, atribuido al Maestro de la Guilda de San Jorge con los retratos de *El archiduque Carlos y sus hermanas Leonor e Isabel*, fechado en 1502, y en el que el futuro emperador lleva el collar del Toisón de Oro, mientras que Leonor porta una flor e Isabel una muñeca<sup>26</sup>, y el díptico, hoy desaparecido, y de una fecha un poco posterior, en el que Carlos se rodea ya de todos sus hermanos (Fernando, Leonor, Isabel, María y Catalina), que se conservaba en el Museo de Santa Cruz de Toledo. La progresiva solemnización y oficialización de este grupo de personajes, que se iniciará en 1515 con la proclamación de la mayoría de edad de Carlos y culminará con su accesión al trono de España en 1518 y su coronación como emperador en 1520, tiene un excelente hito en la entalladura, que se data entre 1521 y 1525, en el que aparecen, ya en la tipología de retrato ecuestre llamada a tener una tan gran importancia en el retrato cortesano del Renacimiento, los seis hijos del matrimonio de Felipe y Juana, a la izquierda, y destacado, Carlos, acompañado de Fernando, y a la derecha, las cuatro mujeres: Isabel, Leonor, Catalina y María<sup>27</sup>.

El doble valor entre público y privado del género del retrato familiar que ya hemos señalado aparece de nuevo en la curiosa doble imagen, una copia de modelos de Bernard van Orley, que nos muestra a Margarita, con tocas de viuda, y a su joven sobrino Carlos, que ostenta el collar del Toisón de Oro y un lujoso broche en su tocado. Mientras que la archiduquesa no lleva joyas y porta un librito en sus manos, el todavía archiduque Carlos, de una edad en torno a los quince años, muestra la lujosa empuñadura de una espada<sup>28</sup>. La imagen familiar es, a la vez, una imagen política, indicando el papel que Margarita jugaba en la formación del joven huérfano, y su interés en su educación. Una doble relación que volveremos a encontrar entre sobrino y tía viuda en el caso del príncipe Felipe y María de Hungría a finales de los años cuarenta del siglo XVI.

Junto a Van Orley, Jan Gossaert fue el otro gran artista introductor de la pintura renacentista a la italiana en los Países Bajos igualmente protegido por la corte de Margarita de Austria. A él se atribuye, aunque no poseamos documentación al respecto, un triple retrato que hemos de situar en un contexto cultural y familiar muy similar al que nos venimos refiriendo. Se trata del retrato de *Los hijos de Cristian II de Dinamarca*, que se conserva en la colección real inglesa en Hampton Court. El niño que centra la composición es Juan de Dinamarca (1518–1532), y las niñas que lo flanquean son Dorotea (1520–1562) y Cristina (1522–1590). Como es sabido Cristian II de Dinamarca fue expulsado de su país con su familia en 1523 y su mujer, Isabel de Austria, hermana de Carlos V, falleció en Gante en 1526, de manera que sus hijos quedaron a

<sup>26</sup> Viena, Kunsthistorisches Museum, nr. 4452; HEINZ, G. y SCHÜTZ, K. (eds.), *Ob. cit.*, n.º 19.

<sup>27</sup> Amsterdam, Rijkmuseum.

<sup>28</sup> Leper, Stedelijk Museum, Inv. 739 y 40.

cargo de su tía abuela Margarita, momento en el que debió de realizarse este triple retrato, que vuelve a confirmarnos el interés de Margarita por este género de pintura familiar siempre a medio camino entre el testimonio privado y la imagen oficial.

## La corte de Viena

Acabamos de mencionar el triple retrato de *Leonor, Carlos e Isabel*, que muy probablemente pertenecía a la colección de Margarita de Austria en Malinas, uno de los ambientes en los que podemos localizar con mayor cantidad este tipo de objetos. El otro es la propia corte imperial de Viena, en la que un artista como Bernhard Strigel (h. 1465–1528) se especializó en retratos del entorno familiar de Maximiliano I. A sus pinceles se debe el retrato del futuro *Luis I*, a la edad de unos diez años y, sobre todo, el muy significativo de *La familia de Maximiliano I*, realizado en 1515. En realidad el mencionado *Luis I* parece ser un trabajo preparatorio para el cuadro colectivo, de mayor importancia y significación.

Nos encontramos ahora ante la primera imagen oficial de una cierta envergadura, que nos muestra a la familia habsbúrgica en su conjunto con las características que ya podemos atribuir a un retrato de aparato. La figura predominante es, sin duda, el emperador Maximiliano, que ostenta el collar de la Orden del Toisón de Oro, y se viste de un manto rojo con forros de armiño, signo de su maestría sobre la misma. Mirando de frente al espectador, su mujer María de Borgoña, detrás de la cual aparece Felipe el Hermoso, su hijo, el rey de España por su matrimonio con Juana de Castilla. La pintura fue realizada, como decimos, en 1515, cuando ya hacía años que Felipe había fallecido. Por ello, la figura de su hijo primogénito Carlos, nieto de Maximiliano, centra la composición, entre la de su hermano Fernando, todavía bajo la explícita protección de su abuelo, y la de su primo Luis, rey de Hungría y de Bohemia. El futuro Carlos V ostenta igualmente el collar del Toisón (como lo hacen también, además de Maximiliano, Felipe y Fernando), y entre las joyas de su sombrero, destaca el broche con la imagen de la Fortuna, una clara referencia a su brillante y prometedor futuro, claramente previsible, como ya sabemos, en esta fecha de 1515.

La sutileza política de la composición resulta muy elocuente. A Strigel y Maximiliano, interesaba resaltar la importancia de este último como pieza clave de una situación familiar y dinástica peculiar: por ello es la figura predominante del conjunto. Es claro que su matrimonio borgoñón con María, la hija de Carlos el Temerario, fue uno de los hechos capitales de su vida, y de ahí la importancia de su figura en la imagen. Como ya sabemos, el matrimonio decisivo de las dobles bodas de finales de siglo resultó por fin ser el de Felipe con Juana. Su temprano fallecimiento y el apartamiento de su mujer en Tordesillas, explica que su figura se destaque, aunque quede relegada a un significativo segundo plano, apareciendo como decisivos, por tanto, los nietos del emperador, fundamentalmente Carlos, que centra, como vemos, el primer plano.

El interés por la sucesión explica la cada vez mayor frecuencia de los retratos de infantes en su niñez. De la generación de personas reales nacidas en los años treinta podríamos citar el retrato de la *Archiduquesa Leonor*, obra de Jacob Seiseneger (1505–1567), que podemos fechar hacia 1536 y el triple de los hijos mayores del emperador Fernando y la reina María, *Maximiliano, Fernando y Ana*, fechado en 1539, ambos conservados en Ambras, procedentes de las colecciones del Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> HEINZ, G. y SCHÜTZ, K. (eds.), *Ob. cit.*, n.º 65 y n.º 50.

El desarrollo del tipo de retrato familiar alcanza otro de sus puntos significativos al final de la época que estamos tratando. Hacia 1553–1554, probablemente Giuseppe Arcimboldo, pintor de corte del emperador Maximiliano II de Austria (1527–1576), realizó el retrato de *Maximiliano ii, María de Austria y sus hijos Ana, Rodolfo y Ernesto*. La fecha de la obra puede determinarse por la edad, prácticamente un recién nacido, del niño pintado en la cuna, el futuro archiduque Ernesto (1553–1595), que había venido al mundo, como decimos, en 1553.

Maximiliano II era hijo de Fernando I y había casado con María, hija de Carlos V que era, por tanto, prima suya. La imagen nos muestra cómo había evolucionado el género del retrato matrimonial y de familia habsbúrgico, caminando por el sendero del denominado “retrato de aparato” o “retrato de estado”. Estamos ya ante la presencia de figuras de cuerpo entero tomadas a tamaño natural, tal como había sido fijado por autores como Jacob Seiseneger, Antonio Moro y el mismo Tiziano, que se presentan en posturas rígidas y poses hieráticas, con gestos estereotipados. En el cuadro, la emperatriz María aparece con un pañuelo en la mano y con la otra desarrollando el gesto de protección a su hija Ana, tal como se convirtió en norma en el retrato cortesano femenino de carácter “maternal”. Por su parte Maximiliano II porta un guante en una mano, mientras que con la otra empuña una espada, gestos, por su parte, emblemáticos del género masculino en este tipo de retratos. Es de destacar igualmente la importancia del traje de corte, y la ambientación de la escena en un entorno claramente artificial con los clichés cortesanos de las telas y cortinas decorativas y las columnas en la parte posterior. Son todas ellas características, como decimos que, definidas poco a poco en la primera mitad del siglo XVI, alcanzarán su momento más significativo a partir de los años cincuenta de esta centuria.

### El ajuar matrimonial de Catalina de Austria, reina de Portugal (1525)

El ajuar matrimonial de la hermana de Carlos V, Catalina que le fue regalado con motivo de su boda con Juan III de Portugal nos resulta interesante desde numerosos puntos de vista. En primer lugar, por su procedencia. Como ha señalado Miguel Ángel Zalama en su estudio del inventario de Juana de Castilla, fue de las posesiones de esta última en Tordesillas de donde Carlos V ordenó sacar los objetos suntuarios con destino a su hermana. La comparación de las datas de este documento con las relaciones de la mencionada dote, que han sido estudiadas por Anne Marie Jordan, dan como resultado que la práctica totalidad de este ajuar tiene esta procedencia, confirmando de esta manera el carácter de tesoro familiar y dinástico que tenían las posesiones de Juana<sup>30</sup>.

Sin embargo, desde la perspectiva de este trabajo nos interesa más una consideración del ajuar desde el punto de vista de la reconstrucción de un posible *universo femenino* cortesano a comienzos del siglo XVI, en el entorno de un personaje que carecía del interés por la cultura y el incipiente coleccionismo artístico que tenía Margarita de Austria. En los documentos referidos a Catalina, no aparecen pinturas de alto valor artístico, como no sean algunas tablas de devoción, los libros son escasísimos, si exceptuamos una relativamente abundante selección de ricos libros

<sup>30</sup> JORDAN, A., en CHECA, F., *Los inventarios...*; ZALAMA, M. Á., “Juana I de Castilla: el inventario de los bienes artísticos de la reina / Joanna I of Castile: the inventory of the queen's artistic property”, en *Ibidem*, pp. 837–912.



CATALINA DE PORTUGAL (detalle). Antonio Moro, 1552. Museo Nacional del Prado, Madrid.

de horas, reduciéndose a un ejemplar de Cicerón, unos *Diálogos* de san Agustín, un *Sacramental*, la inevitable *Vita Christi* del Cartujano, un *Regimiento de Príncipes*, un ejemplar de *Boecio*, un *Espejo de la Cruz*, otro con oraciones del tiempo litúrgico del Adviento y un “libro Misal”. Resulta claro que los escasos títulos de carácter profano, como el libro de Tullio, el *Regimiento* y el *Boecio*, no son otra cosa que autores muy leídos en la época siempre desde perspectivas religiosas y morales, antes que propiamente humanísticas.

La riqueza, suntuosidad y el desarrollo de una imagen de magnificencia cortesana se basaba, como era habitual en la época, en la posesión de enormes cantidades de joyas y de piedras preciosas. Las perlas de esta dote, por ejemplo, podían contarse por centenares: del tesoro de Juana se sacaron partidas de cuarenta y ocho ternos de perlas, o conjuntos en cantidades de doscientas, cien de ellas, específica el documento, del tamaño de una avellana. Sin embargo desde este punto de vista, lo más espectacular eran los joyeles: el llamado joyel “del penacho”, formado por tres diamantes punta, ciento ocho perlas asentadas en plumas de oro y un sin fin de piedras más, el del “avestruz”, varios con balax berruecos, otro esmaltado de colores, otro en forma de corazón, el de san Andrés o una rosa de oro, en una relación que precede a la de los brazaletes, también adornados con piedras preciosas, y a la de las sortijas y rosarios. De estos últimos se destacan uno de camafeos, otro de calcedonias y otro de cristal como un pomo de ámbar.

De este mundo de la preciosidad femenina podemos destacar algunos momentos de especial significación. Las relaciones nos hablan de tres espejos grandes. Poco más allá se nos describen algunos de estos objetos: se trata de un espejo realizado en oro por los dos lados con las historias de Narciso, otro también de oro con la luna quebrada, con las imágenes de la Virgen, santa Isabel, san Juan Bautista y la Magdalena, con el rótulo AVE MARIA, y otro, de oro esmaltado, con la representación del Sol y de la Luna. Desde este mismo punto de vista, podemos considerar los vestidos muy abundantes relativamente, y siempre descritos con precisión en lo que tienen de rico y suntuoso: es el caso, por ejemplo, de “algunos aforros de martas y algunas cosas de oro”, una buena cantidad de penachos y armiños, los ojales de oro, un “sombrero castellano”, un capirón de terciopelo rico, gorgueras de seda y de holanda, una serie de ropas de vestir de oro, con brocados de sedas con y sin piedras. Un poco más adelante, se precisan algunas partidas de los ya mencionados forros de martas, de las que se especifican la existencia de ciento cincuenta y ochos, “muy singulares escogidas” y nada menos que seiscientos sesenta y seis “para acostamientos”. Igualmente llamativas resultan las partidas de chapines: nada menos que cuarenta y cuatro pares de ellos cubiertos de terciopelo de colores, verde, carmesí, azul y leonado, todos ellos bordados de oro de canutillos, y seis pares de chapines valencianos. No resulta frecuente, sin embargo, la mención de bienes que podamos relacionar de manera específica con el matrimonio, aunque sí se relaciona “una cola de la saya con que se belavan las novias en Flandes y cuatro... de armiños”.

Este que estamos denominando “universo femenino” ha de completarse con pequeños objetos del ajuar personal, al que podemos otorgar una mayor categoría de privacidad y que iba desde “dos muñecas ricas con sus gargantillas y ajorcas de oro”, varios alcorques o zuecos, también para muñecas, a diversos juegos, como un “juego de mal hablado”, un “juego de trucos con sus aparejos de marfil”, una “vihuelilla”, o una “caja de marfil con una torrecilla con un juego de pajas de marfil...” A este capítulo tenemos que añadir los abundantes peines, algunos, ricos, de marfil, y la relación de perfumes y cosméticos, como una “arquilla de perfumes de Nápoles”, un “papel de polvillos de colores”, ciertas cantidades de algalia y dos cuernecillos de lo mismo, diez libras de estoraque, diecisiete de menju, 18 pebeteros “de los grandes”, una caja de redomas de aguas de colores, dos pequeñas para aceites y nada menos que sesenta y ocho, “de polvillos” y otras dos para el aderezo de los dientes. Igualmente en una partida de sedas de todos los colores, se mencionan, “algunas coxas de sirgo de colores y oro y plata para labrar y agujas y cosas de olores como ámbar y estoraque y otros colores y cintas”.

Es un mundo privado refinado y lujoso el que nos transmiten los documentos, del que el sentir estético deriva, más que nada, de los materiales utilizados, sedas, oro, plata, joyas, de los colores de estas últimas, y de las telas, tan a menudo especificados en sus funciones y materiales, así como los brillos de las perlas, los hilos de oro y plata y los joyeles. Un mundo, en definitiva, no muy alejado desde este punto de vista del tardo medieval, aunque las formas decorativas de telas y trajes hubieran adquirido los nuevos estilos del Renacimiento.

Hemos de imaginarnos en definitiva, un entorno al que en buena medida podríamos denominar de “textil”, ya que incluso las piedras y los materiales precisos se utilizaban en buena medida como adorno de telas y vestidos, cuya suntuosidad se centraba en los hilos de oro, los ojales y botones de este mismo material, en las perlas aderezadas etc... Tras mencionar varias entradas de brazaletes de oro y piedras preciosas, el inventario de Juana de Castilla, especifica, por ejemplo, la existencia de varias cintas anchas de labores coloradas y negras, cintas de ceñir de oro, o ciertas “ropas de vestir de oro con brocados de sedas, con piedras o sin ellas”, que ya hemos mencionado, y que acabaron en el ajuar de doña Catalina.

Este ambiente de telas, tapices, alfombras, siales, ricas camas y joyas, culmina en dos de los ámbitos privados por excelencia como son el dormitorio y el oratorio. Como en el caso de Margarita de Austria y en el de todos los ajuares de boda regios de la primera mitad del siglo XVI, las camas ricas y de campo, y la alcoba en general, constituyen uno de los capítulos más importantes y suntuosos. Del tesoro de Juana de Castilla, Carlos V detrayó para su hermana Catalina una cama de campo de damasco blanco y morado de seis piezas y otra de damasco raso carmesí, verde, blanco y morado, adornado, que debía proceder de Margarita de Austria, ya que se adornaba con “tres escudos de la archiduquesa”, cuya delantera era de plata blanca y dorada, bordada con tres “aes”.

Desde este punto de vista, sin embargo, y como es lo habitual en el sistema decorativo cortesano de la época, lo más importante eran los paños de tapices. Siempre de la misma procedencia del tesoro de Tordesillas, Catalina llevó a Portugal dos tapices de “La historia de Josué”, calificados de “ricos”, hechos de oro y seda, otros dos de la “Salida de los israelitas de Egipto”, otro de la “Quinta Angustia”, a los que hay que añadir dos paños, también calificados de “ricos”, uno con el tema “La Anunciación” y otro de “La aparición a la Magdalena”, un oratorio de paños “de ras”, una antepuerta con la “Historia de Saul”, un paño mediano con la “Historia de Tamar” y otra con la “Historia de Ramos”.

Como es habitual en estas fechas tan tempranas de la Edad Moderna en estos ambientes de la corte habsbúrgica, las pinturas resultan de una extraordinaria escasez. Entre los bienes de Catalina sacados del tesoro de Juana apenas se citan un díptico de dos tablas con las escenas del Crucifijo y el Nacimiento de Cristo, una figura con la cabeza de san Juan, una imagen de plata de la Virgen, un retablo grande “de la Anunciación”, que posiblemente sea la obra de mayor envergadura de este conjunto y un bordado, que el documento califica de “precioso” con la imagen de la “Virgen dando de mamar a su hijo”.

## Las bodas imperiales de 1525 y la imagen “matrimonial” de Carlos V

El emperador Carlos V, uno de los personajes más retratados a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, no dejó imágenes perdurables de su boda que se celebró en Sevilla el año 1526. El doble retrato escultórico atribuido a Jean Monne conservado en el castillo de Gasbeek de Bélgica, y que lleva inscrita la fecha del matrimonio, es de autenticidad dudosa, aunque la reciente aparición en el comercio de otra versión del mismo nos puede ayudar a replantear la cuestión. En efecto, en esta obra, de mayor calidad que la conocida hasta el momento, las figuras de Carlos e Isabel se sitúan debajo de un arco de perspectiva, composición y decoración clásica, toscamente resuelto, pero sin embargo, poseen una inserción compositiva de mayor verosimilitud que en el ejemplar conocido hasta ahora. Carlos coloca su brazo sobre el hombro de Isabel, aunque el gesto no resulte anatómicamente muy verosímil. El ofrecimiento de un corazón por parte de Isabel y las manos entrelazadas de ambos personajes nos hacen pensar en una imagen nupcial, si bien el rostro de Carlos que parece mayor que el que debía poseer en 1525, además de adornarse de una barba que el emperador no dejó crecer hasta fechas algo posteriores, nos hace pensar en una celebración de la pareja imperial de hacia 1530, realizada en el taller de Jean Monne.

Las fiestas que se celebraron con motivo de esta boda y la entrada triunfal en Sevilla el día 3 de marzo de 1526 carecen prácticamente de alusiones específicamente matrimoniales y son muy escasas las explícitas alabanzas a la unión dinástica entre la Casa de Habsburgo y la dinastía de los Avis a los que pertenecía Isabel, hija de Manuel de Portugal y de María, hija de los Reyes Católicos<sup>31</sup>. En realidad, la ciudad de Sevilla organizó una, en cierta manera tópica, entrada triunfal donde destacaban siete arcos triunfales, cada uno de ellos dedicado a una de las siete virtudes: Prudencia, Justicia, Fortaleza, Clemencia, Fe, Paz y el último de ellos articulado en torno a la Gloria. En el primero de ellos, la Prudencia se representaba con un espejo en la mano, pisoteando la Ignorancia, que tenía los ojos vendados, teniendo como complemento “las virtudes que siempre acompañan las obras de esta Prudencia, que son: Vigilancia, Consejo, Razón y Verdad” que aparecían a la derecha, mientras que a la izquierda lo hacían los vicios encadenados. Una imagen de Carlos V vestida de azul con el mundo bajo sus pies, completaba el conjunto.

El resto de los arcos del triunfo sevillano continuaba con esta tónica y sólo en el último de los mismos, que llevaba la inscripción *DIVUS CAROLUS ET DIVA ELISABETH*, aparecía alguna alusión al hecho matrimonial que se celebraba. Nos encontramos ahora ante un auténtico arco triunfal: la Gloria corona las estatuas del emperador y la emperatriz, mientras la alegoría de la Fama se sitúa encima del mundo con su trompeta que pregonaba las victorias imperiales. Figuras vestidas a la romana, a la española, a la alemana, a lo moro y a lo indio, reflejan la pluralidad de tierras que regía el emperador, mientras que la Fortuna clava su rueda con un martillo en el momento en el que la figura de Carlos V alcanza su punto más alto. Si uno de los arcos pequeños está ocupado por esta alegoría de la Rueda de la Fortuna, el otro se dedica a Himeneo, prácticamente la única alusión al preciso motivo de la entrada, que no era otro que la celebración de las bodas imperiales.

El carácter de Psychomachia de la entrada triunfal y su prolija insistencia en las imágenes de vicios y virtudes, está, sin embargo, muy en consonancia con el encargo artístico más importante que la corte de Carlos V pagó durante su estancia en Sevilla. Nos referimos a la serie de nueve tapices conocida como *Los honores*<sup>32</sup>, de la que poseemos documentación desde el año 1523, debido al contrato entre el tejedor Pieter van Aelst y la familia de banqueros Fugger de Augsburgo, y que fue concretado a través de su agente en Amberes Haller von Hallerstein. Fue entonces cuando se firmó el acuerdo referente al paño de *La fortuna*, como uno de los nueve de los que se iba a componer la serie<sup>33</sup>, que debió ser encargada por Carlos V, y que se pagaría en Sevilla en 1526, como decimos. El imponente conjunto fue utilizado en público por primera vez con ocasión del bautizo en Valladolid del heredero de la corona Felipe, aunque su primera cita en un inventario aparece en el de tapices imperiales de 1544. Lejos también de ella cualquier alusión matrimonial debemos enmarcar su compleja iconografía en la preocupación por crear una imagen “virtuosa” del joven Carlos V, cercana a las ideas de Erasmo y otros teóricos del poder de inicios del siglo XVI, que encontrará ecos en palabras como las siguientes con las que Pedro Mexía inicia su historia de Carlos V: “Y si se esto muy grande verdad, cualquiera de los que oy biven y lo saben, y de los venideros, entendiéndolo por fama y memoria que nunca se podrá perder, lo entenderla fácilmente, si sin pasión quisiese considerar sus santas costumbres y virtudes, su verdad yunviolable, su templanza y tiento en todo lo que es malo, exceso y desorden, su limpieza y honestidad

<sup>31</sup> GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, M., *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (estudio y documentos)*, Sevilla, 1998.

<sup>32</sup> DELMARCEL, G., *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*, Malinas, 2000; JUNQUERA, P. y HERERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional I. Siglo XVI*, Madrid, 1986, pp. 34–56.

<sup>33</sup> STEPPE, K., “Vlaams tapijtwerk van de 16e eeuw in Spaans koninklijk bezit” en *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de junstgeschiedenis der Nederlanden*, 2, Gante, (1968), pp. 719–765.

extremada, su igualdad de justicia; y, juntamente, su grande clemencia con los súbditos culpados y con los enemigos vencidos, su singular constancia y firmeza y religión maravillosa. Finalmente, todas sus virtudes y condiciones”<sup>34</sup>.

No nos podemos ahora ni siquiera detener en un mínimo análisis de los inventarios de las posesiones de la emperatriz Isabel, que se encuentran entre los más ricos, no tanto, una vez más en obras de arte como pinturas y esculturas, sino en lo que se refiere a joyas, oro, plata, piedras preciosas, tapices y, sobre todo, vestidos, de los que, sobre todo su inventario *post-mortem* nos ofrece una extraordinaria cantidad y variedad, pudiéndose afirmar que se trata del mejor documento, de entre los conservados en torno a los Habsburgo del siglo XVI para estudiar la riqueza y diversidad del atuendo cortesano femenino. Si queremos, sin embargo, llamar la atención sobre un pequeño texto, en buena medida olvidado, en el que el confesor de Carlos V Fray Antonio de Guevara, nos describe el ceremonial cortesano, “a la portuguesa”, con el que comía la emperatriz. Dice así el Obispo de Mondoñedo en la epístola 17 de su *Libro primero de las epístolas familiares*: “Decís, señor, (la carta va dirigida al Marqués de Los Vélez), que os escriba si me hallo alguna vez al comer de la Emperatriz, y qué son las cosas y viandas que más come ahora que es invierno... Los manjares que le sirven a la mesa son muchos, y de los que ella come son pocos... De lo más que come es melones de invierno, vaca salpresa, sopas abajadas, palominos duendos, menudos de puerco, ansarones gruesos y capones asados... Ponénle delante pavones, perdices, capones, francolines, faisanes, manjar blanco, mirraustre, pasteles, tostadas y todo género de golosinas... En toda la comida no bebe más de una vez, y ésta es, no de vino puro, sino de agua envinada...”

Sírvese al estilo de Portugal; es a saber, que están apegadas a la mesa tres damas y puestas de rodillas, la una que corta y las otras dos que sirven, de manera que el manjar traen hombres y le sirven damas. Todas las otras damas están allí presentes en pie y arrimadas, no callando sino parlando, no solas sino acompañadas; así que las tres dellas dan a la Emperatriz de comer y las otras dos dan bien a los galanes que decir. Auctorizado y regocijado es el estilo portugués; aunque es verdad que algunas veces se ríen tan alto las damas y hablan tan recio los galanes, que pierden su gravedad y aún se importuna a Su Majestad”<sup>35</sup>.

A las pocas semanas del fallecimiento de la emperatriz Isabel (que murió en Toledo el de 1539), Carlos escribe a su hermana la reina María Hungría, gobernadora desde 1535 de los Países Bajos y le dice lo siguiente: “Il me souvient qu’ elle (Isabel) 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 cette là. Je crois que l’ avez au cabinet de peintures de nôtre dite tante. Je vous prie, madame ma bonne soeur, que la faites chercher, et si la trouvez, que la m’ envoyez le plus tôt que pourrez, et de sorte qu’ elle ne se gâte au chemin. Si en voulez faire un autre première, vous la pourrez 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”<sup>36</sup>. La pintura en cuestión había sido enviada a Margarita de Austria en 1532, pero la memoria del emperador había fallado, pues cuando recibe el cuadro en cuestión Carlos no encontró ningún parecido con el rostro de Isabel y piensa que ha sido innecesario el envío<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> MEXÍA, P., *Historia de Carlos V*, Madrid, 1945, p. 4. Véase también en esta edición, pp. 39 y 40.

<sup>35</sup> GUEVARA, Fray Antonio de, *Libro primero de las Epístolas Familiares...* (Edición y prólogo de J. M. de Cossío), Madrid, 1950, pp. 116–117.

<sup>36</sup> Cfr. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Corpus documental de Carlos V*, I, Salamanca, 1973, pp. 554–555.

<sup>37</sup> *Ibidem*. Los documentos en cuestión, citados directa e indirectamente por Fernández Álvarez, se encuentran en los *Archives Générales du Royaume*, Bruselas, *Etat et Audiences*, leg. 50, fol. 147, leg. 47, fol. 87 y leg. 52 fol. 250.



La anécdota no puede ser más expresiva y nos indica, una vez más, cuáles eran los intereses de Carlos hacia la pintura. Siempre se trata de retratos y no siempre, como sucede en este caso, ligados a propósitos conmemorativos o de representación, sino de un carácter en cierta medida más bien privado. La función de preservar la memoria, incluso una memoria no tanto dinástica, sino específicamente personal, uno de los fines más conspicuos de la retratística renacentista, aparecen muy claros en el deseo de Carlos de poseer una imagen de su mujer recientemente fallecida que fuera lo más fiel al original o, al menos, a la idea que él tenía del original.

Es muy probable, por otra parte, que el deseo de recuperar el retrato mandado en 1532 a Margarita de Austria y que Carlos V tenía, equivocadamente, por muy próximo en su parecido al rostro de Isabel, tenga una muy próxima relación con el encargo a Tiziano de un retrato póstumo de la emperatriz. Sin embargo, lo cierto es que, al menos hasta junio de 1543, no tenemos noticias de este retrato cuando en Busseto Carlos presenta al artista un modelo de la emperatriz que él mismo calificó como “molto simile al vero, benché di trivial penello”<sup>38</sup>, según sabemos por una carta de Aretino. Fue entonces cuando debió ser encargado este primer retrato de la emperatriz.



LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL (detalle).  
Tiziano, 1548. Museo Nacional del Prado, Madrid.

<sup>38</sup> ARETINO, P., *Lettere sull'Arte* (Ed. Fidenzio Pertile y Ettore Camesasca) II, Roma, 1957, p. 9. Carta “Al signor Ferrante Montese” de Verona en julio de 1543. El emperador estuvo en esta ciudad para entrevistarse con Paulo III entre los días 22 al 24 de junio de 1543.

La ejecución de este encargo por parte de Tiziano fue, como sucedía en buena parte de las obras que por entonces se encomendaban al artista, lenta. Casi dos años más tarde, el día 17 de abril de 1545 el emperador escribe a don Diego Hurtado de Mendoza interesándose por “los términos en que está el retrato de la serenísima Emperatriz mi muger, que haya gloria, que haze el Tician, y si está acabado o lo que queda por hazer, y entretanto, pues el pequeño que allá está no será ya menester, hareis que se nos envíe a recaudo y que se dé prisa en el otro”; el 27 de abril don Diego le informa que “al retrato faltava muy poco”<sup>39</sup> y, ya el día 5 de octubre de 1545, es el propio Tiziano quien escribe al emperador mandándole los dos retratos, el modelo enviado y su propio original. La carta en cuestión dice así: “Al signor Don Diego di Mendoza ho consignato li dui retrati delle Serenísima Imperatrice, ne i qualli ho fatto tutta la diligentia che mi è statta possibile, haveria voluto portale io stesso se la longhezza dil viaggio et l'età mia me concedessen; prego a Vostra Maestá mi mandí a dir li falli e li mancamenti, rimandandomeli in dietro, acciò che li emendi; et non consenta Vostra Maestá che un altro metta le man in essi...”<sup>40</sup>

Resulta muy significativo que, al lado de la razón de la distancia para no realizar el viaje que desde hacía más de diez años deseaba la corte española, Tiziano utilice, por primera vez en su correspondencia con los Habsburgo, la disculpa de lo avanzado de su edad, uno de los tópicos recurrentes en su relación posterior con Felipe II. De hecho, el mismo día 5 de octubre en la carta de Diego Hurtado de Mendoza a Carlos V sobre el particular introduce la siguiente y muy significativa frase, “Ticiano es viejo y labra despacio: ha hecho todo lo que ha sabido. Y yo dicholo todo lo que me puedo acordar”<sup>41</sup>.

Más significativo es el sometimiento del artista a los deseos últimos de Carlos en lo que al parecido del retrato se refiere, sin duda el tema que más preocupaba a Carlos. Ya hemos visto cómo el propio Hurtado de Mendoza colaboró en ello con sus recuerdos de la emperatriz y, en la misma carta, vuelve a insistir en que “Dize que Vuestra Majestad le mande avisar de otras particularidades para que se haga mas perfectamente y que no ponga otro la mano en él porque se dañará”. Esta insistencia de Tiziano en que nadie retocara su obra resulta también interesante, pues viene a confirmarnos cómo en esta fecha de 1545 y en envíos a lo que el comitente concedía especial importancia, y éste era el caso, la autoría ticianesca era total y, aunque se basara en la imagen de otro pintor, había de ser totalmente respetada.

El cuadro fue recibido en Gante en octubre de 1545 y causó gran placer en el emperador, “...está muy bueno y nos ha contentado mucho y lo diréis así a Ticiano...”, aunque debía de ser corregido en un leve defecto en la nariz: “Sólo una cosa nos paresce que se deberá aderezar un poco, en la nariz, pero, porque en lo que Ticiano ha puesto la mano no la ha de poner otro, le havemos mandado guardar y llevaremos para que, quando passaremos por Italia, él mismo lo adereze. Y así se le direis, y nos ternemos memoria dél para hazerle merced en lo que se ofreciere”<sup>42</sup>.

Desgraciadamente esta pintura que, como veremos, fue efectivamente retocada por Tiziano en Augsburgo, no ha llegado hasta nosotros. Mencionada, junto con el retrato ticianesco de la emperatriz conservado hoy en el Museo del Prado, en el inventario de Carlos V en Bruselas en 1558, ambas obras viajaron a Yuste. La primera de las pinturas fue instalada ya por Felipe II en la galería de retratos de El Pardo donde pereció en el incendio de 1604.

<sup>39</sup> MANCINI, M., *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venecia, 1998, p.159, n.º 36 y 37.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.160, n.º 38.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.161, n.º 39.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.163, n.º 41.

Si la preocupación de Carlos V era la de conseguir una imagen lo más cercana a lo real posible, los intereses, más intelectuales, de Pietro Aretino iban por otro camino. Según este autor, que estaba atento a los progresos de la obra en Venecia en octubre de 1544, el problema que se le planteaba a Tiziano no era tanto la interpretación de un modelo “dal vero”, sino hacerlo a través de una pintura que, además, no parecía ser de muy alta calidad. Este era el desafío del que Tiziano salió, naturalmente, triunfante, “Ma, se cosí visibile maraviglia esce da le cose che il Vecellio retrae da le ritratte, di qual sorte di stupore, che uscirebbe da le imitate dal loro esemplar nativo”. Aretino, antes de abandonarse a distintas peticiones de carácter práctico y material para sí y para el pintor, realiza una peculiar interpretación de esta pintura perdida, que sólo podemos conocer a través de una estampa de Pieter de Jode.

Tiziano, dice el escritor, ha resucitado a la emperatriz “col fiato dei colori” y “con nuove forze d’ombre e di lumi”, además de haber otorgado a su figura el movimiento de los sentidos, de manera que puede decirse que la figura respira. Pero la vida interior de la figura, conseguida a través de haber colocado “si vivamente l’oro nei capegli, la serenità nel fronte, lo splendore negli occhi, la vaghezza ne l’aria, la grazia nel semblante e l’onestade nel viso”, no se refiere tanto a una mera trasposición de su efigie externa, como a una efectiva interpretación de las cualidades retóricas que se exigían en la imagen de una mujer del Renacimiento: “Comprendesi nel bel rilievo di sí pregrata forma un certo non so che dimostrante in suo essere una composizione di continencia, uno aggregato di simplicità e un candore di puritate che piú non se ne brama in angelo”, terminando en una alabanza sobre lo “soave, placida e grata ne la carne intatta” que fue tanto el modelo como lo es la pintura<sup>43</sup>. De esta manera, Aretino aplica determinadas categorías de la teoría de la belleza en el Renacimiento que, a menudo, se aplicaban a la misma pintura, al rostro de la emperatriz, las convierte en categorías morales y redondea su operación retórica relacionándolas con una idea de la belleza grata, plácida, suave y casta.

Esta perdida versión presenta abundantes variantes con la conservada en el Museo del Prado, pintada ya en 1548. La emperatriz no lleva en sus manos un libro, sino que en su mano izquierda porta un ramo de rosas que caen sobre su regazo (“tiene –dice Aretino– alcuni fiori in grembo e in mano che spirano in la rifraganzia de l’odore di che spira il prezioso de l’ambrosia e del nettare”)<sup>44</sup> y su derecha se apoya sobre una mesa, lleva un vestido oscuro y, en la ventana del fondo, no se abre un paisaje como en el cuadro de Madrid, sino que se recorta la corona imperial, lo que introduce en el conjunto una importante y decisiva nota de carácter de representación política que no debemos dejar de tener en cuenta.

Esta obra perdida es la fuente más directa para entender el magnífico retrato que Tiziano pintó en Augsburgo en 1548 en la primera de las estancias del artista en esta ciudad y que se conserva en el Museo del Prado. En efecto, ya que no había sido posible el viaje de Tiziano a la corte española tan repetidas veces solicitado a lo largo de la primera mitad de los años treinta, lo que sí consiguió Carlos V es que el artista, que había estado en Roma desde 1544 a 1546, se trasladara a Augsburgo donde él y su familia se disponían a celebrar la Dieta. Desde esta ciudad el día 21 de octubre de 1547 el emperador escribía a Juan Hurtado de Mendoza lo siguiente: “Direis a Tiziano que nos querriamos que se llegasse aquí para aderezar el retracto de la Emperatriz, que haya gloria, que llegó un poco gastado del camino, agora dos años; y que de camino traiga los cuadros...”<sup>45</sup>

<sup>43</sup> ARETINO, P., *Ob. cit.*, II, pp. 26–28. Carta a Carlos V, desde Venecia, octubre de 1544.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> MANCINI, M., *Ob. cit.*, p.165, n.º 44.

De esta manera, el pretexto para la primera (y penúltima) salida de Tiziano del suelo italiano, fue el retoque a la nariz de la emperatriz Isabel en el retrato que había terminado dos años antes. En la imagen del Prado, los atributos imperiales se han reducido al máximo y se ha suprimido la corona imperial, tan ostentosa en la primera versión. En realidad, se reducen al águila imperial que se ha pintado en la suntuosa cortina roja que sirve de apoyo posterior a la imagen. A pesar de esta casi total ausencia de símbolos explícitos, la impresión de encontrarnos ante imágenes de la majestad no nos abandona al contemplar tanto este cuadro, como el doble de ambos personajes que comentaremos de inmediato. En ambas obras nos encontramos con esa mirada ausente y ensimismada que podemos ver también, por ejemplo, en el célebre retrato ecuestre de Carlos V del museo del Prado. En este ciclo de obras realizadas en Augsburgo en 1548 nos encontramos ante muy refinadas versiones del ideal de la majestad distanciada que se desarrollaba en los círculos imperiales. En el cuadro del Prado, Isabel no mira al espectador y ni siquiera lo hace al libro que porta entre las manos.

En esta primera estancia de Tiziano en Augsburgo realizó la única imagen pictórica doble que conocemos del matrimonio imperial. Se trata del retrato de *Carlos V y la emperatriz Isabel*, que ha llegado hasta nosotros a través de la copia que Rubens realizó del mismo y que se conserva en la Casa de Alba. Este doble retrato, en el que aparecen los protagonistas sentados delante de una mesa, de manera que sólo vemos el busto de ambos, resulta de una combinación de dos imágenes coetáneas. En lo que se refiere a Carlos V, el busto ticianesco procede del *Carlos V sedente* de la Alte Pinakothek de Munich, otra de las obras hechas en Augsburgo en 1548 con destino a las colecciones de los banqueros Fugger de Augsburgo; por lo que respecta al busto de Isabel de Portugal, el modelo fue, precisamente, el primer retrato perdido de la emperatriz.

Los dos personajes visten elegantes trajes de corte, negros, sobre los que destaca el Toisón en Carlos V y un espléndido joyel en Isabel. Se trata de un retrato en el que, aun siguiendo la tradición del retrato doble matrimonial que ya hemos mencionado, se exagera su significado aulico por medio de lo hierático, hasta llegar a la rigidez e inexpressividad que parecía gustar a la corte española en estos tiempos, como veremos en algunas obras de Antonio Moro, de pocos años más tarde. A Tiziano le ha interesado destacar el aspecto casi de estatua de los personajes, lo que se acentúa en el caso de la emperatriz, debido quizá al hecho de encontrarnos ante una imagen póstuma y a la mala calidad de la imagen que debió servirle de modelo. Ambos rostros de destacan igualmente sobre un fondo de lujosas cortinas rojas, entre las que se abre un amplio paisaje y un cielo grisáceo insistiendo, por tanto, en el carácter de retrato de aparato que tiene la obra: los personajes, como ya hemos dicho respecto a Isabel, no miran al espectador, pero ni siquiera lo hacen entre sí, ni se relacionan entre ellos, lo que puede atribuirse tanto a la procedencia de ambos de modelos previos de retratos independientes, como al deseo de conseguir una imagen distanciada de la majestad, muy característica de los Habsburgo.

La apariencia abstracto e irreal que poseen las imágenes ticianescas de Isabel y las dobles con su marido Carlos culmina en el cuadro de *La Gloria*, realizado entre 1551 y 1554, con destino al monasterio de Yuste. La imagen que interesa ahora no es la de una serena y augusta majestad distanciada, sino la de dos almas que, al instante después de su fallecimiento, solicitan humildemente, en su juicio particular, la entrada en los cielos. Vestidos de túnica blanca, indicando así su carácter ya incorpóreo, la corona imperial, símbolo máximo de su poder terrenal, yace, presuntamente olvidada, a las rodillas de Carlos<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Sobre el tema CHECA, F., *Los inventarios...*

## Espléndidas viudedades. Margarita de Austria y María de Hungría

Otro de los momentos decisivos en la vida matrimonial, ahora de carácter luctuoso, es el de la pérdida del marido, que daba paso a la viudedad, cuyo estatus no sólo fue objeto de teorización por parte de una cierta literatura de carácter religioso y moral, sino de una imagen externa determinada y codificada que tuvo su lógica repercusión en el campo del retrato.

En el ambiente habsbúrgico en el que nos encontramos el primero de los aspectos que acabamos de señalar tiene dos hitos importantes en el campo literario con las obras de Erasmo de Róterdam y de Juan Luis Vives; en el segundo con una amplia serie de retratos de Margarita de Austria y María de Hungría como viudas y, en menor medida, de Leonor de Austria.

Ya en 1526 Erasmo había dedicado su *Institutio christiani matimonii* a Catalina de Aragón, reina de Inglaterra. Tres años más tarde dedicó su *Vida Cristiana* a María de Hungría, libro del que conservamos en la Biblioteca de El Escorial el ejemplar, en *editio princeps*, especialmente impreso para la propia María, que aparece citado en su inventario de 1558 y, más tarde, en el inventario de libros legados a El Escorial por su sobrino Felipe II en 1576<sup>47</sup>. Por su parte Juan Luis Vives publicó su *De institutione feminae christianae*, traducida al castellano en Valencia en 1528.

La dignidad y la fortaleza en su estado es el signo principal de la viuda cristiana. Para ello, Erasmo, en la obra mencionada ponderaba el ejemplo de la reina Isabel la Católica, de manera que se dirige a María de Hungría diciendo: “Una varona admirable, Isabel, alabada por todos los que merecieron alabanza, tu abuela materna, abrasada en excepcional amor de la religión, que puso todo su esfuerzo en traer a las normas de la piedad noya las costumbres de su Corte, sino las de las Españas todas”. Por su parte Juan Luis Vives recomendaba la discreción de la viuda cristiana con las siguientes palabras: “Pero no pecan menos aquellas mujeres que no saben moderar sus llantos y duelos, pues con la muerte reciente lo llenan todo de lamentos desorbitados, y todo lo confunden, se tiran de los pelos, se golpean el pecho, arañan sus mejillas, golpean la cabeza contra la pared, se desploman en el suelo y, prolongan el luto lo más que pueden... Llore la viuda al marido muerto con verdadero afecto, pero no vocifere, ni se aflija dándose golpes con las manos, ni puñetazos a todas las partes del cuerpo. Duélase como acordándose de la templanza y la moderación, y de tal modo que no muestre su aflicción tanto como para que los otros lo deduzcan fácilmente”<sup>48</sup>. Un consejo que, como es sabido, no siguió, debido a su estado mental, Juana de Castilla y que, sin embargo, sí hicieron las dos gobernadoras de Flandes Margarita y María.

La imagen oficial de la primera de ellas, que nos ha llegado a través de múltiples versiones, es la realizada por su pintor de corte Bernard van Orley, del que la mejor versión, posiblemente de taller, es la conservada en los Museos Reales de Bélgica<sup>49</sup>. En ella, despojada de toda ostentación, ausente su vestido de colores y siempre sin joyas, nos presenta una imagen, que bien podríamos calificar de erasmiana, de la viuda cristiana.

No nos es posible en estos momentos realizar un consideración sistemática de la imagen de viuda desarrollada por María de Hungría que comprenden representaciones que van desde su

<sup>47</sup> El ejemplar se cita también en un inventario de 1574 de libros prohibidos de Erasmo en posesión de Felipe II. La signatura escurialense es 39-II-50 y la del inventario 8-II-5, folio 314r. Cfr. GONZALO SÁNCHEZ MOLERO, J. L., en *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer renacimiento español*, MARTÍNEZ BURGOS, P. (com.), CHECA, F., director del proyecto, Cat. Exp. Salamanca 2002-2003, p. 191.

<sup>48</sup> VIVES, J. L., *De institutione feminae christianae*, cap. III, De luctu viduarum, ed. Española, 1528, p. 357.

<sup>49</sup> Musées royaux del Beaux Arts de Belgique, Inv. n.º 4059.

juventud todavía en Hungría, a su conspicua imagen de viuda clásica en la época de su regencia en los Países Bajos cuando fue retratada como tal por Tiziano en un cuadro del que sólo poseemos una versión de taller conservada en el Museo de Artes Decorativas de París, a la magnífica serie de bronce y mármoles, obra de León Leoni<sup>50</sup>. De entre ellas destacamos el soberbio bronce de tamaño natural del Museo del Prado en el que su imagen clásica hace frente a la del *Príncipe Felipe con armadura romana*, también en el mismo museo. La protección que ahora exhibe sobre su joven sobrino, no es ya la de educadora de un joven príncipe cristiano a la manera erasmista como había hecho Margarita sobre Carlos V, sino la de la valedora de la candidatura, fallida, de Felipe sobre el título de emperador, poniendo de manifiesto, de esta manera, unas nuevas realidades políticas, que se habían de manifestar en unas nuevas funciones de las obras de arte.

## Las dos primeras bodas de Felipe II (María de Portugal, 1545, y María Tudor, 1554)

Cuando el Príncipe Felipe cumplió los dieciocho años en 1545 contrajo el primero de sus cuatro matrimonios, esta vez con una princesa portuguesa, doña María Manuela de Portugal (1527-1545), hija de Juan III de Avis y Catalina de Austria, tía de Felipe. Se trató de una unión efímera, ya que doña María murió al dar a luz al primero y único de sus hijos, el famoso y desdichado príncipe don Carlos (1545-1568), que tantos quebraderos de cabeza dio a su padre. Las bodas se celebraron en Valladolid en 1544, donde, para celebrarlas, se construyeron arcos triunfales y estatuas mitológicas, como la que, con la imagen de Hércules se levantó en el puente sobre el Tormes. El héroe griego aparecía desnudo, portando en su mano derecha a Pallas y en la izquierda a Juno con unos versos que explicaban su sentido, que, al final, se resume de esta manera, “Estos versos tienen su fundamento que Hércules edifica la ciudad de Salamanca y que Trajano hizo la puente”<sup>51</sup>. A ello se añadió con un torneo mitológico-astroológico de gran riqueza iconográfica en cuyo ornato los tapices jugaron un muy importante papel: “...puesta su alteza y sus damas -nos relata una crónica- a las ventanas y toda la otra gente en los cadahalsos de los cuales estaba cerrada la Corredera, todos muy bien aderezados con doseles de brocado y sedas y tapicerías muy buenas...”<sup>52</sup>

En las posesiones artísticas de María de Portugal, que se inventariaron en 1545 tras su muerte, los tapices ocupan el lugar más importante. En esta fecha se entregaron a Juan Díaz de Madrigal, el repostero del príncipe Felipe, que tenía igualmente a cargo su tapicería, nada menos que una serie de veintés paños de tema mitológico y cuatro alfombras de la India<sup>53</sup>. El inventario describe sucintamente la iconografía de estas piezas, desde el primero, “un paño de ras... (con) un letrado que dize tevas y a la hizquierda un cavallo cargado con un cofre encima”, o otros en los que aparecían “un hombre desnudo que va en pos de un mastino, y a la

<sup>50</sup> *Maria von Hongarije. Konigin tussen keizers en kunstenaars, 1505-1558*, Cat. Exp. Utrecht-s-Hertogenbosch, 1993; VAN DEN BOOGERT, B. C., “Mary of Hungary as a Patrons of the Arts”, en CHECA, F., *Los inventarios...*

<sup>51</sup> Biblioteca Nacional de España, Madrid, Mss. 9.203, fol. 45.

<sup>52</sup> Torneo de Valladolid en *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*. Texto impreso (ed. de F. R. de Uhagón), I, Madrid, 1896, p. 73.

<sup>53</sup> AGS, CSR, leg. 73.



izquierda unas barandas con unos hombres por ellas”, o el que tenía “a la mano derecha casi en medio un hombre desnudo con un letrero que dize Jupiter”, otro con “Jupiter y Calisto” a la mano derecha, otro con un “ciervo al pie de unos arboles y a la mano izquierda una mujer tañendo uno corneta”, otro de “una mujer con un arco con unas letras que dizen Calisto, y a la izquierda una mujer tocando una corneta”, otro de “una mujer llorando y a la izquierda mercurio y jupiter”, otro “que tiene a la mano derecha jupiter con centro junto a los pies y a la izquierda un hombre con una saeta a la mano”, “otro que tiene en medio una muger subida a un lagarto con un palo en la mano con letras que dize ynbidia...” Entre las piezas de esta colección, que forman, sin duda, varios conjuntos, A. Jordan ha distinguido la presencia de una de las series más enigmáticas de la colección real española que han llegado hasta nosotros, la que se conoce con el nombre de *Moralidades*<sup>54</sup>. En efecto, en el inventario se distinguen los siguientes paños: *La Gracia publica los Honores, La exhortación a las virtudes, La virtud de los Honores y Los funerales del Rey Turno*, de los que es muy difícil, sin embargo, averiguar cómo entraron en poder de María. Al tratarse de una serie de fecha muy anterior a los años cuarenta, muy relacionada estilística e iconográficamente a *Los Honores*, se ha llegado a pensar en una procedencia de origen español vía su madre Catalina de Austria, la hija de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, casada con Juan III, a quien ya nos hemos referido<sup>55</sup>.

Este documento relaciona igualmente las cuatro alfombras de la India ya mencionadas, que también se entregaron al dicho Juan Díaz de Madrigal, es decir, a la casa del príncipe Felipe. Sin embargo, las camas ricas de la princesa de Portugal pasaron a propiedad del emperador Carlos V. De esta forma en 1545 Nicolás Cusat, que estaba a cargo de los bienes imperiales depositados en Simancas, recibió de Gaspar de Reinas, tesorero y depositario de los bienes de la princesa nuestra señora una “cama de brocado de pelo rico de cinco pies de largo que los tres dellos son sobretela morada y los dos sobre blanco en que ay catorce castaños broslados de plata...”, que se describe ampliamente en todas sus partes y que se conoce como “cama de los castaños”, y “dos paños y un cielo de tapicería de oro y seda q es de la historia de bersabe con sus corredizas de tafetán”, que también se describe en detalle. Se trata de la *Cama de Betsabé* que, a partir de estos momentos se menciona en los inventarios de Carlos V y que se conserva en las actuales colecciones del Patrimonio Nacional<sup>56</sup>.

El documento que menciona la *Cama de Betsabé*, todavía relaciona varias obras de arte más como un “pañó de seda y oro... en medio una Reyna con una espada en la mano y en la izquierda el mundo”, otro con la historia de Absalón, otro con “Lucrecia con una espada metida por el cuerpo y debaxo un emperador con un escudo de un aguila”, y otro, también como los anteriores de oro y seda con la historia de la boda de Lavinia y Eneas, a lo que hay que añadir un clavicordio, forrado con bandas de terciopelo blanco y verde anaranjado, con cintas de oro. Sin ánimo de resultar exhaustivos en la glosa de la relación de estos bienes, todavía se mencionan objetos como unos brazaletes de oro, varios peines de marfil guarnecidos de oro, un breviario romano grande con encuadernaciones de oro y plata, otro breviario romano en cuarto con manos de oro, un diurnal y varios libros más con similar decoración, un rosario de oro, una silla de estado, un tablero del juego de los vicios y las virtudes, dos elefantes pequeños de cristal y un caballo, una porcelana como medio salero de alabastro, así como varios juegos de pastillas de ámbar y de rosas<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> JUNQUERA, P. y HERRERO, C., *Ob. cit.*, pp. 22–26.

<sup>55</sup> JORDAN, A. en CHECA, F., *Los inventarios...*

<sup>56</sup> JUNQUERA, P. y HERRERO, C., *Ob. cit.*, pp. 9–16.

<sup>57</sup> AGS, CSR, leg. 73.

Este inventario de bienes que pasaron a la propiedad imperial se completa con la descripción de “un paño de seda y oro que tiene cincuenta anas y en medio una Reyna con una espada en la mano y en la izquierda el mundo”, otro de igual tamaño con “Absalón armado y ahorcado y una muger sentada y un león beviendo por una taça”, otro de cuarenta y ocho anas con la historia de Lucrecia, y otro con la escena de la boda de Eneas y Lavinia, junto a un clavicordio forrado con bandas de terciopelo verde y anaranjado<sup>58</sup>.

El segundo viaje de Felipe a los Países Bajos tuvo lugar entre 1554 y 1559. Muerta su primera mujer doña María de Portugal en 1545 a consecuencia del difícil parto del heredero don Carlos, el emperador planeó la boda con María Tudor (1516–1558), hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón, como un medio para aislar a la monarquía francesa, entonces su más peligroso rival, así como con la intención de asegurar Inglaterra al catolicismo. La boda inglesa fue una ocasión más de demostrar el sentido de la esplendidez y magnificencia de las cortes europeas del Renacimiento, en este caso la española y la inglesa<sup>59</sup>.

Felipe envió como regalo a su segunda mujer a través del marqués de las Navas, varias e importantes joyas, y el Duque de Alba, en su calidad de mayordomo mayor, fue el encargado de preparar la recámara del príncipe. Entre los regalos que el marqués de las Navas se ocupó de hacer llegar a la novia se encontraba un diamante tabla, un collar de diamantes, “muy por extremos labrados demás de estar puestos con linda gracia”, un diamante con una perla para colgar en la frente, y varios joyeles. Los obsequios fueron recíprocos, de manera que cuando el príncipe Felipe desembarcó en Hampton Court, antes de poner pie en tierra, el conde de Arundel le presentó la orden de la Jarretera, mientras que el sábado siguiente el Gran Canciller de Inglaterra le regaló un diamante de parte de la reina de Inglaterra.

La crónica del viaje, escrita por Andrés Muñoz nos informa con prolijidad de cómo se desarrollaba el protocolo de la Casa de Borgoña, que se había impuesto desde 1548 en la del Príncipe, sustituyendo la antigua ceremoniosidad Trastámara, que conocemos a través del libro de Cámara del príncipe don Juan, y a la portuguesa que, como ya hemos tenido ocasión de ver, se utilizaba en la corte castellana de la emperatriz Isabel. No tenemos tiempo ahora de analizar el tema con mayor detalle, pero sí es necesario señalar que la segunda mitad de los años cuarenta, en el momento de los viajes del príncipe Felipe a los Países Bajos, no son únicamente los de una nueva valoración y jerarquía en torno a las obras de arte y sus géneros en el entorno cortesano, sino, como decimos, los de la adopción del protocolo borgoñón por la corte española, en un proceso de grandes repercusiones en el tema esencial de las maneras de presentar y representar al príncipe.

En su calidad de mayordomo mayor, el Duque de Alba, se encargó de estos preparativos que comprendían tanto la selección de la servidumbre, los mayordomos, los oficios de la cámara, como los caballeras, la cava, la panetería, la cerería, la cocina etc..., así como los propios objetos que habían de llevarse a Inglaterra.

De entre éstos destacaban las ricas camas con doseles y brocados, así como una gran cantidad de vestidos, esa “nueva manera de vestir” de la que se hace eco el cronista Andrés Muñoz, la armería y dos ricas vajillas, una de oro y otra de plata. El mismo Muñoz nos describe algunas de estas camas: “...fue cosa sumptuosa de ver –dice– las camas de todos brocados subidísimos, y otras de todas sedas extrañamente bordadas de oro y plata, doseles de brocado en gran manera riquísimos, sin otras cosas de su Cámara Real, y tan extrañas, que, por no poner en admiración a la gente, no trato d'ellas... Una cama y dosel que juntamente con estos aderezos bordados mando

<sup>58</sup> Ver nota 60.

<sup>59</sup> CAMPBELL, T., *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries in the Tudor Court*, Nueva York, 2007.



hacer S.A. Esta cama era de terciopelo morado, cortado de tela de oro toda cuajada y formada de unos torzales muy gruesos de seda morada y oro. El dosel era de un maravilloso brocado de oro y plata, las asenefas de terciopelo carmesí con sus hojas de cardo, deshenadas y peloteadas de diversas sedas de colores, y realzadas de plata, y formadas de un grueso torzal de oro”<sup>60</sup>.

La armería del futuro rey de Inglaterra salió a los pocos días, “en la qual yvan muy hermosas armas diferenciadas en la manera del dorado... y otras muchas maneras de armas pertenecientes a la caballería”. En otros cofres iban los jaeces labrados a la morisca, otros al modo español de la gineta, y los aderezos de la brida, “de diversidad de colores de sedas finas, los más dellos bordados de plata y oro”. Resulta muy evidente el esplendor del séquito, al que naturalmente había que añadir el del propio Felipe, que se acompañaba de ochenta caballos, una enorme cantidad de vestidos y de vajillas, entre ellas una de oro y otro de plata, que son descritas así por Muñoz, “en que yvan gran cantidad de piezas de oro hermosísimas, y acabadas por todo extremo, sin muchos blandones de plata sobre dorados labrados al romano y otros al brutesco, sin infinidad de candeleros de diversas hechuras”.

La estancia de Felipe en Inglaterra supuso, además, su contacto con un ambiente palaciego y cortesano que había alcanzado muy altos grados de refinamiento y esplendor en los tiempos de Enrique VIII y en el que los tapices jugaban un importantísimo papel. “Todas las casas –dice una relación de la época–, que tienen estos reyes están muy bien aderezadas de tapicerías, y las mas tapicerías es de devociones, de iglesias y monesterios que quemaron y derribaron por quitarles los santos...”<sup>61</sup> En Antona fueron recibidos por arqueros ingleses, y el palacio se adornaba con tapices de colores de oro, que fueron de Enrique, padre de la reina. En Londres se alojaron en Hampton Court, uno de los más hermosos palacios ingleses, donde llamó la atención del príncipe la cantidad y calidad de las tapicerías de tipo religioso con que se adornaba.

La entrada triunfal en Londres se adornó de los habituales arcos. La primera escena que en ellos aparecía, desarrollada en la Puerta de Londres, se adornaba con dos gigantes colocados como guardianes de la ciudad, en el segundo aparato, aparecían las figuras de Enrique VIII y Eduardo VI, en el tercero de los arcos se colocaron alusiones a la unión de las coronas, ya que se instalaron dos mujeres, una alegorizando España, soportando un castillo, y otra al reino de Inglaterra. El tópico tema de la sabiduría del príncipe se aludía en el cuarto arco con la inserción de la historia de Orfeo y las Musas, mientras el quinto, con un árbol genealógico, se refería a la idea de la dinastía y de la descendencia. Una vez más, como había sucedido en Sevilla en la boda de su padre, las alusiones matrimoniales se dejaban para el final del recorrido.

Se trata de un momento de efímero, pero intenso, esplendor cortesano, que señala un punto de inflexión hacia una concepción del lujo y del papel de las obras de arte más moderna y ya plenamente renacentista. Es indudable el nuevo sentido, más propiamente estético, que estaban adquiriendo las obras de arte en los entornos cortesanos habsbúrgicos. El principal regalo que Carlos V realizó a su hijo con motivo de su segundo matrimonio fue todavía una serie de tapices que, al parecer, no llegó a tiempo para adornar la catedral de Winchester donde se celebraron los esponsales. Sin embargo, la serie no era ya un conjunto más o menos genérico referido a las virtudes del príncipe o una alusión a la vida caballeresca, sino nada menos que los paños de *La empresa de Túnez*, tejidos inmediatamente antes en los talleres de Wilhem Pannemaker sobre

<sup>60</sup> MUÑOZ, A., *Viaje a Inglaterra del Rey Nuestro Señor*, Madrid, 1877, pp. 13, 14 y 16. El cronista también describe los vestidos y parte de las obras de arte de otros miembros del séquito. Esta es la descripción de otra cama rica, ahora del Marqués del Valle, “Una cama de tela de oro amarillo sembrados por todo ella; salían de estos troncos unas hojas de parra bordadas de canutillo de oro, y de estos gruesos y muy hermosos racimos de aljofar”, *Ibidem*, p. 18.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 112. Se refiere en concreto al palacio de Richmond.



DÁNAE RECIBIENDO LA LLUVIA DE ORO. Tiziano, 1533. Museo Nacional del Prado, Madrid.

los cartones de Jan Cornelisz Vermeyen por encargo de María de Hungría. Se trataba de celebrar, años después de haber sucedido, la que se consideraba una de las mayores victorias de Carlos, como era la conquista de Túnez en 1535: es decir, un hecho concreto, en un escenario perfecta y topográficamente definido en un programa iconográfico especialmente pensado para ello por Alonso de Santa Cruz. La imagen de poder que Felipe y su padre pretendieron transmitir al reino de Inglaterra era ya algo muy concreto a través de un lenguaje artístico muy definido, y revolucionario en su momento en la evolución del arte de la tapicería, que bien podríamos resumir como la idea de sustituir el mundo de la alegoría y la alusión moral como el más adecuado para la formación del príncipe, por el tema de la exaltación de los hechos y realidades históricas de un pasado inmediato presentado como glorioso y triunfal. El papel de la imagen artística ha cambiado de manera definitiva, y ya no se trataba tanto de educar al príncipe y al entorno cortesano con alegorías morales, sino de exaltar una política de dominio imperial, del que la misma boda era un excelente ejemplo.

Todavía más significativo del nuevo rumbo plenamente renacentista por el que discurrían los gustos de la corte, y que ya podemos atribuir al nuevo rey, es el envío a Inglaterra de una importantísima pintura de Tiziano. Se trata de su célebre *Venus y Adonis*, es decir, la segunda de las *poesie*, que el italiano había comenzado a mandar a Felipe unos dos años antes con la no menos famosa *Dánae*, ambas conservadas en el Museo del Prado.

*Venus y Adonis*, se acompañaba de una también muy citada carta del propio autor al nuevo rey de Inglaterra, en la que se decía: “Y porque la Dánae, que ya mandé a Vuestra Majestad, se veía toda por la parte de delante, he querido en esta otra poesía variar, y hacerle mostrar la contraria parte, para que resulte el camarín, donde habrán de estar, más agradable a la vista. Pronto os mandaré la poesía de Perseo y Andrómeda, que tendrá una vista diferente a éstas; y también Medea y Jasón...”<sup>62</sup>

No es este el momento de un análisis, aunque fuera breve, de los apasionantes temas que suscita esta serie ticianesca, ni siquiera de aludir a las enconadas discusiones que provoca hoy día el cuadro de *Venus y Adonis* del Museo del Prado. Desde el punto de vista de este trabajo nos interesa señalar en primer lugar el énfasis, hasta ahora desconocido en la corte habsbúrgica, por la posesión de obras de arte que sólo se justifican como tales y por el intenso placer estético que produce su visión, así como por una indisimulada llamada de atención hacia la excitación erótica del joven príncipe, muy propio, por otra parte, del contexto matrimonial en el que se inserta. Importante es también la recomendación del lugar donde el artista piensa que ha de ser colocada la pintura: un *camerino*, es decir, un sitio privado, apartado de los lugares solemnes y públicos, donde las pinturas “serían más graciosas a la vista”. Con sus nuevas funciones, las obras de arte cambiaban de lugar en las cortes del alto Renacimiento y el camarín, antaño lugar reservado a los pequeños retratos de monarcas y cortesanos, pasa a ser reservado a ciclos eróticos como este de las *poesie*, mientras que los retratos se encaminaban, cada vez más, a lugares de mayor utilización pública como eran las galerías<sup>63</sup>. Gracia, placer y privacidad eran categorías ausentes hasta el momento en los ambientes regios, que desde ahora comienzan a hacerse más frecuentes, por lo que nos hace pensar que estas obras eran vistas, al menos por su autor, como algo reservado, exclusivo del *diletto* del rey, algo que se enfatizaba no sólo a través de la presencia de los desnudos, sino también por una sutilísima utilización de los colores que alcanza en esta *Venus y Adonis*, uno de los puntos culminantes de la carrera de Tiziano Vecellio.

La boda inglesa de Felipe es igualmente uno de los momentos más significativos en lo que respecta al uso de los contenidos políticos con que la época dota a las obras de arte relacionadas con el acontecimiento.

Es muy probable, aunque sea difícil asegurarlo con rotundidad, que el retrato de Antonio Moro de *Felipe II como rey de Inglaterra*, conservado hoy día en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, haya sido realizado como pendant del famoso *María Tudor*, del mismo autor, del Museo del Prado. En todo caso se trata de una imagen del joven rey que viste un elegante y lujosísimo traje de corte, adornado de abundantes joyas, entre las que destaca la empuñadura de su espada, abundantemente adornada de oro y piedras preciosas. Las medidas del cuadro del Prado, aun no coincidentes, son extremadamente parecidas al de Bilbao por lo que no se puede excluir que, efectivamente, formen pareja, si bien la historia de ambas obras haya sido muy diversa.

Sabemos por Carel van Mander que Antonio Moro viajó a Londres en 1554 para retratar a la reina inglesa. El cuadro formaba parte de la pequeña colección de pinturas de Carlos V y debía tenerlo en alta estima, ya que fue llevado al retiro de Yuste poco tiempo después.

Ambas pinturas se encuentran entre los momentos más brillantes del retrato cortesano del Renacimiento y participan de las categorías comunes a las que había llegado el género de manos de Antonio Moro a mediados de los años cincuenta. Pero lo estereotipado y previsible de las poses

<sup>62</sup> BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta de lettere*, Milán, 1822–1825.

<sup>63</sup> FALOMIR, M., “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, *Boletín de arte*, 1996, pp. 125–140.

se supera, sobre todo en el magistral de *María Tudor*, fechado en 1554, por la intensidad expresiva del rostro, la mirada y la postura de la reina, lo preciso y exacto de su colocación y actitud sedente en el conjunto del cuadro, lo manera magnífica de resolver la textura y calidades de las telas y las joyas, y la misma ubicación y pintura de sus manos, que puede competir con los mejores momentos de Bronzino como retratista de la corte toscana de los Médicis.

La extraordinaria floración de obras de arte que se conjuga en el breve tiempo del reinado inglés de Felipe, que terminará de forma abrupta con el fallecimiento de María el 17 de noviembre de 1558, ha de completarse con la referencia a algunas de las medallas conmemorativas del acontecimiento, obra del bronce milanés al servicio de Felipe Jacopo da Trezzo (1514–1589). Como Moro, da Trezzo, que poco después se instalaría en España hasta su muerte, viajó a Inglaterra en 1554. En una de estas medallas conmemorativas, el busto de Felipe II, armado y con el símbolo de la orden de la Jarretera, forma el anverso de un conjunto en cuyo reverso aparece el carro de Apolo, con una de las divisas favoritas de su poseedor, el “*Iam illustravit omnia*”, cuyo significado fue ampliamente comentado por Ruscelli<sup>64</sup>. La segunda de las medallas realizadas nos muestra la imagen en busto de María Tudor, mientras que el reverso aparece la figura alegórica de la Paz, delante de un templo de planta circular, alusión al templo de Jano, en el que se encerraba al Furor en tiempos de paz. Debajo de la figura femenina, aparece una balanza, tradicional símbolo de la Justicia, mientras que sus manos sostienen una palma y una rama de olivo. Las alusiones a la paz religiosa conseguidas con la vuelta oficial a la religión católica que produjo la boda de Felipe y María, son muy claras en esta segunda pieza de la serie, que se completaba con una tercera medalla que combinaba los anversos, es decir, los retratos de las dos primeras con la imagen del matrimonio.

## Conclusión

Este estudio, necesariamente panorámico, de las formas y funciones que en el ambiente habsbúrgico de la primera mitad del siglo XVI, cumplieron las obras de arte y las colecciones de objetos artísticos en el contexto familiar de la Casa de Austria desde Juana de Castilla y Margarita de Austria a principios de siglo hasta Felipe II y María Tudor a mediados de la centuria, ha servido para poner de manifiesto lo ambiguo y difícil, por no decir imposible, que resulta separar unos conceptos como los de lo privado y lo público, en realidad inexistentes en estos momentos. Se trata de parámetros de difícil inserción metodológica para comprender artística y culturalmente este periodo.

Por otro lado, el estudio de varios de los documentos e inventarios, así como de buena parte de las obras de arte que han llegado a nuestros días, nos revela lo decisivo de este periodo en la evolución de los objetos en los que la sociedad cortesana depositaba la manifestación de la magnificencia. Sólo al final del período aparecen obras de arte que tienen valor por sí mismas, al margen de su valor riqueza y valor material. La pintura, salvo en el caso del retrato y las tablas devocionales, apenas aparece, siendo, sin embargo, de capital importancia las joyas, los vestidos y, sobre todo, los paños de tapicería.

<sup>64</sup> RUSCELLI, G., *Le imprese illustri espositioni et discorsi del Sor. Ieronimo Ruscelli*, Venecia, 1556. Cfr. SÁENZ DE MIERA, J., en *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Cat. Exp. Museo del Prado, 1998, n.º 180.

## Saturno y la reina “impía”. El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas

JUAN LUIS GONZÁLEZ GARCÍA\*

Esta evolución en el sistema de las artes se acompaña de un cambio en su función. Además de manifestación de la magnificencia, muchas de las obras de arte que se ligaban al momento del matrimonio, a los ambientes de la mujer y a la imagen de la familia, adquirirían a principio de siglo un contenido moral, educativo y de *exempla*. A mediados del siglo los contenidos se hacen más concretos, las historias que se narran son más reales y su valor pasa a ser el de conmemoración de nuevos contenidos del poder político. Nada es más expresivo al respecto que comparar la distinta parafernalia de las dos primeras bodas del futuro Felipe II, mientras que en Salamanca en 1545, un torneo de contenido astrológico, acompañó a una dote de María de Portugal en la que todavía predomina una iconografía de moralidades, en Winchester el nuevo rey de Inglaterra se presentó con una corte de fastuoso protocolo borgoñón, adornada de exquisitas joyas manieristas, con una serie de tapices que desplegaba una nueva imagen de la guerra y del poder, acompañada de obras maestras altorenacentistas de autores como Antonio Moro o Tiziano.

EL 16 DE AGOSTO DE 1498, EL DOMINICO FRAY TOMÁS DE MATIENZO, enviado por los Reyes Católicos a Bruselas para informarles de primera mano sobre la flaca salud psicofísica de su hija Juana y acerca de asuntos diplomáticos más delicados<sup>1</sup>, escribía a los monarcas señalando que la archiduquesa parecía demostrar “poca devoçion” por haber renunciado a confesarse el día anterior con “dos confesores suyos”. Cinco meses después el mismo testigo afirmaba, quizá con más afán por tranquilizar a los soberanos que por atenerse a la evidencia, que por fin, gracias a su consejo y guía, había “tanta religion en su casa como en una estrecha observançia y en esto tiene mucha vigilancia de que debe ser loada ahunque aqua les parece el contrario, buenas partes tiene de buena christiana”<sup>2</sup>. Como dudosa recompensa a sus desvelos, entre 1506–1508 fray Tomás ejerció precisamente de confesor de la reina durante “el interminable viaje” nocturno que hizo ésta en compañía de su difunto marido por tierras de Castilla<sup>3</sup>. Por entonces (9 de octubre de 1508) Diego Ramírez de Villaescusa, capellán mayor de doña Juana entre 1497–1514, transmitía con cierta alarma a Fernando el Católico que “Muchos días [la reina] se queda sin misa, porque al tiempo que la ha de oýr ocúpase de almorzar”<sup>4</sup>. Ignoramos si durante su capellanía logró hacerla entrar en razón y cumplir regularmente con la liturgia; el caso es que en 1518 la situación no parecía haber cambiado demasiado. Juana continuaba negándose a escuchar misa –al menos en la capilla– y, siguiendo su ruego, hubo que disponer un dosel en el corredor junto a su cámara para tal fin<sup>5</sup>. Desde 1519 habría a un nuevo confesor real a su lado: el franciscano Juan de Ávila<sup>6</sup>, quien sabemos tuvo dificultades para cumplir con su ministerio por intromisión del marqués de Denia, gobernador del palacio, y que finalmente fue expulsado en 1523.

En adelante la reina careció de confesor, lo cual le movió a solicitar la presencia de uno en varias ocasiones con el deseo expreso de que fuera un dominico de San Esteban de Salamanca, “porque

\* Universidad Complutense de Madrid.

<sup>1</sup> En realidad, el viaje de Matienzo a los Países Bajos debió de tener por misión principal atajar la aproximación entre el archiduque Felipe y Francia y asegurarse de que los fugitivos de la Inquisición no hallaban refugio en Flandes. *Vid.* MARTÍNEZ PEÑAS, L., *El confesor del rey en el Antiguo Régimen*, Madrid, 2007, pp. 148–151.

<sup>2</sup> Ambas cartas en SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Política internacional de Isabel la Católica. Estudios y documentos*, vol. V, Valladolid, 1972, pp. 288–289 y 351–352, respectivamente.

<sup>3</sup> ZALAMA, M. Á., “El rey ha muerto, el rey continúa presente. El interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada”, en ZALAMA, M. Á. y VANDENBROECK, P., *Felipe I el Hermoso. La belleza...*, pp. 195–210.

<sup>4</sup> ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte...*, p. 231.

<sup>5</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana...*, p. 196.

<sup>6</sup> CASTRO, M. de, “Confesores Franciscanos en la Corte de los Reyes Católicos”, *Archivo Ibero-Americano*, XXXIV, 133 (1974), pp. 102–107.