

ÍNDICE

Introducción	
<i>Luc Duerloo</i>	9
La imagen retratística de Margarita de Austria, Reyna de las Españas	
<i>Carmen García-Frías Checa</i>	15
Imágenes de una reina: Isabel de Borbón	
<i>Javier Portús Pérez</i>	61
Representando la majestad: Mariana de Austria, archiduquesa y reina de la Monarquía Hispánica	
<i>Mercedes Llorente</i>	95
Retratos de María Luisa de Orleans entre Versalles y Madrid (1679-1689). Anatomía de una transformación	
<i>Víctor Mínguez</i>	125
Los retratos imaginados de una heredera. La construcción política y dinástica de la imagen de la archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692)	
<i>Rocío Martínez López</i>	163
A la sombra del rey. Ellas en las galerías de retratos	
<i>Cristina Igual Castelló</i>	197
“Con destreza y saber varonil”. La iconografía ecuestre y la imagen de poder en el retrato de las reinas consortes en el siglo xvii	
<i>Almudena Ruiz del Árbol Moro</i>	225
Sobre los autores	251

INTRODUCCIÓN

LUC DUERLOO

Universidad de Amberes

A lo largo de los siglos, los retratos reales han funcionado como marcadores de la creciente implicación del estado en la sociedad. Desde las toscas representaciones, casi cómicas, de las monedas de la Antigüedad hasta los perfiles realistas de los sellos de correos que las monarquías actuales emiten al comienzo de un nuevo reinado. No es que el ritmo del cambio haya sido siempre el mismo. Parece que el retrato real entró en una nueva fase hacia finales de la Edad Media. La aparición de monarquías compuestas aumentó la demanda de representaciones de los gobernantes, sobre todo en las zonas más periféricas de sus dominios. Las galerías de retratos seguían la sucesión hasta la generación actual. En la corte, los gobernantes o sus efigies ocupaban un lugar central en la legitimación ritual del poder monárquico. En la administración, los consejos deliberaban bajo la atenta mirada de sus efigies. Las autoridades locales demostraban su lealtad obteniendo las representaciones del gobernante y su cónyuge. En las relaciones exteriores, los retratos formaban parte del repertorio de regalos diplomáticos y a menudo desempeñaban un papel importante en las negociaciones matrimoniales. La invención de la imprenta generó nuevas posibilidades. Las crónicas dinásticas proseguían su narración de reinado en reinado, delimitadas por retratos de los gobernantes y sus consortes. Menos costosos aún eran los grabados o xilografías, que ponían la imagen real al alcance de la clase media.

No sabemos mucho sobre cómo se satisfizo la creciente demanda de retratos reales, especialmente en un sistema político complejo como el de la Monarquía compuesta española. La mayoría de los estudios se centran en los prototipos creados por los principales retratistas de la época o —si se han perdido— en copias de alta calidad de sus obras. Sin embargo, las reservas de los museos dejan claro que existía un mercado de copias de copias, incluso de las manifiestamente mediocres. Además, los retratos reales no se pintaban para contemplarlos aisladamente. Muy integrados en un género, se elaboraban en diálogo con las efigies de predecesores, otros miembros de la dinastía o compañeros monarcas. Así pues, los iconos de la monarquía que reconocemos al instante no fueron producto de un golpe de genio. Fueron, sin excepción, meticulosamente creados. La mirada audaz de Enrique y sus amenazadoras piernas abiertas eternizadas por Holbein. La quietud escultural de los Habsburgo posando para Velázquez. La estudiada despreocupación borbónica de la mano de Luis en la cadera congelada en el tiempo por Rigaud. Las mesas de Van Meytens rebosantes de coronas de María Teresa. La mano derecha de Napoleón metida en el chaleco que eternizó David. El contraste entre la joven Isabel y las antiguas galas en la fotografía de la coronación de Beaton. Las posturas, las vestimentas, los atributos, la escenografía, nada se ha dejado al azar. El objetivo era evocar majestuosidad. Para lograrlo, los retratos reales se apartaban en mayor o menor medida de la realidad. El “Warts and all” fue siempre la excepción, cuando no un mito contado y vuelto a contar para sugerir el carácter revolucionario del protectorado de Cromwell. En la icónica obra de Hyacinthe Rigaud *Luis XIV con sus ropas de coronación*, el rey, de sesenta y tres años, aparece vestido como cuando fue coronado a los once años. El pesado manto azul, bordado con flores de lis y doblado con armiño, apenas había salido del armario desde entonces. Seguramente su tamaño debió de necesitar mejoras con el paso del tiempo.

Las sorprendentes similitudes con la autorrepresentación en el Instagram actual son evidentes. Aunque, obviamente, el proceso se desarrollaba a un ritmo más lento, el retrato real también describía el ciclo vital del retratado. Podría decirse que las princesas, las soberanas o las consortes utilizaban estas imágenes tanto o más que los hombres. La progresión desde los retratos realizados en la infancia, al entrar en el mercado matrimonial, en el momento de la sucesión, hasta la viudedad

puede seguirse con relativa facilidad. En un estudio comparativo de los retratos de la reina Mariana de España, Mercedes Llorente explica cómo los formatos dinásticos y el ritual de la corte configuraron una iconografía que narraba su evolución de futura esposa a reina consorte.

Otros marcadores significativos son más difíciles de interpretar. Los vestidos contaban una historia que podía ir más allá de la inconstancia de la moda. La tela que se utilizaba o la forma de una gola podían estar cargadas de significado. Lo mismo ocurría con el uso del traje nacional. Las joyas eran un marcador especialmente poderoso. A través de los retratos que se hicieron de la reina Margarita durante su vida y después, Carmen García-Frías Checa nos llama la atención sobre esta política de ostentación. La modelo aparece retratada con vestidos con los mejores materiales y bordados que portan motivos complejos y a veces simbólicos. Pero, sobre todo, sus retratos destacan por la opulencia de sus joyas. Las piedras preciosas y las perlas hablan de continuidad dinástica, de la política de transmisión de herencias familiares a través de las generaciones. También afirman que la Monarquía española había extendido su poder a muchos de los lugares de donde eran originarios.

A veces, el modelo iba vestido casi totalmente de negro, salvo la gola y los puños. En el caso de una mujer, las joyas se reducían a menudo a perlas y piedras preciosas negras. Este atuendo se ajustaba al código de vestimenta de luto en la corte, una observancia que duraba meses o —cuando las muertes se sucedían— un año o más. Resulta tentador especular con la posibilidad de que los retratos con atuendos de luto se realizaran o presentaran durante los periodos de luto de la corte. Asimismo, en su primer tipo de retrato como cogobernante de los Países Bajos de los Habsburgo, el archiduque Alberto lucía coraza, llevaba el fajín rojo de los Habsburgo atado al brazo izquierdo y sostenía un bastón de mando. Durante la Tregua de los Doce Años, estos atributos desaparecieron. Por tanto, parece que la imagen de un príncipe en guerra dio paso a la de un príncipe en paz. Si esta interpretación es cierta, los retratos reales podrían haber seguido la evolución política más de cerca de lo que tendemos a pensar. En una línea similar, Almudena Ruiz del Árbol Moro defiende que los retratos ecuestres protagonizados por mujeres se hacían eco de su participación en el proceso de gobierno.

Acostumbrados como estamos a celebrar la creatividad de un artista, a veces no tenemos en cuenta hasta qué punto el retrato real estaba impregnado de tradiciones, cuando no regido por ellas. Hasta cierto punto, se basaba en la etiqueta de la corte. Los embajadores de otras potencias se sorprendían a menudo de lo desconcertante que resultaba una audiencia con un Habsburgo. El soberano o su consorte permanecían casi inmóviles bajo un dosel y junto a una mesa. Su rostro rara vez mostraba emoción alguna. Se esperaba que el embajador expusiera sus asuntos y podía contar con un oyente atento. La audiencia concluía con algunas frases sin compromiso. La respuesta definitiva llegaría por escrito tras la debida consulta con los ministros. Los retratos de Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Frans Pourbus el Joven, Peter Paul Rubens, Justus Sustermans y Diego Velázquez no hacen sino respirar esta atmósfera y reproducir el austero mobiliario en el que tenían lugar las reuniones. En su investigación sobre la presencia de mujeres en las galerías de retratos, Cristina Igual Castelló profundiza en estas cuestiones. ¿Las convenciones de los retratos reales estaban dictadas únicamente por la etiqueta de la corte o existía algo así como un conjunto de prácticas dinásticas? ¿Contrastaba, por así decirlo, un lenguaje pictórico grave y casi distante de los Habsburgo con la exuberancia de los Borbones? ¿Podría Anton Van Dyck haber creado el molde para representar a la realeza Estuardo? ¿Y qué decir de las otras muchas dinastías?

Cada vez se es más consciente de que reducir el papel de la mujer en una dinastía a tener un heredero y un repuesto es una burda caricatura. Ahora sabemos que las consortes reales —por no hablar de las reinas por derecho propio— podían ejercer una influencia considerable. El acceso era de vital importancia en cualquier corte. Siempre que el monarca y su consorte tuvieran una relación de trabajo, ella podía aconsejarle y pasar por alto a todos los ministros en el proceso. Especialmente en las cortes católicas del siglo XVII, una consorte que se ganara una reputación de piedad mediante actos públicos de devoción podía ampliar considerablemente el carisma que ya llevaba aparejado su cargo. Si el monarca moría dejando un menor como heredero, su viuda asumía normalmente la regencia. Incluso en el papel de reina madre —o, en el caso de Felipe III de España, emperatriz-abuela—, su opinión podía contar en asuntos relacionados con la dinastía o la monarquía. Estas mujeres eran conscientes de su influencia y cuidaban

sus retratos en consecuencia. El papel fundamental que desempeñaban en sus dinastías quedaba patente en la cantidad de retratos familiares que poseían.

Las dinastías de la Edad Moderna y, en particular, la cuestión de quién tenía derecho a heredar cambiaban constantemente. La mortalidad infantil y las complicaciones postparto podían tener un alto coste. En su contribución, Rocío Martínez López analiza cómo los retratos reflejaban la posición de la archiduquesa María Antonia como posible heredera de la Monarquía española. Como única hija superviviente de la infanta Margarita y del emperador Leopoldo I, tenía muchas posibilidades de suceder a su tío materno, el rey Carlos II. La cada vez más probable extinción de la línea masculina de los Habsburgo españoles provocó que las partes interesadas, los Habsburgo austriacos, los Borbones franceses y su esposo, el elector Maximiliano Manuel de Baviera, minimizaran o defendieran sus derechos por medio de retratos.

En un género tan fuertemente determinado por las convenciones dinásticas y el ritual cortesano, ¿dónde quedaba la agencia del modelo? Teniendo en cuenta esta cuestión, merece la pena comparar las aportaciones de Javier Portús Pérez y Víctor Mínguez. Estudian una princesa francesa que se convirtió en reina de España por matrimonio. Ambas mujeres fueron subsumidas en el discurso existente del retrato real español a su llegada. Sin embargo, parece haber una diferencia intrigante entre ellas. Aunque pudo contar con el talento de Velázquez, Isabel de Borbón parece haber sido retratada con cierta parsimonia en comparación con los demás miembros de la dinastía. María Luisa de Orleans, en cambio, se vio representada a menudo y por multitud de pintores. Sigue sin estar claro hasta qué punto esta diferencia refleja su agencia o sus cambiantes papeles y actitudes hacia la condición de reina en la Monarquía española. No cabe duda, sin embargo, de que la presente colección de ensayos nos obligará a echar un nuevo vistazo a los retratos de las sucesivas reinas en la corte de los Austrias de Madrid.