

# Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIX N° 151 (1<sup>er</sup> TRIMESTRE 2002) 5,41 € (IVA INCLUIDO)



LA DECORACIÓN MARGINAL  
EN EL LAPIDARIO DE  
ALFONSO X EL SABIO  
(ESCORIAL, MS. H.I.15)

JUANA I DE CASTILLA  
Y EL MONASTERIO  
DE SANTA CLARA  
DE TORDESILLAS

LA "CORTE" COMO  
SIMBOLOGÍA DEL  
PODER EN INDIAS  
(SIGLOS XVI Y XVII)

LOS RETRATOS DE JUANA  
DE AUSTRIA POSTERIORES  
A 1554:  
LA IMAGEN DE UNA PRINCESA  
DE PORTUGAL, UNA REGENTE  
DE ESPAÑA Y UNA JESUITA

DOCUMENTACIÓN

pocas cosas  
son tan potentes  
y silenciosas.

ford**mondeo** **TDCi** 130 cv.



Para demostrar la potencia no es preciso hacer mucho ruido. Así es el nuevo ford**mondeo** TDCi, un motor **Common Rail de segunda generación** 2.0 130 cv 16 v, con **turbo de geometría variable** y culata de aleación ligera. Comprueba la aceleración del par de 350 N/M y con el que, gracias a la tecnología del Sistema de Conducto Común, gozarás de una conducción en silencio, con el máximo ahorro de combustible. Gama Mondeo Diesel desde **19.350 €**. Información y prueba: [www.ford.es](http://www.ford.es) ó 902 442 442.

**TDCi 130 cv.**

nuevo ford**mondeo**





PATRIMONIO NACIONAL

# Reales Sitios

AÑO XXXIX N° 151

1º TRIMESTRE 2002

## CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

### PRESIDENTE

El Duque de San Carlos

### GERENTE

Miguel Ángel Recio Crespo

### VOCALES

José María Álvarez del Manzano  
y López del Hierro,  
Carlos Carderera Soler,  
Luis Alberto de Cuenca y Prado,  
Juan Fageda Aubert,  
Dolores de la Fuente Vázquez,  
María del Carmen Iglesias Cano,  
Pablo Olivera Massó,  
Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola,  
José Villegas Ortega y  
Francisco Javier Zarzalejos Nieto

### SECRETARIO

Manuel María Zorrilla Suárez

## REVISTA REALES SITIOS

### DIRECTORA

Rosario Díez del Corral Garnica

### COMITÉ DE REDACCIÓN

Fernando Bouza Álvarez,  
Margarita González Cristóbal,  
Juan Hernández Ferrero,  
María Luisa López-Vidriero Abello,  
Juan Carlos de la Mata González,  
Javier Peña González de Heredia,  
Delfín Rodríguez Ruiz,  
José Luis Sancho Gaspar

### JEFE DE SERVICIO DE PROGRAMAS CULTURALES

Carmen Cabeza Gil-Casares

### GESTIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL

Julia López de la Torre  
Tel.: 91 547 53 50. Exts. 7250-7251-7252  
Fax: 91 454 88 69

### REDACCIÓN

Begoña Mardones

### SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD

Enrique Muñoz Ariza  
Tel.: 91 454 87 00. Ext. 7256  
Fax: 91 454 88 41

### FOTOGRAFÍAS

Patrimonio Nacional

### EDITOR

Patrimonio Nacional  
Palacio Real de Madrid  
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid

www.patrimonionacional.es

## 2 La decoración marginal en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio (Escorial, Ms.h.I.15)

Por María Victoria Chico Pícaza  
*Universidad Complutense de Madrid*

El presente artículo llama la atención sobre un conjunto de miniaturas marginales del *Lapidario* de la Biblioteca de El Escorial, obra del *scriptorium* de Alfonso el Sabio que, alejándose de la tradición decorativa contemporánea, que concede a este tipo de composiciones un valor fundamentalmente decorativo, las hace expresión gráfica literal del concepto astrológico del universo, vigente entre los sabios del siglo XIII.

## 14 Juana I de Castilla y el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas

Por Miguel Ángel Zalama  
*Universidad de Valladolid*

Frente a la creencia popular, la Reina Juana I nunca residió en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Vivió en el cercano palacio, hoy desaparecido, y su relación con la comunidad de religiosas fue escasa, a pesar de que allí se depositaron los restos de Felipe "el Hermoso". Apenas se documentan intervenciones a cargo de Doña Juana y, sólo después de su muerte, el Monasterio recibió algunos objetos litúrgicos provenientes de su tesoro.

## 28 La "Corte" como simbología del poder en Indias (siglos XVI y XVII)

Por Pedro Pérez Herrero  
*Universidad Complutense de Madrid*

Se subraya que en las sociedades indianas americanas el poder del Monarca se basaba en la existencia de desigualdades; y se explica que sólo en la medida que el Rey fuera capaz de dispensar su perdón y demostrar su piedad, los vasallos aceptaban su figura. Se explica también que como el único límite del poder del Príncipe era moral (y por tanto religioso) no fue casual que el Rey hiciera coincidir sus acciones con la piedad cristiana.

## 42 Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita

Por Annemarie Jordan Gschwend  
*Doctora en Historia del Arte*

En este artículo se analizan los retratos de Doña Juana de Austria desde su viudedad y regreso a España, en 1554, hasta su muerte en 1573. Asimismo, se estudian los diferentes medios y soportes de los que se valía la Princesa de Portugal para ofrecer la imagen que en cada momento quería dar de sí misma.

## 66 Notas y Documentos

## 74 Crónica Cultural

## 78 Resumen en inglés



# La decoración marginal en el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio (Escorial, Ms. h.I.15)

Por M<sup>a</sup>. Victoria Chico Picaza  
*Universidad Complutense de Madrid*

La miniatura del *scriptorium* de Alfonso X destaca entre los talleres de su tiempo, por reunir unas características que, si bien se detectan aisladamente en algunos entornos del libro bajo-medieval contemporáneo, en el caso castellano aparecen trabadas como un conjunto coherente, lo que da a la obra pictórica promovida por el rey sabio una modernidad indiscutible, y un importante papel en la renovación del lenguaje figurativo que culmina unas décadas después en el *Trecento*.

Entre ellas destacan en primer lugar la búsqueda de un realismo de evidente sentido didactista y la escasez de atención prestada a elementos suntuarios, tales como los fondos de oro, y -por el contrario- el sistemático empleo del tono del pergamino para lograr una mayor claridad expositiva en las escenas. Asimismo, la valoración de las referencias ambientales, no como meros complementos de enmarcamiento de los personajes, sino como escenografías concretas, y en muchos casos detalladas, en las que las figuras se mueven, o -por último- una volumetría en la figura humana algo recia pero muy expresiva, que aleja a los personajes alfonsíes de las elegantes estilizaciones que priman en los talleres europeos contemporáneos.

A cada uno de estos temas se han dedicado en las últimas décadas importantes publicaciones de investigadores internacionales<sup>1</sup>.

Estas especificidades son consecuencia del especial talante que Alfonso el Sabio quiso imprimir a toda su obra, y que está presidido por una valoración del mundo exterior y de la ciencia natural que, como afirma Márquez Villanueva, "desde las *Cantigas* a los libros del Saber de Astrología lo dignifica y, en sí mismo, le vuelve digno de amor y de atención intelectual"<sup>2</sup>.

De entre el abundante *corpus* de manuscritos con miniaturas de este taller, destacan cuatro obras funda-

mentales que, por su riqueza cualitativa y cuantitativa, permiten hacer una valoración global de la importancia que el monarca concedió a la imagen en el códice, en los últimos años de su vida<sup>3</sup>. Se trata de dos ediciones de las *Cantigas de Santa María*, conocidas como *Cantigas de los Músicos* y *Cantigas Historiadas*, el *Lapidario* y el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*<sup>4</sup>.

Estas obras presentan una homogeneidad de estilo acorde con las características anteriormente citadas, pero, sin embargo, son muy heterogéneas en su organización y en la distribución en la página de las miniaturas correspondientes, debido a una intencionalidad muy diferente en el uso de la imagen, dependiendo del carácter del códice de que se trate.

El *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, libro de ocio por excelencia, nos presenta en cada uno de los juegos una escena de gran desarrollo, en la que los protagonistas de toda edad, sexo, condición y raza juegan confortablemente ante un tablero, que aparece siempre en perspectiva abatida para que la jugada clave y precisa que se está produciendo en ese momento sea vista de manera clara por el lector. De este modo se crean unas imágenes que quieren ser a un tiempo escenas de costumbres e información técnica para el lector-jugador.

En las *Cantigas de Santa María*, las dos ediciones que coinciden en el *leit-motiv* de exaltación mariana, plantean dos destinos -dos destinatarios si se quiere- claramente diferentes: una primera edición esencialmen-

*Tañedor de arpa,  
Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.I.15, folio 5v,  
Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,  
Madrid, Patrimonio Nacional.*



guerra  
es bona  
et finit  
cade ca  
delas o  
la q pa  
vresta  
el asce

Tañedor de arpa, Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.I.15, folio 7r, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.



te musical, en la que la perfección radica ante todo en la transcripción musical y que se acompaña con un pequeño *corpus* de cuarenta miniaturas individuales, distribuidas cada diez cantigas, y en las que aparecen uno o dos músicos ejecutando música con uno de los más amplios y variados repertorios de instrumentario medieval<sup>5</sup>.

Por el contrario, en la edición historiada de las *Cantigas* la miniatura se convierte en co-protagonista junto con la poesía, ya que al texto acompañan páginas enteras de seis o doce viñetas que brindan al lector una segunda lectura gráfica de los diferentes milagros<sup>6</sup>.

Por último, en el *Lapidario* la miniatura aparece muy diversificada. Se trata en este caso de una de las

obras de carácter científico más destacadas del *scriptorium* alfonsí y la primera de las emprendidas. Por un lado encontramos una miniatura de carácter esencialmente científico en los medallones astrológicos de las constelaciones, y por otro un conjunto de letras capitales historiadas en cuyo interior se representa el hallazgo de las piedras correspondientes. La iluminación se completa con una serie de decoraciones marginales, solamente iniciada, y a la que hasta ahora se ha dado un valor exclusivamente decorativo, que va a ser el objeto de estudio de las líneas que siguen<sup>7</sup>.

Narrar, visualizar, informar, facilitar herramientas gráficas para un estudio científico... ateniéndonos a estas importantes diferencias de planteamiento por



Gato, Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.l.15, folio 1v, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

parte de los miniaturistas alfonsíes a la hora de proceder a pintar los códices, la apoyatura de la imagen está marcada fundamentalmente por criterios de claridad expositiva y no tanto por una intención decorativa y hedonista. Y es en este entorno donde cobra en mi opinión una especial relevancia el pequeño conjunto de elementos de decoración marginal que aparecen en el *Primer Lapidario*<sup>8</sup>.

La segunda mitad del siglo XIII asiste, en lo que a la decoración del libro se refiere, a una proliferación muy importante de las miniaturas de carácter esencialmente decorativo: Letras capitales historiadas de mayores dimensiones y mayor complejidad, iniciales que se prolongan a los lados de la página en estilizados listeles vegetales o encintados que invaden el campo del

texto, poblados de pequeños personajes o escenas de género de temática generalmente burlesca, conocidas por este motivo como *drôleries*<sup>9</sup>.

Esta decoración marginal es, para O. Pächt<sup>10</sup>, el entorno en el que al pintor le es posible el libre juego de su fantasía, por ser este espacio lateral, y en cierto modo exterior al campo del texto, un espacio también marginal en el que la censura no actúa con tanto rigor. De este modo estos *marginalia* se convierten en uno de los capítulos más representativos de la creatividad pictórica a finales del siglo XIII y siglo XIV<sup>11</sup>.

Es en este entorno artístico en el que destaca de nuevo la miniatura alfonsí, precisamente por su escasez de miniatura marginal. Si bien la tradicional aparición de letras capitales historiadas se produce en to-

dos los códices alfonsíes, los enmarcamientos de las miniaturas sorprenden por su sencillez. Abundan las bandas cromáticas simples en todos ellos, a excepción de las *Cantigas Historiadas*, que enmarcan sus escenas con unas orlas de formas florales de colores, de gran riqueza cromática. Solamente en el *Lapidario* aparecen listeles vegetales como prolongación de las letras capitales, y, asociadas a ellos, es donde se encuentran los únicos ejemplos de *drôleries* de la miniatura alfonsí.

Siendo ello así, sorprende por un lado la escasez de este tipo de decoración en la obra del rey sabio y, por otro, que sea precisamente en un códice de carácter científico en donde esta temática se desarrolle y no, por ejemplo, en el contexto del *Libro de Ajedrez*, *Dados* y

*Tablas*, más acorde *a priori* con este tipo de decoración que se pretende en cierto modo lúdica y desenfadada. En el estudio crítico que acompaña a la edición facsímil del *Lapidario*, A. Domínguez considera que estas *drôleries* fueron hechas en la última fase de decoración del manuscrito, y que tienen un carácter estrictamente decorativo, sin intencionalidad simbólica y sin relación alguna con el contenido del texto que acompañan<sup>12</sup>. Sin embargo, al analizar en detalle cada una de estas composiciones, descubrimos que una parte muy importante de ellas no desarrolla una temática fantástica sino muy real, y que junto a algunos casos en los que se puede observar una cierta aproximación burlesca, en otros la rareza de los elementos puede tener que ver más con un intento de expresar gráficamente lo



Loro, *Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Ms. h.I.15, folio 1v, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

conocido por referencia pero no visto, lo exótico, lo diferente. Esta circunstancia implica de nuevo el hecho de que la miniatura alfonsí trate con un recio realismo incluso aquella temática que en el resto de Europa se estaba consolidando con fuerza, precisamente por su carácter burlesco y, en cierto modo, heterodoxo, en su aparente papel de reconciliar el conflicto entre lector y espectador que se le produce al usuario del códice<sup>15</sup>. ¿Qué razón puede hallarse pues detrás de esta peculiaridad en la selección de *drôleries* para esta obra científica en concreto? Analicemos en primer lugar algunas de sus características<sup>16</sup>. Las *drôleries* del *Primer Lapidario* constituyen un repertorio de 50 temas tipológicamente muy variados, que se distribuyen de modo irregular en los diferentes capítulos dedicados a los signos

del zodiaco: son relativamente frecuentes en Aries; más escasos en Tauro, Libra, Escorpión o Capricornio; y en el resto de los signos su aparición es casi excepcional<sup>15</sup>. Esta irregularidad de distribución se debe al reparto de los cuadernillos de pergamino entre diferentes pintores que trabajaron simultáneamente, y también al hecho indiscutible de que esta fase de trabajo quedó interrumpida apenas fue iniciada.

Todas ellas se encuentran salpicadas en las páginas del códice, como pequeños elementos complementarios del texto, y hábilmente dispuestas sobre los elementos de decoración vegetal -a veces con terminaciones animales- que a su vez son prolongación de las letras capitales historiadas que inician el texto dedicado a cada una de las piedras estudiadas.



Arquero y garza.  
Lapidario de Alfonso X el Sabio,  
Ms. h.l.15, folio 37v, Biblioteca  
del Real Monasterio de  
San Lorenzo de El Escorial,  
Madrid, Patrimonio Nacional.



Escena de combate, Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.I.15, folio 56v, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

Tipológicamente se pueden clasificar en cuatro apartados principales: *drôleries* de tema musical, de temática animal, *drôleries* de escenas diversas, y por último, *drôleries* de temática fantástica. Detengámonos en los más representativos de cada uno de ellos.

El primer grupo está constituido por una serie de seis miniaturas con músicos, tocadores de fídula, flauta, arpa o chirimía, vestidos a la occidental o con cierto aspecto oriental, debido a su indumentaria y a su aparición sentados a la turca; todos ellos se caracterizan por su corrección anatómica y por la perfección de los escorzos generados por la ejecución musical. Aparecen fundamentalmente en Aries, es decir en los dos primeros cuadernillos, y están situados sentados de frente o de medio perfil, sobre terminaciones vegetales, siendo excepcional la aparición del tocador de chirimía que surge de las fauces de un monstruo. Es destacable el detallismo arqueológico en la reproducción de los diferentes instrumentos<sup>16</sup>.

Las miniaturas de animales, por su parte, se distinguen también por el rigor en la representación de las anatomías y escorzos. Abundan gatos de diferentes razas -grises, listados- y aves igualmente diversas. En varias ocasiones estos animales aparecen apostados a cada lado de una misma página y decorando por tanto los textos correspondientes a dos piedras distintas, de modo que la mirada de los gatos sugiere el acecho de estos sobre sus presas, uniendo de este modo el conjunto de la página. Destaca muy especialmente la belleza de los loros y el exotismo de la jirafa<sup>17</sup>.

Las *drôleries* que componen escenas son especialmente interesantes, aún siendo las más escasas. Entre ellas

los temas predominantes son la caza y el combate, y en ambos casos tienen como protagonistas a hombres contra hombres, hombres contra animales o animales luchando entre sí. Sea cual sea el motivo desarrollado, estas escenas imprimen a la página una sensación muy lograda de vida que palpita entre las líneas del texto, de instantánea captada, de inmediatez, que si bien distraen la atención del lector del texto, le aproximan al mundo natural que es objeto de estudio en el mismo.

A veces se trata de un arquero disparando hacia arriba su flecha a un magnífico gallo apostado en el listel vegetal de la letra capital, o a una lechuza, o a una cigüeña que juega a enroscar su cuello en el listel correspondiente; en otras, el arquero se encarama con agilidad a la letra capital para tensar su arco hacia una zancuda o un cervatillo próximo, o bien se gira sobre su caballo para cazar una garza que ha levantado el vuelo por encima de la columna de texto vecina. En otros casos apenas abocetados, un jinete con su caballo en corbeta lancea a un león.

Las *drôleries* de temática de lucha<sup>18</sup> son igualmente sugerentes de un gran movimiento dentro de la página correspondiente, al interrelacionar columnas diferentes de texto; unas veces se trata de una escena en la que un mozo encaramado en el listel vegetal parece citar con una capa a un león; otras de una lucha cuerpo a cuerpo entre dos hombres; en otras, del asalto a una fortaleza desde otra próxima, que hunde sus cimientos en arquitecturas imaginarias de origen vegetal, que anuncian la fantasía creadora de El Bosco<sup>19</sup>.



*Jinete disparando su arco, Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.l.15, folio 54r, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Sin duda alguna, estas *drôleries* de escenas están ejecutadas con un estilo pictórico de elevado clasicismo y muy destacada calidad. Y constituyen dentro de toda la pintura alfonsí uno de los puntos culminantes de referencia a la Antigüedad clásica, tan frecuente en los libros científicos medievales<sup>20</sup>.

Si en numerosas ocasiones al estudiar el estilo de la miniatura alfonsí, se ha insistido en la posibilidad de que los miniaturistas se hubieran inspirado en códices con imágenes a la hora de ilustrar sus obras, y que estos códices pudieran tener un origen oriental islámico, francés o napolitano, en este caso se trata de una inspiración evidente en la más pura tradición figurativa filoclasicista del siglo XIII, relacionada quizá con Bizancio. Remito como ejemplo fundamental a la estétí-

ca helenística que se aprecia en el jinete desnudo disparando a la garza del signo de Libra que ilustra el folio 54r<sup>21</sup>.

Completan este apartado de escenas un último grupo de miniaturas muy diversas de extraordinaria calidad por el realismo de sus gestos; ya sea la mujer hilando, la cigüeña alimentándose junto con sus polluelos en su nido, o la caza de un enorme pez por parte de una estilizada zancuda<sup>22</sup>.

Por último, en el apartado de *drôleries* de carácter burlesco hallamos una gran variedad de temas, todos ellos fantásticos, entre los que abundan los transformismos de carácter monstruoso: hombres alados, busto de sabio emergiendo de una planta, animales con cabeza humana o vestidos como humanos, animales con cuer-

pos formados por asociación de partes de otros, o animales fantásticos tales como dragones y máscaras varias de bellos colores. En este caso, dado su carácter burlesco, caprichoso o exótico, sí se halla una correspondencia con el concepto que suele desarrollarse en la iconografía propia de la *drôlerie*<sup>25</sup>.

A pesar de su escasez y de su estado de ejecución incompleto, del análisis de la iconografía y de las características formales y estilísticas de estas *drôleries*, se deduce una intencionalidad clara de salpicar en el texto unas pequeñas alusiones a la realidad física de las cosas, al mundo cotidiano que nos es familiar, en el que la mujer, los animales, la caza, la guerra, la intuición o la referencia de lo desconocido emerge con claridad y frescura, embelleciendo las páginas de un có-

dice que pretende aleccionarnos acerca de la realidad física de nuestro mundo.

Una vez estudiadas estas miniaturas, cabe preguntarse qué justificación podría dárseles en el entorno científico de la obra alfonsí. Y es la claridad metodológica del monarca la que puede facilitarnos dicha justificación: En el prólogo del *Primer Lapidario*, Alfonso el Sabio, reiterando algo que se produce en todas sus obras, explica las razones que justifican la traducción de esta obra y la realización del código:

Todas las cosas del mundo están como trevadas e reciben virtud unas dotras, las mas viles de las nobles. Et esta virtud parece en unas mas manifiesta, assi como en las animalias e en las plantas, e en otras mas escondida, e assi como en las piedras e en los metales<sup>24</sup>.



Mujer hilando, Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.I.15, folio 1v, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

En el folio de este prólogo, junto a esta justificación de la obra, existe una decoración pictórica muy diversa, en la que destacan de arriba abajo, en evidente jerarquía, una miniatura de presentación en cuyo interior aparece Aristóteles aleccionando a sus discípulos; esta iconografía de extraordinario interés responde a la modalidad de miniatura de autor<sup>25</sup>.

Bajo ella, hay una letra capital historiada, de menores proporciones, en la que se encuentra esta vez el rey sabio acompañado de dos colaboradores, reconocidos como el clérigo Garci Pérez y Yhuda Mosca el menor, autores respectivamente de la traducción y de la redacción y puesta a punto del texto, tal y como consta en este mismo prólogo.

Ambas miniaturas están insertas en un listel vegetal que bordea todo el largo de la caja de texto por su lado izquierdo, terminando en la parte baja con el busto de un personaje masculino barbado que parece emerger del interior de dicho tallo vegetal.

La lectura del prólogo y la "lectura" gráfica de la decoración marginal que le acompaña forman un todo relacionado, en el que la decoración pictórica, aparte de la belleza y del interés iconográfico que presenta, se constituye en ilustración literal de la frase clave del texto, que sintetiza a su vez la interpretación del mundo y de las leyes físicas que lo rigen.

Del mismo modo en los folios siguientes descubrimos cómo, según los casos, en las "animalias assi como en las plantas" -gatos, loros, aves, cigüeñas- se disponen y



*Cigüeña y sus polluelos  
alimentándose,  
Lapidario de Alfonso X el Sabio,  
Ms. h.l.15, folio 55r, Biblioteca  
del Real Monasterio de  
San Lorenzo de El Escorial,  
Madrid, Patrimonio Nacional.*

entrelazan en los tallos vegetales que enmarcan las cajas de los textos. Y del mismo modo parecen recibir las unas de las otras la savia de la vida a través de estos tallos, los seres más "viles" de los "más nobles", la mujer o el león de la planta, el guerrero de la flor, el músico de la vegetación.... las categorías de los seres vivos y de las cosas están como "trevidas" entre sí, tal y como nos recuerda el rey sabio que afirmaba Aristóteles.

Esta hipótesis de aproximación a las *drôleries* de el *Lapidario* que propongo pone de relieve cómo el *scriptorium* alfonsí, tan poco pródigo en este tipo de decoración marginal, que en el resto de los grandes talleres europeos era tan frecuente e importante, la incorpora en este caso con una nueva intencionalidad, para expresar por medio de ella no un mundo tangencial, caracterizado por la fantasía de sus temas, sino para hacer patente la idea esencial que el tratado defiende: la fuerza que todos los seres animados e inanimados que se encuentran bajo los cielos reciben de los astros y sirve para trazarlos entre sí en un orden concreto.

De este modo, el naturalismo de los temas aquí estudiados nos aproxima al concepto de naturaleza que Alfonso X tenía, naturaleza que, como afirma Márquez Villanueva, "no es para él ninguna abstracción, sino la presencia envolvente de un universo de seres y de cosas concretas, por primera vez merecedor del homenaje estudioso"<sup>26</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> Remito a los estudios de autores como Guerrero-Lovillo, A. Domínguez Rodríguez, G. Menéndez Pidal, M. Shaffer y M.V. Chico Pícaza, en los que se abordan diferentes cuestiones relativas a la especificidad de la miniatura alfonsí, al trabajo del *scriptorium*, el estilo y la composición pictóricos. Especial interés ofrece el volumen coordinado por J. Montoya y A. Domínguez, *El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, Ed. Complutense, Madrid, 1999.

<sup>2</sup> F. Márquez Villanueva, *El concepto cultural alfonsí*. Mapfre, Madrid, 1994. p. 192.

<sup>3</sup> M<sup>a</sup>. V. Chico Pícaza, "Cronología de la miniatura alfonsí. Estado de la cuestión". *Anales de Historia del Arte*, UCM, Madrid 1993-1994, pp. 569-576. Si bien las traducciones y recopilaciones de las obras, así como la ejecución de los textos, se escalona a lo largo de la vida del monarca y a partir de los años 1250, la decoración pictórica de los códices se concentra en una segunda fase entre los años 1270 y la muerte del monarca en 1284.

<sup>4</sup> Las *Cantigas de los Músicos* (Escorial ms. b.I.2), así llamadas por la peculiaridad iconográfica musical de sus miniaturas, son conocidas igualmente como la edición "princeps" por ser la más completa desde el punto de vista literario. Las *Cantigas Historiadas*, así llamadas por G. Menéndez Pidal, debido a la aparición sistemática de páginas enteras iluminadas, se componen de dos volúmenes: Escorial, T.I.1, y Biblioteca Nacional de Florencia ms. BR 20. El *Lapidario* (Escorial ms. h. I.15) está formado por cuatro lapidarios diferentes, de desigual importancia pictórica, siendo destacable en este aspecto el *Primer Lapidario*. Por último, el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas* es el único fechado del *scriptorium* alfonsí,

sí, en el año 1285, y el único emplazado en una ciudad concreta, Sevilla.

<sup>5</sup> Desde el punto de vista pictórico, las miniaturas de este códice son retratos de hipotéticos músicos tocando un variado repertorio de instrumentos cordófonos, aerófonos e idiófonos, muy valorado arqueológicamente por los musicólogos medievales, por ser uno de los repertorios de instrumental medieval más completos que se conservan. Véase en el estudio comparativo con las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* de Florencia: M<sup>a</sup>. V. Chico Pícaza, *La miniatura de las Cantigas de Santa María de Florencia*. Madrid, Edilán, 1991.

<sup>6</sup> Este protagonismo compartido entre poema y pintura, así como las relaciones e influencias entre la estructura poética y la composición pictórica, han sido estudiadas por la autora en varias publicaciones: Véase M<sup>a</sup>. V. Chico Pícaza, *Composición Pictórica en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, UCM, Madrid, 1987 y "La relación Texto-Imagen en Las Cantigas de Santa María", *Reales Sitios*, 1986, n<sup>o</sup> 87, pp. 65 a 72.

<sup>7</sup> A. Domínguez Rodríguez, *Arte en el Lapidario*. Edilán, Madrid, 1982. La Doctora Domínguez es referencia obligada para el estudio de la miniatura de el *Lapidario* y para la valoración de la diversidad tipológica de sus composiciones, tanto los medallones de ilustración de las constelaciones como las miniaturas del hallazgo de las piedras.

<sup>8</sup> Cabe resaltar el hecho de que las *drôleries* se encuentran todas ellas en el *Primer Lapidario* de los cuatro que se integran en dicho códice, ya que los siguientes solamente presentan decoración de capitales y se encuentran en una fase mucho más inicial de su decoración pictórica. Véase A. Domínguez Rodríguez, 1982, p. 206 [op. cit. n. 7].

<sup>9</sup> D. Düringer, *The Illuminated Manuscript. Its History and Production*. Londres, 1967, pp. 95 a 100.

<sup>10</sup> O. Pächt, *La Miniatura Medieval*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 144-145.

<sup>11</sup> Las *drôleries* constituyen una de las grandes aportaciones de la miniatura del siglo XIII y XIV a la pintura medieval. Son especialmente frecuentes en los códices dedicados a estudiosos, ya sean las Biblias parísinas de pequeño formato, que tanto auge tuvieron a lo largo del siglo XIII, en torno a la Universidad de París, los Salterios como el *Salterio Khludoff* o el *Salterio Alfonso* del British Museum, u obras en lengua romance como el *Lancelot du Lac* de hacia 1500, o posteriores, ya del siglo XIV, como la *Vida de la Virgen* del Museo Fitzwilliam.

<sup>12</sup> A. Domínguez Rodríguez, *Arte en el Lapidario*, pp. 255 a 257. [op. cit. n. 7].

<sup>13</sup> D. Düringer, 1967, p. 25 [op. cit. n. 9]. "This decoration seemed to be that of reconciling the conflicting claims of reader and spectator".

<sup>14</sup> Remitimos al estudio ya mencionado de la Doctora Domínguez (1982) como referencia obligada a este tema. Véase nota n<sup>o</sup> 7.

<sup>15</sup> En relación con el catálogo de temas de las *drôleries*, la Doctora Domínguez, 1982, pp. 255 a 257 [cit. n. 7], hace un valioso estudio iconográfico, ordenándolos del mismo modo que aparecen en el códice. Por otra parte, debe insistirse en el hecho de que esta decoración burlesca sólo se inició en el *Primer Lapidario*, de modo que las apariciones de esta temática en el *Segundo Lapidario* son excepcionales y mínimas. Incluyen, estas últimas, tres temas de idénticas características a las que se van a ver en las líneas que siguen relativas al *Primer Lapidario* y, sin duda, obra de las mismas manos que aquellas. Se trata de un gato listado (fol. 94r), un ave fantástica que parece picotear la letra capital sobre la que se asienta (fol. 99r) y un gran pez azul que se curva sobre su letra capital (fol. 100r).

<sup>16</sup> Los temas musicales aparecen en los folios 5v, 5r, 7r, 8v, 19r y 55v. El tocador de chirimía pertenece al folio 55v. El intento de fidelidad en la representación de los instrumentos coincide con idéntico intento de fidelidad en los instrumentos que aparecen en el Códice de los Músicos de las Cantigas.



Dragón, Lapidario de Alfonso X el Sabio, Ms. h.l.15, folio 48v, Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

<sup>17</sup> Los temas de animales aparecen en los folios 1v, 2v, 5r, 5r, 7r, 61v y 87v.

<sup>18</sup> Folios 8r, 18v, 56v y 57r.

<sup>19</sup> Folios 56r y v.

<sup>20</sup> D. Diringier, 1967, pp. 48-49 [op. cit. n. 9], "Cynegetica and similar works had a strong influence in the Middle Ages in keeping alive classical traditions".

<sup>21</sup> En relación con la posible filiación estilística de la miniatura alfonsí se han aventurado hipótesis de relaciones con la miniatura parisina, islámica, y napolitana contemporáneas. Véase a este respecto A. Domínguez Rodríguez, *Filiación estilística de la Miniatura Alfonsí*. Actas del 25 Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1975, pp. 545-458. No se trata aquí de hacer una valoración estilística

ca, pero sí de llamar la atención sobre algunas de las imágenes "revival" classicistas de mayor pureza del siglo XIII europeo.

<sup>22</sup> Folios 1v, 55r y 82r.

<sup>23</sup> Folios 8v, 15r, 28v, 29r, 48v, 61r, 64v, 68r, 71v y 89r.

<sup>24</sup> Traducción libre del texto del folio 1v: Todas las cosas del mundo están como trabadas y reciben la virtud las unas de las otras, las más viles de las más nobles. Y esta virtud aparece en unas de modo más manifiesto, tales los animales y las plantas, y en otras está más escondida, como en las piedras y los metales.

<sup>25</sup> A. Domínguez Rodríguez, "Imágenes de Presentación en la Miniatura Alfonsí". *Goya*, 151, 1976, pp. 287-291.

<sup>26</sup> F. Márquez Villanueva, 1994, p. 195 [op. cit. n. 2].

# Juana I de Castilla y el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas

Por Miguel Ángel Zalama  
*Universidad de Valladolid*

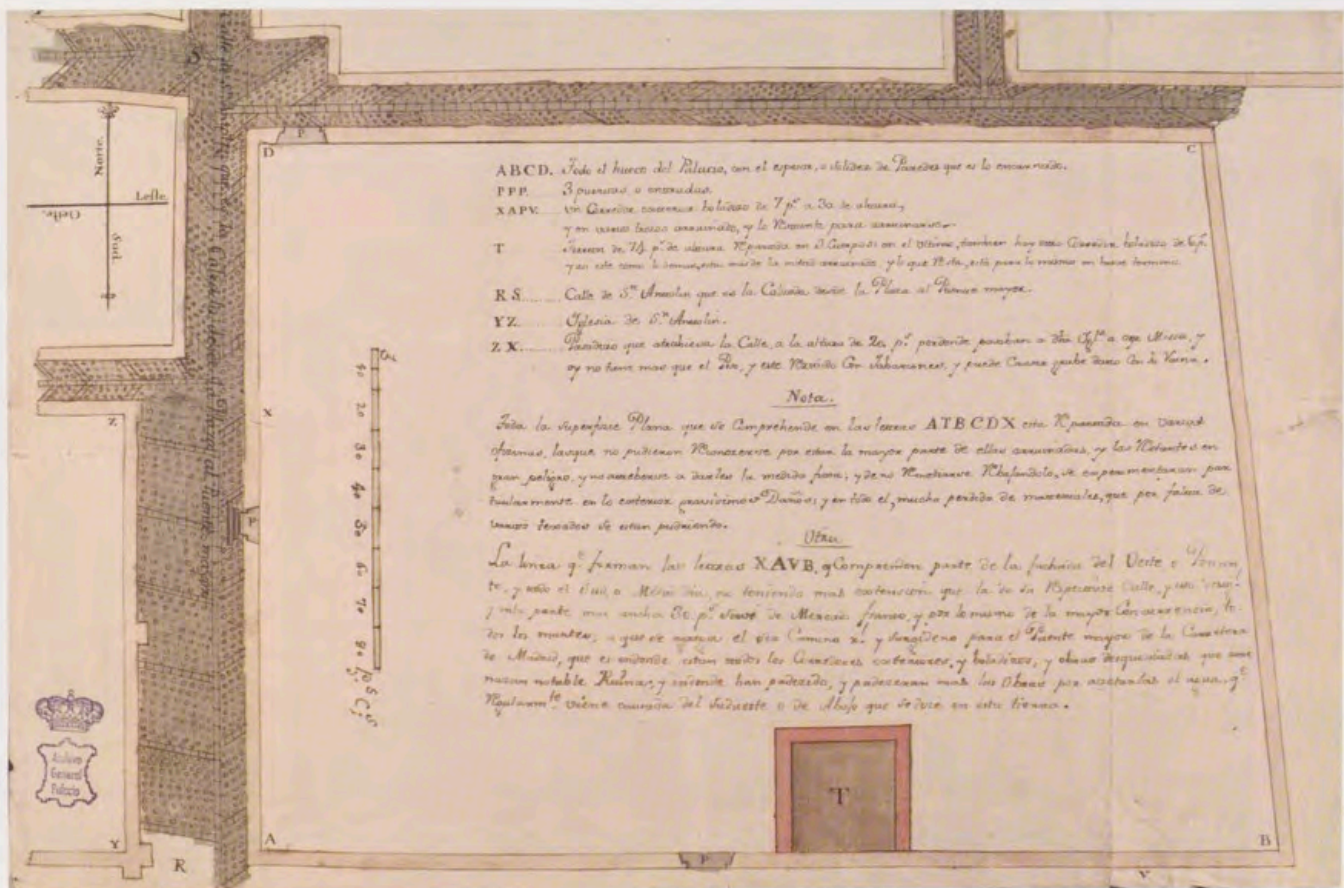
De entre todas las fantasías que quieren recrear la vida de la Reina Juana I en Tordesillas la que refiere su estancia en el Monasterio de Santa Clara no es la menos increíble<sup>1</sup>. Por las crónicas contemporáneas a la Reina, sabemos que residió en Tordesillas durante casi cinco décadas; la inexistencia actual de un edificio –palacio– donde establecer su morada ha llevado a quererla instalar en diferentes sitios. La fortaleza que se erigía junto a la Puerta del Mercado de la villa fue, aunque sin ninguna base documental que lo avalara, uno de los lugares elegidos<sup>2</sup>, sin embargo dos recintos acabaron disputándose el honor de haber sido su techo: la iglesia de San Antolín y el Monasterio de Santa Clara. La iglesia parroquial de San Antolín, ubicada frente al río Duero, gozó del favor de no pocos que vieron el lugar ideal de reclusión de la Reina, especialmente desde la exaltación de su figura por parte de los románticos; una mujer a la que se tenía por loca debía estar aislada, y la torre parroquial se ajustaba perfectamente a lo que se pensaba fue su aposento en Tordesillas. Evidentemente esto es insostenible: una iglesia parroquial en ningún caso pudo ser alojamiento de una Reina durante medio siglo, y mucho menos la torre aludida, pues no se terminó de edificar hasta después de la muerte de Doña Juana<sup>3</sup>.

Frente a tan peregrinas hipótesis, la estancia en el Monasterio de las clarisas tiene una cierta base. En primer lugar, el edificio lo comenzó como palacio en el siglo XIV el Rey castellano Alfonso XI, quien quería emular las lujosas construcciones civiles del Al-Andalus, sin parangón en Castilla. Para ello eligió un paraje de gran belleza en Tordesillas, junto al Duero, en una zona elevada desde donde podía contemplarse un magnífico paisaje del que se hacen eco todos los cronistas<sup>4</sup>. Su sucesor, Pedro I, continuó las obras y lo eligió como morada de su amante María de Padilla. Mas pronto perdió el palacio su razón de ser: el Rey, en su testamento, otorgado en 1362, requería a su hija Doña Beatriz que “las casas e palacios de la morada de Otor-desillas que las fagan Monesterio de Santa Clara, e que ayan treinta monjas...”<sup>5</sup>. En 1363 se solicitaba la licen-

cia episcopal para llevar a cabo la fundación religiosa, procediéndose posteriormente a la construcción de la iglesia y la adaptación de las dependencias a las necesidades de la comunidad<sup>6</sup>.

Transformado el palacio en monasterio nunca volvió a ser residencia de monarca alguno; no obstante, la idea de que Doña Juana estuvo allí instalada no sólo se fundamenta en creencias populares, sino que tiene incluso base documental. Así, cuando Felipe II visitó Tordesillas en 1592, un miembro de su séquito, el arquero holandés Enrique Cock, escribió: “vivió en este monasterio [Santa Clara] muchos años la reina doña Juana...”, y más adelante: “no lejos de Santa Clara hizo la reina doña Juana hacer un palacio real...”<sup>7</sup>. La ambigüedad de estas afirmaciones dio pie a entender que si bien existió un palacio real en verdad la Reina moró en Santa Clara, o que lo hizo en un edificio adosado al Monasterio desde el que, a través de una ventana, podría ver el féretro de su esposo depositado en la iglesia de la comunidad<sup>8</sup>.

De todo esto lo único que responde a la realidad es que el cuerpo de Felipe “el Hermoso” estuvo depositado en el Monasterio de Santa Clara, hasta 1525. La Reina, durante los primeros años de su estancia en Tordesillas, asistió al Monasterio con relativa frecuencia, pero jamás residió allí, o mejor dicho sólo lo hizo una vez muerta, pues, como antes los de su esposo, sus restos encontraron acomodo en Santa Clara desde su fallecimiento en 1555 hasta que en 1574 se trasladaron a la Capilla Real de Granada. Doña Juana vivió en Tordesillas en el Palacio Real que existía en la villa. Lo había mandado construir Enrique III en torno a 1400<sup>9</sup>, probablemente para suplir la falta de un palacio en la localidad después de que el edificio de Alfonso XI y Pedro I perdiera su función al convertirse en monasterio. Tenemos múltiples testimonios de este palacio, tanto escritos como gráficos<sup>10</sup>, de forma que no hay duda de la existencia del edificio, que estaba ubicado junto a la iglesia de San Antolín, separado de ella por una calle (la actual calle de San Antolín) pero al mismo tiempo comunicado con la parroquia



Planta del palacio de Doña Juana en Tordesillas (1773), Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, legajo 1285, expediente 4 (Plano nº 5915), Madrid, Patrimonio Nacional.

a través de un pasadizo elevado. Respecto al Monasterio de Santa Clara el Palacio estaba totalmente separado; no había posibilidad de unión directa dado que existían otras construcciones intermedias, por lo tanto la supuesta contemplación del féretro de Felipe “el Hermoso” a través de una ventana carece de fundamento; sencillamente era imposible que Doña Juana viese los restos de su esposo depositados en el interior de la iglesia. Aunque a la luz de los documentos, y son muchos, la separación entre el Palacio Real y el Monasterio de clarias es incuestionable, conviene insistir en este aspecto en aras de rebatir una creencia que si bien es falsa está demasiado arraigada. En este sentido juegan un papel importante dos fuentes gráficas: un dibujo de Tordesillas fechado en 1565-1570 y un plano del Palacio Real del siglo XVIII. El dibujo lo realizó el artista flamenco Anton van den Wyngaerde –Antonio de las Viñas para los españoles– dentro de una serie de vistas de ciudades españolas que le encargó Felipe II. Se trata de una panorámica de Tordesillas tomada desde la orilla izquierda del Duero, con lo que aparecen en primer plano edificios como la iglesia de San Antolín, el contiguo Palacio Real y el Monasterio de Santa Clara<sup>11</sup>. El autor deja perfectamente claro cuáles son estos edificios mediante la inclusión de su nombre y, aunque el dibujo no puede ser calificado de topográfico<sup>12</sup>, no hay duda de la considerable distancia existente entre el Palacio y Santa Clara, espacio que ocupan diversas construcciones. Dos siglos después se llevó a cabo el levantamiento de un plano del Palacio Real; artísticamente hablando su valor es muy inferior al dibujo de Van den Wyngaerde, pero es mucho más preciso<sup>13</sup>. Tan sólo muestra la planta,

más bien el perímetro, del edificio, aunque en el informe adjunto se detallan las dimensiones del conjunto: la fachada principal, la que miraba al río, apenas superaba los setenta y cinco metros de longitud, y teniendo en cuenta que en su parte occidental sólo se separaba de la iglesia de San Antolín por una estrecha calle, la distancia que mediaba entre su extremo oriental y el Monasterio de Santa Clara era más que considerable. Este plano se levantó en 1773, en el momento en que comenzó el desmantelamiento del que fuera palacio de Juana I. Carlos III ordenó el derribo ante el estado de ruina que presentaba el edificio, ruina contra la que infructuosamente se trató de luchar mediante continuas intervenciones desde los años inmediatos a la muerte de la Reina; todo fue en vano, y al final, ante el peligro de que se viniera abajo, se optó por la demolición, para lo que se requirieron informes técnicos, entre los que estaba el referido plano<sup>14</sup>. La desaparición de cualquier vestigio del otrora palacio ha sido la causa de los equívocos respecto al lugar de residencia de Doña Juana en Tordesillas, que no fue otro que el palacio que levantara Enrique III y que desapareció en época de Carlos III. Eliminada cualquier duda sobre la morada de Juana I, y por lo tanto desechada la posibilidad de que viviese en, o junto a, el Monasterio de Santa Clara, podríamos caer en el error de concluir que la Reina no tuvo ninguna relación con el Monasterio, pues al haber estado recluida en su palacio, la relativa proximidad entre los edificios a la postre sería insalvable. Y es verdad que la Reina estuvo encerrada, y no lo es menos que allegarse a Santa Clara se le impidió en diferentes ocasiones,



Anton van den Wyngaerde, Dibujo de Tordesillas, V&A Picture Library, Londres.

pero esto no obsta para que tuviese una cierta relación con el Monasterio, que se concretó en diferentes actuaciones de las que la Reina fue la protagonista. Cuando la Corte llegó a Tordesillas en 1509 se produjo el primer contacto con la comunidad de clarisas. Desde que en diciembre de 1506, tres meses después del fallecimiento de Felipe “el Hermoso”, Doña Juana decidiera llevar los restos de su esposo a Granada, el féretro del malogrado Rey había deambulado por diferentes localidades castellanas. Las villas palentinas de Torquemada y Hornillos le acogieron durante buena parte de 1507<sup>19</sup>; después lo hicieron los pueblos burgaleses de Santa María del Campo, y especialmente Arcos, hasta el traslado a Tordesillas. Estos lugares fueron sucesivamente residencia de la Reina, quien en todos ellos dio órdenes precisas para que el cadáver de su esposo fuese colocado en el interior de la iglesia parroquial y allí recibiera continuos honores, y que a juzgar por los testimonios de testigos se hacían con “la misma pompa que si acabara de morir”<sup>19</sup>. En tan sólo siete meses la Reina gastó más de medio millón de maravedís en cera y en dádivas a los religiosos que oficiaban las ceremonias<sup>17</sup>; en Santa María del Campo impidió que se llevara a cabo la imposición del capelo cardenalicio al todopoderoso Arzobispo de Toledo Fray Francisco Jiménez de Cisneros por entender que no se podía celebrar ni siquiera un acto religioso en la iglesia donde se custodiaba el ataúd de su difunto esposo<sup>18</sup>. Semejante celo fue perdiendo intensidad con el paso del tiempo, pero cuando la Corte se trasladó desde Arcos a Tordesillas todo indica que la Reina no había cedido en su empeño. El féretro con los restos mortales de Felipe “el Hermoso” fue depositado en el Monasterio de Santa Clara, con lo que la relación entre Doña Juana y el Monasterio se estableció mediante lo único que realmente parecía importarle: su esposo. Y esto

resulta sorprendente, pues Doña Juana había rechazado cualquier posibilidad de entrar en contacto con comunidades de religiosas. Los cronistas inciden en sus desmedidos celos<sup>19</sup>, y es muy conocido el episodio que protagonizó en 1507 cuando la Corte se trasladaba de Torquemada a Hornillos de Cerrato; a mitad de camino se encontraba el convento de Santa María de Escobar, donde la Reina impidió que se entrara al conocer que se trataba de una comunidad religiosa femenina: ordenó retirar el féretro del lugar y

a campo descubierto, a cielo raso, mandó que sacasen el cadáver durante la noche, a la débil luz de las hachas, que apenas si dejaba arder la violencia del viento [...] Después de contemplar el cadáver del marido, llamando a los nobles como testigos, mandó de nuevo cerrarlo y que a hombros lo trasladasen a Hornillos...<sup>20</sup>.

Hasta el final de sus días en 1555 Doña Juana mostró su rechazo, si no odio, hacia las mujeres<sup>21</sup>, aunque cuando llegó a Tordesillas en febrero de 1509 debía haberse mitigado respecto a su fase más virulenta, pues de otra forma no habría consentido colocar el cadáver de su esposo en la iglesia de una comunidad femenina, máxime cuando en la villa existían seis iglesias parroquiales que podrían haber acogido el féretro de Felipe “el Hermoso”, exactamente igual a lo que se había hecho hasta ese momento. No obstante, la decisión de ubicarlo en Santa Clara debió fundamentarse en dos razones principales, al margen de la mayor permisividad de la Reina: por una parte el que la iglesia de la comunidad sin duda era la más destacada de todas las existentes en Tordesillas, y consecuentemente la más apropiada para un Rey; la otra razón apunta a la imposibilidad de mantener el féretro en una iglesia parroquial durante largo tiempo, y la estancia en Tordesillas, como a la postre se demostró, resultó muy larga, por las incomodidades que ello

conllevaba para los feligreses y el peligro, más de una vez convertido en tragedia, que suponía mantener hachas encendidas en el interior de los templos. En este sentido la iglesia de Santa Clara, tanto por su amplitud como por acoger sólo a la comunidad, presentaba menos inconvenientes.

Determinado que la iglesia del Monasterio iba a ser el lugar donde descansarían los restos mortales de Felipe “el Hermoso” hasta que se decidiera su traslado definitivo a Granada, se procedió a colocar el féretro sobre una litera, en la parte central del presbiterio, y sobre él se levantó un monumento. Laurent Vital, miembro del séquito de Carlos V cuando se allegó a España por primera vez en 1517 y cronista del viaje, así lo relata:

[estaba] delante del altar mayor, dentro de una litera cubierta con un gran dosel de brocado de oro rizado, que encima tenía una cruz de seda carmesí. Dentro de esa litera había un féretro de plomo, en el que el cuerpo estaba tendido dentro, bien embalsamado, cerrado y apretado...<sup>22</sup>.

El monumento era bastante sencillo, sin grandes pretensiones artísticas. Estaba realizado en madera en forma de palio y se cubría con paños de Holanda y Bretaña. El cuerpo de Felipe “el Hermoso” permaneció en Santa Clara hasta 1525, si bien el monumento se continuó aderezando durante las dos décadas siguientes. Apenas hubo cambios, como lo demuestra el hecho de que las cantidades gastadas no sufrieran modificación durante todo ese tiempo. En 1512 Fernando “el Católico” libró 6.600 maravedís por su hechura, y en 1545 pagaron otros 6.000, dinero que se repartía entre los paños que lo recubrían, aproximadamente dos tercios del total, y el carpintero que lo realizaba<sup>23</sup>.

Monumento de tan escasa prestancia, a juzgar por el poco dinero gastado, se trataba de enriquecer con tapices y alfombras procedentes del Palacio<sup>24</sup>, pero ni así debió parecer apropiado al joven Carlos V, por lo que

en el funeral que realizó por su difunto padre en su primera visita a Tordesillas ordenó:

disponer y hacer una capilla en medio de la iglesia de las monjas de Santa Clara, donde el cuerpo del rey don Felipe, su buen padre, yacía [...] Cuyo funeral fue hermoso, rico y devoto, y maravillóme grandemente cómo en tan breves días estuvieron dispuestos todos los preparativos, por causa de que con tanta dificultad se sabía poder encontrarse ni maderas ni expertos carpinteros para hacerlo [...] el rey ordenó que el cuerpo de su dicho difunto padre fuese transportado y puesto en medio de la iglesia, debajo de la dicha capilla de madera, toda llena de cirios y velas que producían gran claridad [...] después del funeral [fue] vuelto a llevar a su primer sitio, a saber, delante del altar mayor...<sup>25</sup>.

De nuevo en 1524 el ya Emperador se trasladó a Tordesillas y asimismo dispuso celebrar honras fúnebres por su padre. No hubo gran diferencia respecto a lo realizado siete años antes: otra vez se trasladó el féretro desde el presbiterio al centro de la nave, donde se construyó una cama, rodeada por verjas, en la que se depositó. Si hay que destacar esta vez la mayor riqueza decorativa que se concretó en colocar las armas del Rey Felipe, tarea que correspondió a los pintores Fernando de Soto y Juan Vélez, vecinos de Medina del Campo<sup>26</sup>. El pago ascendió a 11.625 maravedís, casi el doble de lo que habitualmente se gastaba en el monumento.

En los primeros años de su estancia en Tordesillas Doña Juana asistía a Santa Clara para permanecer junto al féretro de su esposo. Era algo que había realizado asiduamente desde que falleció, pero con el paso del



*Portada y Patio del Monasterio de Santa Clara, Tordesillas, Patrimonio Nacional.*

tiempo las visitas se distanciaron considerablemente. De hecho la relación con la comunidad de clarisas no era demasiado estrecha. Esto lo prueban, por una parte, el hecho de que las dádivas realizadas por la Reina no se especifica que fueran para el convento<sup>27</sup>, y especialmente dos actuaciones sucesivas de Juana I oponiéndose tajantemente a cualquier cambio en la iglesia, desautorizando a las monjas y obligándolas a modificar lo realizado. El primer desencuentro que conocemos data de 1512. En la Semana Santa de ese año Doña Juana descubrió que se había procedido a cambiar de sitio un retablo con la imagen de San Francisco e inmediatamente ordenó que se regresara a su anterior ubicación<sup>28</sup>. Recolocarlo suponía instalar de nuevo una escultura de piedra de San Sebastián que se había quitado para emplazar el retablo de San Francisco, algo que la Reina también exigió que se hiciese<sup>29</sup>.

Tardó la Reina un año en regresar a Santa Clara y cuando lo hizo se produjo un segundo enfrentamiento con las religiosas. La hipótesis de que hubiera transcurrido un año, lo que es lo mismo que decir que sólo iba cada Semana Santa, que era cuando se erigía el "monumento", se fundamenta en lo sorprendida que se mostró cuando vio otro cambio. Las monjas habían comenzado a construir un nuevo coro en mitad de la nave de la iglesia que sustituiría al que se situaba a los pies, poco apto, pues, dada la considerable longitud de la nave, y la profundidad del presbiterio, además de una cierta irregularidad de la planta, haría difícil la contemplación del altar mayor desde la tribuna medieval. La decisión del cambio de emplazamiento, por necesario que fuese, no debió tomarse de un día para otro, sin embargo la Reina se asombró de que se hu-

bieran comenzado las obras. De haber asistido con cierta regularidad habría tenido noticias del proyecto y sin duda habría impedido que se materializase.

Y es que la Reina se llevó un serio disgusto, pues veía cómo "la yglesia se acortava"; al colocar el coro en medio de la nave el amplio espacio que formaban nave y presbiterio se reducía visualmente. Doña Juana no se mostró contraria a ello por cuestiones estéticas, a fin de cuentas colocar coros en medio de las naves de las catedrales era algo habitual en España. La razón que le asistía era que al ubicar la sillería en la nave se reducía el espacio para contemplar el lugar donde estaba el ataúd de su esposo, y eso no estaba dispuesta a permitirlo. Inmediatamente ordenó que se paralizasen las obras y determinó que se desmontara lo realizado. La comunidad protestó porque necesitaban una nueva tribuna, a lo que Doña Juana contestó ordenando que se erigiera "encima del coro en que agora están", y ante las reiteradas quejas de las monjas, pues semejante obra costaría mucho más que la primera solución, la Reina dijo que "ayudaría para ello", por lo que ordenó se dispusiesen "sesenta mil maravedís", que "su alteza los envió en dos veces al dicho monasterio"<sup>30</sup>.

La noticia, aunque referente a 1513, se anota en las partidas correspondientes a 1525, lo que indica que el dinero no debió llegar con rapidez. En torno a esa fecha se terminaría el nuevo coro patrocinado por la Reina, si bien ésta no alcanzó a verlo. Aún viviría durante más de tres décadas sin abandonar Tordesillas, salvo unos pocos días, pero en 1525 ya hacía tiempo que se le impedía cualquier salida del Palacio. Desde que en 1518 Bernardo de Sandoval y Rojas, Il Marqués de De-



*Vista del Monasterio de Santa Clara, Tordesillas, Patrimonio Nacional.*

nia, se convirtió en Gobernador del Palacio de Doña Juana, el control sobre la Reina fue absoluto. En una de las primeras cartas que escribió a Carlos V decía:

La Reyna me a hablado muchas veces; ame dicho que quiere salir fuera [del Palacio] y que yo saque a su alteza, yo le he respondido todas las veces que esto me a hablado que el tiempo está con poca salud y que por eso su alteza no debe salir...<sup>31</sup>,

a lo que el Emperador le respondía:

...fue bien no darle lugar a salir fuera por las causas que escrevís...<sup>32</sup>.

Evidentemente se obstaculizaba por todos los medios la salida a la Reina, pues no dejaba de ser la legítima Soberana y se tenía miedo de que viéndola sus súbditos se rebelaran esgrimiendo su nombre contra Carlos V, como a la postre sucedió bajo los Comuneros.

Con la instalación en 1520 en Tordesillas de la Santa Junta de Comunidades la situación para Doña Juana cambió totalmente. En su afán por conseguir que la Reina sancionase con su firma los documentos que legitimarían su proceder, los Comuneros incluso expulsaron al Gobernador, el Marqués de Denia, y decretaron libertad de movimientos para Doña Juana. Ésta no tardó en trasladarse a Santa Clara para visitar el féretro de su esposo, y así se lo refería el Cardenal Adriano de Utrech a Carlos V:

su alteza empieza a vestir buenas ropas de atavío e hizo ataviar a la señora infanta [Catalina] para que saliese con S. A. hasta el monasterio de Santa Clara...<sup>33</sup>.

Habían transcurrido algunos años desde que lo hiciera por última vez, la prohibición de salir del Palacio era tajante, al menos desde la llegada del Marqués de Denia, pero con los Comuneros todo había cambiado. Sin embargo, no duró demasiado su libertad. Cuando la noche del 5 al 6 de diciembre de 1520 las tropas imperiales entraron en Tordesillas todo volvió a ser como antes: la Reina perdió de nuevo su libertad, y esta vez fue para siempre. Inmediatamente antes de que esto ocurriera, en los momentos de máxima confusión por el asalto a la villa de las tropas de Carlos V, Doña Juana cogió un cofre con sus joyas y marchó al Monasterio de Santa Clara; allí ordenó sacar el féretro de su esposo y preparar el carro fúnebre en el que había sido trasladado años atrás para conducirlo a Granada, lo que no pudo llevar a cabo<sup>34</sup>.

En los treinta y cinco años siguientes en que la Reina residió en Tordesillas no volvió al Monasterio de Santa Clara. El cuerpo de su esposo se trasladó a Granada en 1525, y aunque se continuó levantando un monumento durante las dos décadas posteriores Doña Juana estuvo totalmente al margen de ello. Sin embargo, Santa Clara fue su morada una vez fallecida. La Reina en vida jamás residió en el Monasterio, pero sí encontró acomodo una vez muerta. En las fechas previas al desenlace fatal, cuando ya era evidente que no había posibilidad de recuperación —Doña Juana tenía setenta y seis años, edad muy avanzada para la época— la Princesa Juana de Portu-



Nave central de la Iglesia del Monasterio de Santa Clara, Tordesillas, Patrimonio Nacional.



Presbiterio, Iglesia, Monasterio de Santa Clara, Tordesillas, Patrimonio Nacional.

gal, hija de Carlos V y a la sazón Gobernadora del reino, escribió una carta al Marqués de Denia en la que indicaba que se diese sepultura a su abuela en el Monasterio:

que su cuerpo se deposite en el monasterio de santa Clara la real desa villa de Tordesillas, y que esté en la misma parte de la iglesia del dicho monasterio donde estuvo el cuerpo del cathólico rey don Phelipe my señor, que aya gloria, y se le hagan en él los sufragios que os está ordenado y se deben hacer entretanto que lo mandamos llevar a la nuestra capilla Real de la cibdad de Granada<sup>55</sup>.

Semejante decisión de enterrar a la Reina allí hasta su traslado a Granada no fue tomada unilateralmente por la Princesa Gobernadora, sino que contaba con el aval del Emperador, quien escribía a su hija:

parésceme bien que se deposite su cuerpo en el monasterio de Santa Clara hasta que más adelante se pueda llevar a la capilla Real de Granada...<sup>56</sup>.

El cuerpo de Juana I fue embalsamado inmediatamente después de espirar<sup>57</sup>, y en presencia del Marqués de Denia y otros cortesanos se procedió a introducir el cadáver en un ataúd de madera:

el cuerpo de su alteza fue puesto y metido en un ataúd de tablas y fue çerrado el dicho ataúd e clabado con calvos de hierro...<sup>58</sup>.

Sin perder tiempo, el mismo día 12 de abril, el Gobernador del Palacio envió a Santa Clara una comitiva encabezada por el aposentador Alonso de Vallejo, con el fin de informar a la abadesa y monjas de la decisión del Emperador, que quería que su madre fuese enterrada en el Monasterio. La entrevista se realizó "a la grada de yerro que sale al locutorio", y las monjas acataron la orden y comisionaron al padre Fray Francisco de Valdés, vicario en el Monasterio, para que se encargara de los preparativos necesarios para dar sepultura a Doña Juana.

Hubo que esperar tres días hasta que se realizó el entierro, pues aunque no se hicieron especiales honras fúnebres fue necesario preparar la iglesia donde se iban a depositar sus restos. Por fin el 15 de abril de 1555 se procedió al traslado del féretro, sin que tengamos noticias de que se realizara fasto alguno<sup>59</sup>. Era un simple ataúd de tablas, que se colocó en "la capilla mayor de dicho monasterio...", en el mismo lugar donde permaneció el cuerpo de Felipe "el Hermoso". Los monteros de Espi-

nosa se encargaron de custodiar el cuerpo de Doña Juana y dieron fe de que fue enterrada en Santa Clara:

...los monteros reales, y socargo del juramento, dixeron que el cuerpo de la cathólica reyna doña Juana nuestra señora, que fue metido en un ataúd de tablas [...] y se abía traído para depositar en la dicha capilla mayor de la dicha yglesia del dicho monesterio de santa Clara la Real [...] y luego fue metido el dicho ataúd, donde los dichos monteros reales juraron y certificaron que estaba el cuerpo de su alteza, en una sepultura en la dicha capilla mayor...<sup>40</sup>.

Se enterraba a una Reina, lo que suponía un cortejo real. Sin embargo, y aunque al sepelio asistieron el Condestable de Castilla Don Pedro Fernández de Velasco, el Obispo de Pamplona y Presidente del Consejo Real Don Antonio de Fonseca, el Obispo de Zamora Don Antonio del Águila y, por supuesto, el último carcelero de Doña Juana en Tordesillas, Don Luis de Rojas, III Marqués de Denia, no se encontraban ninguno de los dos miembros de la familia de Doña Juana que residían en Valladolid: su nieta, la Princesa Juana, que ejercía de Gobernadora, y su bisnieto, el Príncipe Carlos. Estas ausencias sólo pueden entenderse como la culminación de la política de olvido hacia la figura de la Reina, que se había mantenido durante todo el tiempo que residió en Tordesillas, especialmente desde que su hijo Don Carlos fue reconocido Rey. Éste había sido el verdadero monarca, a pesar de que el título pertenecía a su madre; ahora, cuando por fin murió, no tenía sentido, y no se hizo, proclamar Rey a quien ya lo era (y estaba a punto de dejar de serlo por voluntad propia). Debió entenderse que lo mejor era proceder a un entierro sencillo retrasando incluso el traslado a la Capilla Real de Granada para evitar cualquier manifestación extraordinaria.

Escasa entidad tuvieron las exequias por Juana I en Santa Clara, si bien se allegaron a Tordesillas “veinticuatro capellanes y cantores que vinieron de Valladolid, de la capilla de su magestad y de la señora princesa...” que durante cuatro días permanecieron en la

villa oficiando en los funerales. También se personaron en el Monasterio religiosos de Tordesillas, Valladolid y Medina del Campo. Acompañaron al cuerpo de Doña Juana los dominicos de San Pablo de Valladolid y San Andrés de Medina del Campo, quienes también participaron en un novenario. Asimismo llegaron a Santa Clara franciscanos procedentes de los monasterios de “Sant Francisco de Valladolid y Medina del Campo”. El rito funerario corrió a cargo de “fray Tomás de Joara, predicador de su magestad” quien ya se había instalado en Tordesillas antes de fallecer la Reina<sup>41</sup>.

Dado que se trataba de una ubicación temporal hasta el traslado a Granada, la iglesia sólo se decoró someramente. Ni siquiera se pensó en levantar un monumento a la manera que se había hecho cuando estuvieron depositados los restos de Felipe “el Hermoso”. Se abrió una sepultura en el suelo, que se cubrió con una simple bóveda de yeso y ladrillos, y allí se colocó el ataúd de la Reina, que previamente se había revestido con una piel de buey; sobre la fosa se dispuso una cama que se cubrió con un paño de considerable tamaño, de “treynta y ocho varas y media de terciopelo negro de pelo y media de granada...”, además de raso y seda<sup>42</sup>. Este espacio se delimitó con una reja de madera que una semana después del entierro se aserró para practicar una puerta en un lateral. Esta reja se decoró con doce escudos, también de madera, candeleros y cuatro lanzas que portaban banderas. Toda la obra de carpintería corrió a cargo de Cristóbal Rojo, mientras que las banderas se ornaron con cien panes de oro y novecientos panes de plata, con un importe total de 6.800 maravedís; se encargaron de dorarlas y de pintar la reja Luis Vélez, vecino de Medina del Campo, y Francisco Soto y Gaspar de Baeza, que lo eran de Tordesillas. Por último, se levantaron dos altares que se decoraron con doseles y frontales, se colocaron algunas palmatorias y se bordó un magnífico terno de terciopelo negro por el medinense Bartolomé de Tovar, del que sólo la hechura costó 12.175 maravedís<sup>43</sup>.



Calvario, Anónimo castellano, siglo XV, Iglesia, Monasterio de Santa Clara, Tordesillas, Patrimonio Nacional.



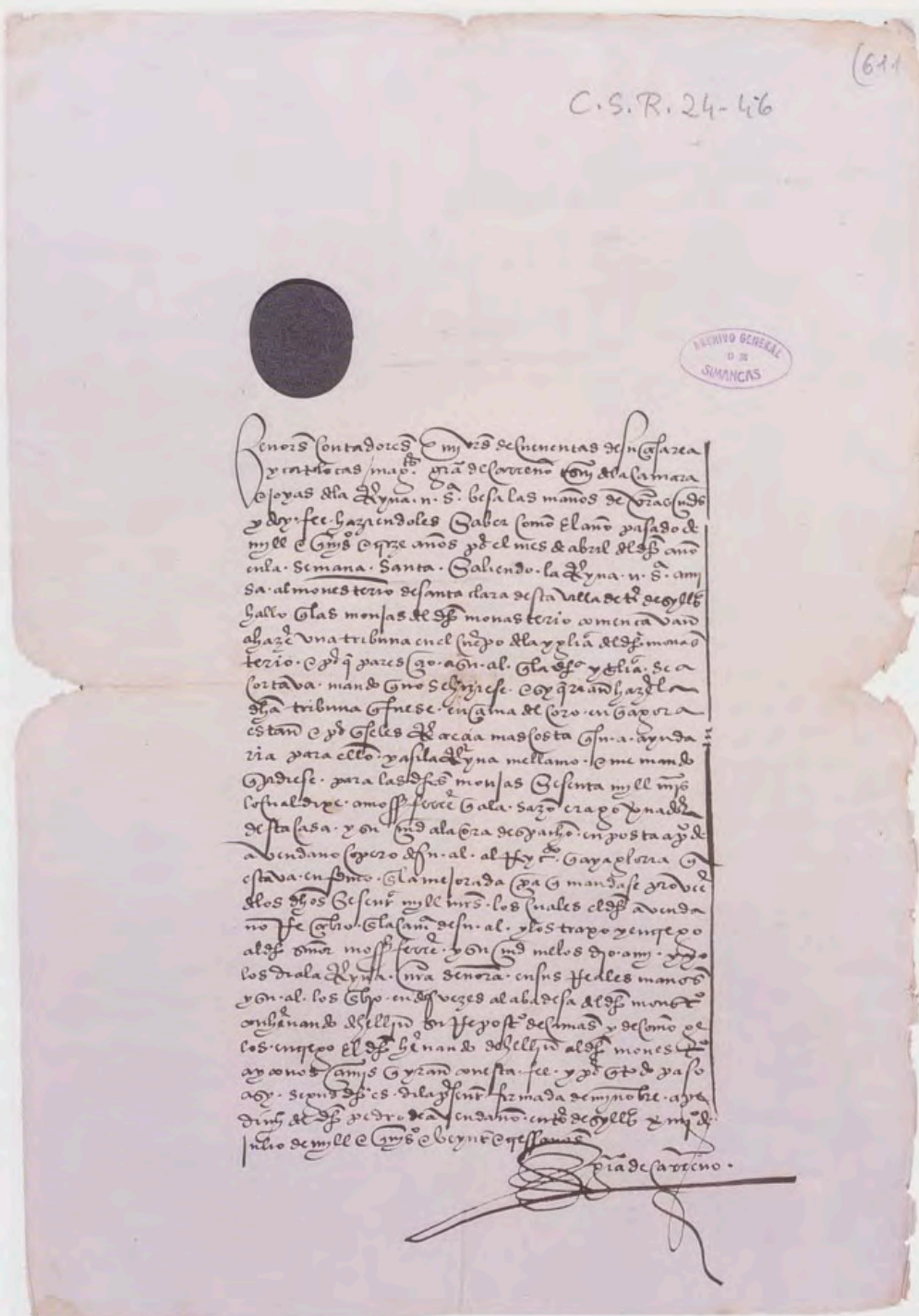
*Cáliz de Doña Juana, Iglesia,  
Monasterio de Santa Clara,  
Tordesillas, Patrimonio Nacional.*

Esto fue todo lo que se hizo para el entierro de la Reina; poca cosa que quizá se pueda justificar atendiendo a que Santa Clara sólo iba a dar cobijo a los restos mortales de Doña Juana durante un corto periodo de tiempo, hasta que se dispusiese su traslado. Al dilatarse esta decisión, en 1564 se procuró ornamentar el presbiterio y vestir adecuadamente a los capellanes que en él servían. Felipe II gastó más de doscientos ducados en frontales y doseles para los altares laterales y en la confección de casullas para los clérigos<sup>44</sup>. Sin embargo, más que pensar en honrar la memoria de su abuela debió tener presente que había que recompensar al Monasterio de Santa Clara, donde ya llevaban casi una década sus restos mortales; aderezar los altares con ricas telas y pro-

veer de ropa litúrgica de terciopelo bordado a los clérigos era una especie de pago a la comunidad por custodiar el cadáver de Juana I, no la exaltación y recuerdo de ella. Este dinero quizá proviniese de los 10.000 ducados que el Emperador había destinado para distribuir en "misas y obras pías" para el momento de la muerte de la Reina y que había ordenado depositar en Simancas<sup>45</sup>.

Hasta los primeros días de febrero de 1574 el cuerpo de Juana I permaneció sepultado en una simple fosa en el presbiterio de la iglesia conventual de Santa Clara en Tordesillas. El 16 de octubre del año anterior Felipe II había determinado el traslado a la Capilla Real de Granada. Se exhumó el cadáver y se llevó en una primera etapa a El Escorial, donde entró el 7 del mis-

Documento en el que la Reina Juana I manda construir una tribuna encima del coro en la Iglesia de Santa Clara (firmado por García de Carreño), Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, legajo 24, folio 46/611.



mo mes; dos días después se partió hacia Granada, donde se llegó el 28 de febrero.

Con este suceso se daba por concluida definitivamente la relación de la Reina con el Monasterio de Santa Clara; relación que, a pesar de las casi cinco décadas que vivió en Tordesillas, no tuvo demasiada importancia. Sólo después de muerte residió entre sus muros y si exceptuamos la obra del coro que corrió a sus expensas, y la hechura del monumento a Felipe “el Hermoso”, hubo que esperar a que falleciese para que realmente se produjera una intervención de cierto interés en el Monasterio gracias a la Reina. En definitiva, hay que concluir que en los sesenta y cinco años que transcurrieron desde que Doña Juana llegó a Tordesillas hasta que sus restos se trasladaron a Granada, el Monasterio de Santa Clara no gozó de especiales beneficios que

la situación podría hacer pensar, máxime cuando durante dos décadas cobijó los restos de la Reina. Cuando arribó a la villa llevaba consigo un gran tesoro —objetos de oro, plata, pedrería...— y obras de arte<sup>46</sup>; cuando murió la Reina prácticamente todo había desaparecido en manos de sus familiares, por lo que el Monasterio de Santa Clara apenas pudo beneficiarse de una supuesta herencia, pero es que ni siquiera en vida de la Reina, ni en los primeros años de su llegada a Tordesillas, cuando el tesoro estaba en su poder, se produjo una donación significativa de objetos de interés. Con todo sí se documentan algunas piezas entregadas por Doña Juana o sus herederos.

Estos objetos llegaron a Santa Clara fundamentalmente en dos épocas: antes de 1525, es decir mientras el Monasterio dio cobijo a los restos de Felipe “el Her-



Vista del Monasterio de Santa Clara, Tordesillas, desde el río Duero, Patrimonio Nacional.

moso”, y después de la muerte de la Reina, durante el período en que allí permaneció enterrada. De la primera etapa apenas conservamos noticias de dádivas; se documenta, por ejemplo, la entrega de un facistol en 1524 en relación con las ceremonias religiosas que se realizaban en recuerdo de eximio Rey<sup>47</sup>. También de ese tiempo data una capa de terciopelo que vestirá el oficiante y que cuando el cuerpo de Don Felipe salió de Tordesillas debió reingresar al tesoro de la Reina; de él formaba parte en 1535, cuando la Emperatriz Isabel tuvo a bien regalársela a la Marquesa de Denia:

...una capa de terciopelo negro con que se solía servir en Santa Clara quando estaba en él sepultado en cuerpo el rey don Felipe nuestro señor, que haya gloria, que dieron y entregaron a la marquesa de Denia por virtud de una cédula de la emperatriz nuestra señora...<sup>48</sup>.

Recuperar la capa que se había utilizado en los oficios por el Rey en Santa Clara durante años resulta un tanto sorprendente; donarla a la comunidad por los servicios prestados –recordemos que el féretro estaba colocado en el centro de la iglesia, lo que interrumpía el quehacer diario de las monjas– habría sido más congruente, y desde luego acorde con otras actuaciones de los Monarcas. Cuando falleció Juana I, Santa Clara sí que se vio beneficiada por algunas obras de arte, todas ellas relacionadas con la liturgia. Así, se colocaron en la capilla donde estaba enterrada dos pequeños retablos que la Reina había conservado hasta el último momento:

...a Pedro de Ayala, que sirve de sacristán en la capilla donde estaba depositado el cuerpo de su alteza, un retablo pequeño de Nuestra Señora y su Hijo en los brazos dándole la teta, para servicio de la dicha capilla [...] al dicho Pedro de Ayala un retablo de la Pasión con el Cruci-

fijo y los ladrones...<sup>49</sup>.

Asimismo, y junto con los retablos, se entregaron al sacristán Pedro de Ayala:

...un cáliz de plata dorado los pies e manzanas y por dentro, que pesó dos marcos e cinco ochavas e media, para servicio de la capilla donde está depositado el cuerpo de su alteza en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas [...] otro cáliz de plata dorado con su patena e pie [...] otras dos vinajeras de plata doradas llanas con sus asideros y picos e tapadores, los cuales tienen encima unos pilaricos muy viejos [...] otras dos vinajeras de plata doradas sizeladas de unas escamas...<sup>50</sup>.

Cuando se decidió el traslado de los restos de la Reina a Granada se procedió a inventariar la platería que se encontraba en Santa Clara para el servicio litúrgico. Allí permanecían las piezas referidas y Felipe II las donó al Monasterio cuando lo abandonó definitivamente el cuerpo de su abuela<sup>51</sup>.

De estas piezas de orfebrería litúrgica podemos identificar un cáliz que todavía se conserva en el Monasterio. Es el que aparece en el inventario de 1573 reflejado como:

un cáliz de plata sobredorado con su patena sobredorada y labrado de unos florones y un letrero en la copa que dize calizen salutatis accipian y en la patena una cruz, que pesó dos marcos y medio y una honça.

Es una pieza de 25,5 cm de altura realizada a finales del siglo XV, que tiene una inscripción con caracteres góticos en el exterior de la copa: “Calicen salutmer accipia ed” (“Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo”): tomaré el cáliz de la salvación e invocaré el nombre del Señor)<sup>52</sup>. El astil es producto de una modificación posterior y quizá ya en el tiempo en que Doña Juana permaneció sepultada en Santa Clara

se produjo algún cambio, un recrecimiento, pues comparando el peso de la pieza que se da en el inventario realizado cuando murió la Reina, y el que se anota cuando sus restos iban a abandonar el Monasterio, hay una importante diferencia de más de medio marco en una pieza que en origen tan sólo pesaba dos marcos<sup>53</sup>. Más allá de estos pocos objetos de orfebrería donados por Felipe II, el Monasterio de Santa Clara sólo se vio favorecido por un reducido número de ornamentos –cinco casullas de terciopelo, verde una y negro el resto, y otra de damasco; tres frontales, uno para cada altar; dos doseses, una alfombra, cuatro corporales...-. También pasaron a formar parte de su patrimonio “dos ymágenes, la una de Nuestra Señora y la otra del Crucifijo entrambas muy pequeñas”<sup>54</sup>, que responden a las contenidas en los altares entregados al sacristán Pedro de Ayala, altares que debían haber sufrido mutilaciones, pues ya no se citan como tal. Bienes estos donados por el Rey que se sumaron a los que la Princesa de Portugal entregó en 1557 –una capa de brocado en la que se representaba la coronación de la Virgen, una casulla con cenefa de oro y la imagen de María y cuatro apóstoles, dos dalmáticas, dos collares de terciopelo, dos estolas, una cama...- presentes que no destacan de los entregados a otros monasterios e iglesias cuando falleció la Reina<sup>55</sup>. En definitiva, el Monasterio de Santa Clara no fue un gran beneficiario del patrimonio de Juana I. Dio cobijo a los restos de Don Felipe, y después a los de Doña Juana, pero sólo cuando los de ésta salieron definitivamente, algunos objetos de valor, en ningún caso importantes obras de arte, permanecieron en poder de la comunidad. Y ello fue gracias a la decisión de Felipe II, decisión que no se puede calificar de munificencia, pues incluso retuvo para sí algunas piezas, probablemente las de mayor valor artístico, como los “cuatro escudos de seda y oro con las armas reales que están los dos en los dos altares laterales y los dos en la cama”. Habían transcurrido sesenta y cinco años desde la llegada de Juana I a Tordesillas, y durante tan dilatado periodo la relación con el Monasterio de Santa Clara no fue intensa. Jamás residió allí, a no ser muerta, y todo indica que no mostró especial interés por el lugar y la comunidad que dieron cobijo al cuerpo de su esposo; sus sucesores tampoco lo hicieron.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este ensayo se centra en las relaciones que Juana I tuvo con el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, destacando y puntualizando algunos aspectos de la tesis expuesta en M. A. Zalama, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, 2000.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 160-165.

<sup>3</sup> La actual fábrica de San Antolín es consecuencia de una reedificación de la segunda mitad del siglo XVI, a excepción de la capilla de los Alderete, iniciada a finales del siglo XV, pero en la que se trabajaba en los años en que vivió en Tordesillas Doña Juana. Cfr. C. J. Ara Gil y J. M. Parrado del Olmo, *Antiguo partido judicial de Tordesillas*, «Catálogo monumental de la provincia de Valladolid», XI, Valladolid, 1994 (2.ª ed.), pp. 147-151 y 500, y J. Castán Lanasa, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI)*, Valladolid, 1998, pp. 543-555.

<sup>4</sup> Entre ellos destacan los testimonios del flamenco Laurent Vital (1517), del veneciano Andrea Navagero (1525) y del holandés Enrique Cock (1592). Cfr. J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, 1952, *passim*.

<sup>5</sup> P. López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro* (Ed. a cargo de E. de Llaguno y Amírola), Madrid, p. 597.

<sup>6</sup> J. Castro Toledo, *Colección Diplomática de Tordesillas*, Valladolid, 1981, pp. 79-87.

<sup>7</sup> E. Cock, “La Jornada de Tarazona”, en J. García Mercadal, p. 1418.

<sup>8</sup> E. Fernández Torres, *Historia de Tordesillas*, Valladolid, 1914 (2.ª ed.) p. 125.

<sup>9</sup> Archivo General de Simancas (AGS), Escribanía Mayor de Rentas – Mercedes y Privilegios, leg. 30, fol. 5.

<sup>10</sup> La documentación en M. A. Zalama, 2000, pp. 163-212 [*op. cit.* n. 1].

<sup>11</sup> E. Haverkamp-Begemann, “The Spanish views of Anton van den Wyngaerde”, *Master Drawings*, III, 4 (1969), p. 392; F. Marías, “Tordesillas”, en R. L. Kagan (ed.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 1986, pp. 579-581. El dibujo se conserva en el Victoria & Albert Museum de Londres.

<sup>12</sup> Sobre este aspecto cfr. M. A. Zalama, 2000, pp. 116-118 [*op. cit.* n. 1].

<sup>13</sup> Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa, leg. 1285, exp. 4 (Plano n.º 5915).

<sup>14</sup> Sobre las intervenciones arquitectónicas en el Palacio durante la estancia de Doña Juana y las reparaciones llevadas a cabo en momentos posteriores hasta su desaparición, cfr. M. A. Zalama, 2000, pp. 163-212 [*op. cit.* n. 1].

<sup>15</sup> M. A. Zalama, “Doña Juana «la Loca» con el cortejo fúnebre de su esposo por tierras de Palencia”, en *Actas del III Congreso de Historia de Palencia*, IV, Palencia, 1995, pp. 551-565; M. A. Zalama, 2000, pp. 75-100 [*op. cit.* n. 1].

<sup>16</sup> P. Mártir de Anglería, *Epistolario*, «Documentos inéditos para la Historia de España», X (Ed. de J. López de Toro), Madrid, 1955, p. 164. Se refiere a la llegada a Torquemada en una carta fechada el 24 de diciembre de 1506.

<sup>17</sup> B. Aram, “Juana «the Mad's» Signature: The Problem of Invoking Royal Authority, 1505-1507”, *Sixteenth Century Journal*, XXIX, 2 (1998), pp. 543-544.

<sup>18</sup> “Ha mandado retirar de la corte los tapices y todos los adornos, alegando que no es conveniente celebrar fiestas y regocijos donde ella tiene encerrado a su marido para llorarle...”. Cfr. P. Mártir de Anglería, 1955, p. 214 [*op. cit.* n. 16].

<sup>19</sup> Cfr. Anónimo, “Segundo viaje de Felipe «el Hermoso» a España en 1506”, en J. García Mercadal, 1952, pp. 586-587 [*op. cit.* n. 4], y especialmente P. Mártir de Anglería, 1955, *passim* [*op. cit.* n. 16], quien relata su fijación incluso después de muerto Don Felipe; verbigracia, p. 164, “La queman los mismos celos que cuando vivía el marido”. Sobre este particular cfr. L. Pfandl, *Juana la Loca*, Madrid, 1957 [1950], *passim*; y M. Fernández Álvarez, *Juana la Loca, 1479-1555*, Palencia, 1994, *passim*. (De este libro hay una segunda edición –Madrid, 2000– con algunas adiciones ya publicadas por el autor en otros escritos anteriores).

<sup>20</sup> P. Mártir de Anglería, 1955, p. 185 [*op. cit.* n. 16].

<sup>21</sup> Cfr. M. A. Zalama, 2000, «Capítulo III», epígrafe “Muerte de la Reina” [*op. cit.* n. 1].

<sup>22</sup> L. Vital, “Relación del primer viaje de Carlos V a España”, en J. García Mercadal, 1952, p. 702 [*op. cit.* n. 4].

<sup>23</sup> Cfr. M. A. Zalama, 2000, pp. 152-155 [*op. cit.* n. 1]. Se documentan pagos casi por la misma cantidad en años sucesivos hasta 1545.

<sup>24</sup> AGS, Casa y Sitios Reales (CSR), leg. 56, fol. 8. El 6 de junio de 1511 se pagaron “...cuatro reales que se dieron a tres hombres que levaron la tapicería a la iglesia para el monumento y la sacudie-

ron...". Asimismo el 17 de julio de 1515 se dieron "...ciento e dos maravedís [...] a los hombres que levaron e traxeron la tapecería e alonbras a la iglesia de Santa Clara para montar el monumento...". AGS, CSR, leg. 15, fol. 5/425.

<sup>25</sup> L. Vital, 1952, p. 702 [op. cit. n. 4].

<sup>26</sup> AGS, CSR, leg. 55, fol. 452, y leg. 17, fol. 5/347.

<sup>27</sup> Se conservan cuentas de los años 1511, 1512 y 1515 en las que se anotan cantidades entregadas a la Reina para limosnas, pero no se establece que fueran para Santa Clara, lo que hace suponer que tenían destino diverso. Cfr. AGS, CSR, leg. 15, fol. 1/55. Libranza de Mosén Ferrer ordenando dar 50 ducados a la Reina: "...dío este Jueves de la cena en la iglesia a la reina nuestra señora que se los pidió para por dios y para ofrecer este viernes de la cruz [...] a cinco de junio de quinientos y onze años". *Ibidem*, fol. 7/675. El 5 de mayo de 1512 se dieron a la Reina 40 ducados "para ofrecer a la cruz e dar en la limosna de la semana santa deste presente año...". *Ibidem*, fol. 6/555. El 22 de abril de 1515 se entregaron a la Reina 40 ducados "para dar en la limosna de la semana santa...".

<sup>28</sup> *Ibidem*, fol. 7/655. El 5 de agosto de 1512 se ordenaban pagar 1.506 maravedís, gastados "...por mandado de su alteza porque las monjas del monasterio de santa clara desta villa de Tordesillas hicieron mudar un altar de sant francisco con su retablo, que estaba en el dicho monasterio de una parte a otra donde se puso, y después que salió la reyna nuestra señora a misa al dicho monasterio y viendo la mudanza de dicho altar, lo mandó su alteza tornar a donde primeramente estava y en lo tornar se gastaron los dichos mill e seyscientos maravedís de la manera siguiente: Diose a Francisco de Burgos, entallador, por quatro días que se ocupó en asentar el retablo, sin la costa de su mantenimiento dos ducados de oro...".

<sup>29</sup> *Ibidem*, fol. 7/656. "...Juan Ruiz de Anero, cantero, quatro cientos e ocho maravedís que ovo de aver por tornar a asentar una ymajen de bulto de piedra del señor santiago a su lugar en el monasterio de santa clara [...] la abadesa e monjas del dicho monasterio avían mandado quitar e mandado ally el altar de san francisco de la dicha iglesia y después su alteza lo mandó todo volverse como estava y costó el hazer el pie adonde se asentó la dicha ymajen de señor santiago los dichos quatrocientos e ocho maravedís [...] Tordesillas a once de marzo de DXIII".

<sup>30</sup> *Ibidem*, leg. 24, fol. 46/611; cfr. M. A. Zalama, 2000, pp. 150-151 [op. cit. n. 1].

<sup>31</sup> AGS, CSR, leg. 5, fol. 511. La carta se publicó por primera vez, aunque sin declarar su procedencia, en A. Rodríguez Villa, *La reina doña Juana la Loca*, Madrid, 1892, p. 277.

<sup>32</sup> AGS, CSR, leg. 5, fol. 294. No se puede determinar con seguridad que la carta del Emperador fuera en respuesta a la anterior, pues ambas carecen de fecha; no obstante, si no fue a la referida tuvo que serlo a una similar, a juzgar por los términos en que se redactó.

<sup>33</sup> M. Fernández Álvarez, 1994, p. 200 [op. cit. n. 19].

<sup>34</sup> A. Rodríguez Villa, 1892, p. 545 [op. cit. n. 51].

<sup>35</sup> AGS, Estado, leg. 109, fol. 245. La carta está fechada el 9 de abril de 1555, tres días antes de su fallecimiento.

<sup>36</sup> *Ibidem*, leg. 510, fol. 58.

<sup>37</sup> A. Rodríguez Villa, 1892, p. 598, "...embalsamé yo su cuerpo..." [op. cit. n. 51].

<sup>38</sup> AGS, Estado, leg. 109, fol. 245.

<sup>39</sup> Sobre la decisión y sus causas de hacer olvidar a todo el mundo la figura de la Reina por parte de Carlos V, cfr. M. A. Zalama, 2000, *passim* [op. cit. n. 1].

<sup>40</sup> AGS, Estado, leg. 109, fol. 245.

<sup>41</sup> P. F., "Nómina del Marqués de Denia para que se recibiese en cuenta al pagador Luis de Landa lo gastado en el entierro y depósito del cuerpo de la Reina D.<sup>a</sup> Juana en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas", *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, VI (1876), p. 105.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 105-104.

<sup>43</sup> AGS, CSR, leg. 18, fols. 591-594.

<sup>44</sup> *Ibidem*, leg. 51, fols. 72-75, y leg. 96, fols. 859-861.

<sup>45</sup> *Ibidem*, Estado, leg. 510, fol. 58, "...diez mill ducados que mandé apartar y poner en Simancas para que quando su alteza falleciese se distribuyesen en misas y obras pias...".

<sup>46</sup> Sobre los avatares del tesoro de Juana I cfr. M. A. Zalama, "El tesoro de la reina Juana I en Tordesillas: relación de su expolio", en M.<sup>a</sup> J. Redondo Cantera y M. A. Zalama, (coords.), *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, pp. 41-61, y M. A. Zalama, 2000, «Capítulo IV» [op. cit. n. 1].

<sup>47</sup> AGS, CSR, leg. 24, fol. 862v., "... mil e ciento e veinte e cinco maravedís para un facistol de Santa Clara donde está el cuerpo del rey don Felipe...".

<sup>48</sup> *Ibidem*, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.<sup>a</sup> Época, leg. 1215, s. f., entre fols. 82 y 82 bis.

<sup>49</sup> *Ibidem*. La orden de entrega la firmó la Princesa Gobernadora el 6 de septiembre de 1557.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. f., entre fols. 91 y 92. La cédula por la que se dieron al capellán estas piezas está firmada por la Princesa Doña Juana el 6 de septiembre de 1557.

<sup>51</sup> P. F., "Memorial de la plata y hornamentos y frontales que está a su cargo de Bartolomé Fernández de Quiçedo, capellán de su majestad y sacristán de la capilla real de Santa Clara de Tordesillas, donde está depositado el cuerpo de la cathólica Reyna doña Juana nuestra señora que aya gloria", *Revista de Archivos, Bibliotecas, y Museos*, V (1875), pp. 266-267. El inventario se realizó el 14 de octubre de 1575.

<sup>52</sup> G. Ramos de Castro, "El cáliz de doña Juana", en *Tordesillas. 1494*, Madrid, 1994, p. 210.

<sup>53</sup> En 1557 el peso estimado era "dos marcos e cinco ochavas e media" y en 1575 "dos marcos y medio y una honça". Atendiendo a que un marco equivalía a ocho onzas la diferencia es considerable y demasiada para poder ser entendida como una desviación producto de dos pesajes diferentes.

<sup>54</sup> M. A. Zalama, 2000, p. 156 [op. cit. n. 1].

<sup>55</sup> AGS, Consejo Real, leg. 615, fol. 10. "Conozco yo doña Catalina de Guebara, abadesa del monesterio de Nuestra Señora Santa María la Real de la horden de Santa Clara desta villa de Tordesillas, que resezeu de Alonso de Ribera, camarero de la reina nuestra señora que sea en gloria, por mandado de la serenísima princesa de Portugal y gobernadora destos reinos el hornamento y cama siguiente:  
Una capa de brocado pelo blanco con una cenefa rica de ylo de oro con la ystoria de los apóstoles, con su capilla con la ystoria de la coronación de Nuestra Señora, tiene un botón y una orla de oro forrada en bocací colorado.  
Una casulla del mismo brocado con una cenefa rica de oro con la imagen de Nuestra Señora y quatro apóstoles, forrada en bocací colorado. Dos dalmáticas del dicho brocado, los redropiés y bocas de mangas de una bordadura de ylo de oro de un follaxe de oro e plata sobre terciopelo carmesí con flocaduras de seda carmesí, están aforradas en bocací colorado.  
Dos collares de terciopelo carmesí bordados de un follaje de ylo de oro.  
Dos pares de cordones para las dichas dalmáticas de oro y seda blanca con sus borlas y botones de lo mismo.  
Dos estolas y tres manipulos del dicho brocado, pelo blanco, con sus flocaduras de oro y carmesí forradas en tafetán carmesí.  
Un frontal de los dicho brocado pelo blanco rico de quatro paños de una bara en alto.  
Dos frontales y un sobrefrontal de la misma bordadura de oro y plata de la guarnición de las dichas dalmáticas sobre terciopelo carmesí. Tres guarniciones del dicho brocado pelo blanco para tres albas que son quince piezas chicas y grandes.  
Una cama de campo de tafetán leonado y morado y blanco que tienen quatro cortinas y un cielo.  
De todo lo qual me doy por entregada y contenta por quanto lo resezeu e entregastes en mi poder vos el dicho Alonso de Ribera, camarero de su alteza. Fecha en Tordesillas a nuebe días del mes de hebrero de myll e quinientos e cinquenta e siete años".

# La “Corte” como simbología del poder en Indias (siglos XVI y XVII)

Por Pedro Pérez Herrero  
*Universidad Complutense de Madrid*

## LA GESTIÓN DEL PODER EN LOS TERRITORIOS COLONIALES AMERICANOS

En la historiografía latinoamericanista fue bastante común durante décadas describir el funcionamiento de las instituciones de gobierno y administración de los reinos de las Indias, sin entrar a explicar los mecanismos internos en virtud de los cuales se gestionaba el poder. Se subrayó, en una versión bastante simplificada, que los Virreinos americanos se dividían territorialmente durante la época colonial en Audiencias y éstas en Corregimientos, Alcaldías, Gobernaciones y Municipalidades; y se explicó que el Rey, por medio de una política de desconcentración de poder y de indefinición consciente en las atribuciones de cada una de las instituciones (las Audiencias, por ejemplo, al mismo tiempo que supremos tribunales de justicia tenían funciones de gobierno) promovía rivalidades entre las distintas autoridades para, mediante acusaciones mutuas, tener acceso a los distintos puntos de vista y asegurar que nadie (persona o institución) adquiriera poderes excesivos<sup>1</sup>.

Hace ya bastantes años, Alfonso García Gallo aclaró que estas afirmaciones eran una simplificación de la realidad y puntualizó acertadamente que los Virreinos, Audiencias, Corregimientos, Capitanías, Cabildos, etc. —como quedó claro en la *Política Indiana* escrita por Juan de Solórzano Pereira en 1648— fueron creados en diferentes momentos con distintos propósitos, por lo que sólo en algunos casos coincidían sus límites.

El mismo autor explicó que existía en la época colonial una distinción territorial entre las instituciones gubernativas, judiciales, eclesiásticas, militares o financieras; y subrayó (posteriormente siguieron por esta misma línea otros historiadores) que en las Ordenanzas de las Audiencias no se aludía a las funciones de gobierno (en algunos casos, cuando en la ciudad sede de la audiencia coincidían las Gobernaciones o los Virreinos, era habitual que se nombrara a una misma persona para ocupar el cargo de Presidente de la Audiencia, Gobernador o Virrey, para evitar problemas jurisdiccionales), por lo que cuando un Presidente de la Audiencia-Virrey moría —y hasta el momento en que se recibiera el nuevo nombramiento— los oidores suplían las labores de gobierno para evitar la ausencia de poder, pero no porque tuviera incorporada dicha función. Por último, el mismo autor aclaró que, puesto que uno de los propósitos del Rey era evitar los problemas interinstitucionales, a menudo siguió la política de concentrar en la misma persona diferentes cargos, en vez de potenciar el solapamiento de las atribuciones de distintos nombramientos en distintas personas. El hecho de que una misma persona fuera Vi-

*Detalle de la ciudad de México con las armas castellanas, en Atlas de Juan Riczo de Oliva, Real Biblioteca, Signatura II/1271, lámina 17, Madrid, Patrimonio Nacional.*





*Chorographia... Peruanae provinciae atque Brasiliae, en Theodori de Bry, Americae tertia pars...*  
 Francofurti ad Moenum: apud Matthiam Beckerum, 1605. Real Biblioteca, Signatura I/B/249, Madrid, Patrimonio Nacional.

rey, Presidente de la Audiencia y Capitán General no significaba que dichas instituciones estuvieran fusionadas, o que la Audiencia tuviera atribuciones de gobierno o militares. Muestra de ello es que el Rey, cuando hacía una acumulación de cargos en una misma persona, efectuaba los nombramientos separados en el tiempo, para que quedara constancia documental de que no había fusión<sup>2</sup>.

No obstante, aún después de haberse realizado acertadas aclaraciones sobre los órganos de gobierno indios, se comprueba que el estudio de la gestión del poder en Indias ha continuado siendo hasta la fecha un tema poco estudiado. Se sabe quién mandaba y qué títulos tenía para ello, pero no se ha realizado una descripción detallada de por qué los súbditos indios de tan distintas condiciones y lugares acataban la autoridad real y obedecían sus órdenes y las de sus delegados. Se ha descrito el funcionamiento de las instituciones y realizado algunas biografías de las personas que ocupaban el poder, pero no se ha explicado por qué unos y otros obedecían, ni se han descrito los mecanismos mediante los que se intercambiaban las órdenes por la obediencia.

Para la Península Ibérica existen aportaciones clásicas<sup>3</sup>, y recientemente se ha constituido un importante grupo de historiadores preocupados por investigar y comprender los mecanismos y las relaciones de poder en las sociedades de Antiguo Régimen<sup>4</sup>. Sin embargo, estos temas y enfoques de análisis siguen siendo, hasta la fecha, más la excepción que la norma respecto al caso de análisis de las sociedades indias. Los trabajos que existen son desiguales, no parten de criterios homogéneos, y es casi una costumbre que no se suela diferenciar convenientemente entre las instituciones de gobierno, los agentes y el poder mismo. En consecuencia, se suele hablar del poder del Consejo de Indias, del Presidente de la Audiencia o del Virrey Toledo, y no se establecen las delimitaciones oportunas entre institución, cargo y persona. No se distingue bien tampoco entre el poder individual que podía ejercer una persona y un agente colectivo (vecinos, comunidad étnica, familias). Se utilizan indistintamente, con más regularidad de la deseada, vocablos como elite de poder, grupo de poder, aristocracia, burguesía u oligarquía. Es verdad que el poder es difícil de definir y encapsular conceptualmente los mecanismos que lo



*Detalle de la Adarga de Felipe II, D-88, Real Armería, Madrid, Patrimonio Nacional.*

explican (antropólogos, sociólogos, politólogos, historiadores han discutido en extenso al respecto) y que tiene múltiples caras, pero es verdad también que es fácil de detectar allí donde existe. Evidentemente, hay honrosas excepciones, como lo muestran los recientes estudios que se están realizando sobre el poder utilizando la metodología de redes aplicada a regiones y períodos concretos<sup>5</sup>.

Hay que aclarar, desde un comienzo, que para entender las distintas formas de organización del poder en las sociedades indianas se debe partir de la premisa de que no es posible extrapolar conceptos explicativos propios del Estado liberal de los siglos XIX y XX a las Sociedades de Antiguo Régimen, y menos aún a las coloniales. Algunos historiadores han culpado a la administración imperial de no haber dis-

tinguido adecuadamente los “asuntos personales” del Monarca de los “asuntos públicos”, explicando que, como resultado de dicha indefinición, las rivalidades personales y los problemas familiares se convirtieron a menudo en asuntos de gobierno y viceversa. Se ha repetido también que, debido a la mala preparación de los cuadros de gobierno y a la errónea selección de los “colaboradores”, se expandió la corrupción y la ineficiencia por todos los rincones de los extensos territorios del imperio. Todo ello puede que tenga algo de verdad en algunas situaciones, pero es necesario recordar que las dinámicas de las relaciones de poder en los territorios americanos durante la época colonial de los siglos XVI y XVII (el siglo XVIII y el reformismo borbónico introdujeron variables nuevas) no pueden ser entendidas desde la



*Retrato de Hernán Cortés, en André Thevet, Pourtraits et vies des hommes illustres grecs, latins et payens..., Paris: par la vesve I, Keruet et Guillaume Chaudiere, 1584, Real Biblioteca, Signatura VII/2173, Madrid, Patrimonio Nacional.*

perspectiva de lo que hoy conocemos como un “Estado de derecho”.

En las sociedades de Antiguo Régimen no existía una administración pública de carrera, ni un ejército profesional jerarquizado asalariado. Tampoco existían partidos políticos ni sindicatos que actuaran en representación de grupos sociales e ideologías. Las relaciones eran personales antes que institucionales. La administración de los reinos no se instituía sobre la base de la gestión eficiente de lo público, con el fin de fomentar un mejor equilibrio social o un desarrollo económico integral, sino que se establecía como un asunto patrimonial, cuyo epicentro lo ocupaba la figura del Rey. En consecuencia, el Monarca tenía que ejercer el poder apoyándose en relaciones personales establecidas a su vez en reciprocidades, compromisos y lealtades. La fidelidad, antes que la preparación profesional, o la demostración de la capacidad para ejercer competitivamente un cargo, era el mejor bagaje para ser seleccionado, ocupar un destino, y desempeñar las funciones de gobierno y administración del reino<sup>6</sup>. Los cargos de poder reflejaban en la práctica la compleja trama de la constelación de las relaciones de lealtades y confianzas

del Monarca. La Corte era así una cantera de fieles y el escenario donde se representaban ritualmente las relaciones de poder. El boato, la vestimenta, el protocolo reflejaban a la perfección el juego de relaciones de honor, prestigio y lealtades de los distintos vasallos.

La reciente historiografía latinoamericanista está poniendo de manifiesto que el Monarca podía ejercer el poder solo en la medida en que fuera capaz de delegar parte del mismo en otras personas y establecer las consabidas reciprocidades políticas. Un descubridor, por ejemplo, aceptaba el reto de empeñar su vida y su capital (propio o prestado) con la intención de conquistar nuevos territorios allende los mares (considerado como un servicio a la Corona por suponer un aumento de los reinos y del número de súbditos) sólo si el Rey, en la capitulación correspondiente, se comprometía a nombrarlo, en caso de que la aventura coronara con el éxito, Capitán, Almirante, Alcalde Mayor, encomendero. Sólo cuando los servicios prestados a la Corona hubieran sido extraordinarios (como fue el caso de Hernán Cortés) se aspiraba a la adquisición de un título (Cortés excepcionalmente consiguió ser nombrado Marqués

Retrato de Francisco Pizarro, en *André Thevet, Pourtraits et vies des hommes illustres grecs, latins et payens...*, Paris: par la vesve I, Keruet et Guillaume Chaudiere, 1584, Real Biblioteca, Signatura VII/2173, Madrid, Patrimonio Nacional.



del Valle). Sin embargo, ningún conquistador tenía la posibilidad de adquirir un territorio en su nombre y convertirse en el soberano de lo conquistado, pues no disponía de ningún instrumento jurídico que le dotara de la legitimidad para obtener la autoridad necesaria. El Rey era el único que tenía dicha llave. Por ello, no es casual que los mismos contemporáneos etiquetaran la experiencia de Lope de Aguirre (que quiso independizarse y convertirse en Rey en los territorios americanos por él conquistados a comienzos del siglo XVI) como una locura sin ninguna posibilidad de éxito <sup>7</sup>.

No obstante, hay que recordar también que si el Rey trataba de gestionar su autoridad de forma desproporcionada, y por tanto unilateral, los súbditos tenían la posibilidad de interpretar que su acción era injusta (existían los mecanismos oportunos para retrasar el cumplimiento de la orden real). Había incluso la posibilidad de interpretar, en caso de que el Rey hiciera un ejercicio abusivo de su autoridad, que el Monarca cuando gobernaba en contra de los intereses del reino pudiera ser depuesto (teoría del tiranicidio manejada por Francisco de Vitoria) <sup>8</sup>. De ahí la máxima, tantas veces repetida, y tantas veces mal comprendida por

muchos historiadores, en referencia a los territorios americanos, de que “la ley se acataba, pero no se cumplía”. Lo que transmitía dicha sentencia era que la autoridad no se podía poner en duda (el súbdito estaba obligado a acatar al Monarca) y que si la orden no estaba acompañada del establecimiento de las consabidas reciprocidades era simplemente ignorada (no se cumplía argumentando que era desproporcionada, desmedida, anacrónica u obsoleta). Dicho de otro modo, no se ponía en duda que el Rey fuera el Monarca, pero sólo era obedecido si no ejercía el poder unilateralmente. En la medida en que ofrecía posibilidades de beneficios, privilegios y asegurara las desigualdades era obedecido <sup>9</sup>.

Se comprende así que los grupos de poder locales indios hacían respetar la voluntad del Rey y se convertían en celosos guardianes de la Monarquía imperial sólo en la medida en que el Monarca legitimara su función y les garantizara el ejercicio de su poder y el disfrute de un trato de favor que marcara la existencia de las diferencias. Rey y grupos de poder locales indios se necesitaban recíprocamente y se retroalimentaban. Si el Rey no se hubiera apoyado en la participación de estos grupos no habría dispuesto de los



Andrés Sánchez Galque, Retrato de los Caciques de Esmeraldas: don Francisco de la Robe y sus hijos Pedro y Domingo, Museo Nacional del Prado, N° 4778, Madrid.

instrumentos necesarios para poder administrar toda la diversidad de territorios que componían el imperio. Queda claro que los grupos de poder locales crecieron en la medida en que se convirtieron en intermediarios del poder entre el Monarca y los súbditos. Sería precisamente este eslabón el que trataron de romper los Borbones a partir del reinado de Carlos III, dando lugar como consecuencia a la independencia.

En suma, se detecta que la interdependencia de los grupos de poder, las reciprocidades y el juego de pesos y contrapesos es lo que primaba en las sociedades de Antiguo Régimen coloniales. Los súbditos necesitaban del Rey para legitimar el ejercicio de su poder, y el Rey necesita de la lealtad de aquellos para poder demostrar su autoridad (administrar las posesiones, defender los territorios, garantizar el orden establecido). El pacto de vasallaje se constituyó así en la pieza clave.

#### LA "CORTE" COMO SIMBOLOGÍA DEL PODER

Si el Rey era, en las sociedades de Antiguo Régimen, la encarnación de la autoridad, la Corte se convirtió en el escenario simbólico de las relaciones de poder. Era el espacio y el momento en que se tramitaban, conseguían y pactaban los acuerdos. Hay que advertir que cuando se habla de la "Corte" en estas páginas no se hace referencia sólo a la del Monarca en la Península Ibérica, sino también al juego de poderes que rodeaba a todos los individuos de influencia en los espacios indios. Así, se habla de la "Corte" del Virrey, del Presidente de la Audiencia, de los grandes mercaderes de los Consulados de Comerciantes, del gran hacendado, etc. Cada una estaba en proporción con su nivel de influencia. Ya que la legitimidad del poder no procedía de los votos (como sucede en un sistema democrático basado en la soberanía popular), sino del nombramiento realizado por el Rey (o sus allegados, tales como Virreyes, Presidentes de las Audiencias,

Capitanes Generales, etc.), la "Corte" se convirtió en una práctica ineludible donde se gestionaba y distribuía el poder. La capacidad de control del Príncipe sobre el destino de sus súbditos (en Indias entiéndase Virrey, Presidente de la Audiencia, hacendado, etc.) se medía por el número de clientes que le rodeaban. El número de "zánganos" que sobrevolaban a un individuo era indicativo de la capacidad de influencia y poder de la "abeja reina". Se daba así una reciprocidad que retroalimentaba a todas las partes. No existían individuos aislados, sino que todos estaban entrelazados en una compleja y cambiante interdependencia. La libertad –en el sentido de independencia de acción individualizada– no existía con las connotaciones de hoy día. Cada pieza de la sociedad de Antiguo Régimen tenía su cabida y funcionaba de acuerdo a unas reglas<sup>10</sup>.

La práctica de "hacer la Corte" se convirtió así en las sociedades de Antiguo Régimen no por casualidad en una acción imprescindible para conseguir puestos, nombramientos, privilegios, perdones, favores, exenciones. El protocolo y el ritual mostraban de forma nítida las relaciones de poder. Aquel que se situara físicamente (sentado a la mesa o en una reunión) más cerca del Príncipe (andado el tiempo sería designado con el nombre de patrón) era el que había sido seleccionado como más allegado y, por tanto, el que tenía la posibilidad de gozar de más prebendas. Todo estaba establecido en la etiqueta. El Palacio del Rey o del Virrey, así como las mansiones de los Presidentes de las Audiencias, de los Capitanes Generales, y de los hacendados en menor escala, mostraban una radiografía clara del poder que ejercía su inquilino.

Cuando se recibía, por ejemplo, en una Audiencia en Indias, el "sello real" –con el que se debían legitimar los documentos de dicha institución– se esta-

ba obligado a establecer un sofisticado ritual. El sello, en tanto que representación de la autoridad del Rey, era tratado con todos los honores del Monarca. Metido en un cofre sobre cojines, y a lomos de un caballo debidamente engalanado para la ocasión, el sello llegaba a la ciudad, donde era recibido por todas las autoridades jerárquicamente ordenadas. Se le daba la debida pleitesía, entre arcos de triunfo, y se le ofrecía toda clase de actos de bienvenida. Al igual que en las recepciones de los Virreyes, el sello primero iba a la iglesia o catedral, según el rango de la ciudad cabecera de la Audiencia, y después se llevaba con todos los honores a depositarlo en las dependencias de la Audiencia o del palacio virreinal según fuera el caso. Ni que decir tiene que después se vigilaba y custodiaba permanentemente. Era el símbolo de la autoridad del Monarca. Aquel que no supiera que era al mismo Rey al se estaba rindiendo los honores se quedaría perplejo del ritual realizado alrededor de un simple sello con un escudo grabado.

Los edificios tenían que tener el lujo en correspondencia al nivel de poder de la persona que los habitaba. Era imprescindible que tuviera salones para realizar las reuniones donde se intercambiaban noticias, influencias, reciprocidades, y se daban las directrices para solucionar los asuntos de gobierno. Al patio central llegaban los carruajes y las caballerías de los visitantes. La distinción de sus ocupantes quedaba patente en el lujo con el que iban engalanados. La presencia de una iglesia, capilla o altar, según el caso, mostraba la estrecha vinculación del sistema de poder de la Monarquía con la Iglesia.

En Indias el comportamiento diario del Rey se convirtió en un punto de partida indispensable para establecer las distintas escenografías de poder en cada una de las regiones y niveles, no sólo por representar el Monarca el epicentro del sistema imperial, sino por el hecho de que sus costumbres y actitudes diarias eran indiscutiblemente el referente obligado que se tenía en cuenta para reproducir las distintas "Cortes" a escala con las adaptaciones obligadas (algunas prácticas eran sólo privilegio del Monarca a fin de escenificar su situación central en el juego de poderes, por lo que eran irrepetibles).

Al respecto resulta ilustrativo que en casi todos los tratados de educación de Príncipes y discursos sobre "la razón del Estado" redactados durante los siglos XVI y XVII (Tomás de Aquino, Gómez Manrique, Nicolás Maquiavelo, Antonio de Guevara, Francisco de Monzón, Felipe de la Torre, Diego Saavedra Fajardo, Justo Lipsio, Giovanni Botero, Pedro de Rivadeneyra, Jerónimo Castillo de Bovadilla, Juan de Torres, Baltasar Alamos de Barrientos, Tomás Fernández Medrano, Eugenio de Narboma, Antonio de Herrera, Juan Márquez, Juan de Santa María, Fernando Alvia de Castro, Lorenzo Ramírez de Prado, Pedro Barbosa Homem, Juan Pablo Martín Rizo, Claudio Clemente, Juan Blázquez Mayoralgo, Andrés Medo, etc.), tanto para la dinastía de las Austrias como para el resto de las casas reinantes europeas, se hace una referencia explícita a cómo se debía comportar el Príncipe en la Corte<sup>11</sup>.

El honor y el prestigio estaban nítidamente simbolizados en las sociedades de Antiguo Régimen. Sin duda, el honor era más importante que los ingresos económicos, ya que éste se adquiría más fácilmente



Mar del Sur, Patagonia y Perú, en Atlas de Juan Rizzo de Oliva, Lámina 9, Real Biblioteca, Signatura II/1271, Madrid, Patrimonio Nacional.



Melchor Pérez Holquin, Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí, Museo de América, Inv. n° 87, Madrid.

por servicios prestados al Rey que con el éxito en los negocios. Perder el honor era sinónimo de perder la protección del Rey. Se comprende así que el honor no era algo etéreo, intangible, insustancial, ya que el que tuviera una buena dosis del mismo se podía permitir el lujo de no trabajar con sus manos y vivir de las rentas, los favores y de su patrimonio. Con ello se puede entender mejor que las intrigas de la Corte no eran meras cuestiones de simple etiqueta, tal cual lo entendemos hoy día, ya que en ellas se dilucidaba el destino de los cortesanos. La Corte no era así un remanso de paz y de fiestas continuas. Todos dependían del Rey, y a su vez unos de otros, pues el que hoy estaba en la cumbre mañana podía estar defenestrado y viceversa. El Rey se aseguraba la fidelidad a través de la oferta escasa de títulos y favores. El arte de gobernar se centraba en buena medida en lograr administrar fríamente las pasiones (las envidias de unos servían de freno para las ambiciones de otros).

El Rey manejaba hábilmente el arte de la división para mantener viva la llama de la fidelidad hacia su persona. Debía alimentar aquellas prácticas que aseguraran las diferencias y las tensiones. Con ello impedía una sublevación de los cortesanos en su contra. Recortando el número de títulos y favores aseguraba una demanda continua y le facilitaba la elección de los mejores. La competencia interna de la Corte obligaba a incorporar una racionalidad especial en el comportamiento, ya que había que optar siempre antes por el honor que por los sentimientos (estos no generaban honor; la cercanía al Rey, sí). Las ideas no facilitaban aumentar el patrimonio; el honor dispensado por el Rey, sí. La conducta estaba y debía estar fríamente calculada. Quedaba poco espacio a las espontaneidades (eran vistas como ausencia de autocontrol y autodisciplina). No existía una clara diferencia entre vida pública y vida privada. El Rey era el benefactor, el padre protector, el fiel de la balanza que solucionaba las disensiones internas. Obviamente, para ocupar dicho papel le interesaba promover las tensiones

entre los cortesanos. Su papel crecía en la medida en que era capaz de gestionar de forma monopólica el orden. La Corte funcionaba como despacho, y al mismo tiempo como la cocina donde se cocían intrigas, salón donde el Rey (Virrey, Presidente de la Audiencia, hacendado en Indias) ocupaba el centro del sistema de poder, beneficiando públicamente a unos con su amistad, y castigando a otros con su lejanía y sala en la que el Rey dejaba claro que su palabra era la ley<sup>12</sup>.

Hay que recordar que si las sociedades de Antiguo Régimen se caracterizaban por estar conformadas por desigualdades, privilegios y exclusiones, las sociedades indianas añadían a todo ello una diferencia más, como era el que no pudieran disponer de Cortes en tanto que órganos políticos de representación, como existían en los reinos de Castilla, Aragón, Valencia, Navarra y Cataluña. Por ello, el Monarca en Indias no "governaba" en el sentido de las sociedades liberales, sino que "hacía justicia". Hay que señalar al respecto que como no había una ley universal igual para todos los individuos (no había ciudadanos sino súbditos integrados en una sociedad estamental) el poder del Rey se basaba precisamente en su capacidad de gestionar la discrecionalidad en la aplicación de la ley y la distribución de privilegios.

La administración de justicia se podía realizar mediante dos formas. Una se hacía por medio de la judicialización de los delitos con la utilización de formas procesales procedentes del *ius punendi*, que concluían con la definición de una sentencia, y a veces con la socialización ejemplar del castigo (horca, pira, azotes, etc.). Otra se hacía por medio de acuerdos y componendas entre las partes litigantes. Con las dos formas se buscaba un justo ordenamiento de la sociedad, pero mientras que el primero lo lograba por medio de la ley penal y con la intervención de especialistas en la materia (jueces, abogados, letrados); el segundo se basaba en la aceptación del Rey como garante de un orden social colectivo establecido y aceptado por todas sus partes. Desde esta perspectiva la justicia no era sino una expresión moral, y por tanto casi sinónimo de la religión<sup>13</sup>.

No es casual, por tanto, que la Iglesia fuera una parte esencial de la Monarquía Católica y que apareciera en la Península Ibérica una corriente de pensadores "antimaquiavélicos" que comenzaran a defender abiertamente (en contra de la tesis de la primacía de la política sobre la religión mantenida en *El Príncipe*) no sólo la indisociabilidad entre religión y política, sino incluso la subordinación de la política a los preceptos de la religión y la moral cristiana<sup>14</sup>. En estos textos no hay ningún cuestionamiento de los fundamentos del poder y de la legitimidad del Monarca, olvidándose casi por completo la vieja idea medieval de pacto entre el pueblo y el Monarca. "El príncipe –en palabras de Rivadeneira– debía defender la religión católica, y amparar la Iglesia, que no haga censor de la fe ni juez de la religión, ni superior de las causas y ministros de la Iglesia, pues no lo es, sino hijo de ella y defensor, y como tal la debe oír, defender y amparar"<sup>15</sup>.

Lo que debe subrayarse también es que el poder del Rey (no la autoridad) residía precisamente no en su capacidad de hacer ejecutar la ley, sino en la distribución discrecional del perdón y la clemencia. Este concepto se manifiesta de forma sumamente clara en los textos de las "razones de Estado" de la época. Al respecto, por ejemplo, Tomás Fernández Medrano, a comienzos del siglo XVII, afirmaba que:

los príncipes libres pueden hacer y dar leyes a todos en general y a cada uno en particular. Y debajo de esta potencia, son comprendidas las razones y señales de suprema superioridad que los juristas llaman regalía. Las cuales, siendo por ellas tratadas todas particularmente, podremos cifrarlas aquí debajo de ocho artículos supremos para que los que vienen que se ejercitan en algún tiempo, las reciban y obedezcan de mejor gana: dar y quitar leyes; determinar la guerra o hacer la paz; conocer en última apelación los juicios y sentencias de todos los consejos y magistrados; instituir y destituir los mayores oficiales; imponer o eximir los súbditos de cargas, tributos y subsidios; conceder gracias y dispensas contra el rigor

de las leyes; alzar o rebajar el valor y liga de las monedas; hacer jurar sus vasallos de observar fidelidad sin ninguna excepción a aquel a quien se debe juramento<sup>16</sup>. Como se puede comprobar, quedaba claro que la sociedad de la época asumía plenamente que el Monarca era juez y al mismo tiempo padre, pero que era este papel paternal el que le confería un mayor nivel de respeto (poder), al ser la pieza clave que daba lugar a todo el complejo juego de las reciprocidades. El Monarca, al mismo tiempo que alimentaba su figura, aumentaba la aceptación de la existencia de las diferencias.

La moraleja de la comprensión de las relaciones de poder en Indias durante los siglos XVI y XVII es clara. En la misma proporción que aumentaba el nivel de las desigualdades, crecía el poder de intermediación del Monarca; y sólo en la medida en que el Monarca era capaz de dispensar su perdón, demostrar su piedad y distribuir su amor, los vasallos aceptaban la figura del Rey. El único límite del poder del Príncipe era moral y, por tanto, religioso. No es casual, en consecuencia, que el Rey arrojara su gestión discrecional de las desigualdades con el principio de la piedad cristiana.

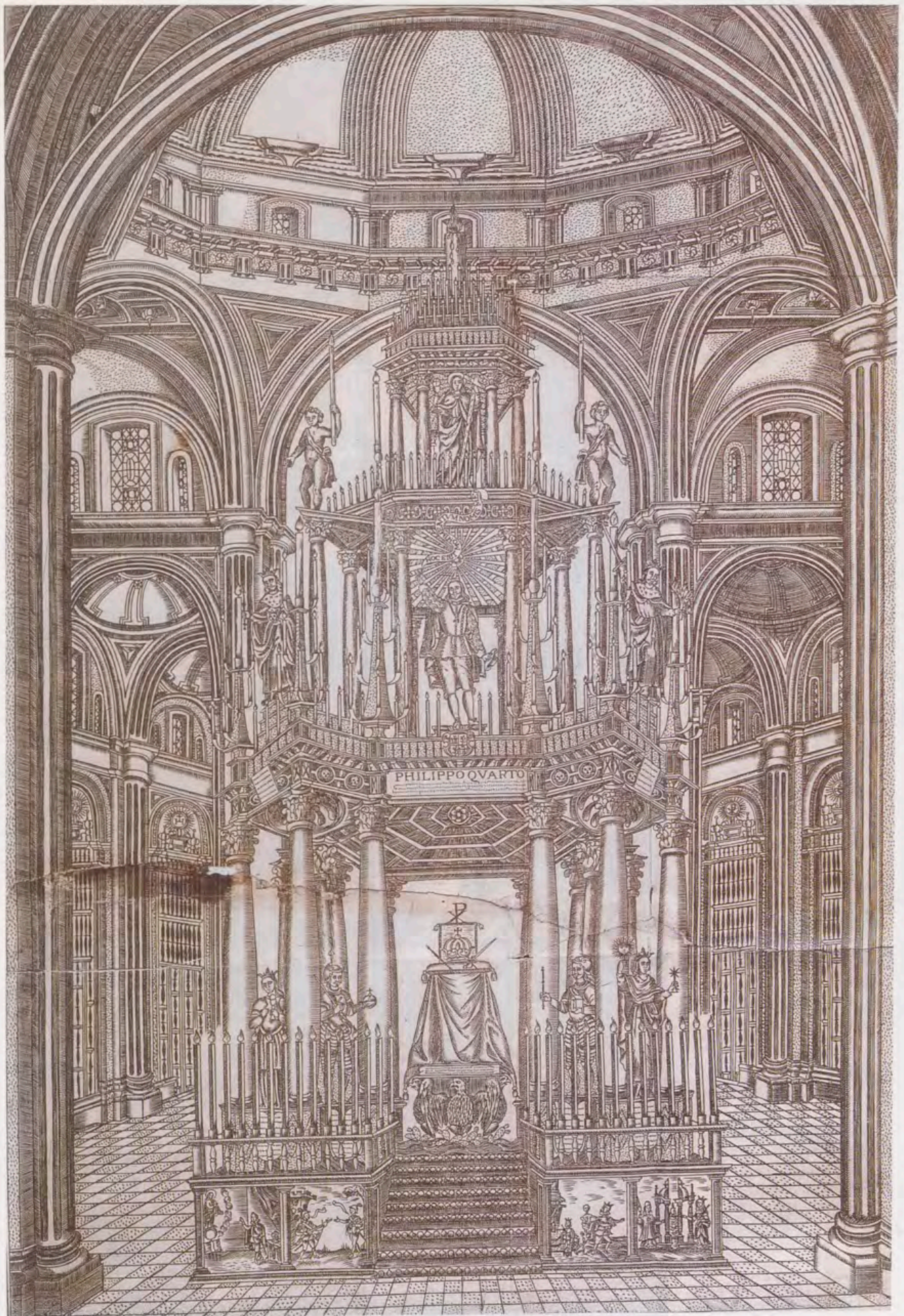
La lección para el siglo XXI parece obvia. Los continuos intentos por lograr mejorar los comportamientos económicos, y por extender las prácticas políticas centradas en el ejercicio transparente de la voluntad popular a través del voto, se han enfrentado a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, con más regularidad de la deseada con la vigorización y extensión de las prácticas clientelares. Según unos autores todo el problema reside en la corrupción. Sin embargo, los historiadores recuerdan que el "neoclientelismo" no se puede entender únicamente como una consecuencia automática de las prácticas neoliberales, sino que hay que partir del entendimiento de cómo se gestionaba el poder en las sociedades de Antiguo Régimen coloniales. La Corte como simbología de la gestión del poder en Indias durante los siglos XVI y XVII ofrece un cuadro plástico comparativo sumamente ilustrativo para entender las relaciones entre los actores sociales actuales.



Detalle de la inscripción del cáliz de plata, Relicario, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.



Retrato de Felipe IV,  
Sala Capitular, Real Monasterio  
de Las Huelgas, Burgos,  
Patrimonio Nacional.



*Estampa Pira funeraria de Felipe IV en la catedral de México,  
Biblioteca Nacional, Inv. n.º 2/20565, Madrid.*



*Juan Carreño de Miranda,  
Carlos II, Biblioteca del Real  
Monasterio de San Lorenzo de  
El Escorial, Madrid,  
Patrimonio Nacional.*

No hay duda de que todavía hay que realizar muchos esfuerzos para conseguir crear y mantener en América Latina "Estados de derecho" dignos de tal nombre, en los que los ciudadanos tengan derechos a cambio de obligaciones, en vez de prebendas a cambio de favores; y en el que la Justicia se administre de forma transparente para todos y no sea un instrumento para distribuir imparcialmente privilegios mediante la concesión del perdón. Una vez más, se comprueba que los problemas actuales no son estrictamente económicos (como se repite insistentemente), sino esencialmente políticos (como se suele esconder de forma reiterada); y que las guerras de independencia, si bien terminaron con las relaciones de dependencia política, no acabaron con algunos de los usos y costumbres de las sociedades de Antiguo Régimen. No se trata, por tanto, de implementar solamente estrategias económicas para conseguir disminuir la pobreza y alcanzar una mejor distribución del ingreso, sino de lograr además que el poder no se siga gestionando como en las "Cortes" de antaño. Con todo ello se demuestra una vez más que el grado de discrecionalidad con el que se ejerce el poder tiene un reflejo inmediato en el nivel de la desigualdad social. Si los asuntos públicos no se gestionan de forma transparente, no se erradicará la pobreza, no se conseguirá una mejor distribución del ingreso y no se alcanzará una igualdad ante la ley.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta tesis, que comenzó originalmente siendo manejada por historiadores españoles, se extendió a la historiografía anglosajona, como lo demuestran las contribuciones de: M. A. Burkholder y L. L. Johnson, *Colonial Latin America*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1990, p. 72. C. H. Haring, *El imperio hispánico en América*, Ed. Solar/Hachette, Buenos Aires, 1966. J. Lynch, "The institutional framework of Colonial Spanish America", *Journal of Latin American Studies*, XXIV (1992), pp. 69-82. C.M. Maclachlan, *Spain's Empire in the New World: the role of the ideas in Institutional and Spacial Change*, University of California, Berkeley, 1988.

<sup>2</sup> A. García Gallo, *La constitución política de las Indias españolas*, Madrid, 1946. A. García Gallo, "El gobierno territorial de las Indias", *Revista Chilena de Historia del Derecho*, 6 (1970). A. García Gallo, "La evolución de la organización territorial de las Indias 1492-1824" *Anuario Histórico Jurídico Ecuatoriano*, 5 (1980), pp. 71-155. Posteriormente esta tesis se ha incorporado a la historiografía europea, como lo demuestran los trabajos de: H. Pietschmann, "Les Indes de Castille", en Ch. Hermann (Coord.), *Le premier âge de l'État en Espagne (1450-1700)*, CNRS, Paris, 1989, pp. 147-188. H. Pietschmann, "El desarrollo estatal de Hispanoamérica: enfoques metodológicos", *Chronica Nova* 21 (1995-1994), pp. 469-492. H. Pietschmann, "Los principios rectores de Organización estatal en las Indias", en A. Animo, L. Castro Leiva y F. S. Guerra, *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, IberCaja, Zaragoza, 1994, pp. 75-105.

<sup>3</sup> J. A. Maravall, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV al XVIII)*, Alianza Editorial, Madrid, 1972. J. A. Maravall *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, S. XXI, Madrid, 1979.

<sup>4</sup> J. Aranda (Coord.), *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y oligarquías en la España moderna*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.

<sup>5</sup> P. Ponce Leiva, *Certezas ante la incertidumbre. Elite y cabildo de Quito en el siglo XVII*, Quito, 1999. (Este excelente trabajo fue presentado como tesis doctoral en la Universidad Complutense).

<sup>6</sup> M. V. López-Cordón Cortezo, "La organización del poder en España (siglos XVI-XIX)", en M. Ganci y R. Romano (Eds.), *Governare il Mondo. L. Imperio spagnolo da XV al XIX secolo*, Società Siciliana per la Storia Patria, Istituto di Storia Moderna, Facoltà di Lettere, Palermo, 1991, pp. 11-50.

<sup>7</sup> P. Pérez Herrero, *América Latina: la formación de las sociedades de Antiguo Régimen coloniales (1492-1763)*, Ed. Síntesis (en prensa). J. C. Hesles Bernal, *De la monarquía católica a las repúblicas mafiosas 1545-1812*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense (Instituto Universitario Ortega y Gasset), Madrid, 2001.

<sup>8</sup> J. Gaos, *Historia de nuestra idea del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

<sup>9</sup> M. Mauss, "Ensayo sobre los dones. Motivo y formas del cambio en las sociedades primitivas", *Sociología y Antropología* (1971), pp. 155-265. M. Godelier, *El enigma del don*, Barcelona, 1998. M. Godelier, "Acerca de las cosas que se dan, de las cosas que se venden y de las que no hay que vender ni dar sino que hay que guardar. Una revaluación crítica del ensayo sobre el don de Marcel Mauss", *Hispania* 60:1 (2000) [204], pp. 11-26. A. Rodríguez López y R. Pastor, "Reciprocidades, intercambio y jerarquía en las comunidades medievales", *Hispania* 60:1 (2000) [204], pp. 65-101. G. Levi, "Reciprocidad mediterránea", *Hispania* 60:1 (2000) [204], pp. 105-126. P. Moreno y S. Narotzky, "La reciprocidad olvidada: reciprocidad negativa, moralidad y reproducción social", *Hispania* 60:1 (2000) [204], pp. 127-160.

<sup>10</sup> E. Gellner, *Patronos y clientes en las sociedades mediterráneas*, Madrid, 1986.

<sup>11</sup> J. Peña Echeverría y otros (Eds.), *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII. (Antología de textos)*, Tecnos, Madrid, 1998. D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Cátedra, Madrid, 1999. N. Elías, *La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995. F. Alonso-Fernández, *Historia personal de los Austrias españoles*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

<sup>12</sup> J. A. Maravall, 1972 y 1979 [*op. cit.* n. 3].

<sup>13</sup> J. Aranda (Coord.), *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y oligarquías en la España moderna*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 69. M. V. López-Cordón Cortezo, 1991, [*op. cit.* n.6].

<sup>14</sup> N. Maquiavelo, *El Príncipe*, Alianza, Madrid, 1991.

<sup>15</sup> Rivadeneira, citado en J. Peña Echeverría y otros (Eds.), 1998, p. 18 [*op. cit.* n. 11].

<sup>16</sup> T. Fernández Medrano, en J. Peña Echeverría y otros (Eds.), 1998, pp. 68-69 [*op. cit.* n. 11].

# Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554:

## La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita

Por Annemarie Jordan Gschwend  
Doctora en Historia del Arte

En 1593, un contemporáneo buen conocedor de la Corte española, el milanés Paulo Morigi, describía a la hermana pequeña del Rey, Juana de Austria (1535-1573), como una viuda ejemplar y virtuosa, devota de la Virgen y aficionada a la literatura espiritual y a las hagiografías<sup>1</sup>. El Secretario Real Diego Gracián fue más allá en la glorificación de la religiosidad y devoción de Doña Juana en un poema panegírico dedicado a su retrato expuesto durante la década de los setenta del siglo XVI en el taller del retratista cortesano Alonso Sánchez Coello<sup>2</sup>. “Discreta y religiosa” fueron calificativos empleados por Luis Cabrera de Córdoba, el biógrafo de Felipe II, para definirla<sup>3</sup>. En 1560, el Embajador veneciano Paolo Tiepolo la veía como “hermosa, una española con maneras altivas”; una Princesa claramente “criada con todo lujo” e imbuida de lo que define como “costumbres españolas”<sup>4</sup>. Pierre de Bourdeille, Señor de Brantôme, un cortesano francés que visitó la Corte española en 1564, también destaca que Doña Juana se adecuaba a la idea que de los españoles y de Su “Majestad” se tenía en aquella época: “excepcionalmente bella con apariencia majestuosa”, mientras que Isabel de Valois, la tercera esposa de Felipe II, quien presentó a Doña Juana a Brantôme, encontraba a su cuñada “bella y distinguida”<sup>5</sup>. Durante el período en que fue Regente de España, de 1554 a 1559, muchos contemporáneos le veían algo “viril”, pagando tributo por su enorme firmeza de carácter y capacidad como gobernante<sup>6</sup>. Hasta el Embajador Badoero, en una carta escrita al senado veneciano, en 1559, enfatizó la naturaleza “masculina” de la Princesa: “in quanto alla voluntà, e sì virile, che mostra avere più sentimento d’huomo che di femmina”<sup>7</sup>.

Tras esto, cabe preguntarse hasta qué punto fue promovida la imagen pública de Doña Juana por sus contemporáneos en la Corte española y qué porcentaje de participación tuvo en ello la propia Princesa. De los testimonios aportados podemos deducir que su belleza e inteligencia suscitaron igual admiración entre los hombres, mujeres y extranjeros de la Corte, quienes fueron unánimes en sus opiniones acerca de su inta-

chable reputación, piedad, virtudes femeninas y cualidades de mando. De todas formas, su punto de vista estaba parcialmente condicionado por la literatura contemporánea, en la que las nociones de belleza y de virtud estaban estrechamente relacionadas entre sí. La belleza era interpretada por los humanistas renacentistas como una evidencia física de la virtud espiritual, y se esperaba que las mujeres fuesen graciosas, humildes, modestas, obedientes y piadosas. A todas las mujeres de la Corte se les requería que poseyesen una serie de virtudes que inspirarían a hombres y a mujeres de su entorno<sup>8</sup>. Así, podemos preguntarnos qué aprovechó Doña Juana de estas opiniones tan difundidas sobre virtud y belleza ideal para configurar su propio estilo.

La Princesa estaba también condicionada por el ejemplo de las viudas de la Casa de Austria que la precedieron -Margarita de Austria (1480-1530) y María de Hungría (1505-1558)- y por los textos de Juan Luis Vives y Erasmo. Vives, en su *De institutione feminae Christianae* (Amberes, 1524), no sólo prescribe un programa educativo para las mujeres con la intención de cultivar sus mentes, fomentando sus virtudes y un sentimiento de obligación familiar, sino que también aconseja a las viudas que cultiven una devoción a la memoria de sus esposos fallecidos hasta que se volvieran a casar<sup>9</sup>. Erasmo, quien dedicó su *De vidua christiana* en 1529 a la tía de Juana, María, elogiaba como virtudes de la viuda cristiana su devoción hacia la casa y la familia. Esta propaganda de presentar a las mujeres Habsburgo como ideales de la viuda cristiana, durante la primera mitad del siglo XVI, estableció una pauta y precedente para las posteriores generaciones de viudas de la familia, a las que o bien se encomendaron tareas políticas como gobernantes de diversos

Alonso Sánchez Coello, Retrato de Juana de Austria con un perro, 1557, Schloss Ambras, Innsbruck.



reinos de los vastos dominios de la familia, o bien fueron unidas en matrimonio con Príncipes aliados de la familia Habsburgo<sup>10</sup>.

Aunque sus contemporáneos la veían austera, semiencaustrada llevando una vida monástica, relegada por Felipe II a un segundo plano, esta apreciación no era del todo cierta. Como perteneciente a una élite, con recursos económicos independientes y relaciones familiares y sociales al más alto nivel, tuvo mucho que ver en la creación de la imagen que quería dar de sí misma<sup>11</sup>. Su toma de posición tanto política como social después de 1554 se caracterizó por un incremento de su preocupación por el patronazgo, especialmente en el campo del retrato. Manifestó un interés sin ambages por su identificación en un medio predominantemente masculino y su patronazgo excedió los límites de un ámbito puramente doméstico o privado, alcanzando la esfera política. Mediante sus retratos Doña Juana fue capaz de promover su imagen en ambas vertientes, la íntima y la pública, a la vez que definir su papel oficial en la Corte sin descuidar el marcar su posición dentro de la Casa de Austria. En 1574, un año después de su muerte, se mencionan al menos catorce retratos suyos, sobre diferentes soportes, en su Colección<sup>12</sup>. En este estudio pretendemos examinar hasta qué punto Doña Juana fue responsable de la creación de una sólida y potente imagen pública de sí misma, especialmente en retratos, miniaturas, medallas y camafeos<sup>13</sup>, al mismo tiempo que analizar cómo manipulaba estos aspectos para presentarse como una piadosa viuda, devota católica y Princesa de carácter firme consagrada a los dominios de la Casa de Austria.

Su posición en la Corte de Felipe II era capital: hasta su prematura muerte en 1573, fue la mujer más importante de la Familia Real, la constante compañera de las Reinas, Isabel de Valois y Ana de Austria, y la madre casi adoptiva del heredero, Don Carlos, a quien prácticamente crió<sup>14</sup>. Felipe II la tenía en muy alta estima y regularmente consultaba con ella todos los asuntos políticos, algo que durante su regencia no siempre sucedía. Tras enviudar en 1554, tanto Felipe II como su padre, Carlos V, temieron su independencia y juventud cuando retornó a España para asumir las tareas del gobierno. Ellos no contaban ni con su orgullo, prudencia, vigor e inteligencia, ni con su considerable capacidad para el ejercicio del gobierno<sup>15</sup>. Como regente, su influencia había crecido hasta tal grado que en 1558 incluso no acató las órdenes políticas de Felipe II y se resistió cuando éste intentó limitar su poder una vez que regresó a España en 1559. Su cometido político como madre del Rey de Portugal, Don Sebastián, fue tal que llenó su casa y Corte de nobles portugueses, cultivando estrechos lazos y abundante correspondencia con la Corte lisboeta<sup>16</sup>. Supervisaba desde la distancia hasta el más nimio detalle de la educación y crianza de su hijo, incluidos los planes de matrimonio. Tanto en la Corte madrileña como en el extranjero, Juana era tenida como devota, amante de la oración, el retiro, la religión y las obras de caridad<sup>17</sup>, sin embargo, tras las bambalinas, estaba profundamente involucrada en la política de ambas Cortes ibéricas.

Desde el inicio de su regencia, Doña Juana comenzó ejerciendo su poder en el terreno del patronazgo, asumiendo un papel muy destacado en el campo artístico<sup>18</sup>.



Atribuido a Pompeo Leoni, Medalla de Juana de Austria, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Asimismo, actuó frecuentemente como árbitro del gusto y de la moda en la Corte de su hermano, influenciándole sensiblemente en estos aspectos. Su protección hacia los artistas más destacados del momento casi rivalizaba con la ejercida por Felipe II y se incrementaría a partir de 1559, empleando su autoridad y riqueza para potenciar el pensamiento y la cultura en sus esferas de influencia. Su propia educación fue muy cuidada y completa, estaba versada en literatura griega, latina y portuguesa, a la vez que tocaba varios instrumentos. Las cuentas de su casa revelan que recurría regularmente a afamados arquitectos, pintores, orfebres, escultores, cantantes y músicos, lo que confirma su gusto refinado, múltiples habilidades y su talento. En 1555 fundó el convento de las Descalzas Reales en Madrid, en el que sólo podían profesar monjas de sangre real o provenientes de la más alta nobleza<sup>19</sup>, que se convertiría en un importantísimo centro espiritual de España<sup>20</sup> y en el que construyó sus propios apartamentos para residir conforme a su *status*. Las Descalzas evolucionan hasta convertirse en un contrapunto femenino de la Corte masculina de Felipe II, donde Doña Juana ubicó, en sus propias estancias<sup>21</sup>, una significativa colección<sup>22</sup>. Heredó y adquirió tapicerías flamencas, instrumentos musicales, una rica biblioteca, medallas, miniaturas, camafeos, retratos cortesanos<sup>23</sup>, *objets d'art*, joyas, objetos lujosos, reliquias, disfraces para representaciones teatrales, armas de caza, *exotica* (coral, trabajos de plumas americanos, ámbar, almizcle, bezoar<sup>24</sup>), artículos ceilandeses, japoneses e indoportugueses, porcelanas Ming y animales de ultramar<sup>25</sup>. La vida cotidiana de Doña Juana estaba nítidamente dividida entre los dos mundos en que transcurría: la Corte de Felipe II y las Descalzas, obligándole a mantener un difícil equilibrio para compaginar su carrera política con una vida contemplativa<sup>26</sup>.

VALLADOLID: ALONSO SÁNCHEZ COELLO  
 Y EL RETRATO DEL SCHLOSS DE AMBRAS

Doña Juana fue prometida antes de su octavo cumpleaños al heredero portugués, el Príncipe Don Juan Manuel, con quien se casaría, a la edad de diecisiete años, con gran pompa y aparato en Lisboa en diciembre de 1552. Esta alianza fue muy favorecida por ambas Casas Reales, portuguesa y española, y se depositaron en ella grandes esperanzas. El periodo en el que la Princesa residió en Lisboa fue decisivo, ya que recibió una fuerte influencia de las brillantes Cortes y patrocinio de su suegra y tía, Catalina de Austria (1507-1578) y de su prima la Infanta María de Portugal (1521-1577), hija de la hermana mayor de Carlos V, Leonor de Austria (1498-1558) y de Manuel I, cuyo reinado se extendió entre 1498 y 1521<sup>27</sup>. En estos ambientes pudo admirar los retratos de Corte, los tapices flamencos, las mercaderías orientales y artículos de lujo procedentes de Asia y del Lejano Oriente, *exotica* y los objetos de *kunstkammer* y *menageries* coleccionados por sus parientes femeninas en la Corte portuguesa.

La Infanta María, quien ejerció una nada desdeñable influencia sobre su prima, estaba considerada como la Princesa más rica de la Europa de su época y fue elegida como una posible prometida para Felipe II, quien la terminó rechazando en favor de María Tudor en 1554. Doña María había establecido en Lisboa una Corte femenina, integrada por mujeres con una elevada educación -tales como las célebres *latinistas* Luisa Sigea y Joanna Vaz- y mantenía una academia literaria, apoyando a escritores como Luis de Camões (1524-1580). Asimismo, la propia Infanta había recibido una cuidada educación y, al igual que ocurría con Catalina de Austria, no sólo dominaba el latín y el griego, sino que también estaba familiarizada con la literatura,



Atribuido a Jacopo da Trezzo, Camafeo de Juana de Austria, Kunsthistorisches Museum, Viena.

tanto antigua como contemporánea, italiana, española y portuguesa. Un interés compartido por las tres -Catalina, Juana y María- era su intensa religiosidad<sup>28</sup>, reforzada por los estrechos lazos que la Corte portuguesa cultivó con las órdenes franciscana, jerónima y jesuita. Doña Juana entró en contacto en Lisboa con las franciscanas y clarisas, especialmente con las *Descalças de Santa Clara* del convento de la *Madre de Deus*, hecho que sería decisivo. Su objetivo, con posterioridad a 1555, fue el de establecer una presencia religiosa comparable en España con la fundación de "un convento religioso que logró, con la divina gracia de Dios, el más alto grado de religión y de santidad posible en la tierra"<sup>29</sup>.

La estancia portuguesa de Doña Juana fue interrumpida por la repentina muerte de su esposo en enero de 1554 y el nacimiento de su hijo, Don Sebastián, poco más tarde, el 20 de ese mes. Tres meses después, Carlos V propuso a Juana que asumiera la regencia de España durante la ausencia del entonces Príncipe Felipe, quien fue a contraer matrimonio con la Reina de Inglaterra. Esta decisión forzó a Juana a dejar a su hijo allí, bajo la tutela de sus abuelos portugueses. En mayo de 1554, Juana ya había instalado su Corte en Valladolid y desde los primeros momentos hizo gala de una gran prudencia y demostró estar dotada para las tareas de gobierno. Suscitaba gran admiración el cuidado con que examinaba todos los asuntos y tomaba sus decisiones. El nutrido séquito que condujo hasta Lisboa en 1552 retornó con ella a España, incluidos los artistas: Manuel Denis (activo entre 1552 y 1580) y Diego de Urbina (1516-1594). Valladolid se convirtió en un floreciente centro cultural que atrajo a artistas y artesanos, algunos llamados por la Princesa para llevar a cabo varios proyectos y tareas: Francisco de Salamanca; los pintores Pablo Ortiz, Gaspar de Valencia y Miguel de Barrera; el tapicero Alonso de Cazalla<sup>30</sup>, se mencionan en la documentación. El retratista Alonso Sánchez Coello (1531-1588) entró al servicio de Juana en febrero de 1557<sup>31</sup>, después de que abandonase definitivamente la Corte lisboeta, donde había trabajado para la Princesa, entre 1552 y 1554, y después para Catalina de Austria<sup>32</sup>. Desde la época de su regencia hasta su fallecimiento en 1575, Juana encargó a Sánchez Coello, Antonio Moro y a Sofonisba Anguissola una serie de memorables retratos de sí misma, marcando cada uno de ellos un hito en su vida.

El retrato más significativo que realizó Sánchez Coello de Juana, como viuda y regente, fue ejecutado en Valladolid en 1557. Concebido como un encargo para enviar a la Corte de Viena, quizá como un regalo personal de la efígrada a su hermana, María de Austria, resulta excepcional en su ejecución, técnica y caracterización<sup>33</sup>. Por primera vez desde su regreso de Portugal, Juana aparece representada en un retrato de Estado y oficial, con una saya negra de viuda, un tocado blanco en forma de onda sobre su frente, una toca cuyas puntas caen sobre su pecho, es decir, el traje que usará el resto de su vida. A pesar de la austeridad del vestido, el negro era empleado por la Casa de Austria más para expresar la magnificencia, dado lo difícil que era obtener el color, que el luto, para el que en ocasiones se recurría al blanco. También se percibe un estudiado despliegue de joyas y empleo de otros símbolos visuales codificados para expresar el rango



Pompeo Leoni, Escultura funeraria de Juana de Austria, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.

príncipesco de Juana y su recién adquirida posición en el campo político: el rico tafetán de seda del vestido, los guantes de cordobán, el tocado cuajado de perlas y el pañuelo de encaje pensamos que fueron cuidadosamente elegidos por la Princesa para su retrato<sup>34</sup>. Las joyas que luce: un pendiente de una perla en forma de pera y dos aros de oro en el lóbulo izquierdo, las *puntas* negras y los botones del vestido aparecen ya citados en el inventario de su guardarropa de 1553, destacando el rubí *berrueco* de gran tamaño que pende de las puntas de su toca<sup>35</sup>. Repartidos entre sus manos lleva seis anillos con diamantes, rubíes y esmeraldas, algunos de los cuales asoman entre las aperturas estratégicas de sus guantes. Doña Juana poseía, como Princesa de Portugal, unas joyas que eclipsaban, incluso, las de las Reinas y estaba muy interesada en que este detalle no pasase inadvertido y, así, insistir en sus

vínculos con el reino vecino y sus ricas colonias. Aunque la primera impresión al ver el retrato sea de simplicidad y moderación, un examen atento revela que Juana iba elegantemente vestida y lujosamente engalanada conforme a su rango. El perro de caza, generalmente asociado con Soberanos y pasatiempos masculinos, tiene un collar dorado y rojo en el que campean ostensiblemente las armas de Castilla y Portugal, utilizadas por su dueña, con lo que se subraya que su matrimonio contribuyó a establecer una alianza entre ambos reinos<sup>36</sup> que se perpetúa a pesar de la muerte de su esposo.

Durante el Renacimiento, el perro era un símbolo del Soberano, pero en este caso, se hace referencia a los dos retratos de *Carlos V con un perro* ejecutados en 1532 y 1533 por Jacob Seissenegger y Tiziano, hoy día en el Kunsthistorisches Museum y El Prado, respecti-

vamente. La pose y el gesto que Juana adopta en esta ocasión copian sin ningún género de dudas los retratos de su progenitor, que tanto ella como Sánchez Coello conocían bien. Juana subraya así, con la inclusión del perro y la columna estriada sobre un pilar y recordada sobre el fondo neutro, que también aparece en los retratos del César, su condición de hija de Carlos V. Este último elemento también puede entenderse en relación con la divisa imperial, las dos columnas de Hércules con el lema *Non plus Ultra*, con claras connotaciones dinásticas. Las intenciones de la Princesa, al incluir estos elementos reservados a los retratos masculinos, están claras, ya que quería presentarse como una mujer excepcional que gozaba de una posición política privilegiada, y demostrar, tanto a su familia como al resto de la Corte, que estaba sobradamente dotada para asumir con éxito la carga del Gobierno. A la izquierda, en la base de la columna, el pintor ha añadido, quizá para satisfacer a la Princesa, una mosca de *trompe-l'oeil* o *musca depicta*, como signo de su ingenuidad y habilidad como pintor. Ésta es la primera y única ocasión en la que Sánchez Coello recurre a este motivo en un retrato cortesano. Resulta evidente que es un homenaje a su maestro Antonio Moro, quien ya in-

cluyó una mosca ilusionista en el retrato que realizó, en 1552, de Catalina de Austria en su visita a la Corte de Lisboa<sup>37</sup>. Esta mosca, un símbolo de la Vanidad y de la decadencia asociada al transcurrir del tiempo, enlaza visualmente este retrato con el de su tía, en el que se destacaba la brillante labor de Catalina como Soberana dinámica y administradora eficaz. No se puede dudar de que, además de la influencia ejercida por el retrato de su padre, éste es también deudor de las imágenes de sus familiares femeninas. Juana no sólo vuelve sus ojos hacia Catalina a la hora de realizar este retrato, sino que también tiene en cuenta a su otra tía, María de Hungría, a quien Tiziano y el escultor Leone Leoni inmortalizaron como prototipo de la viuda virtuosa consagrada a los intereses políticos de su familia. Estos artistas proporcionaron los modelos, de Reina y de viuda, que serían seguidos en los retratos femeninos posteriores de miembros de la dinastía<sup>38</sup>. Por todo lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que el retrato de Sánchez Coello revela una consciente intervención de Juana en su creación tomando como modelo retratos señeros anteriores, para presentarse como una viuda y una mujer de Estado al servicio de la política y la diplomacia de los Habsburgos<sup>39</sup>.



Alonso Sánchez Coello,  
Retrato de Juana de Austria,  
Museo de Bellas Artes de Bilbao.



*Giampaolo Poggini, Medalla de Juana de Austria, 1564, Museo Arqueológico Nacional, Madrid.*

A un nivel aún más críptico, el retrato de Valladolid esconde un secreto que sólo una minoría privilegiada podía compartir con la Princesa. De niña, Juana fue educada por damas del séquito de su madre, la Emperatriz Isabel, muchas de las cuales eran portuguesas y ligadas estrechamente con la Orden jesuita, como Leonor de Mascareñas -aya de Felipe II y del Príncipe Don Carlos-, María de Leite, Guiomar de Melo o Catalina de Toledo. Sus "padres adoptivos", después de la muerte de su madre en 1539, fueron la dama favorita de la Emperatriz, Leonor de Castro, y su esposo Juan de Borja, quien, a su vez, había sido un amigo cercano de la Reina de Portugal, Catalina de Portugal, cuando éste vivió en Tordesillas, de 1522 a 1525. Este matrimonio supervisó la educación de la Princesa y Borja, al quedar viudo, ingresó en la Orden jesuita y se convirtió en su consejero espiritual. Doña Juana aspiró, a pesar de las exigencias de la regencia, a llevar una vida religiosa y con el tiempo profesar en la Orden franciscana. Sin embargo, bajo la guía de Borja, Juana ingresó en la Orden jesuita en 1554, adoptando el pseudónimo de "Mateo Sánchez", sustituido más tarde por el de "Montoya", y haciendo los votos de pobreza, caridad y obediencia. Por lo tanto, el retrato de 1557 nos presenta a la primera y única mujer jesuita de la dinastía de los Habsburgos en la historia.

Juana se identificó plenamente con este retrato, cuyo impacto fue inmediato. Las subsiguientes réplicas y copias, de diferentes tamaños y calidad, fueron realizadas, algunas en el propio taller de Sánchez Coello y otras por pintores cercanos a su círculo, para ser enviadas como regalo a otras Cortes, como a Viena, o para engrosar las galerías de retratos de la nobleza española (Cat. nos. 2, 6 y 7). Asimismo, la propia Princesa encargó retratos a Pompeo Leoni y a Jacopo da Trezzo, durante el período vallisoletano y más adelante, fuertemente deudores del modelo de Sánchez Coello.

#### POMPEO LEONI, JACOPO DA TREZZO Y JUANA DE AUSTRIA

Siguiendo las órdenes de Carlos V y de su padre, Leone, Pompeo Leoni llegó a España en septiembre de 1556 y en noviembre estaba ya establecido en Valladolid, donde inmediatamente entró al servicio de Juana, formando parte del nutrido grupo de diferentes artistas que la rodeaban. Durante el período en el que Juana fue regente, Pompeo realizó un retrato suyo en una medalla, totalmente dependiente del modelo anterior de Sánchez Coello. En la Corte vallisoletana Pompeo disfrutó de numerosas oportunidades para retratar a Juana del natural, sin embargo, el que no lo hiciese y utilizase un retrato previo, parece obedecer a una decisión expresa de la Princesa y a la predilección que sentía hacia esta imagen de sí misma. Por todo lo que hemos expuesto, éste fue un retrato que obtuvo un gran éxito, por lo que sería usado una y otra vez. Durante el Renacimiento, las medallas fueron apreciadas por los coleccionistas como objetos de prestigio que perpetuaban la memoria del efigiado y, aunque no existan evidencias documentales, quizá este ejemplar, merced a su alta calidad, resistencia y reducido tamaño, fuese enviado como presente por Juana a su querida hermana María a la Corte de Viena.

Juana continuó en relación con Pompeo, incluso después de su muerte. Poco antes de septiembre de 1573, comenzó a idear un proyecto para su sepulcro<sup>40</sup>, contratando al arquitecto real Juan de Herrera, para diseñar y construir la capilla funeraria en la iglesia del convento de las Descalzas Reales<sup>41</sup>. En 1574 Pompeo fue finalmente elegido por Felipe II para llevar a cabo las disposiciones testamentarias de su hermana respecto a su sepultura, cuyo coste ascendería a 7.000 ducados<sup>42</sup>. Muy significativamente, se prefirió recurrir de nuevo al prototipo pintado por Sánchez Coello en 1557 en vez de idear una nueva imagen. Esta elección parece que obedece a la voluntad postrimera de la Prin-

cesa, quien decide representarse tal y como aparece en el retrato de 1557, salvo algunas modificaciones como su postura orante o la sustitución del rubí pinjante por un camafeo o medalla con el retrato de su hermano, debido a Trezzo<sup>45</sup>. Asimismo, se incluyen otros elementos nuevos como el reclinatorio sobre el que descansan un libro de oración, abierto por el *Magnificat*, y una corona.

También el camafeo labrado por Trezzo con el retrato de Doña Juana es deudor del ideado por Sánchez Coello en 1557, y no está muy claro por qué Trezzo recurre como modelo a la medalla de Pompeo Leoni, en vez de retratar directamente a la Princesa de nuevo. En 1559 Trezzo llega a España en el séquito de Felipe II, continuando su trabajo como medallista, escultor, lapidario y joyero. Juana percibió desde un primer momento su talento aventajado y hasta su muerte le solicitó y compró continuamente numerosas piedras preciosas, perlas y piezas de joyería. Este camafeo podría ser un encargo de la Princesa, ejecutado con posterioridad a 1559, posiblemente para obsequiar a su hermana María, y su presencia está documentada en Viena desde 1619.

#### 1559: ALONSO SÁNCHEZ COELLO Y

EL RETRATO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO  
A finales de 1559 Doña Juana encargó a Sánchez Coello un nuevo retrato suyo, en el que subyace, incluso, una mayor intencionalidad política que en el retrato de 1557 conservado en Ambras. Actualmente expuesto en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, este retrato marcará un significativo punto de inflexión en la vida de Doña Juana y en su carrera política. Su ejecución corresponde precisamente al regreso de Felipe II a España, donde desembarca el 14 de septiembre de ese año, para tomar las riendas del Gobierno. Sobre todo, esta imagen refleja este acontecimiento político, cuando Juana, voluntariamente o no tanto, cede su poder como regente a su hermano. Su sumisión es enfatizada gracias a la miniatura con el retrato del Rey que une las puntas de su toca de viuda a modo de pinjante, que, recientemente, ha sido atribuida al que, junto con Tiziano, será el retratista favorito de los Habsburgos, Antonio Moro. Concretamente, se trataría de una copia de un retrato de Felipe II como Rey de Inglaterra<sup>46</sup> de mayor tamaño y hoy perdido que, posiblemente, sería enviada a Doña Juana durante ese período. Al ubicarla en un lugar preeminente, centra la composición, formando parte de la indumentaria de la Princesa, ésta buscaría "presentar" oficialmente a Felipe II como Rey de Inglaterra, aunque desde 1558 había dejado de serlo, y de España<sup>45</sup>. Las miniaturas eran normalmente consideradas como retratos íntimos y personales, como *objets de vertu*, para ser observadas y apreciadas en círculos privados. Sin embargo, ésta posee varios niveles de significación, amén del *status* e importancia de un retrato de Estado para ser exhibido en la Corte. Evidentemente, Doña Juana, al incluir la miniatura de su hermano en su propio retrato, quería declarar que estaba dispuesta a renunciar a su poder y sacrificarse en aras de la estabilidad de la Casa de Austria, que para ella era lo más importante y prioritario<sup>46</sup>.

Una vez más, su rango, no ya como regente, sino como Princesa Habsburgo, es señalado gracias a ele-

mentos estratégicamente colocados y en absoluto casuales: la silla tapizada de terciopelo en cuyo respaldo se apoya simboliza el trono, el moscador que sostiene con su mano derecha es otro símbolo codificado de su rango principesco<sup>47</sup>, la columna es una alusión a la dinastía Habsburgo y su indumentaria y ricos accesorios (guantes de piel, pañuelo de encaje, multitud de anillos y ribeteado de perlas de la toca) insisten en su elevado rango. Otro elemento de mayor importancia y no tenido hasta el momento en cuenta es el aparejo de sillares que aparece a la izquierda justo detrás de la Princesa. Sin duda alude a la fundación y construcción del convento de las Descalzas Reales de Madrid. El 15 de agosto de 1559 llegó al convento, aún en construcción, la primera y pequeña comunidad monástica de clarisas procedente de Valladolid.

Aunque ya no como regente, Doña Juana querría continuar disfrutando de una parcela de poder e influencia mediante el ejercicio de una piedad pública<sup>48</sup> y su patronazgo de las Descalzas Reales, además de afianzando su posición, con posterioridad a 1559, como



Sofonisba Anguissola, Retrato de Juana de Austria con una niña, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

consejera política de Felipe II. Las Descalzas se convirtieron, de esta manera, en una ramificación del mundo predominantemente masculino de su hermano, donde Juana podría retirarse a menudo, sin asentarse en la Corte o aislarse de ella. En diciembre de 1559 se produce la llegada a la Corte española de Isabel de Valois y comienza una nueva etapa de Juana como compañera de las reinas.

Se desconoce la procedencia originaria de este retrato, y de haber pertenecido a la Colección de Doña Juana, debió de salir de ésta con anterioridad a 1574. De él existen aún dos pequeñas réplicas (Cat. n.º. 10 y 11), que hacen pensar que una versión, más o menos grande, fue conservada por Sánchez Coello en su taller como boceto.

#### 1560: LA SEGUNDA VISITA DE ANTONIO MORO A ESPAÑA

A pesar de la brevedad del segundo viaje de Antonio Moro a España, parece que tuvo tiempo para realizar una serie de retratos que se cree fueron pintados en este corto interludio. Debió de llegar con el séquito de Felipe II, bien avanzado el año 1559, y a finales de 1561 regresa a los Países Bajos. De entre todos los retratos que ejecutó en este período, que son pocos, éste de Juana de Austria, hoy en el Museo del Prado, puede considerarse una de sus obras maestras. Éste fue un encargo muy especial y personal de la Princesa, quien lo estimó sobremanera y lo mantuvo en su Colección hasta su muerte, después de la cual pasa a manos de Felipe II. Resulta también muy interesante señalar que Moro es el único retratista citado por su nombre en el inventario de Juana de 1574, un signo inequívoco del aprecio del que gozaba en la Corte española<sup>49</sup>.

Juana es presentada en la cúspide de su belleza y poder. Asimismo, la interpretación de Moro es muy sensitiva, aprehendiendo la esencia de una Princesa de la Casa de Austria, una regente y una jesuita. Se trata de una obra decisiva, en la que tanto la pose como los atributos, como la silla simbolizando el poder, acentúan la majestad que emana de la figura de Juana. Este resultado espectacular se ha logrado al presentarla de cuerpo entero, en una pose ceremonial, usando colores sombríos, acentuando los detalles superficiales, con una iluminación simplificada que proviene de la izquierda, la composición triangular reforzada por la parte baja de la saya que viste la Princesa y el fondo neutro sobre el que se recorta su figura aislada. Todos estos elementos han sido abstraídos y reducidos al mínimo esencial. Como viene siendo tradicional, de las puntas de su toca pende una figura dorada, que parece un pastor con su cayado, cuyo preciso simbolismo e iconografía debe buscarse atendiendo más a las convicciones religiosas personales de Doña Juana, con las que posiblemente esté asociado, en vez de interpretarlo como una figura de Hércules con su clava aludiendo a la dinastía Habsburgo.

Dos retratos, actualmente perdidos, pero mencionados en la Colección de Juana en el inventario de 1574 y otro en la galería de retratos de Antonio Pérez, Secretario de Felipe II, en 1585, podrían haber sido copias emanadas de este prototipo de Moro, como analizamos más pormenorizadamente en el catálogo.

#### 1564: LA ENIGMÁTICA MEDALLA DE GIAMPAOLO POGGINI

Poggini era un medallista y diseñador de cuños para monedas que comenzó a trabajar para la Corte de Felipe II al menos desde 1556, cuando éste residía en Bruselas. En estos años en Flandes realizó algunas medallas del novel Rey y colaboró en la ceca, pero después de 1559 se trasladó a Toledo y más tarde a Madrid, donde moriría en 1580. En 1563 es honrado con un salario fijo y el título de escultor del Rey, pero su producción en España sería en su mayoría en el campo de la medallística. En 1564, Doña Juana le encargaría esta medalla, cuyo anverso está inspirado en el retrato de Moro de 1560, aunque, como era usual, la Princesa se presenta de riguroso perfil. El reverso está ocupado por una figura alegórica femenina, la Abundancia, sentada sobre un toro a la manera de Europa, con una cornucopia en una mano y flores en la otra, mientras que tres victorias aladas le arrojan flores. Sin duda esta escena, como ocurre con otras medallas, tendría alguna relación particular con Doña Juana o con algún momento destacado de su vida, pero su verdadero significado e iconografía distan de estar definitivamente aclarados.

Juana sintió un particular aprecio por esta medalla, ya que poseyó tres ejemplares, en oro, plata y bronce, junto a los cuños empleados por el florentino<sup>50</sup> para realizarlas. La inscripción griega del reverso, excepcional en la producción de Poggini, *ΑΠΑΡΑΛΛΑΚΤΟΣ*, es decir, "la imagen exacta", enmarca la escena alegórica, y su interpretación puede ser la clave para comprender el significado preciso de lo que se ha representado. *Aparallaktos* era un término que se empleó en el Concilio de Nicea en el año 325 para referirse a la relación de igualdad que existía entre Jesucristo y Dios Padre, debatida en relación con la controversia arriana concerniente a la divinidad de Cristo<sup>51</sup>. Los arrianos mantenían que Cristo fue creado de la nada y por lo tanto no eterno ni de la misma naturaleza que Dios Padre. San Atanasio, el Obispo de Alejandría, quien presidió este concilio, defendió que Cristo era en substancia y apariencia, *aparallaktos eikon*, igual que Dios. Asimismo, el Verbo era la imagen del Padre e igual a Él en todos los aspectos, *aparallakton*. Sin embargo, el Obispo Eusebio de Cesarea estaba de acuerdo en que Cristo era imagen del Padre, pero sólo en el sentido de como lo es una pintura respecto del original, siendo diferente de él en sustancia y de hecho. En otras palabras, imaginando una imagen o retrato que es completamente diferente del original, ambos lo mismo y a la vez identidades diversas.

Tras estas consideraciones, podemos preguntarnos si fueron cristalizadas en esta medalla las convicciones religiosas de la propia Juana sobre la naturaleza dual de Cristo. Si esto fuera así, no está del todo claro por qué aparece mezclado un debate teológico de los primitivos cristianos, aludido por la leyenda, con una escena tomada del repertorio clásico antiquizante. Normalmente las inscripciones contribuían a aclarar el significado de las escenas del reverso, por lo que se podrían ver aquí ecos de uno de los debates teóricos más importantes durante el Renacimiento, el *paragone*. Quizá el famoso símil emplea-



Alonso Sánchez Coello y taller,  
Retrato de Juana de Austria  
sosteniendo un medallón  
bronceo de Carlos V,  
Monasterio de las Descalzas  
Reales, Madrid,  
Patrimonio Nacional.

do por Horacio en su *Ars Poetica: Ut Pictura Poesis*<sup>52</sup>, como es la Pintura, así es la Poesía, podría haber sido un punto de referencia primordial en esta medalla. La esencia de esta figura es que la palabra escrita, la Poesía, es idéntica a la Pintura, *aparallakton*, para imitar e, incluso, mejorar la Naturaleza a través de los medios del Arte. En el caso de Poggini, *aparallaktos* podría referirse de forma más específica a cuál de las dos Artes, Pintura o Escultura, era la más importante, alegando los aspectos en los que la una era superior a la otra, tema intensamente debatido en la época. Así, el alegato de Poggini en defensa de su arte, la medallística, estaba claro, ya que podía representar la imagen de Juana tan bien, si no mejor, que afamados pintores cortesanos como Sánchez Coello o Antonio Moro. Esta superioridad de la medallística estribaba, especialmente, en su raigambre clásica que emparentaba con la prestigiosa Antigüedad, algo que no pasaba inadvertido ni a Poggini ni a Juana al solicitar un retrato sobre este soporte.

#### LA VIRTUOSA SOFONISBA ANGUISSOLA Y JUANA DE AUSTRIA

En la década de los sesenta Doña Juana estuvo muy ocupada, permaneciendo mucho tiempo en la Corte. El matrimonio entre Felipe II e Isabel de Valois inauguró un período de actividad cultural y artística en España y Juana actuó como constante acompañante de la joven Reina, compartiendo con ella su brillante vida cortesana, en la que numerosos músicos, actores, escultores, plateros, pintores y artesanos de diversa índole, entraron al servicio de la Reina. Isabel demostró un interés entusiasta por la pintura, y muchos retratistas pugnaban por trabajar para ella, como Alonso Sánchez Coello, Jooris van der Straeten (activo entre 1552 y 1572), Manuel Denis y Sofonisba Anguissola (c. 1532-1625), traída de Italia como dama que enseñaría a la Reina el arte de la pintura<sup>53</sup>. Desde 1560 a 1564, Juana consideró la posibilidad de volverse a casar, ya que los jesuitas hubiesen permitido la relajación de sus votos por razones políticas, siendo uno de los principales candidatos el hermano de Isabel de Valois y futuro Rey de Francia Carlos IX<sup>54</sup>.



Alonso Sánchez Coello y taller,  
Retrato de Juana de Austria  
con un perro faldero,  
Monasterio de las Descalzas  
Reales, Madrid,  
Patrimonio Nacional.

El talento de Sofonisba fue muy admirado en la Corte española, donde su reputación como dotada retratista la había precedido. Vasari, en las dos ediciones de sus *Vite*, 1550 y 1556, elogió a la cremonense como “virtuosa vergine”, cuyas obras fueron pintadas con “miglior grazie”<sup>55</sup>. Su virtuosismo artístico, y el hecho de que pudiese pintar tan bien como cualquier hombre, debieron de intrigar a Doña Juana, que apreciaba la habilidad, el talento e intelecto. Este retrato sería encargado entre 1561 y 1565, quizá con un propósito nupcial, ya que precisamente fue ejecutado en el periodo en el que circulaban los rumores por la Corte sobre una posible nueva boda de Juana. Nos encontramos ante el primer ejemplo en el que una Princesa de la Casa de Austria solicita su retrato a una pintora. En él concentra todo su talento “de virtuosa” pintora capaz de presentar la belleza y virtud de la Princesa, cuya propia reputación de *virtuosa* también había traspasado las fronteras.

Juana viste su acostumbrada indumentaria negra con la toca blanca, y se nos presenta de nuevo como la viuda virtuosa y ejemplar, pero hay más de lo que parece a primera vista. De los cabos de su toca cuelga un camafeo montado en oro, posiblemente realizado por Trezzo, con la efigie de Carlos V como un emperador romano, que visual y genealógicamente

presenta a Juana como su hija legítima. En su izquierda sostiene un guante y un abanico plegable oriental, como signos de su posición social como Princesa Habsburgo y de Portugal<sup>56</sup>. La ventana abierta al paisaje es un recurso de la escuela veneciana que toma prestado de Tiziano, mientras que el uso del cuerpo entero y la pose ceremonial los adopta de los retratos de Sánchez Coello y Moro. La niña no identificada<sup>57</sup>, a quien Juana abraza, recuerda un retrato anterior de la Princesa en el que aparecía acompañada de una esclava negra, ejecutado por el portugués Cristóbal de Morais, en la Corte lisboeta, en 1553<sup>58</sup>. Desconocemos el significado último de la presencia de esta niña que nos hace pensar de nuevo en la alegoría femenina, también sosteniendo flores, de la medalla de Poggini. De lo que no hay duda es de que se trata de un retrato de Estado y todo apunta a que contiene un mensaje político, presentando a Juana como una posible novia de la Casa de Austria, lo que se remarca con el medallón de su padre, capaz de gobernar, es decir, un inmejorable partido para cualquier Príncipe.

El retrato de Sofonisba serviría de inspiración para otro algo posterior, realizado por Alonso Sánchez Coello con ayuda de su taller, en el que Juana sostiene un medallón de bronce de su padre como emperador ro-

mano<sup>59</sup>. Aunque hoy se encuentra en las Descalzas Reales, desconocemos cuál pudo ser su historia y origen. En él se vuelve a hacer hincapié en el mensaje dinástico al presentar a Juana como miembro de la Casa de Austria. Este retrato será seguido, en cuanto a composición y pose, por varios retratos posteriores (Cat. nos. 16-17-18), con la excepción de uno (Cat. nº. 19), pintado tras la muerte de Juana, en el que el medallón se sustituye por una columna e inscripción con idéntico sentido y finalidad. Estos trabajos tardíos, muchos ilustrados con largas inscripciones, podrían ser considerados como retratos que elogian la figura de Juana y pretenden cumplimentar y conmemorar su memoria.

#### 1566-1567: EL RETRATO SEDENTE DE SÁNCHEZ COELLO

Éste fue uno de los últimos retratos que Sánchez Coello realizó de Juana y es una de las más íntimas representaciones de la Princesa. Probablemente no fue encargado como retrato de Estado, sino como un regalo personal para las Descalzas o su familia en la Corte de Viena, como parece demostrar una réplica casi exacta. En 1566 Catalina de Austria regaló a Juana tres perros falderos, uno de los cuales Juana siempre llevaba consigo y posiblemente sea el que se representa aquí<sup>60</sup>. La pose sedente fue ya empleada por Tiziano en sus retratos de Carlos V (Alte Pinakothek, Múnich) e Isabel de Portugal (Museo del Prado) y por Antonio Moro en retratos como el de la Infanta María de Portugal, que pertenecía entonces a la Colección de Juana y que todavía se conserva en las Descalzas<sup>61</sup>. Sin duda estos ejemplos y otros muy significativos en la Corte española servirían a Sánchez Coello como referente a la hora de enfrentarse a este retrato. La silla era un símbolo codificado del trono, una clara alusión al alto rango de Juana, pero resulta significativo señalar que ésta es la única ocasión en la que Sánchez Coello recurre a esta composición a la hora de retratar un miembro de la Casa Real. Si exceptuamos sus numerosos y ricos anillos y un colgante<sup>62</sup> similar al rubí que lucía en el retrato de 1557, en esta ocasión no viste con sus acostumbrados atavíos y atributos principescos. No cabe duda de que Juana concibió esta imagen de sí misma sólo para ser contemplada por muy pocas y escogidas personas en un ámbito totalmente íntimo y privado.

El análisis somero de esta serie de retratos, agrupados aquí por primera vez, permite hacernos una idea de cómo Juana controlaba cuidadosamente su imagen y los mecanismos de los que se servía para encargar sus retratos que conmemoraban los acontecimientos más importantes en su vida y en su carrera política. La mayoría de sus retratos fue concebida con una imagen previa en mente a la vez que supo explotar la ventaja que suponía poder contar con el talento y habilidad de los retratistas, escultores, orfebres, lapidarios y medallistas más destacados de la Corte española para lograr sus propósitos. Como hemos visto, Juana encargó imágenes muy precisas y previamente meditadas de sí misma, influenciando e, incluso, imponiendo los recursos pictóricos que debían ser empleados en ellos, en aras de lograr que los resultados satisficieran sus altas expectativas y sus objetivos en cada momento determinado.

## NOTAS

\* Este artículo es un anticipo de un estudio más amplio que dedicaremos a analizar la figura de Doña Juana como mecenas y coleccionista. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Doña Rosario Díez del Corral y Doña Carmen Cabeza por su infinita paciencia hasta la versión definitiva de este texto. Una mención especial merece la colaboración de Julia López de la Torre y de su equipo sin cuya asistencia no habría ido adelante. También nos encontramos en deuda con Almudena Pérez de Tudela por su traducción, lectura crítica y sugerencias. Asimismo, no podemos dejar de mencionar la ayuda del Doctor Heinz Winter, Münzkabinett, Kunsthistorisches Museum, Viena, por clarificar mis dudas relativas a las medallas de Poggini y sus cuños custodiados en Viena y las facilidades que nos proporcionó Elisabeth Reicher, del Departamento de Reproducciones Fotográficas, para organizar parte del material que publicamos. Elena Soboleva de la Kuntskammer de Pedro el Grande, San Petersburgo, fue vital para obtener información sobre el retrato del Hermitage. Por último, este artículo está dedicado a la memoria de F.J. Gschwend.

<sup>1</sup> P. Morigi, *Historia Brieve dell'Augustissima Casa d'Austria nella quale si racconta sommariamente l'origine & antichità di detta Casa: con la vita esemplare di tutti gli houmini, e Done uscita di questo gran Ceppo*, Milán, 1595.

<sup>2</sup> Biblioteca Nacional, Madrid (BNM), Ms. 5572, fols. 43-52 (h.1570-1577): *D. Joanna Principis Portugallia: Esclarecida con bienes espirituales, y por ellos le quadrara bien el nombre de Juana, que significa gracia del Señor pues en todo la tiene. Que singular virtud se encierra debaxo de aquella su hermosissima figura, y en aquel cuerpo mortal que alma tan digna de Dios. Siguiendo vas Señora siguiendo las priadas de la Emperatriz su madre que es la mayor gloria que se puede dezir. En vos se halla amor grande de la celestial doctrina maravillosa devocion a las cosas sagradas resplandesces con piedad y viva fee. Tu vida es señalada, y tus costumbres destimar en mucho sin macula, y tu ingenio adornado de todas buenas artes. En tu rostro ay tanta gravedad y reverencia, que da cierta señal del piadoso pecho quen dentro tienes. La Modestia grande iguala las maravillosas costumbres, en fin quanto en vos Juana ay es particular don de Dios. Vid. también nuestro "La imagen de un Rey: retratos de corte en la colección de Felipe II", en *Philippus II Rex*, Madrid, 1998, pp. 385-436.*

<sup>3</sup> L. Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II, rey de España*, vol. II, Madrid, ed. 1876, p. 212: *Fue de color blanco, cabello rubio, frente espaciosa, ojos grandes, garzos, graves, airosa en el andar, hermosa, honesta, liberal, afable, discreta, misericordiosa, favorecedora de los pobres, de generosa condición, con partes y virtudes tan ecelentes, que en esta y en la otra vida es inmortal entre los justos, que resplandecen como el sol. Gobernó en España en las ausencias del Emperador, su padre, y su hermano D. Felipe maravillosamente, y así de los reinos fue venerada y amada. Vid. también H. Kamen, *Philip II of Spain*, New Haven, 1997, p. 56 (existe una edición española *Felipe de España*).*

<sup>4</sup> *Calendar of State Papers and Manuscripts existing in the archives and collection of Venice (1558-1580)*, vol. 7, Londres, 1890, pp. 187, 241 y 261-262.

<sup>5</sup> Brantôme (Pierre de Bourdeille), *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, editado por E. Vaucheret, París, 1991, p. 505: *Ceste Princesse d'Espagne a esté une très-belle Princesse, et de très-aparante majesté: aussi ne seroit-elle pas espaignolle Princesse, car volontiers, la belle aparance et bonne grace accompaigne tousjours la majesté, et surtout l'espaignolle.*

<sup>6</sup> M. J. Rodríguez-Salgado, *Un imperio en transición: Carlos V, Felipe II y su mundo (1551-1559)*, Barcelona, 1992 (1ª ed. inglesa 1988), p. 24; C. Sanz Ayán, "La regencia de doña Juana de Austria. Su dimensión humana, intelectual y política", en *Felipe II, un monarca y su época. La Monarquía Hispánica*, cat. de la exposición, Madrid, 1998, pp. 136-145.

<sup>7</sup> Citado por J. Martínez Millán, "Familia Real y Grupos Políticos: la Princesa Doña Juana de Austria (1555-1575)", en *La Corte de Felipe II*, Madrid, 1994, p. 74.

<sup>8</sup> M. King, *Women of the Renaissance*, Chicago, 1991, p. 165. Paolo Morigi encontraba a Juana como un "espejo" de esposa ejemplar, en Morigi, 1595, pp. 13-14: *Nello stato di matrimonio ella fu specchio a tutte le illustri maritate, che la seguirono. Primieramente fu ubidientissima al marito, & l'amò con affetto cordiale. Hebbe gran cura del governo della casa. Ella medesima andava*

*alla cucina. Serviva di propria mano al marito. Fu prudentissima nelle sue attioni* [op. cit. n. 1].

<sup>9</sup> King, 1991, p. 164: (...) *her studies should be in those works which shape morals and virtues; the studies of wisdom which teach the best and most holy manner of life*. [op. cit. n. 8].

<sup>10</sup> Doña Juana fue una fuente de inspiración para su sobrina Isabel (1554-1592), quien fundó después de 1574 un convento de clarisas en Viena (*Konigin Kloster*). Vid. nuestro *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, 1994, pp. 128-135, fig. 78; F. Opll y K. Rudolf, *España y Austria*, Madrid, 1997, pp. 81-85.

<sup>11</sup> Compárese con C. Lawrence, *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*, University Park, Pennsylvania, 1997, pp. 1-20.

<sup>12</sup> C. Pérez Pastor, "Inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte de Doña Juana, Princesa de Portugal, Infanta de Castilla", en *Memorias de la Real Academia Española*, IX (1914), p. 561, nos 5-7, n.º 9, pp. 564-565, nos 59-44, p. 566, nos 50-55. M.A. Toajas Roger, "Juana de Austria y las Artes", en *Felipe II y las Artes. Actas del Congreso Internacional, 9-12 de diciembre de 1998, Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2000, p. 106, sostiene que Doña Juana estaba menos interesada en sus encargos de retratos antes de 1554. Vid. también A. García Sanz y L. Ruiz, "Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales", en *El Linaje del Emperador*, cat. exposición, Cáceres, 2000, pp. 144-145 y 151.

<sup>13</sup> En el catálogo adjunto se presentan los retratos que aún existen y aquéllos perdidos, ejecutados después de 1554, algunos de los cuales se publican por primera vez. La lista está ordenada cronológicamente con un comentario somero de cada imagen para demostrar cómo la Princesa, hasta su fallecimiento en 1575, mantuvo un absoluto control sobre sus imágenes, supervisando personalmente muchos encargos. Sus retratos anteriores a su viudedad los estudiamos en nuestro trabajo de 1994 [op. cit. n. 10].

<sup>14</sup> H. Kamen, 1997, pp. 202-203 [cit. n. 5]; También J. M. March, *Niñez y juventud de Felipe II*, 2 vols., Madrid, 1944; L. Fernández de Retana, *Doña Juana de Austria, 1535-1573*, Madrid, 1955; J. L. Gonzalo Sánchez-Molero, *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1526-1546). La formación de un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999.

<sup>15</sup> J. Portús, "Soy tu hechura. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, 2000, pp. 194-195.

<sup>16</sup> Martínez Millán, 1994, pp. 101-105 [cit. n. 7]; P. Drummond Braga, "D. Joana de Áustria (1535-1573): Una releitura da sua intervenção na vida Portuguesa", en *Archivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. 55 (1996), pp. 231-242.

<sup>17</sup> M. Bataillon, "Jeanne d'Autriche, Princesse de Portugal", en *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, París, 1974 (existe una edición anterior de 1952).

<sup>18</sup> M. King, 1991, p. 160 [cit. n. 8]; A. García Sanz y K. Rudolf, "Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI", en *La mujer en el Arte Español. VIII Jornadas de Arte*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1997, pp. 145-154; A. Jordan, "Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia", en *El arte en la corte de los Archidúques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999b, pp. 118-157; M.A. Toajas Roger, 2000, pp. 101-115 [op. cit. n. 12].

<sup>19</sup> E. Tormo y Monzó, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, 4 vols., Madrid, 1917-1947.

<sup>20</sup> Martínez Millán, 1994, p. 99 [op. cit. n. 7].

<sup>21</sup> Morigi, 1593, fol. 14v.: *Dopo piacquelí di fabricare la casa d'alloggiare lei medisma, e la sua religiosa Corte dall'altro lato di detto Monasterio* [op. cit. n. 1].

<sup>22</sup> Otro punto de vista sobre el papel de Doña Juana como coleccionista, opuesto al que mantenemos, lo ofrece Toajas Roger, 2000, pp. 105 y 115 [op. cit. n. 12].

<sup>23</sup> Cuando murió, su colección de retratos -integrada por pinturas, medallas, camafeos, monedas y miniaturas- fue valorada en 1574 en la suma de 812.352 maravedís (Biblioteca da Ajuda (BA), Lisboa, Ms. 49-X-2, fol. 179r).

<sup>24</sup> Doña Juana fue una ávida compradora de estos productos, porcelana china y laca hasta, al menos, 1572, el año previo a su muerte. Así lo atestigua, por ejemplo, una partida de sus gastos custodiada en la BNM, Ms. 18659, fol. 21. Para profundizar sobre el tema véase A. Pérez de Tudela y A. Jordan Gschwend, "Luxury Goods for Royal Collectors: Exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Museums Wien*, 5 (2001), pp. 1-127.

<sup>25</sup> C. Pérez Pastor, 1914, pp. 315-380 [cit. n. 12]; F. Checa, "Monasterio de las Descalzas Reales: orígenes de su colección artística", en *Reales Sitios*, 102 (1989), pp. 21-50; A. García Sanz y A. Jordan Gschwend, "Via Orientalis: Objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales", en *Reales Sitios*, 158 (1998), pp. 25-39; M.A. Toajas Roger, "Memoria de un Palacio madrileño del siglo XVI: las Descalzas Reales", en *Reales Sitios*, 142 (1999), pp. 18-55; A. Jordan, "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II", en L. Ribot García (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, pp. 429-472 y García Sanz y Ruiz, 2000, pp. 155-157 [op. cit. n. 12].

<sup>26</sup> Fr. Juan Carrillo, *Relacion Historica de la Real Fundacion de las Descalças de Santa Clara de la villa de Madrid...*, Madrid, 1616, pp. 25-26: (...) *hízose fabricar un quarto apegado con la misma Iglesia donde, muy de ordinario oia los oficios divinos, y hazia sus exercicios espirituales, y se recogia entre año muchos dias*.

<sup>27</sup> A. Jordan, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household: Its Character and Cost*, Ph. D. dissertation, Brown University, Providence, Rhode Island, 1994; C. Alferes Pinto, *O Mecenato da Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577)*, Lisboa, 1998.

<sup>28</sup> Una breve lista de los libros de contenido espiritual, que condujo Doña Juana a Portugal en 1552, la ofrece Martínez Millán, 1994, p. 78, n.º 17 [op. cit. n. 7].

<sup>29</sup> Martínez Millán, 1994, p. 99 [op. cit. n. 7]. Está documentado que Doña Juana con la ayuda del franciscano Fr. André de Insa, fundó un convento de pobres clarisas en Valladolid, predecesor de las Descalzas Reales, en 1554, cercano a su palacio, con el que estaba conectado por un pasadizo por el que Doña Juana visitaba a las monjas cuando lo deseaba. Así lo atestigua una carta de André Insa a Juan III de Portugal, del 27 de agosto de 1554, conservada en el Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo (IAN/TT), Lisboa, CC I, maço 95, doc. 87, sobre este convento: *Logo como a Princesa veyo, me falou em querer fazer hun convento da Primeira Regra, pera sua consolaçam, em Valhadolid. Eu lhe puz alguns inconvenientes a condições que pidia, por não poderem ser. Fiquei de acabar isto com a minha tornada, e asy o fiz, que o convento ficou ja ordenado. E entretanto que se busca o sitio, se tomarão huás casa perto do paço e faz hun passadiço pera poder la ir as vezes que quizer*.

<sup>30</sup> Jordan, 2000, pp. 451-452 [op. cit. n. 25]; J. Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V. Primera Parte: Corte y Gobierno*, vol. II, Madrid, 2000, pp. 244-249; *La Corte de Carlos V. Tercera Parte: Los Servidores de la Casa Real*, vol. 6, Madrid, 2000, pp. 118-130.

<sup>31</sup> Incluso en una fecha tan tardía como 1568, cuando ya servía a Felipe II como pintor de cámara, Sánchez Coello es mencionado en los documentos como *Alonso Sanchez, pintor de la Serenissima princesa*, Archivo General de Simancas, Contaduría Mayor de Cuentas, 1.ª época, leg. 1031, sin foliar.

<sup>32</sup> Jordan, 1994, pp. 40-42, 96 y 185, doc. 12 [op. cit. n. 10]. No compartimos la opinión de que una lista de retratos que Sánchez Coello ejecutó para el Príncipe Don Carlos, entre 1555 y 1565, pueda considerarse una evidencia irrefutable de que el pintor residiese de manera permanente en España con anterioridad a 1557, como ha afirmado S. Breuer-Hermann, "Alonso Sánchez Coello. Vida y obra", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 19.

<sup>33</sup> Jordan, 2000, pp. 449-451, fig. 9 [op. cit. n. 25]. Aún se desconoce cómo y cuándo ingresó este retrato en las Colecciones imperiales.

<sup>34</sup> Resulta muy sugerente comparar esta elección con el esmero con que su cuñado y primo, Maximiliano II, seleccionaba los colores de los vestidos y joyas que se debían lucir en los retratos. Sobre este particular nos remitimos a P. S. Fichtner, *Emperor Maximilian II*, New Haven, 2001, p. 22.

<sup>35</sup> Biblioteca de las Descalzas Reales (BDR), inv.º n.º F/29, fol. 48v: *Un balax grande berruco con un hilo doro y dos rroscias...*

<sup>56</sup> Resulta plausible suponer que Sánchez Coello ejecutase este retrato alrededor de junio de 1557, el mes en que Juan III de Portugal falleció repentinamente sin testamento, lo que colocó a Doña Juana en una posición en la que podía reclamar la regencia del reino vecino hasta que su hijo y heredero, Don Sebastián, alcanzara la mayoría de edad. Esta eventualidad podría añadir otra lectura política para desentrañar el significado de este retrato.

<sup>57</sup> Jordan, 1994, p. 40, fig. 12 [op. cit. n. 10].

<sup>58</sup> Jordan, 1999b, pp. 121-128 [op. cit. n. 18]. A este respecto, resulta sumamente elocuente la descripción que de Juana hace Morigi, presentándola como verdadero "retrato" de una viuda: *Nello stato poi vedovile, fu ella un ritratto di pudicitia, & di tutte quelle virtù, che adornava una vera vedova*, 1595, p. 14 [op. cit. n. 1].

<sup>59</sup> Toajas Roger, 2000, p. 101 [op. cit. n. 12], apunta que es difícil saber si Juana, durante su regencia, se condujo deliberadamente con cierto distanciamiento y hermetismo, conforme a lo que correspondía a su condición principesca, o que si el carácter taciturno, tímido o evasivo, que nos transmiten algunos testimonios, formaba parte de su personalidad. Juana fue muy consciente de su posición de Princesa y madre del Rey luso. Así, cuando en la década de los sesenta se debatía un posible nuevo matrimonio, Juana, como ha relatado el veneciano Paolo Tiepolo, se mostrará en extremo reticente a la propuesta de Francesco de Medici, ya que la considerará una degradación muy por debajo de su rango. Sobre este asunto, nos remitimos al *Calendar of State Papers and Manuscripts*, vol. 7, p. 241 [op. cit. n. 4].

<sup>40</sup> BA, Ms. 49-X-2, 1574, fol. 122r y v: *Y quiero que (...) sea sepultada (...) en una como capellita que me sirve agora viviendo de oratorio (...) si antes de mi muerte no dexare edificado mi sepulcro quiero que se me edifique y labre conforme aun modelo que dexare para ello señalado que es en la yglesia del monasterio de nuestra señora de la consolación...* Doña Juana pertenece a un selecto grupo de mujeres que planean y diseñan sus propios enterramientos dentro de un programa que revela su preocupación por su propia imagen y la legitimidad de su posición. Sobre esto último, vid. Lawrence, 1997, pp. 15-17 [op. cit. n. 11].

<sup>41</sup> Así parece deducirse del pago en favor del arquitecto mencionado en la documentación relativa a la herencia de la Princesa custodiada en la BA, Ms. 49-X-2, 1574, fol. 116r: *A Juan de herraera quatro mil e ocho çientos y quarenta y ocho maravedís*. También resulta de gran interés F. Marias, "¿Un rey solo? Felipe II, sus mujeres y las artes", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 451-452; Portús, 2000, p. 198 [op. cit. n. 15]. Este pago también podría corresponder al aposentador de la Princesa, de idéntico nombre.

<sup>42</sup> BA, Ms. 49-X-2, 1574, fol. 181v: *...para la fabrica del sepulcro para el cuerpo de su Alteza siete mil ducados*. No nos podemos resistir a reproducir el soneto, ya mencionado por Tormo, dedicado a éste y conservado en la BNM, Ms. 6149, fol. 282v, *Soneto que dizen hizo D. Diego de Mendoça a la sepultura de la princesa Doña Juana: No te detengas ques muy corto el día/ y larga la jornada: Doña Juana/yaze en el hueco desta piedra fría/Hija de Carlo quinto, chiara hermana/ de Philipo segundo: madre pia/ de Sebastián la gloria lusitana/ Lo demás curioso caminante/ es largo de contar para adelante*. Compárese con Portús, 2000, p. 198 [op. cit. n. 15].

<sup>43</sup> En 1574 se menciona la medalla de Trezzo de 1555 en la Colección de Juana (C. Pérez Pastor, 1914, p. 360, n° 2: *Otra medalla grande de oro, en redondo, del retrato de la Magestad del Rey Don Phelippe, Nuestro Señor, armado, excepto la cabeza, y de la otra parte el carro del Sol metida en una caxa de madera...* [op. cit. n. 12]). Sin embargo, los camafeos que aparecen en los diferentes retratos de Juana, del Emperador y de su hijo, pensamos que se puedan también poner en relación con un camafeo, montado en oro esmaltado, con un claro sentido dinástico que unía ambas efigies, quizá cada una por una cara en vez de superpuestas, también descrito en el mismo inventario: *Una medalla de oro, de unos plumajes, que tiene en medio un camafeo con los retratos del Emperador Carlos y Rey, su hijo, que pesa con asa y reasa de oro...*, *Ibidem*, p. 361, n° 10. Más detalles los ofrece A. Pérez de Tudela, "Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas", en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, I (1998), pp. 241-271; en las fichas dedicadas a camafeos del catálogo *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento*, 1998, pp. 538-539 y 548-549 y, sobre todo, en su memoria de licenciatura *Felipe II y su reinado en las medallas*, Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

<sup>44</sup> P. G. Mathews, "Portraits of Philip of Spain as King of England", en *The Burlington Magazine*, vol. CXLII (enero 2000), pp. 15-19, especialmente p. 15, fig. 25. También, en la p. 14, figs. 20-21, se da cuenta de otras miniaturas del Rey similares a la que luce Doña Juana, todavía existentes.

<sup>45</sup> En el inventario de Doña Juana de 1555 aparece otra miniatura del joven príncipe Felipe, probablemente debida al pincel de Antonio Moro: *Otro Retrato del principe nuestro señor questa con otro rretrato del principe de portugal y el rretrato del principe de portugal tiene una caxa con una cerradura dorada*, BDR, inv<sup>o</sup> n° F/29, fol. 10r.

<sup>46</sup> Para ahondar en la idea de "retrato dentro de un retrato", nos remitimos a la ficha correspondiente a éste en el catálogo de la exposición *El Linaje del Emperador*, Cáceres, 2000, pp. 366-367, cat. 8.2.

<sup>47</sup> A. Jordan, "Exotic Renaissance Accessories. Japanese, Indian and Sinhalese Fans at the courts of Portugal and Spain", en *Apollo*, noviembre 1999a, pp. 25-35. Para una lectura del moscador en relación con la erradicación de los focos luteranos, véase M. Kusche, "Rolan Moys, retratista cortesano, más allá de Aragón", en *El Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, IX Jornadas de Arte, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1999, pp. 454-455.

<sup>48</sup> Lawrence, 1997, p. 17 [op. cit. n. 11].

<sup>49</sup> Pérez Pastor, 1914, p. 365, n° 41 [op. cit. n. 12].

<sup>50</sup> A. Pérez de Tudela, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 1998, p. 666, cat. 285. Para los ejemplares de Juana, Pérez Pastor, 1914, p. 360, nos 5-8 [op. cit. n. 12]. Como resulta evidente, el que Juana poseyese, al igual que ocurría en el caso de su hermano, los cuños para realizar estas medallas implica un deseo de control de su propia imagen y evitar que se reprodujese sin su supervisión. Además, sólo un selecto grupo de escogidos podrían poseer uno de estos ejemplares, seguramente como regalo de la princesa. De estos problemas se ha ocupado A. Pérez de Tudela en su memoria de licenciatura, 1998, especialmente p. 10 [op. cit. n. 45].

<sup>51</sup> J.H.C. Newman, *Select Treatises of St. Athanasius*, vol. 2, N. York, 1905, p. 370.

<sup>52</sup> Sobre este tema continúa siendo fundamental el estudio de R. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, N. York, 1967, aunque vio la luz en forma de artículo, en *Art Bulletin*, en 1940.

<sup>53</sup> M. Kusche, "Sofonisba Anguissola en España. Retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa", en *Archivo Español de Arte*, 248 (1989), pp. 391-420 y nuestro libro de 1994, pp. 128-155 [op. cit. n. 10].

<sup>54</sup> Carlos IX se comprometería más tarde con la sobrina de Doña Juana, Isabel de Austria, y Brantôme nos ofrece una idea bastante certera de cómo se veía a sí misma Juana retrospectivamente hacia 1564-1565, cuando suceden estos acontecimientos: *Aunque la nieta sea por su verano mas moza, y menos cargado de años que la tia, la hermosura de la tia, y en su estio, toda hecha y formada por sus gentiles y fructíferos años, vale mas que todos los frutos que su edad florecida da esperanza à venir; porque la menor desdicha humana los hará caer y perder, ni mas ni menos que algunos arboles, los quales, en el verano por sus lindos y blancos flores nos prometen linda fructa en el estio, y el mejor viento que acade los lleva y abate, no quedando que las hojas. Ea! dunque pasase todo con voluntad de Dios, con el qual desde agora me voy, no con otro, para siempre jamás, me casar*, Brantôme, ed. 1991, pp. 506-507 [op. cit. n. 5].

<sup>55</sup> F. H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa. Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, 1997, pp. 157-159. En el Renacimiento, por virtuosa se tenía a una mujer dotada con habilidades masculinas.

<sup>56</sup> Jordan, 1999a, pp. 25-35.

<sup>57</sup> Podría tratarse de una hija de una de las múltiples damas de Doña Juana, ya que no está del todo claro que se trate de una novicia.

<sup>58</sup> Jordan, 1994, pp. 105-115 [op. cit. n. 10]; 2000, p. 441 [op. cit. n. 25]; Pérez Pastor, 1914, p. 364, n° 40 [op. cit. n. 12].

<sup>59</sup> En el inventario de Doña Juana de 1574 se menciona una medalla de oro de su padre: *Otra medalla de oro, del Emperador Carlos, Nuestro Señor, que haya gloria, metida en una caxa de nogal...*, Pérez Pastor, 1914, p. 360, n° 1 [op. cit. n. 12].

<sup>60</sup> Jordan, 2000, pp. 447-448, fig. 7 [op. cit. n. 25].

<sup>61</sup> Jordan, 1994, pp. 63-72 [op. cit. n. 10].

<sup>62</sup> Este colgante ovalado, con una superficie pulimentada, podría ser una ampolla de cristal de roca, quizá con agua de olor o esencia dentro.

## CATÁLOGO DE RETRATOS, MEDALLAS Y MINIATURAS DE JUANA DE AUSTRIA DEL SIGLO XVI

La selección de retratos e imágenes de Juana de Austria que se cataloga en este trabajo se limita a aquéllos ejecutados durante el siglo XVI. Unos son encargados y supervisados personalmente por la Princesa, mientras que otros son réplicas y copias de estos ejecutadas en vida de Doña Juana o poco después de su muerte. Muchas de estas obras aún se conservan, pero otras no han llegado hasta nosotros o su paradero es desconocido, aunque son mencionadas en documentos contemporáneos como inventarios. Algunos retratos femeninos de miembros de la Familia Real, como por ejemplo el de Margarita de Parma (1522-1586), reidentificado recientemente por M. Kusche como Juana de Austria han sido excluidos del catálogo al no considerar que se trate de la Princesa de Portugal. Sin embargo, sí que se incluyen otros retratos de Doña Juana que la mencionada estudiosa atribuye al flamenco Roland de Mois (Kusche, 1998, pp. 343-382), aunque no se comparten sus opiniones respecto a la autoría. Asimismo, en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se custodian varios retratos de Juana de Austria de inferior calidad, posteriores a 1600, que han sido expresamente excluidos (PN 10014096, PN 00611573; PN 00612946; PN 00615943).



**Cat. 1 Alonso Sánchez Coello (1531/1532-1588)**

*Retrato de Juana de Austria con un perro (cuerpo entero)*

Óleo sobre lienzo; 180 x 112 cm; fecha: 1557

Firmado y fechado en la base de la columna: A. Sanchez facebat 1557

Ubicación: Schloss Ambras, Innsbruck (Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie, inv. n.º GG 3127)

Procedencia: Colecciones imperiales austriacas (regalo de la Corte española posterior a 1560)

Bibliografía: JKSAK, 1892, vol. 13, reg. 9641; Klauner, 1961, pp. 138-141, fig. 163; Heinz, 1982, pp. 70-71, cat. 31; Breuer, 1984, pp. 100-104, 201; *La prima donna pittrice Sofonisba Anguissola*, 1995, p. 125, cat. 43; *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 1998, p. 404, cat. 96; Pinessi, 1998, pp. 57-58; Kusche, 1998, pp. 355-356; 1999, pp. 431-432, p. 434, fig. 1; Jordan, 2000, pp. 449-451, nota 100, fig. 9.

En el collar de cuero del perro aparecen estampadas las armas de Doña Juana con los escudos de Portugal y de España, sobre una venera, el símbolo de Santiago de Compostela. El rubí berrueco, identificado por Kusche como una cruz, ya se menciona en el inventario de la Princesa de 1553. La inclusión de la mosca trompe l'oeil o musca depicta, en la base de la columna, a la izquierda, puede ser interpretada como un alarde de la habilidad artística del pintor o como un símbolo de vanitas. Sánchez Coello toma prestado este motivo de su maestro, Antonio Moro, quien ya incluye una musca depicta en su retrato de Catalina de Austria de 1552 (Museo del Prado, inv. n.º 2109). Aunque ha sido recientemente reatribuido por M. Kusche al flamenco Roland de Mois, la aparición de la firma de Sánchez Coello demuestra que fue ejecutado por este pintor en la Corte de Juana en Valladolid, donde residió durante el período en el que fue regente de España, entre 1554 y 1559. Kusche sostiene que tanto la firma como la fecha son adiciones posteriores realizadas por un pintor de la Corte de Viena, algo muy improbable. No está documentado cómo entró este retrato en las Colecciones imperiales durante el siglo XVI y no aparece citado en los inventarios españoles o austriacos contemporáneos. De todas formas, quizá se trate de un retrato de una "Reina española", atribuido entonces a Hans Holbein, que se menciona en la colección de pinturas de Rodolfo II, en 1621, en el Salón Español del castillo de Praga (Vid. JKSAK, vol. 25, 1905, reg. 19421, n.º 1252: "Ein weibsconterfeet von einer königin in Spannia von Hans Holbein (orig.)"). Podría ser que, tanto el pintor, Sánchez Coello, como la identidad de la efigiada se olvidasen con el transcurrir de los años.

**Réplicas, copias y versiones del retrato de Sánchez Coello de 1557**



**Cat. 2 Roland de Mois (?-1592)?**

**(Copia de Alonso Sánchez Coello)**

*Retrato de Juana de Austria con un perro (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 103 x 72 cm; fecha: 1557-1570

Ubicación: Depósito del Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie, inv. nº GG 3562

Procedencia: Colecciones imperiales austríacas (regalo de la Corte española posterior a 1560)

Bibliografía: citado en Jordan, 1998, p. 62, nota 140, aunque no ilustrado.

Se desconoce cuándo y cómo entró este retrato en las Colecciones imperiales. Sin embargo, se podría poner en relación con el retrato de Juana de Austria que, en 1586, encargó Rodolfo II a Sánchez Coello y que más tarde fue enviado a Praga a través del Embajador imperial ante Felipe II, Hans Khevenhüller. Éste escribió a Rodolfo II para informarle de que le enviaba un retrato de su tía, Juana, que consideraba "el mejor que Sánchez Coello haya nunca pintado". Se trata de una copia del retrato de 1557 expuesto en Ambras. Roland de Mois era un pintor flamenco activo en Aragón desde 1559, que trabajaba para el cuarto Duque de Villahermosa, Don Martín de Gurrea y Aragón (1526-1581). M. Kusche ha propuesto recientemente (1999, pp. 431-443) que Mois trabajó como retratista para Juana de Austria y para su hijo, Don Sebastián de Portugal, en las Cortes de Valladolid y de Lisboa y ha reatribuido varios retratos de la Princesa, catalogados aquí, a este pintor. Sin embargo, no existen pruebas documentales de que el pintor haya trabajado ni para Doña Juana ni para su hijo, por lo que su teoría y atribuciones son, en el mejor de los casos, poco sólidas. Aún están por determinar qué relaciones existieron entre Roland de Mois y la Familia Real española y su entorno más próximo. Asimismo, tampoco conocemos qué vínculos, si es que los hubo, se tejieron entre Mois y Sánchez Coello y su taller. Mi atribución está basada en comparaciones estilísticas con otros retratos.

**Anónimo (Copia de Alonso Sánchez Coello)**

*Retrato perdido de Juana de Austria*

Óleo sobre lienzo?; dimensiones desconocidas; fecha: anterior a 1624

Procedencia: Colección de Juan Hurtado de Mendoza, Duque del Infantado, Madrid, 1624

Bibliografía: Burke y Cherry, 1997, I, p. 232, f.1116, nº 43; p. 239.

Descrito en el inventario de Mendoza como: "yten otro retrato de la Princesa doña Juana de portugal ques poco mas de medio cuerpo bestida de negro Toca de cabos pendiente un Joyel de los cavos de la toca Con su nombre em campo blanco marco dorado [...]". Por la descripción, se podría relacionar con el retrato de Ambras de 1557, aunque de menor formato.



**Cat. 3 Atribuido a Pompeo Leoni (1533-1608)**

*Medalla con el retrato de busto de Juana de Austria (modelo para el camafeo de Jacopo da Trezzo)*

Plata; diámetro: 6,5 cm; fecha: 1557-1559

Inscripción del anverso: IOANNA CAROLVS CAESAR PORTV GAL PRINC (carece de reverso)

Ubicación: Kunsthistorisches Museum, Viena, Münzkabinett, MK 7004bB

Procedencia: Colecciones imperiales austríacas (regalo de la Corte española posterior a 1560)

Bibliografía: Kris, 1923-1925, pp. 163-166, fig. 3; Stegmann, 1941, p. 71, fig. 3.

Pompeo llegó a España el 28 de septiembre de 1556 y se trasladó a Valladolid, donde Juana había establecido su Corte. Entró inmediatamente a su servicio y, el 27 de febrero de 1557, Doña Juana le concede un salario de 30 ducados mensuales. Este retrato, al igual que el camafeo de Trezzo del que nos ocupamos más adelante, se puede relacionar con el retrato de 1557 de Sánchez Coello, que Leoni pudo haber visto en la Corte vallisoletana. Resulta evidente que Doña Juana se identificaba enormemente con esta imagen que ha influenciado fuertemente los encargos tanto de la medalla como del camafeo. Así, Pompeo la utilizará como modelo para la escultura funeraria en la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales. Esta medalla, junto al camafeo de Trezzo, pone de manifiesto la estrecha colaboración de estos dos artistas italianos en la Corte española, donde trabajaron juntos en numerosas empresas reales.



#### Cat. 4 Atribuido a Jacopo da Trezzo (1514-1589)

Camafeo con el retrato de busto de Juana de Austria

Onyx y oro esmaltado; 6,5 x 5,3 cm (con montura); fecha: posterior a 1557 (1566: montura)

Inscripción de la montura: M[A]R[I]A • CAROLI • V • FILIA • MAXIM[ILIANO] • II • IMPERATOR • CONIVNX[IT] • MDLXVI (El personaje se identifica erróneamente con la hermana de Juana, María de Austria [1528-1603])

Ubicación: Kunsthistorisches Museum, Viena, Kunstkammer, inv. n.º XII 70

Procedencia: Colecciones imperiales austríacas (regalo de la Corte española posterior a 1560)

Bibliografía: F. Kenner, "Cameen und Modelle des XVI. Jahrhunderts, en *JKSAK*, 4 (1886), pp. 1-37; Eichler-Kris, 1927, p. 118, cat. 203, fig. 57, pl. 35 (con bibliografía precedente); Kris, 1929, vol. 1, pp. 81-82; vol. 2, p. 172, cat. 323, pl. 79; Stegmann, 1941, p. 71, fig. 1; *La prima donna pittrice Sofonisba Anguissola*, 1995, p. 144, cat. 55; *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 1998, pp. 665-666, cat. 285.

La primera mención a este camafeo en relación con las Colecciones imperiales aparece en 1619 en el inventario del Emperador Matías (1557-1619), hijo de Maximiliano II y de María de Austria, por lo tanto sobrino de Doña Juana (Vid. *JKSAK*, vol. 20, parte 2, reg. 17408, p. XCIII, n.º 2253: *Kaiser Maximiliani Secundi gemahlin conterfeth, in agata geschnitten und in ainem gulden geschmölzten Kranzl eingefasst, und in einerm rott sameten fueterall, no. 1238*). De este asiento podemos deducir que la identificación errada con María parece deberse a la inscripción del reverso. No sabemos por qué se montó el camafeo en 1566 con esta inscripción equivocada, pero esta montura fue añadida posteriormente en Viena. Puede que Juana comisionase este camafeo para regalárselo a su hermana. La propia Juana poseía un camafeo de María (de autoría desconocida) que aparece citado en su inventario de 1574 (Vid. Pérez Pastor, 1914, p. 361, n.º 11). Esta imagen está relacionada con la medalla de Pompeo Leoni a su vez dependiente del retrato de 1557 de Sánchez Coello. Ambas obras estaban en la colección de Juana, por lo que Trezzo las pudo seguramente conocer.

#### Pompeo Leoni (1533-1608)

Retrato de busto de Juana de Austria perdido (copia de su medalla de 1557-1559)

Plata; peso en 1564: trece marcos y una onza y media (aproximadamente 3 kg y 33 gr); fecha: 1564

Procedencia: Colección de Juana de Austria?

Bibliografía: Plon, 1887, pp. 319-320; Estella, 1993, p. 136.

El 10 de agosto de 1564 Pompeo fue pagado en Madrid por el tesorero de Juana, Manuel Caldera, 200 ducados por su encargo, además de la plata que le fue entregada para ejecutar este busto que interpretamos como de la propia Princesa. Esta obra se ha perdido y no es posible saber si Juana pensaba retenerlo para sí o destinarlo a algún regalo. Es plausible suponer que Pompeo se inspirase en su anterior medalla de 1559, a su vez basada en el retrato de 1557 debido al pincel de Sánchez Coello, aunque también la Princesa pudo posar para este encargo especial. La doctora Estella no piensa que esta referencia documental se deba interpretar como un retrato de Doña Juana. Asimismo, otros estudiosos como Tárrega o Checa ponen en relación este pago con la cabeza de plata de Felipe II de Viena.

#### Cat. 5 Pompeo Leoni (1533-1608)

Escultura funeraria orante de Juana de Austria (cuerpo entero)

Mármol de Carrara, nicho y tabernáculo de Jacopo da Trezzo; Alto: 130 x Ancho: 160 x Profundo: 90 cm; fecha: posterior a 1574

Firma grabada en la caída de la manga derecha: POMPEIVS L. F.

Inscripción (placa debajo): *Aqui Yaz la Serenissima S<sup>a</sup> D<sup>a</sup> Juana de Austria Ynfanta de España Princesa de Portugal Govern<sup>a</sup> de estos Reynos Fund<sup>a</sup> de este R<sup>o</sup> Monas<sup>o</sup> hija del S<sup>o</sup> Emp<sup>o</sup> Carlos V Muger del Prin<sup>o</sup> D<sup>o</sup> Ju<sup>o</sup> de Portu<sup>o</sup> Ma<sup>o</sup> del Rey D<sup>o</sup> Seb<sup>o</sup> M<sup>o</sup> de 37 a dia de Sept<sup>o</sup> A<sup>o</sup> de 1573.*

Ubicación: Capilla funeraria de Juana de Austria en la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, inv. n.º PN 00612953. Patrimonio Nacional.

Bibliografía: Babelon, 1913, pp. 307-316; Babelon, 1922, pp. 245-249; Stegmann, 1941, p. 71, fig. 2; Proske, 1956, pp. 12-13, fig. 5; Estella, 1994, p. 39, figs. 1 y 7; Ortega Vidal, 1998, pp. 40-54; Pérez de Tudela, 1998b, p. 93; Jordan, 2000, pp. 458-460, fig. 13.

Los dedos han sido reemplazados en época reciente. En 1573, Juana destinó en su testamento 7.000 ducados para la construcción de su sepulcro (Biblioteca da Ajuda, Lisboa, Ms. 49-X-2, fol. 282v), lo que confirma que planeó personalmente su propio monumento funerario antes de su temprana muerte en 1573. Juana probablemente decidió cuál de sus retratos quería que fuese reproducido en su cenotafio. Pompeo Leoni tomó aquí, en parte, su medalla de 1559 inspirada en el retrato que de la Princesa realizó Sánchez Coello en 1557. Juana luce un camafeo con el retrato de Felipe II, siguiendo el modelo de una medalla de Jacopo da Trezzo, acuñada en 1555, en la que aparecía un Felipe II armado a la edad de 27 años (Armand, I, p. 241, n.º 2). En el inventario de Juana de 1574 se menciona una medalla similar o la misma, en oro (Vid. Pérez Pastor, 1914, p. 360, n.º 2).





**Cat. 6 Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz (c.1533-1608)**

*Retrato de Juana de Austria con un perro (cuerpo entero)*

Óleo sobre lienzo; 187 x 104 cm; fecha: posterior a 1573

Ubicación: Colección privada, Madrid (antigua colección del Duque de Medinaceli)

Bibliografía: *Retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*, Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1918, p. 31, nº 10, pl. 9 (no identificado); *Juan Pantoja de la Cruz*, Monografías De Arte, Madrid, 1922, pl. 22 (no identificado); Breuer, 1984, p. 201.

El tocado que luce Juana de Austria aquí difiere del que lleva en el retrato que realizó Sánchez Coello en 1557 de Ambras. Sin embargo, está más próximo al que lleva a cabo en 1559, hoy en Bilbao, y del que nos ocuparemos más adelante. El collar del lebrél sólo está adornado por la venera, sin ninguna alusión heráldica. Parece que Pantoja de la Cruz se ha basado en dos imágenes diferentes, una más temprana y otra ligeramente posterior. Compárese con el siguiente retrato.

**Cat. 7 Taller de Alonso Sánchez Coello?**

*Retrato de Juana de Austria (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 101 x 80 cm; fecha: finales del siglo XVI

Ubicación: paradero actual desconocido (Shepherd, Londres, 1911; fotografía cortesía de la Witt Library, Londres)

Bibliografía: *Cicerone*, vol. III, nº 8, abril 1911, p. 302; Breuer, 1984, p. 201.



La columna y el perro del retrato de Ambras han sido reemplazados aquí por un bufete cubierto de terciopelo, sobre el que Doña Juana apoya su mano derecha. Quizá, el mismo retrato, o una versión de éste, es el que se menciona en el inventario de 1624 de Hurtado de Mendoza (*Vid.* Burke y Cherry, 1997, vol. 1, p. 239, nº 144: "yten otro retrato de doña juana Princesa de portugal bestida de negro toca de cavos Rica con una Joya de Oro y un bufete de terçio Pelo carmesi en bastidor [...]"). Asimismo, habría que poner en relación esta variante con bufete, otro símbolo codificado del poder, con un retrato, también perdido, pero citado en el inventario de Doña Juana de 1574 (*Vid.* Pérez Pastor, p. 365, nº 42), en el que Juana sostiene un libro de Horas, clara alusión a su papel como fundadora de las Descalzas y a su retiro. Posteriormente este retrato pasó a engrosar la colección de su hermano (*Vid.* Sánchez Cantón, 1956-1959, p. 244, nº 4.070: "Otro retrato entero, de pincel, en lienzo, de la serenísima Princesa de Portugal doña Juana, bestida de negro, con unas horas en la mano derecha sobre un bufetillo y en la otra mano los guantes; hecho en Flandes, de mala mano; tiene de largo dos bars y tercia y de ancho bara y sesma. Tasado en ciento y cinquenta reales"). Este retrato (óleo sobre lienzo; aproximadamente 194,9 x 97, 5 cm) estaba en 1600 en la pieza de la Contaduría del Alcázar madrileño. Un inventario parcial del edificio de hacia 1636-1637 (Archivo General de Palacio (AGP), sección administrativa, legajo 768, fol. 3), nos proporciona algunos datos más como que iba tocada con una *toca de papos* cuyos cabos caían sobre su pecho, seguramente unidos por algún colgante, y que el bufete estaba cubierto de terciopelo carmesí.



**Cat. 8 Atribuido a Juan Narduch (Escuela española)**

*Retrato de Juana de Austria con un perro (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 118 x 88 cm; fecha: finales del siglo XVI

Inscripción: GIOVANNA FELTRIA

Ubicación: Museo del Hermitage, S. Petersburgo, Departamento de Pintura Española, inv. nº 7185

Procedencia: Confiscación en 1933. En una etiqueta del reverso: "J. V. Malahovskiy-Lempnitzkiy. Exhibition St. Eugenia Committee, nº 419".

Bibliografía: Kagané, 1979, pp. 8-10. Este retrato no se incluye en el catálogo de pinturas del Hermitage.

Una inscripción identifica a la efigiada como Giovanna Feltria. En el collar del perro campean las armas de los Duques de Urbino. Giovanna Montefeltro era hermana de Guidobaldo, Duque de Urbino, y madre de Francesco Maria della Rovere, su sucesor. Ludmilla Kagané, tras estudiar técnicamente la pintura, la ha considerado como de escuela española y la ha atribuido a un discípulo de Sánchez Coello, Juan Narduch. Esta estudiosa mantiene que en el retrato aparece Giovanna Montefeltro en vez de Juana de Austria. De todas formas, al haberse añadido posteriormente la inscripción, podría pensarse que la identidad primitiva se ha olvidado. Las armas de los Duques de Urbino deben de haber sido pintadas también en una fecha más tardía. Asimismo, se podría apuntar la hipótesis de que, al pertenecer Giovanna Montefeltro a una generación anterior a la de Juana, al intentar realizar su retrato años después, no se contase con un modelo fidedigno a mano, por lo que se recurrió a un retrato de la Princesa de Portugal al que se añadieron las armas e inscripción identificatorias de Giovanna Montefeltro.



### Cat. 9 Alonso Sánchez Coello

*Retrato de Juana de Austria* (tres cuartos)

Óleo sobre lienzo; 116 x 93,5 cm; fecha: 1559

Ubicación: Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv. n.º 90/15

Procedencia: Colección de A. Larreta Anchorena, Acelain, Argentina

Bibliografía: Breuer, 1984, pp. 201-202; *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, 1990, p. 139, cat. 16; *Felipe II, un monarca y su época. La monarquía hispánica*, 1998, p. 136, pp. 490-491, cat. 136; Piressi, 1998, pp. 57-58; Kusche, 1998, pp. 355-356; 1999, pp. 434-435, fig. 3; Pérez de Tudela, 1998b, p. 93; Mathews, 2000, pp. 13-19, fig. 25; *El linaje del Emperador*, 2000, pp. 366-367, cat. 8.2; Portús, 2000, pp. 197-198, fig. 11 (atribuido a Roland de Moïs).

Aunque el vestido se asemeje al que Doña Juana lucía en el retrato de 1557, el tocado con perlas difiere del retrato anterior. De la mano izquierda de Juana, apoyada en el respaldo de la silla, pende un *mosqueador* compuesto de flecos de seda con un mango de oro y se puede interpretar como un símbolo de su elevado rango, de igual manera que sucede en el retrato de su padre, Carlos V, debido al pincel de Jakob Seisenegger (Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. n.º A114). Detrás, a la derecha de la Princesa, se yergue una columna sobre un pedestal recortándose sobre el fondo neutro. Mientras, a la izquierda, podemos distinguir los sillares pétreos de un edificio, posiblemente una alusión al Monasterio de las Descalzas de Madrid, que se edificaba en aquellos momentos. Este retrato ha sido recientemente atribuido por M. Kusche a Roland de Moïs. Aunque carente de firma, lo consideramos una obra maestra de Sánchez Coello. El retrato en miniatura que une las dos puntas de la toca habría sido probablemente pintado por Moro basándose en un retrato perdido de Felipe II como Rey de Inglaterra, que pintó entre 1554 y 1559.

### Réplicas, copias y versiones del retrato de Sánchez Coello de 1559



### Cat. 10 Alonso Sánchez Coello y taller

*Retrato de Juana de Austria* (busto)

Óleo sobre tabla; 43 x 33 cm; fecha: 1559-1560

Ubicación: Colección privada, Suiza

Procedencia: Subastas Phillips, Londres, Fine Old Master Paintings, 3 de julio de 1990, lot. 151

Bibliografía: no publicado.

La existencia de esta tabla prueba que Sánchez Coello conservaba pequeños retratos de los miembros de la Familia Real que efectuaba a modo de bocetos o modelos que sirviesen en su taller. Ya su maestro, Antonio Moro, hacía lo mismo. Era frecuente que se realizasen versiones de retratos célebres en reducidas dimensiones o a modo de miniaturas para enviar como regalos diplomáticos a otras Cortes o a familiares. Doña Juana también poseía un pequeño retrato suyo sobre tabla que se describe en su postrero inventario de 1574 como un *bozetto*, "empezado a sacar" (Vid. Pérez Pastor, 1914, p. 365, n.º 44) y que se aproxima bastante a éste en cuanto a dimensiones.



### Cat. 11 Anónimo (Taller de Alonso Sánchez Coello?)

*Retrato de Juana de Austria* (busto)

Óleo sobre tabla; 16 x 12 cm; fecha: segunda mitad del siglo XVI

Ubicación: hasta su robo en octubre de 1982, en el Dormitorio principal del Palacio de los Austrias, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, inv. n.º PN 10006659. Patrimonio Nacional. Paradero actual desconocido

Bibliografía: *El Escorial. La Octava Maravilla del Mundo*, Madrid, 1967, il. 381.

Este trabajo ha sido atribuido tanto a Tiziano como a Sofonisba Anguissola, pero debió de ser ejecutado por un pintor del círculo de Sánchez Coello, basándose en el retrato de Bilbao de 1559.



**Cat. 12 Antonio Moro (1517-1576)**

*Retrato de Juana de Austria (cuerpo entero)*

Óleo sobre lienzo; 195 x 104 cm; fecha: 1560-1561

Ubicación: Museo del Prado, Madrid, inv. nº 2112

Procedencia: Colección de Juana de Austria, 1574 (Vid. Pérez Pastor, 1914, p. 365, nº 41: "Otro retrato entero, de pincel, en lienzo, de la Serenísima Princesa, Nuestra Señora, que tiene la mano derecha sobre un silla, hecho por Antonio Moro, que tiene de largo dos varas y media y de ancho vara y tercia y un dedo"). Posteriormente pasó a engrosar la Colección de Felipe II, quien lo coloca en la pieza segunda del guardajoyas del Alcázar de Madrid (Vid. Sánchez Cantón, 1956-1959, vol. II, p. 235, nº 4.010)

Bibliografía: Hymans, 1910, pp. 115-116; Roblot-Delondre, 1913, p. 144; Jordan, 1994, p. 107, fig. 66; *Las Sociedades Ibéricas y el mar*, 1998, pp. 219-220, cat. 2; *Felipe II, un monarca y su época. La tierra y los hombres del Rey*, 1998, pp. 204-205, cat. 11 (con bibliografía completa).

Pintado al poco tiempo de que regresara Felipe II a España desde Flandes para tomar las riendas del gobierno tras el período en que Doña Juana fue regente (1554-1559). Este retrato fue ejecutado entre 1560-1561, poco después de que lo fuera el de Sánchez Coello de Bilbao, cuando Moro visita la Corte española por segunda vez. De todas formas, la estancia del pintor flamenco fue breve, ya que a finales de 1561 regresa a los Países Bajos. Moro idea aquí una imagen decisiva de Juana, como Princesa, viuda y anterior regente. Para ello se vale de su pose y atributos, como la silla, símbolo de poder, para subrayar su majestad y estatus principesco. En este retrato, enormemente objetivo, Moro se ha esmerado para presentar a Doña Juana como una Gobernante eficaz a la vez que una Princesa intelectual. De las puntas de su toca pende una figura de oro, quizá un pastor, sosteniendo un cayado, cuyo simbolismo preciso e iconografía no están aún totalmente resueltos; también ha sido interpretada como Hércules con su clava, antepasado mitológico de la Casa de Austria, con un claro sentido dinástico. Esta representación tan certera de Juana, realizada en un tiempo tan breve, parece avalar que se estableció una gran compenetración entre la Princesa y el pintor.

**Réplicas, copias y versiones del retrato de Antonio Moro de 1560**



**Cat. 13 Giampaolo Poggini (1518-1580)**

*Medalla con el retrato de Juana de Austria*

Bronce; Diámetro: 38,5 mm; busto de perfil a derecha; fecha: 1564

Anverso: IOANNA CAROLAV AVG FIL LVSITAN PRINC PAVL POG F

Reverso: ΑΠΑΡΑΛΛΑΚΤΟΣ; exergo: MDLXIII

Ubicación: Departamento de Numismática, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. nº 1993/80-234-1

Bibliografía: Armand, 1883-7, I, p. 240, nº 17; Babelon, 1913, p. 316; P. Enríquez Florez de Setièn, *Memorias de las reinas católicas de España*, II, Madrid, 1945, p. 418; Álvarez-Ossorio, 1950, p. 95, nº 234; *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, Praga, 1997, p. 515, cat. II.214; *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 1998, p. 666, cat. 285.

Poggini se inspira fielmente en el retrato de Doña Juana, de Moro, y la Princesa usa el mismo peinado y toca de cabos. El reverso está ocupado por una alegoría femenina abrazando una cornucopia -atributo de la Abundancia- y flores, sentada encima de un toro a la manera de Europa. Como ha señalado A. Pérez de Tudela, Doña Juana se debió sentir particularmente identificada con esta imagen. Así lo atestiguan los tres ejemplares en oro, plata y bronce, junto con los cuños empleados por Poggini para realizarlos, que aparecen mencionados en el inventario de 1574 (Vid. Pérez Pastor, 1914, p. 361, nºs 5-8, especialmente nº 5: "Otro retrato de oro, en redondo, con el retrato de la Serenísima Princesa de Portugal, Nuestra Señora, que haya gloria, y por las espaldas una muger asentada sobre un buey [...]"). El florentino trabajó para Felipe II, tanto en Flandes como en España, como acuñador de moneda y medallista. La mayoría de sus medallas están firmadas *I.PAVL.POG.F.*, bien sea en el reverso o en el anverso, como sucede en este caso. Felipe II adquiere uno de los cuños de las medallas de su hermana que aparece descrito en su inventario *post mortem* de 1598 (Vid. Sánchez Cantón, 1956-1959, vol. 2, p. 192, nº 3720). En 1612, este mismo cuño fue entregado a Francisco del Castillo y depositado en el *guardajoyas* (AGP, Madrid, Registros, leg. 237, fol. 340: "Un cuño del Retrato [...] de la serenísima Princesa de Portugal doña Juana que costaron quinze ducados cada uno tasados a quatro ducados cada uno". Nota al margen: "Madrid a 17 de diz.º 1612 los recibí fran.º del castillo y lo firmo"). El envío de este cuño a Viena, donde se halla actualmente (Hauptmünzamt, inv.º nº 101-102), debió de realizarse con posterioridad a esta fecha.



**Anónimo (Escuela española?)**

*Retrato perdido de Juana de Austria (cuerpo entero)*

Óleo sobre lienzo; aproximadamente 196 x 126; anterior a 1573

Procedencia: Colección de Juana de Austria (mencionado en el inventario póstumo de 1574)

Bibliografía: Pérez Pastor, 1914, p. 364, nº 39.

Este retrato, quizá una copia del que ejecutó Moro hacia 1560, presenta a la Princesa de cuerpo entero, apoyando su mano izquierda en una silla próxima, en cuyo asiento descansaba una pequeña perra. El cuadro, conforme a la costumbre de la época, llevaba una cortina de tafetán verde que cumplía con la doble función de cubrir y preservar de miradas indiscretas, a la vez que protegía el lienzo.

**Anónimo (Escuela española?)**

*Retrato perdido de busto de Juana de Austria*

No se especifican ni soporte ni dimensiones

Procedencia: Colección de Antonio Pérez, Madrid, 1585

Descrito como de pequeño formato, este retrato sería posiblemente una interpretación del ejecutado por Moro hacia 1560. Juana vestía de negro con su toca de viuda y sosteniendo un par de guantes (Vid. fol. 475r del inventario del Secretario Real: "Un quadro pequeño de La Princesa dona Juana vestida de negro con Una toca blanca y Unos guantes", publicado por A. Delaforce, "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II", en *The Burlington Magazine*, diciembre 1982, p. 751, nota 65).



**Cat. 14 Atribuido a Sofonisba Anguissola (1538-1625)**

*Retrato de Juana de Austria con una niña sosteniendo un ramo de flores (cuerpo entero)*

Óleo sobre lienzo; 193,4 x 108 cm; fecha: 1561-1565

Ubicación: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, inv. n° P26W15

Procedencia: Colección del Duque de Lerma, Quinta del Prior, Madrid, 1607, trasladado en 1611 a La Ventosilla; comprado por Bernard Berenson en 1898 para Isabella Stewart Gardner al Marqués Fabrizio Paulucci de' Calboli, Forlì

Bibliografía: P. Hendy, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, 1974, pp. 261-218; E. Young, "Notes on the Spanish Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum", en *Fenway Court 1979*, Boston, 1980, pp. 29-31, fig. 7; Breuer, 1984, pp. 104-105, pp. 202-204; Kusche, 1994, p. 98, pl. 4; 1995, p. 66, frontispicio; 1997, pp. 73-74, fig. 3; 1998, pp. 362-363; *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 1998, p. 361, cat. 64 (con bibliografía precedente); Pinessi, 1998, pp. 52-58 (pone en duda la atribución a Sofonisba); Jordan, 1999b, pp. 133-134; Portús, 2000, pp. 195-196, fig. 10.

Anteriormente ha sido atribuido a Tiziano, Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz. La primera mención a esta obra la encontramos en la colección reunida por el primer Duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1552-1625), en su residencia a las afueras de Madrid. Probablemente sea un regalo de Felipe III a su *valido* (Vid. S. Schroth, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, Ph.D Dissertation, New York University, 1990, p. 254, Inv. 5, f. 31v, n° 108: "Otro entero sin marco de Una Princesa bastida (sic) de negro con una medalla al cuello del Rey Don Felipe segundo u una niña bestida de verde en seiscientos Reales"). Con el transcurrir del tiempo la identidad de Juana se ha diluido transformándose en una Princesa, mientras que el camafeo que pende de su cuello con la efígie de su padre, a la manera de un Emperador romano, posiblemente ejecutado por Trezzo inspirándose en otro de Leone Leoni, se confunde con su hermano Felipe II. M. Kusche (1994, p. 128) mantiene que es a este retrato al que se refiere la pintora cremonense en una carta que escribe a Bernardo Campi en octubre de 1561 para enviárselo al Papa. Sin embargo, el que esté documentado en España en 1607 implica que el que se envió a Roma sería probablemente otro semejante también ejecutado por Sofonisba. No obstante, al no conocerse otras réplicas ni siquiera en testimonios documentales, el problema continúa sin resolverse.

**Versiones del retrato de Sofonisba Anguissola**



**Cat. 15 Alonso Sánchez Coello y taller**

*Retrato de Juana de Austria sosteniendo un medallón bronceo de Carlos V (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 110 x 84,5 cm (con marco: 120 x 110 cm); fecha: 1565-1570

Procedencia: Colección de Juana de Austria?

Ubicación: Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Candilón, primer piso, inv. n° PN 00612066. Patrimonio Nacional.

Bibliografía: Checa, 1989, p. 22.

Doña Juana sujeta en su mano derecha un par de guantes. Su traje, toca y peinado son muy similares a los que luce en el retrato de Sofonisba Anguissola. Con su izquierda sostiene un medallón, posiblemente de plata sobredorada o bronce, con la efígie de su progenitor a modo de Emperador romano, probablemente copiado de una medalla ejecutada por Leone Leoni entre 1542 y 1546 (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. n° 1993/80-156 bis). Para los medallones en oro con retratos de Carlos V, véase Paola Venturelli, "Due pendenti in oro e pietre dure con Carlo V attribuiti allo scultore Leone Leoni", en L. Lenti y D.L. Bemporad (eds.), *Gioielli in Italia. Tradizione e novità del gioiello italiano dal XVI al XX secolo*, Venecia, 1999, pp. 61-72, pl. XI-XIII, figs. 21-24.



**Cat. 16 Antonio Ricci (c.1560-c.1632)**

*Retrato de Juana de Austria sosteniendo un medallón bronceo de Carlos V (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 125 x 86 cm; fecha: 1592

Inscripción: D<sup>a</sup> IVANA PRIN<sup>ca</sup> DE PORTVGAL

Ubicación: biblioteca del Colegio del Corpus Christi, Valencia

Procedencia: Colección del Patriarca Juan de Ribera. Comprado en Madrid el 24 de mayo de 1592

Bibliografía: F. Benito Domènech, *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 312, cat. 219.

Ricci vino a España de la mano de Zuccaro en 1585 para intervenir en la empresa escorialense, pero su fracaso hizo que abriese un taller en Madrid. Forma parte de una serie de retratos de la Familia Real española para el Patriarca. Copia bastante fidedigna del anterior, salvo en detalles de la indumentaria como son los botones o *puntas*. El colgante se asemeja más a un camafeo con montura dorada y decoración de tornapuntas que a una medalla broncea.



**Cat. 17 Taller de Alonso Sánchez Coello**

*Retrato de Juana de Austria sosteniendo un medallón bronceo de Carlos V (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 115 x 80 cm.; fecha: posterior a 1573

Inscripciones (3):

**1:** "La S<sup>ma</sup> s<sup>ra</sup> D<sup>a</sup> Juana de Austria Ynfanta de Castilla y princesa de Portugal, hija del Emperador Carlos V y de Ysavel. Nació en Madrid a 23 de Junio de 1536, caso con el principe d<sup>o</sup> Juan de Portugal en 1552. Fue madre del Rey D<sup>o</sup> Sebastian. Quedo viuda en el 1554".

**2:** "Se Bolbio a Castilla en el mismo año. Estubo en Valladolid gobernando estos reynos por ausencia de su padre y hermano. Fundo este Real Monasterio en el año de 1556 y el Hospital de la Misericordia, el que concluieron sus testamentarios y se abrio en el de 1601"

**3:** "Habiendo antes muerto su Alteza en el Real Monasterio del Escorial a 7 de setiembre de 1573 a los 37 años, su hedad trajose su cuerpo a esta real casa donde se coloco en la capilla que llaman de su Alteza".

Ubicación: Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Salón de Reyes, primer piso, inv. nº PN 00612212. Patrimonio Nacional.

Bibliografía: Tormo, 1917, I, p.137.

Este retrato se debe considerar como póstumo, ya que fue pintado como un elogio visual a la vida y hazañas de Doña Juana descritas en las inscripciones, eco de la lápida bajo su cenotafio, recordando el papel de la Princesa como madre de un Rey, Regente del reino y fundadora del Monasterio de las Descalzas Reales.



**Cat. 18 Anónimo (Escuela española)**

*Retrato de Juana de Austria sosteniendo un medallón bronceo de Carlos V (tres cuartos)*

Óleo sobre lienzo; 119 x 90 cm; fecha: posterior a 1573

Inscripción: (lienzo cortado parcialmente por el lado derecho) "La Serenissima Señora D<sup>a</sup> Juana de Castilla a Princesa de Portugal, G[ober]nadora de estos Rein[os], Hija del Emper<sup>or</sup> Ca[rl]os V. Muger del Princi[pe] Juan, I Ma<sup>o</sup> del Rey D[on] [Sebastian]. Fundo esta R<sup>l</sup> Casa e [...] vivio exemplar<sup>te</sup>, y mu[r]io [...]37, a<sup>o</sup>, de edad en el de [...] a 7 de sept<sup>re</sup>, yaze es[...] [...]pria Capill[a] [...]mada de l[la] Princesa[a]".

Ubicación: Museu dos Patudos, Alpiarça, Portugal, inv. nº C-MP. 84.1164

Bibliografía: L. Reis Santos, "O Museu de Alpiarça", en *Coloquio*, 11, diciembre 1960, pp. 28-30; Jordan, 1985, p. 96, fig. 32.

Idéntico en cuanto a estilo y composición al anterior.  
Procedencia desconocida.



**Cat. 19 Anónimo (Escuela española)**

*Retrato de Juana de Austria abrazando una columna (busto)*

Óleo sobre lienzo; 70 x 58,5 cm (con marco: 86,5 x 75,5 cm); fecha: posterior a 1573

Ubicación: Palacio de los Austrias, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Salón de Reyes, primera planta, inv. nº PN 10014141. Patrimonio Nacional.

Procedencia: comprado por Isabel II al Marqués de Salamanca en febrero de 1848.

Bibliografía: Jordan, 1985, p. 97; *Las Colecciones del Rey. Pintura y Escultura*, 1986, p. 137; cat. 51; Falomir, 1998, p. 209; Mancini, 2000, p. 230, fig. 4; Civil, 2000, p. 50, fig. 4.

Este retrato póstumo hace hincapié en la relación paterno filial que la unía al Emperador Carlos V. Esta idea dinástica se enfatiza visualmente con la inscripción (*F[ilia]C[aroli] V*) y el gesto de abrazar la columna. Ésta es una referencia a las columnas de Hércules que formaban parte de la divisa imperial con la leyenda: *Non Plus Ultra*.



**Cat. 20 Alonso Sánchez Coello  
(posiblemente con intervención de su taller)**

*Retrato sedente de Juana de Austria con un perro faldero*

Óleo sobre lienzo; 98 x 83 cm (con marco: 112 x 98 cm); fecha: 1566-1567

Ubicación: Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Coro, segundo piso, inv. nº PN 00611330. Patrimonio Nacional. En una etiqueta, en la parte posterior del marco, lleva el nº 674

Procedencia: Colección de Juana de Austria?

Bibliografía: Tormo, 1944, pp. 25-27; Jordan, 2000, pp. 447-448, fig. 7; García Sanz y Ruiz, 2000, p.134, fig. 1.

El pequeño perro que descansa sobre la Princesa es uno de los tres que le envió como regalo desde Portugal su tía, Catalina de Austria, en 1566. Ésta es una de las más íntimas representaciones de Doña Juana que, probablemente, no se encargó como retrato de Estado, sino que sería concebido más bien como regalo para las Descalzas o para su familia en las Cortes vienesa o portuguesa, como confirma la copia de la que nos ocupamos a continuación. Aunque recientemente atribuido por Kusche a R. de Moïs, consideramos que se debe respetar la autoría de Sánchez Coello. La mencionada estudiosa también sostiene que el hermanastro de la Princesa, Don Juan de Austria, poseyó una copia de este retrato. Sin embargo, la descripción de este asiento en su inventario de 1578, "retrato de una dama con un perrito", es demasiado vaga como para presumir que se trate de una copia exacta de éste (Vid. Kusche, "Los bienes artísticos de don Juan de Austria -pinturas, tapices y dibujos- con especial referencia a los retratos de Sánchez Coello", en M.J. Redondo y M.A. Zalama (coords.), *Carlos V y las Artes*, Valladolid, 2000, pp. 372-373, fig. 12).

**Réplicas, copias y versiones del retrato sedente de Sánchez Coello hacia 1566-1567**



**Cat. 21**

**Taller de Alonso Sánchez Coello**

*Retrato sedente de Juana de Austria con un perro faldero*

Óleo sobre lienzo; 108,5 x 90,5 cm; fecha: posterior a 1566

Inscripción: *IOHANNA PRINCEPS PORTV.G. CAR. V. IMP. FILIA*

Ubicación: Depósito del Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie, inv. nº GG 3072

Procedencia: Colecciones imperiales austriacas (un regalo de la Corte española posterior a 1566); inventario 1772, nº 657

Bibliografía: Klauner, 1961, p. 139, nota 37; G. Heinz, "Das Porträtbuch des Hieronymus Beck von Leopoldsdorf", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 71 (1975), p. 202, fig. 227.

No está documentado cuándo o cómo pasó este retrato a engrosar las Colecciones imperiales. Posiblemente se trate de un regalo enviado por Doña Juana a su hermana María a través del Embajador imperial, Hans Khevenhüller. La primera vez que aparece citado es en el inventario de 1772, con el nº 657, que se aprecia en el ángulo inferior derecho de la pintura.



**Cat. 22 Anónimo (Escuela austriaca) (Copia de Alonso Sánchez Coello)**

*Retrato sedente en miniatura de Juana de Austria con un perro faldero*

Óleo sobre papel; 275 x 182 mm; fecha: finales del siglo XVI

Inscripción (añadida en el siglo XVII): *IOHANNA PRINCEPS PORTV.G. CAR. V. IMP. FILIA*

Ubicación: Libro de retratos de Hieronymus Beck, p. 553, Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. nº GG 9691

Bibliografía: Heinz, 1975, p. 210, cat. 26, fig. 232.

Una copia en miniatura del retrato anterior de Viena.

## BIBLIOGRAFÍA DEL CATÁLOGO

## Abreviaturas

JKSAK: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Madrid, 1990.

F. Álvarez-Ossorio, *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1950.

A. Armand, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, 5 vols., París, 1883-1887.

J. Babelon, "Le tombeau de Doña Juana de Portugal par Jacopo Trezzo", en *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, 25 (abril 1915), pp. 507-516. - *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II (1519-1589)*, Burdeos, 1922.

S. Breuer, *Alonso Sánchez Coello*, Múnich, 1984.

F. Checa, "Monasterio de las Descalzas Reales: Orígenes de su colección artística", en *Reales Sitios*, 26 (1989), pp. 21-50.

P. Civil, "La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica", en *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000, pp. 155-157.

*Las Colecciones del Rey, Pintura y Escultura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986.

F. Eichler y E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum*, Viena, 1927.

M. Estella, "Algo más sobre Pompeyo Leoni", en *Archivo Español de Arte*, 262 (1995), pp. 135-149. - "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, 1994, pp. 29-62.

M. Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, pp. 202-227.

*Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998.

*Felipe II, un monarca y su época. La monarquía Hispánica*, El Escorial, 1998.

*Felipe II, un monarca y su época. La tierra y los hombres del Rey*, Valladolid, 1998.

A. García Sanz y L. Ruiz, "Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales", en *El linaje del Emperador*, Cáceres, 2000, pp. 155-157.

G. Heinz, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Katalog der Gemäldegalerie*, Viena, 1982.

H. Hymans, *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, Bruselas, 1910.

A. Jordan, *Portuguese Royal Collections (1505-1580): A Bibliographic and Documentary Survey*, Master thesis, George Washington University, Washington D.C., 1985.

- *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, 1994.

- "La imagen de un rey: retratos de corte en la colección de Felipe II", en *Philippus II Rex*, Madrid, 1998, pp. 585-456.

- "Mujeres mecenas de la casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia", en *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633). Un reino imaginado*, Madrid, 1999b, pp. 118-157.

- "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II", en Luis Ribot García (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, 2000, pp. 429-472.

L. Kagané, "Portrait of Giovanna Feltria of the Alonso Sánchez Coello School", en *Informations of the State Hermitage Museum*, S. Petersburgo, 1979, pp. 8-10.

F. Klauner, "Spanische Portraits des 16. Jahrhunderts", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 57 (1961), pp. 125-158.

E. Kris, "Vergessene Bildnisse der Erzherzogin Johanna, Prinzessin von Portugal", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*, 56 (1925-1925), pp. 163-165. - *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienische Renaissance*. 2 vols., Viena, 1929.

M. Kusche, "Sofonisba Anguissola al servizio dei re di Spagna", en *Sofonisba Anguissola e sue sorelle*, Milán, 1994, pp. 89-116.

- "Sofonisba e il ritratto di rappresentazione ufficiale nella corte spagnola", en *Sofonisba Anguissola e sue sorelle*, Milán, 1994, pp. 117-152.

- "Sofonisba Anguissola. Her Life and Work", en *Sofonisba Anguissola. A Renaissance Woman*, Washington D.C., 1995, pp. 26-105.

- "La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois", en *La mujer en el arte español*, VII Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1997, pp. 70-79.

- "El retrato cortesano en el reinado de Felipe II", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 545-582.

- "Rolan Moys, retratista cortesano, más allá de Aragón", en *El Arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, IX Jornadas de Arte (CSIC), 1999, pp. 431-445.

- "El retrato de D. Carlos por Sofonisba Anguissola", en *Archivo Español de Arte*, 292 (2000), pp. 585-594.

*Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*, Madrid, 1994.

El Linaje del Emperador, Cáceres, 2000.

M. Mancini, "La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina: la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano", en M. J. Redondo y M.A. Zalama (coords.), *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, pp. 221-254.

P.G. Mathews, "Portraits of Philip II of Spain as King of England", en *The Burlington Magazine*, vol. CXLII (enero 2000), pp. 15-19.

J. Ortega Vidal, "Capilla-enterramiento de doña Juana (hacia 1575)", en *Juan de Herrera, Arquitecto Real*, Madrid, 1997, pp. 61-65.

- "La Capilla sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra", en *Reales Sitios*, 158 (1998), pp. 40-54.

A. Pérez de Tudela, "Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas", en *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, 1 (1998a), pp. 241-271.

- *Felipe II y su reinado en las medallas*, Memoria de Licenciatura inédita, Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 1998b.

C. Pérez Pastor, "Inventarios de los bienes que quedaron por fin y muerte de Doña Juana, Princesa de Portugal, Infanta de Castilla, 1575", en *Memorias de la Real Academia Española*, vol. 9 (1914), pp. 515-580.

O. Pinessi, *Sofonisba Anguissola. Un «pittore» alla corte di Filippo II*, Milán, 1998.

E. Plon, *Les Maîtres Italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887.

J. Portús, "Soy tu hechura. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en *Carlos V. Retratos de Familia*, Madrid, 2000, pp. 181-219.

*La Prima donna pittrice Sofonisba Anguissola, Die Malerin der Renaissance (um 1535-1625)*, Viena, 1995.

B.G. Proske, *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish sculpture*, Nueva York, 1956.

L. Roblot-Delondre, *Portraits d'Infantes, XVIème siècle. Étude iconographique*, Bruselas, 1915.

F.J. Sánchez Cantón, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols., Madrid, 1956-1959.

*Las Sociedades Ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Madrid, 1998.

V. Stegmann, "Jacopo da Trezzo and his Artistic Activity in Spain", en *Travaux du Département de l'Art Européen*, vol. 2, S. Petersburgo, 1941, pp. 69-76.

E. Tormo y Monzó, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, 4 vols., Madrid, 1917-1947. - *Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales*, Madrid, 1944.

# Notas y Documentos

## MUSEO DE CARRUAJES: RESTAURACIÓN DE UNA SILLA DE MANO BARROCA

### DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA

La silla de mano cuya descripción nos ocupará en las próximas líneas ha sido objeto de una reciente restauración. Pertenece al conjunto formado por seis ejemplares, representativos de este sistema de transporte, que alberga el *Museo de Carruajes* del Patrimonio Nacional. Se trata, en concreto, de una pieza barroca cuya construcción parece datar de mediados del siglo XVIII. Su morfología responde a la constituida por una caja semitrapezoidal de madera, con una marcada escotadura cóncava que abarca aproximadamente la mitad de su faceta posterior. Está dotada de ventanas

en tres de sus cuatro lados (una de ellas inserta en la portezuela frontal de acceso al interior). En sus laterales posee anclajes de metal sobredorado, fijados a la estructura de la silla mediante clavos de forja y en los que encajan los varales necesarios para mover el conjunto.

La decoración exterior se resuelve por medio de tallas realizadas en madera de pino, que enmarcan un conjunto de siete pinturas sobre tabla de diferentes dimensiones. Las tallas, doradas en su totalidad, desarrollan motivos rococó (rocalla, *haricots*, espejuelos, trofeos militares, instrumentos musicales, flores y frutos, pájaros, dragones...), todos ellos entrelazados para formar un perfil característico de curva y contracurva, asimétrico y sin solución de continuidad. Las cuatro esquinas superiores e inferiores de la caja rematan en unos rizos del mismo estilo, que en las últimas se enro-

llan sobre sí mismos hasta formar una suerte de roleos o volutas. Por su parte, las esquinas superiores se coronan con unos copetes, que tienen la particularidad de haber sido trabajados en metal sobredorado y fueron asegurados en la estructura de la caja por medio de unas puntas de hierro. Encontramos elementos metálicos de similares características en las tres bisagras sobre las que pivota la puerta de acceso al interior, así como en el tirador y bocallave. Por su parte, el tejadillo o *imperial* se decora con similares motivos realizados en madera tallada y dorada. Remata el conjunto una corona real, realizada también en madera de pino tallada y dorada, fija mediante una tuerca a una espiga roscada metálica que se encuentra embutida en el *imperial*. Esta corona es una pieza singular que por sus características distintivas con relación al resto de la silla –tipo de talla, empleo de diferente técnica de dorado y poco verosímil ubicación en el espacio central previsto en el tejadillo para un remate–, bien pudiera ser ajena, en origen, a ésta.

La silla de mano se completa con dos varales exentos, necesarios para su transporte a cargo de cuatro hombres. Están realizados en madera y presentan una labor ornamental de similares características a las descritas al hablar de la caja, si bien los varales poseen una talla más plana y basta, así como un diseño menos complejo. Embutidos en ambos extremos presentan unos terminales o asideros de metal sobredorado, coincidentes con los puntos de apoyo para su transporte.

El interior de la silla de mano se viste con terciopelo carmesí adornado con aplicaciones de plata sobredorada.

### PINTURA SOBRE TABLA

Como quedó dicho en líneas anteriores, los paneles que forman las paredes de la silla de mano se adornan de pinturas. Todos los soportes de estas pinturas están constituidos por varias tablas de madera de conífera de escaso grosor, ensambladas a uniones vivas y a los que las piezas talladas sirven de marco y refuerzo.

Las siete piezas tienen como tema común la representación de amorcillos o cupidos en diversas actitudes.

Con relación a la *morfología* de la silla de mano, las pinturas se disponen de la siguiente manera:

- Una tabla en su parte frontal, que identificaremos como la correspondiente a la portezuela de ingreso. En ella se representa una escena venatoria protagonizada por varios amorcillos.



Silla de mano, tabla inferior del lateral izquierdo, proceso de limpieza, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.

# Notas y Documentos



Silla de mano, cara frontal, testigo de limpieza, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.

- Dos tablas en cada uno de los laterales. Las dos superiores (pertenecientes cada una a un lateral) son alargadas y de pequeñas dimensiones. Representan motivos simples de niños o Amores revoloteando entre guirnaldas de flores y vegetación diversa. Entre las inferiores, la correspondiente al lateral izquierdo presenta a los niños recogiendo fruta de los árboles para depositarla en una cesta; por su parte, la escena del lateral derecho los sitúa retozando entre árboles y guirnaldas de flores y follaje variado.
- Por último, la parte trasera de la silla de mano acoge a dos paneles, superior e inferior, separados por una gran composición de talla dorada. La pintura superior nos muestra a dos amorcillos alados, volando en un celaje dominado en lo alto por un gran sol, mientras portan una corona

de hojas; otros niños rodean la escena, revoloteando entre guirnaldas de flores y follaje. Por su parte, el panel inferior nos presenta una escena protagonizada, en primer plano, por un amorcillo montado a horcajadas sobre un macho cabrío, mientras un segundo niño le ayuda a sostenerse sobre el animal (*¿cortejo báquico?*); en el plano medio, otros personajes infantiles bailan y hacen sonar instrumentos; por último, un tercer plano nos muestra a varios niños, retozando entre el follaje o encaramados sobre un gran barril.

## MÉTODOS DE DORADO APLICADOS A LA SILLA DE MANO

*Dorado al mordiente o a la sisa*  
Encontramos este tipo de dorado en la totalidad de los elementos ornamentales

de madera tallada que se reparten por la estructura de la silla de mano, e incluso –como veremos– en forma de redorado de los elementos metálicos, tales como los remates de bronce o los herrajes de anclaje para las varas de transporte, dorados originariamente al mercurio.

En el dorado a la sisa o al mordiente, verificado sobre las labores de madera tallada, y tras un examen organoléptico –en espera de los resultados aportados por el análisis de laboratorio sobre las muestras tomadas a tal efecto– podemos distinguir los siguientes estratos (desde la madera):

- 1) Directamente sobre la madera –salvo excepciones, como veremos– una capa de ténpera a la cola, pigmentada en un tono ocre-amarillo (*¿bol amarillo?*).
- 2) Aplicación de una capa de barniz, con carácter aislante.
- 3) Tendido de una mano de sisa o mordiente.
- 4) Aplicación de la hoja de oro.

El aspecto final, como resultado de tal procedimiento, es el de un dorado mate y uniforme, sobre el que se aplicó una mano final de ténpera de tonalidad ocre a manera de protección.

## *Dorado al agua o a la templa*

Se encuentra localizado, con exclusividad, en la corona real que remata el conjunto, donde se halla en sus dos modalidades (mate y bruñido), en función del relieve de la talla y para potenciar el efecto de volumen.

Para proceder como en el caso anterior, describiremos los estratos aplicados desde la madera:

- 1) Mano de cola animal rebajada sobre la madera, para recibir los yesos.
- 2) Manos sucesivas de yeso mate plastificado con templa de cola animal, para suavizar las imperfecciones de la talla y contribuir a crear un lecho adecuado al oro que va a ser bruñido.
- 3) Mano de aguacola sobre los yesos, para recibir la capa de asiento.
- 4) Manos de capa de asiento o bol de Armenia, de color rojo.
- 5) Aplicación de la hoja de oro, bruñida o mate, según las zonas.

Encontramos, también en este caso, una pátina final basada en templa pigmentada.

## *Dorado al mercurio o al fuego*

Dado lo arduo que resultaría pretender, en tan limitado espacio, describir el proceso de este método de dorado sobre metal, nos limitaremos a mencionar las piezas de la silla de mano en que ha sido aplicado, y

# Notas y Documentos



*Silla de mano, tabla superior del lateral izquierdo, proceso de limpieza, eliminación de repinte (detalle), Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.*

que fueron reseñadas someramente al describir ésta:

- Remates superiores metálicos.
- Bisagras de la portezuela y picaporte de apertura de ésta.
- Anclajes metálicos de las varas de transporte.

## INTERVENCIÓN DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

### AGENTES DE DETERIORO

La silla de mano que nos ocupa ha llegado a nuestros días en un aceptable estado de conservación, tanto en lo referente a su estructura como en lo que concierne a sus elementos decorativos, tallas doradas y pinturas, bien que adoleciendo de las patologías inherentes a toda obra de arte que constituye –o mejor constituyó– una pieza con una doble función: de exhibición y funcionalidad. Por este motivo, a los

agentes degradantes que ejercen su influencia negativa sobre toda obra de arte habremos de sumar aquellos otros que se desprenden de su utilización como vehículo para desplazamientos cortos.

Entre los primeros cabe citar: el natural envejecimiento de los materiales, traducido en la pérdida de las propiedades ópticas de algunos pigmentos; la pérdida de resistencia mecánica de la madera como consecuencia del ataque de insectos xilófagos; los movimientos de la madera, debidos a sus propiedades higroscópicas y anisotrópicas y que terminan por afectar a las decoraciones y pinturas a las que sirve de soporte; la oxidación de las películas de protección de la policromía; la acción degradante de las partículas químicas disueltas en la humedad ambiental, las partículas sólidas presentes en la atmósfera, etc.

Por su parte, entre los factores de degradación inherentes a su empleo como medio de transporte, destacaremos las presiones suplementarias ejercidas sobre

determinados elementos estructurales, como son las piezas de madera donde se fijan los herrajes de encaje de los varaes, y sobre la propia base de la silla, que ha de soportar el peso de la persona que la ocupaba. También en los elementos en contacto con piezas móviles de sujeción, tales como las bisagras de la portezuela. Por otro lado, el propio carácter utilitario de la pieza la hacía susceptible de “remozados” periódicos, destinados a mantener su dignidad estética (ligada a la de la persona que la ocupaba) y que se traducían en redorados y retoques en las tallas decorativas, así como en repintes en la policromía de las tablas.

### INTERVENCIÓN EN LA ESTRUCTURA Y DORADOS

#### Estado de conservación

##### Soporte

Presencia de faltas específicas en el volumen de tallas y molduras.

# Notas y Documentos



Tejadillo o "imperial". Proceso de limpieza.



Silla de mano, madera tallada y dorada, proceso de intervención, testigo de limpieza (detalle), Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.

Piezas de talla astilladas o rotas, en peligro de desprendimiento.

Fragmentos rotos de talla, re-adheridos en el pasado mediante cola de carpintero.

Grietas estructurales en la madera de las tallas.

Débil ataque específico de insectos xilófagos localizado en las molduras más inferiores de la faceta frontal de la silla, concretamente en las zonas en contacto con el suelo. En consecuencia, encontramos en estas zonas una pérdida de la resistencia mecánica de la madera.

#### Yesos y capas de asiento

Presencia de faltas frecuentes, localizadas en las zonas salientes de las tallas, si bien

se limitan a las aristas de éstas, donde dejan la madera vista. Al ser concretas las aplicaciones de yesos previas a la película de oro, el desnivel existente entre las zonas doradas y las lagunas pasa prácticamente desapercibido al espectador. Por otra parte, las zonas doradas limítrofes con la laguna se encuentran, por lo general, bien adheridas al soporte.

Asimismo, se pueden observar, en zonas concretas, reparaciones de tallas mutiladas, empleando un modelado de estuco. En ocasiones es posible ver el yeso aplicado para tal fin, ya que el oro ha desaparecido de la superficie. Por otro lado, este mismo hecho se puede detectar en la presencia de relieves mutilados de talla en los

que, como consecuencia de la aplicación de un aparejo trabajado de forma tosca y un posterior redorado, el aspecto final del conjunto desmerece respecto a las zonas originales semejantes.

#### Hoja metálica (oro)

Numerosas pérdidas específicas de la película metálica por rozamiento y manipulación de la pieza en traslados, limpiezas abrasivas, etc., si bien éstas se limitan casi exclusivamente –como quedó dicho en el punto anterior– a los perfiles más exteriores de las tallas y no repercuten excesivamente en la correcta valoración de conjunto. El mimetismo cromático entre el oro patinado y la ténpera que le sirve de asiento también colaboran para que esta patología no desluzca en exceso la pieza.

Testimonios de redorados específicos, según todos los indicios correspondientes a distintas intervenciones de remozado practicadas en el pasado. En efecto, un examen organoléptico sobre las tallas doradas pone de manifiesto la coexistencia del oro original con otrosoros aplicados con posterioridad. Fragmentos de hoja metálica aplicados sin demasiado rigor técnico junto a la diferencia de matices entre los colores del metal constatan tal hecho.

#### Pátinas

Escorreduras de pátina, debidas a antiguas intervenciones improvisadas de remozado o restauración poco respetuosas con la calidad y valor histórico de la obra.

Manchas específicas de diversa naturaleza. Presencia generalizada de suciedad incrustada (excrementos de insectos, partículas asentadas...).

Acumulación en el interior de las tallas de suciedad superficial (polvo atmosférico).

#### Tratamiento efectuado

Previa a toda intervención se procedió a realizar una documentación fotográfica del estado de conservación en el que la silla de mano ha llegado hasta nosotros. De la misma manera, en el transcurso de las fases siguientes de conservación y restauración se realizó un seguimiento fotográfico de aquellos aspectos de la intervención que se estimaron pertinentes.

Se tomaron micromuestras en zonas poco significativas dentro de la composición general, de cara a proceder a su análisis en el laboratorio. En concreto, el objeto de interés del análisis de tales muestras se centra en el conocimiento de los siguientes datos:

- Naturaleza de los adhesivos y mordientes empleados.

# Notas y Documentos

*Silla de mano, cara posterior, proceso de limpieza de la pintura sobre tabla y las tallas doradas, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.*



- Composición de las cargas utilizadas.
- Características del tipo/los tipos de oro.
- Naturaleza de los pigmentos y aglutinantes.

Eliminación de la suciedad superficial (polvo atmosférico) mediante técnicas no abrasivas (pinceles de pelo suave, aspiración) en aquellas zonas en que este proceder no resultó lesivo.

Sentado mediante la utilización de un adhesivo tradicional de los estratos del dorado en las zonas concretas en que éste se hallaba en peligro de desprendimiento.

Desinfección y desinsectación de la madera del soporte afectada por insectos xilófagos, mediante la impregnación por inyección de las zonas afectadas con un producto antixilófagos.

Refuerzo de la madera debilitada por el ataque de insectos xilófagos, mediante la impregnación por inyección de las zonas atacadas con una resina acrílica de efecto consolidante, diluida en disolvente a varias concentraciones.

Corrección de astillamientos y roturas específicas de la madera del soporte, empleando como adhesivo una resina epoxidica de dos

componentes, y ayudándonos de gatos y tacos almohadillados de madera.

Relleno de fisuras estructurales y refuerzo de la madera circundante, utilizando para tal fin resina epoxidica inyectada, diluida en disolvente a varias concentraciones.

Eliminación de la suciedad incrustada de las tallas y limpieza del oro de las mismas, realizando, a tal fin, un ensayo de distintos agentes de limpieza, con el propósito de dar con el más idóneo e inocuo para el original. Finalmente, se optó por el empleo de un agente tesoactivo no iónico en agua para las zonas doradas al mixtión, y del

# Notas y Documentos



*Silla de mano, cara posterior, proceso de intervención, estucado (detalle), Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.*

mismo producto en disolvente aromático para aquellas que fueron doradas al agua (corona del *imperial*).  
Reintegración volumétrica de pequeños fragmentos de talla que resultaban especialmente relevantes para la correcta comprensión del conjunto. Tal reintegración estuvo condicionada en todo momento a la existencia de una documentación previa que nos informó de cómo era en el pasado la pieza a recomponer. A tal fin se empleó una resina sintética epoxy basada en dos componentes.  
- Reintegración de los fragmentos reconstituidos. Teniendo en consideración, por un

lado, la necesidad de respetar el valor histórico y cultural que representa la huella del paso del tiempo sobre la pieza, traducida en las lagunas del oro anteriormente descritas, y, por otro, el doble carácter original de ésta (utilitario y de aparato), se decidió realizar una reintegración del oro sólo en aquellos fragmentos de talla reconstruidos, realizada con oro fino naranja de 24 quilates aplicado sobre mixtura, previa aplicación de una temple coloreada.  
Protección final del dorado. En vista a las características de la pieza, se optó por el

empleo de un barniz de goma-laca disuelta en alcohol a baja concentración.

## INTERVENCIÓN EN PINTURA SOBRE TABLA

### Estado de conservación

#### Soporte

Presenta en general un buen estado de conservación, si exceptuamos el hecho de que, en algunos casos, los paneles de que consta cada tabla se han separado, dejando claramente visible el sistema de unión utilizado

# Notas y Documentos



*Silla de mano, cara posterior, proceso de limpieza de la pintura sobre tabla y de las tallas doradas, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.*



*Silla de mano, tabla superior del lateral derecho, proceso de estucado (detalle), Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional.*

(juntas vivas). Por otra parte, observamos que se han abierto grietas longitudinales en el sentido de la veta de las tablas, de escasa repercusión en el conjunto general de la composición en la mayoría de los casos, si exceptuamos la tabla superior del lado posterior de la silla de manos, donde la relevancia de tales grietas es mucho mayor, llegando a dividir longitudinalmente en tres secciones la escena representada. Tales fracturas se derivan de movimientos naturales de la madera debidos a sus propiedades higroscópicas y anisotrópicas.

#### *Preparación*

Las tablas presentan, en su conjunto, pérdidas específicas de policromía, que en

ocasiones permiten ver los estratos aplicados previamente sobre el soporte.

En espera de ulteriores investigaciones, un examen organoléptico de los estratos subyacentes a la película pictórica –realizado en aquellas zonas donde ésta ha saltado– indica que nos encontramos ante la presencia de una película muy fina de imprimación aplicada directamente sobre la tabla, sin el precedente de una preparación previa. Además, es fácilmente discernible el hecho de que tal imprimación no presenta una coloración uniforme en toda la superficie de las tablas, sino que varía en función de los estratos de policromía que han de ser aplicados sobre ella, y que –en algunos casos– lo son en forma de vela-

dura, de manera que en estas zonas los estratos de imprimación ejercen una influencia determinante en la entonación. Por otra parte, observamos faltas en las que se han perdido tanto la capa pictórica como el estrato inferior, permitiendo ver la madera del soporte.

#### *Capa pictórica*

En todas las tablas encontramos –en mayor o menor grado– pérdidas de capa pictórica. Entre ellas podemos distinguir tres patologías principales:

- A) Pérdidas que siguen la dirección de las vetas de la madera del soporte, producidas como consecuencia de los fenómenos de contracción y dila-

# Notas y Documentos

tación de ésta, debidos a sus propiedades de higroscopicidad y anisotropía. En este caso, la veta empuja la capa pictórica hacia el exterior. La débil adherencia de ésta al soporte y su fina textura completan el proceso y acaban ocasionando levantamientos y, en los peores casos, faltas irreversibles, al saltar la policromía en estas zonas.

- B) Pérdidas que siguen el perímetro de las tablas, en las zonas limitrofes a las tallas doradas que las enmarcan.
- C) Pérdidas concretas producidas por la débil cohesión de los distintos estratos superpuestos que componen la policromía de ciertas zonas. Esta variedad se detecta fácilmente en la policromía de las guirnalda de flores y vegetación que rodean las escenas principales.

Levantamientos de capa pictórica, por los motivos expuestos, y que no se han visto acompañados de la pérdida irremediable de ésta.

El examen de las tablas a la luz de la lámpara de Wood reveló la presencia generalizada de repintes. Estos son especialmente frecuentes sobre las lagunas de capa pictórica que se hallan en las zonas limitrofes con las tallas doradas, situación que encontramos en mayor o menor medida en todas las tablas. Asimismo los hallamos en las separaciones abiertas entre las tablas que forman cada panel, cubriendo ambas orillas.

#### *Película de protección*

Presencia de suciedad superficial (polvo atmosférico) y suciedad adherida (excrementos de insectos y otras partículas adheridas).

Todas las tablas se hallaban cubiertas por una gruesa capa de barniz envejecido y oxidado que impedía, en muchos casos, la correcta lectura de las escenas representadas.

#### **Tratamiento efectuado**

Documentación fotográfica del estado inicial de la obra, incluyendo tomas generales y de detalle e insistiendo en aspectos relevantes de su patología. De la misma manera, en el transcurso de las fases siguientes de conservación y restauración, se realizó un seguimiento fotográfico de aquellos aspectos de la intervención que se estimaron pertinentes.

Se tomaron micromuestras en zonas poco significativas dentro de la composición general, de cara a proceder a su análisis en el laboratorio. En concreto, el objeto de interés del análisis de tales muestras se centró en el conocimiento de los siguientes datos:

- Naturaleza de los aglutinantes, cargas y pigmentos utilizados por el artista.
- Sucesión de los estratos de la policromía, de cara a contrastar la información obtenida por el examen organoléptico sobre la técnica del artista.
- Conocimiento de la técnica y materiales empleados en los repintes.
- Naturaleza de la capa/s de protección aplicada.

Eliminación de la suciedad superficial (polvo atmosférico) mediante procedimientos de naturaleza no agresiva (brocha suave), en aquellas zonas en que el estado de la superficie pictórica era firme.

Sentado de color de la policromía de las tablas, empleando el sistema de ajedrezado para no aplicar una humedad excesiva a las mismas, y utilizando en todo momento técnicas y materiales de probada eficacia y de naturaleza reversible. Por ese sistema se logró la correcta re-adhesión de los estratos que componen la policromía. Eliminación de la suciedad adherida y del barniz envejecido, realizando para ello cuantos ensayos técnicos fueron necesarios para garantizar la inocuidad de tales procedimientos sobre el original. A este respecto, se ensayaron distintos agentes de limpieza, así como proporciones variables de los mismos para remover el barniz oxidado, comenzando siempre por los de acción más suave. Retirada de repintes, que se demostraron obsoletos y perjudiciales para la correcta lectura del original. En ese punto, cabe mencionar que como resultado de los ensayos –catas de limpieza– realizados previamente sobre las tablas se desprendió el hecho de que en antiguas restauraciones –o mejor intervenciones de “remozado”– los repintes fueron entonados a la policromía adyacente a la laguna sin retirar la película de barniz envejecido que cubría la pintura, para, *a posteriori*, tender una nueva capa de barniz. Estas catas revelaron la aplicación de cera como medio de relleno volumétrico de las lagunas. Asimismo, comprobamos cómo en la mayoría de los casos, los repintes no se limitan sólo a cubrir las lagunas, sino que suelen invadir la capa pictórica original en buen estado de conservación, cubriéndola –en muchos casos– en un área extensa. Estucado y desestucado de las lagunas presentes en la capa pictórica de las tablas. A tal fin se empleó un estuco tradicional. Reintegración cromática de las lagunas de la capa pictórica, empleando para ello técnicas discernibles y apropiadas a la textura de la pintura sobre tabla (*rigattino*), así como materiales estables y reversibles. Protección (barnizado) de la superficie pictórica. Debido a las especiales propiedades

ópticas de la superficie pictórica, para la consecución de esta última fase bastó la aplicación de dos películas consecutivas de barniz de retoques pulverizado en spray, procediendo a proteger en este proceso las tallas doradas contiguas mediante un enmascarado, ya que tales zonas habrían de barnizarse por diferente procedimiento, como quedó expuesto.

## BIBLIOGRAFÍA

- I. Aghion; C. Barbillon y F. Lissarrange, *Guía iconográfica de los Héroes y Dioses de la Antigüedad*. Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- C. Amich Badosa, *Manual del dorador sobre madera*. Ed. Sintet, Barcelona, 1985.
- M. Bazzi, *Enciclopedia técnicas pictóricas*. Ed. Noguer, Barcelona, 1965.
- C. Cennini, *Tratado de la Pintura (El Libro del Arte)*. Sucesor de E. Meseguer, Editor, 5ª Ed., 1968.
- P. de la Escosura, *Manual de Mitología. Compendio de la Historia de los Dioses*. Mella-do, Madrid, 1845.
- M. Doerner, *Los Materiales de la pintura y su empleo en el Arte*. Ed. Reverté, 5ª Ed., Barcelona, 1989.
- P. L. Echevarría Goñi, “Policromía renacentista y barroca”. *Cuadernos de Arte Español*, nº 48, Madrid, 1992.
- L. Franco de la Selva, *Manual teórico y práctico del pintor, dorador y charolista*. Madrid, 1941.
- E. González-Alonso Martínez, *Tratado del Dorado, Plateado y su Policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Universidad Politécnica de Valencia, 1997.
- C. Maltese, *Las técnicas artísticas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1999.
- R. Mayer, *Materiales y técnicas del arte*. Hermann Blume, Madrid, 1988.
- M. Sáenz y García, *Manual teórico-práctico del pintor, dorador y charolista*. Librería de Luis Santos, Madrid.
- D. Sánchez-Mesa Martín, *Técnica de la escultura polieromada granadina*. Colección Monográfica, Vol. 13, Universidad de Granada, 1971.

Jorge Rivas López  
Licenciado en Bellas Artes. Restaurador

# Crónica Cultural

## Exposiciones

### *LUCA GIORDANO Y ESPAÑA*

Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, inauguraron la exposición *Luca Giordano y España* en el Palacio Real de Madrid.

Esta Exposición, organizada por el Patrimonio Nacional y patrocinada por la fundación Focus Abengoa y la compañía italiana AnsaldoBreda, ha contado con el comisariado del profesor Don Alfonso Emilio Pérez Sánchez.

La Muestra, que tiene lugar en las Salas de Exposiciones Temporales, pretende ofrecer al visitante una imagen suficientemen-

te expresiva de la personalidad artística del napolitano Luca Giordano (Lucas Jordán para los españoles), una de las personalidades más significativas del barroco europeo, que, llamado a servir a Carlos II en 1692, permaneció en la Corte madrileña diez años, y dejó en España parte muy representativa de su obra.

Dotado de una extraordinaria facilidad y de una prodigiosa capacidad de trabajo, su labor, tanto al óleo, como al fresco, fue enorme. Apodado, desde su juventud, "Fa presto", es decir, "hazlo rápido", ha dejado una enorme cantidad de lienzos de los más variados asuntos, desde obras religiosas de intensísima expresión, hasta lienzos mitológicos o literarios de prodigioso sentido narrativo y una gran carga sensual. Sólo los Palacios y Monasterios del Patri-

monio Nacional atesoran más de ciento cincuenta pinturas suyas, a las que habría que sumar unas cincuenta que conserva el Museo Nacional del Prado, procedentes también de las Colecciones Reales, y varias decenas más, dispersas en iglesias y colecciones españolas. Junto a esta abundancia de lienzos al óleo, es preciso recordar asimismo su excepcional labor de pintor al fresco, de la que son testimonio, entre nosotros, obras tan significativas como las bóvedas de la escalera y la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, la del Casón del Buen Retiro, la de la Sacristía de la Catedral de Toledo, o la iglesia de San Antonio de los Alemanes, además de otras, desgraciadamente desaparecidas, pero celebradas elogiosamente por sus contemporáneos,



# Crónica Cultural



como las de la Capilla del Alcázar, o la Basílica de Atocha.

La presente Exposición se inicia con obras anteriores a su venida a España, en las que, junto a una visión tenebrista de intenso dramatismo, aprendida de José de Ribera, que fue su maestro en su juventud, se advierte también la influencia directa de su experiencia veneciana, que le deslumbró con su opulento sentido del color y la luz, directamente visto en Tiziano y Veronés. Ambos modos expresivos se muestran luego a lo largo de su producción del asunto representado, recurriendo al tenebrismo, de tradición riberesca o caravaggiesca para temas sombríos, penitentes, filósofos antiguos, o a asuntos especialmente dramáticos, y empleando simultáneamente recursos de esplendor veneciano en apoteosis celestes, o en escenas mitológicas, vibrantes de sensualidad, en las que no es difícil también advertir el eco de Rubens, interpretado de manera personalísima.

La venida del artista a España fue precedida de muchas obras de interés, traídas o enviadas desde Nápoles por los Virreyes españoles, admiradores e incluso mecenas del artista, que hicieron ya famoso su nombre antes de su llegada. Algunas de las más importantes de esas obras están presentes en la Exposición y dan cumplida idea de lo que el gran artista fue creando durante su larga actividad italiana, que lo llevó triunfante por toda Italia, dejando obras destacables en Venecia, Florencia, Roma, y por supuesto Nápoles y su entorno, en iglesias y palacios.

Especialmente interesantes son los lienzos aportados por el Conde de Santisteban, que incluyen un magnífico retrato alegórico que estuvo atribuido alguna vez al mismo Velázquez –*La familia del Conde de Santisteban*–, alguna de las escenas ilustrando la *Jerusalén liberada* de Torcuato Tasso –*Erminia entre los pastores*– que constituyen una de sus obras narrativas más ambiciosas, así como su *Autorretrato*, que nos ofrece el rostro

# Crónica Cultural



del artista en el momento de su llegada a España.

De su obra, ya en la Corte, se exhibe un completo muestrario de sus labores al servicio de Palacio, desde los lienzos que muestran episodios bíblicos, unos de gran dimensión, en los que rehace los temas pintados en las bóvedas de El Escorial, hasta otra de formato horizontal y dimensiones menores, para sobrepuestas, interpretadas de modo muy singular y con

un refinado colorido que hace presentir ya el mundo rococó. Y junto a ellos se muestra una sucesión de lienzos mitológicos de formatos muy distintos, en los que ofrece su riquísimo repertorio de desnudos y paisajes de una exuberancia sin igual, con los que decoró salas y salones del Alcázar, Aranjuez y el Buen Retiro, y que fueron copiados e imitados durante todo el siglo XVIII, llegando el influjo de su técnica, libre y desenvuelta, y de su co-

lorido vibrante, hasta el mismísimo Goya, cuya bóveda de San Antonio de la Florida no es comprensible sin el estudio de las bóvedas de Giordano en el Casón del Buen Retiro.

Novedades importantes constituyen la serie de bocetos para las bóvedas del monasterio benedictino de Montecassino (destruidas en la guerra mundial en 1941), ahora expuestas por vez primera –*Consagración de la iglesia de Montecassino* y

# Crónica Cultural

*Milagrosa liberación del siervo de Zalla por San Benito-*; el lienzo, boceto muy concluido, verdadero "modelo" para una de las grandes obras que hubo en la capilla del Alcázar, perdido en el incendio de 1734 -*Salomón ofrece sacrificios antes de construir el Templo-*, el citado *Autorretrato*, nunca exhibido hasta ahora, de una notable colección madrileña, y, como es lógico, las obras que, procedentes del extranjero, y jamás vistas en España, muestran su labor juvenil, tantas veces confundida con Ribera.

La Exposición ha propiciado, además, la restauración de muchos lienzos del Patrimonio Nacional, que han recobrado todo su esplendor, colorista y vibrante, dando prueba una vez más de la preocupación de la Institución organizadora por la conservación del rico patrimonio encomendado a su custodia.

## Música

### CONVENIO PARA LA ORDENACIÓN, CATALOGACIÓN Y DIFUSIÓN DE LOS FONDOS MUSICALES DEL PATRIMONIO NACIONAL

El Patrimonio Nacional ha suscrito un Convenio de colaboración con la Fundación Caja Madrid para llevar a cabo la catalogación completa de las Colecciones musicales manuscritas de este Organismo y de sus Reales Patronatos.

El patrimonio manuscrito musical del Patrimonio Nacional constituye una de las más valiosas Colecciones sólo parcialmente conocida. Su importancia cuantitativa se estima en más de 9.000 piezas manuscritas, repartidas entre el Palacio Real de Madrid (Archivo General y Real Biblioteca), y los Monasterios de San Lorenzo de El Escorial, Las Huelgas, Descal-

zas Reales, Encarnación y Santa Clara de Tordesillas.

Estos fondos comprenden música vocal, coral, organística, para tecla e instrumental, en sus vertientes profana y religiosa. Al no estar ordenados ni catalogados requieren un estudio y depuración críticos en cuanto a autorías, dataciones y demás circunstancias de su origen. El proyecto abarca no sólo la música en sí, sino también sus instrumentos, bibliografía y los espacios para su ejecución y disfrute.

A partir de investigaciones e inventarios hechos con anterioridad, se sabe que son de primerísima categoría. Incluyen obras tan importantes como las *Cantigas de Santa María* o el *Códice de Las Huelgas*, cantorales de todas las épocas como los de la Biblioteca Real del XVIII, iluminados por Meléndez, totalmente desconocidos por el público; música escénica, canciones y piezas instrumentales no sólo de compositores españoles, sino europeos, como los de Rossini dedicados a la Reina Cristina, además de una colección muy valiosa de autores clásicos, entre ellos Haydn o Mozart. La descripción científica y el acceso electrónico permitirá la revisión completa del fondo y el establecimiento del corpus de música inédita, sobre el que se apoyarán las acciones encaminadas a la difusión de las fuentes de estudio de la cultura musical española.

El Patrimonio Nacional y la Fundación Caja Madrid, después de seis años de estrecha colaboración, especialmente en la coproducción del ciclo de recuperación de música española "Los Siglos de Oro", y ante el crecimiento de las publicaciones de la serie "Patrimonio Musical Español", han coincidido en la necesidad de investigar y presentar a la sociedad, de forma integrada y con criterios actuales y científicos contrastados internacionalmente, el patrimonio manuscrito musical del Patrimonio Nacional. Tras la aprobación del Proyecto "Música inédita", elaborado por la Real Biblioteca, el patronazgo de la Fundación Caja Madrid permite ejecutar este plan integral.

"Música inédita" es una propuesta innovadora. Uno de los cambios más destacables que aporta es ofrecer la posibilidad de consultar electrónicamente todos los registros de las piezas musicales manuscritas de la Real Biblioteca, Archivo General de Palacio y Reales Monasterios, y dar, además, el acceso al propio documento musical, ya que el sistema *Millennium*, adquirido por el Patrimonio Nacional, permite la gestión de la imagen.

La digitalización de la música manuscrita inédita asegura la propiedad intelectual de la imagen y evita así el uso y explotación incontrolados de estos documentos. Otra de las grandes aportaciones del Proyecto es la calidad de la descripción.

Este trabajo será ejecutado por el equipo profesional del Patrimonio Nacional junto con cinco becarios musicólogos. La dirección técnica es conjunta para asegurar el control de calidad de las dos vertientes profesionales, bibliográfica y musical, que deben confluir en la ejecución de las descripciones. Obedece a este mismo objetivo la participación de un Comité de Asesores Técnicos, responsables de grandes colecciones musicales, y de una Comisión Científica de Musicología, formada por especialistas musicólogos con líneas de investigación abiertas en las distintas áreas de la historiografía musical.

La Real Biblioteca ha realizado un gran esfuerzo para la elaboración y dirección de este proyecto, inscrito en su política de descripción científica y difusión de los fondos bibliográficos y de materiales especiales, iniciada en 1992 y plasmada en su fecunda línea editorial de catálogos.

Además de ordenar y catalogar la música manuscrita del Patrimonio Nacional, esta colaboración permitirá ampliar en un futuro inmediato la difusión, valoración y disfrute de tan extraordinaria herencia cultural.

Begoña Mardones Gómez  
Julia López de la Torre

## Marginal decoration in Alfonso X the Wise's *Lapidario* (Escorial, Ms.h.I.15)

By María Victoria Chico Picaza  
*Universidad Complutense de Madrid*

This paper underlines the interest of a small group of miniatures in the margins of Alfonso the Wise's *Lapidario*, now in the Library of El Escorial.

These tiny compositions have a very special significance, which differs from the usual role *droleries* play in other 13th century European scriptoria. They are a literal illustration of the astrological approach towards nature advocated by scientists of the time.

This is an original use of marginal decoration in medieval manuscripts in general and is highly representative of the importance the Castilian king enjoyed in the scientific world of his time.

## Juana I of Castile and the Convent of Santa Clara in Tordesillas

By Miguel Ángel Zalama  
*Universidad de Valladolid*

During the half-century Queen Juana I resided in her palace in Tordesillas, her relationship with the nearby Convent of Santa Clara was much less intense than might be expected. The convent was the town's most important religious building and its church was the repository of the mortal remains of Philip "the Handsome", yet not even this led Doña Juana to pay particular attention to it. She never lived there and paid only sporadic visits during the early years of her residence in Tordesillas; in all this time the main intervention funded by the queen was the construction of a new choir for the church. When she died she was buried in Santa Clara and only then did the convent benefit from important liturgical objects from Doña Juana's treasury, which were donated by Philip II.

## The "Court" as a symbol of power in the Indies (16th and 17th centuries)

By Pedro Pérez Herrero  
*Universidad Complutense de Madrid*

This paper analyses how in 16th- and 17th-century American Indian *ancien régime* societies the monarch was regarded as both judge and father, and that it was this paternal role which conferred the greatest respect (power) on him, as it made him the key element that gave rise to the complex reciprocities. While cultivating his own image, the monarch increased people's acceptance of the existence of differences. The essay ends by arguing that the court as a symbol of power in the Indies during the 16th and 17th centuries provides a vivid comparative picture that is highly illustrative of the relations between current social agents. The practical lesson seems obvious: it is not only necessary to implement economic strategies to reduce poverty and improve distribution of income, but also to ensure that power ceases to be managed as it was during the *ancien régime*.

## The portraits of Juana of Austria painted after 1554: the image of a princess of Portugal, a Spanish regent and a Jesuit

By Annemarie Jordan Gschwend  
*Doctor of Art History*

The artistic and political role of the youngest daughter of Emperor Charles V, Juana of Austria, at the court of Philip II of Spain, is reassessed here. As princess, and later regent (from 1554 to 1559), Juana wielded power and influence, and contemporaries greatly admired her capacity for government. Less attention, however, has been paid to her other contributions at Philip's court, where her patronage of leading painters, architects, sculptors and court jewellers rivalled his. She harnessed the talents of these artists to devise specific self-images of rulership that projected authority, power and her own dynastic image. This essay examines how Juana perceived and fashioned herself as Habsburg princess and regent by studying a group of portraits painted after 1554, some of which are published here for the first time.



Distribuido exclusivamente por

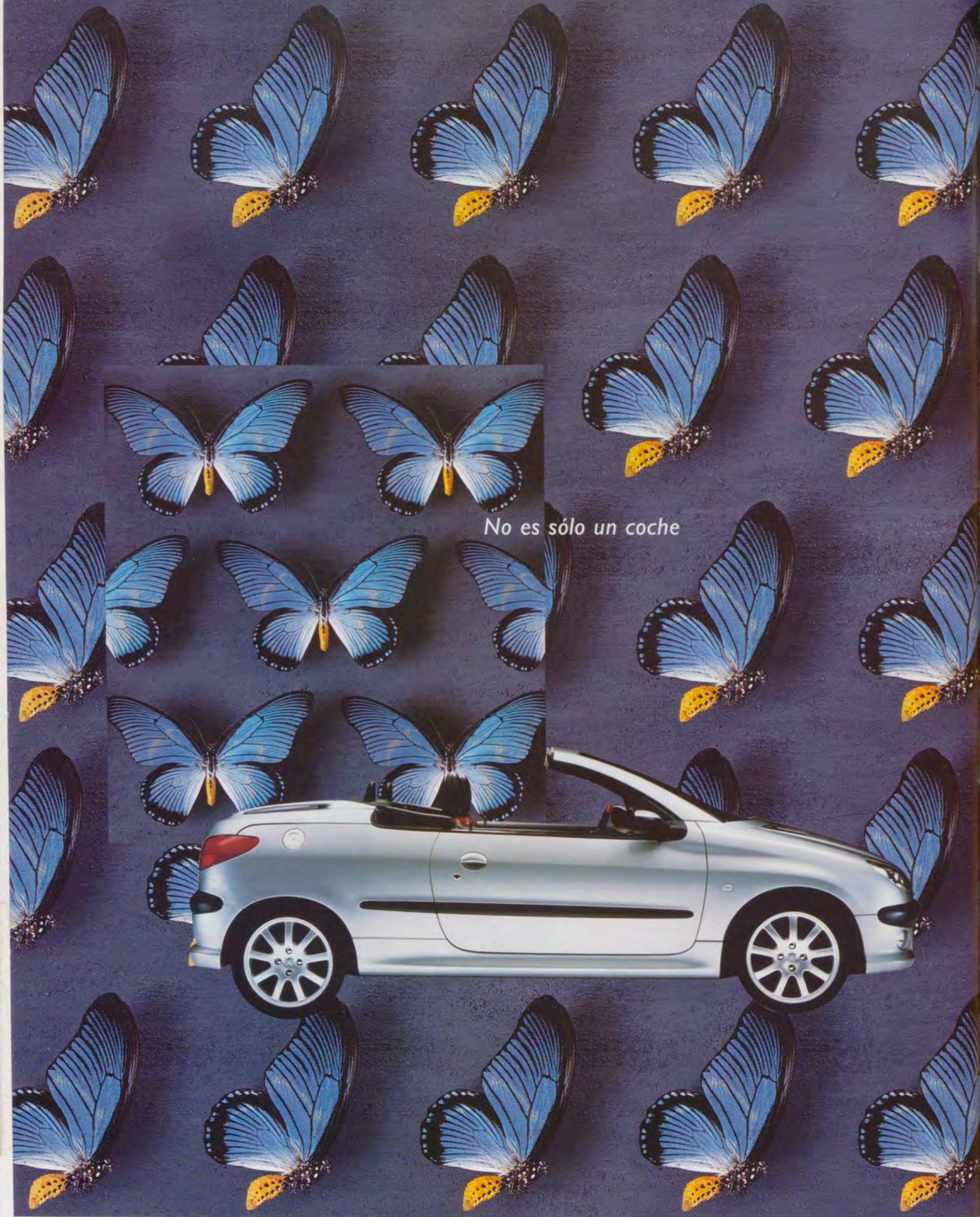
[www.gastonydaniela.com](http://www.gastonydaniela.com)

**MADRID:** Velázquez, 42. Velázquez, 47. Núñez de Balboa, 53. Hernani, 68 (semiesquina a Orense)  
**MIRASIERRA:** Alfredo Marquerie, 14 • **ARAVACA:** Osa Mayor, 94 • **MAJADAHONDA:** Las Norias, 13  
**BARCELONA:** Pau Claris, 171. Travesera de Gracia, 14  
**BILBAO:** Elcano, 11. Correo, 23 • **MARBELLA:** Avda. Ricardo Soriano, 72-A (Edificio Los Portales) • **VALENCIA:** Cirilo Amorós, 81 • **ZARAGOZA:** San Ignacio de Loyola, 5 (esquina Madre Vadrina) • **ALBACETE:** Marqués de Villoros, 23 • **ALICANTE:** Bazán, 49 • **ALMERIA:** Plaza Urrutia, 5 • **BERGARA:** Krutz Gallastegi, 3 • **BURGOS:** Julio Sáez de la Hoya, 7 • **CASTELLON:** Avda. Hermanos Bou, 14 • **LA CORUÑA:** Rey Abdullab, 6 y 8 • **ELCHE:** Pº Eros de Sta. Lucía, 12 • **GERONA:** Avda. Jaime I, 68  
**GIJON:** San Bernardo, 73 • **GRANADA:** Gamivet, 8 • **GUADALAJARA:** Virgen

**GASTON Y DANIELA**  
 DESDE 1876



del Amparo, 45 • **JAEN:** San Clemente, 7 • **LERIDA:** Avda. Blondel, 54 • **LOGROÑO:** Jorge Vigón, 12 • **MAHON:** Pza. del Príncipe, 16 • **MALAGA:** Pablo Ruiz Picasso, 4  
**ORENSE:** Cardenal Quevedo, 24 • **OVIEDO:** Fray Ceferino, 12 • **PALMA DE MALLORCA:** Rubén Darío, 2  
**LAS PALMAS DE GRAN CANARIA:** Domingo J. Navarro, 14 • **PAMPLONA:** Avda. Carlos III, 36  
**PUERTO DE SANTA MARIA:** Doctor Marañón, 1  
**SALAMANCA:** Avda. Miral, 27 • **SAN SEBASTIAN:** Echaide, 6 • **SANTANDER:** San José, 12 • **SANTA CRUZ DE TENERIFE:** 25 de Julio, 23 • **SEVILLA:** Chapineros, 7  
**TARRAGONA:** Méndez Núñez, 8 y 9 • **TUDELA:** San Marcial, 10 y 12  
**VALLADOLID:** Veinte de Febrero, 1 • **VIGO:** Velázquez Moreno, 9 • **VITORIA:** Ramón y Cajal, 1 • **DIVISION INDUSTRIAL:** Velázquez, 42. 28001 Madrid. Tel: 435 18 28.



No es sólo un coche



**PEUGEOT 206 COUPE Y CABRIO**

La verdadera belleza es única. Pero hay excepciones que confirman la regla. La verdadera belleza es única.

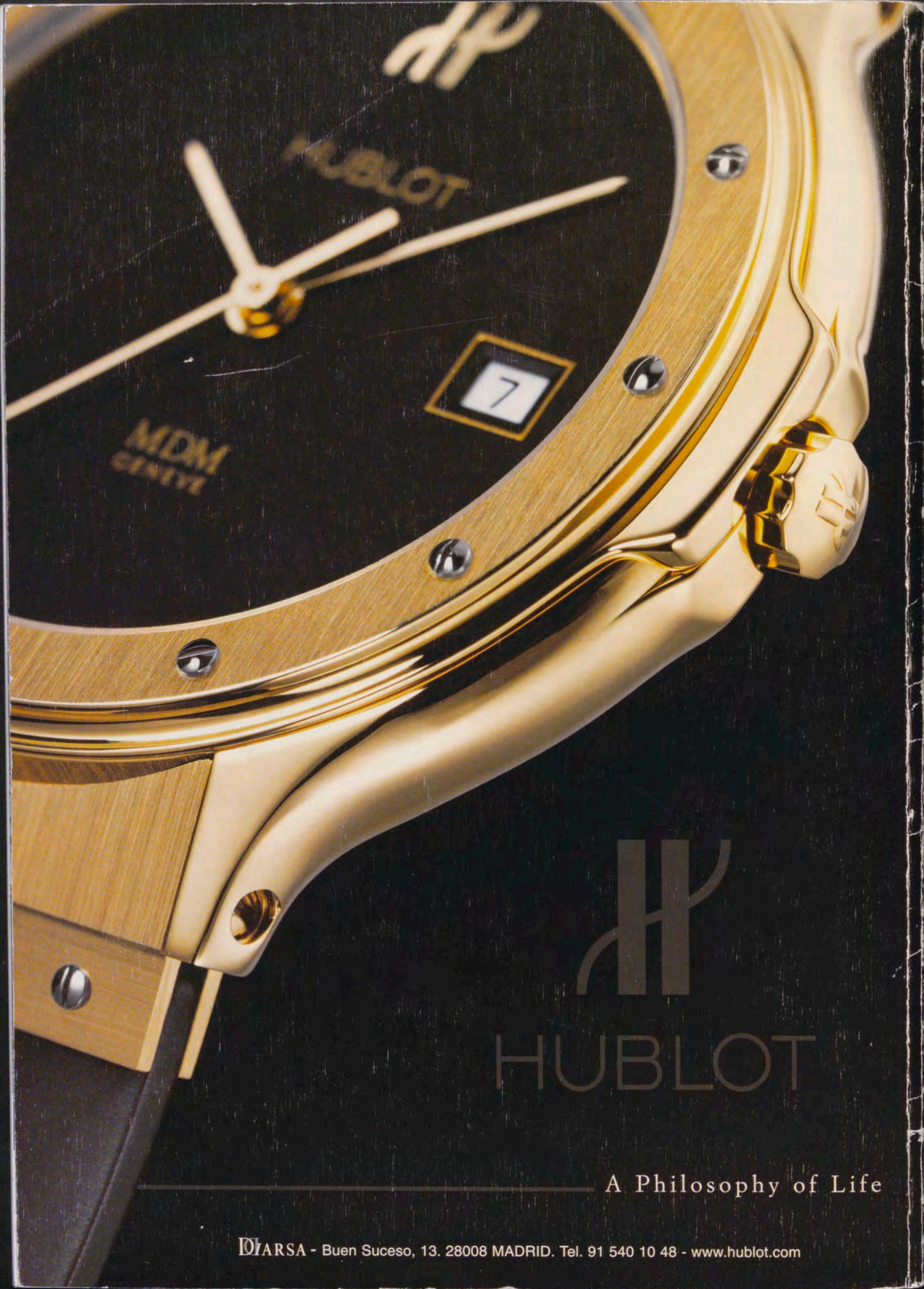
[www.peugeot.es](http://www.peugeot.es) 902 366 24 7  
Peugeot Directo

**206 cc**   
**PEUGEOT**

75 años  
haciendo soñar  
al mundo.

El mundo es de los soñadores. Y porque siempre los hubo, Iberia es hoy una de las mayores compañías aéreas. Porque desde hace 75 años lleva a los soñadores hasta sus paisajes maravillosos, hasta sus vacaciones emocionantes... hasta sus ciudades encantadoras. Puede hacerlo porque tiene en todo el mundo más de 100 destinos propios y más de 560 a través de oneworld. Y tú, comienza a soñar. Sueña con España sabiendo que Iberia es líder en el mercado nacional. Sueña con Latinoamérica sabiendo que Iberia es líder en conexiones entre Europa y ese continente. Ponte cómodo... que hasta tus sueños te lleva Iberia.





HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - [www.hublot.com](http://www.hublot.com)