

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

El retrato en España en la Época Moderna. Los Austrias.

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**Trabajo realizado por Virginia Benítez Martín
Dirigido por la profesora Clementina Calero Ruiz**

El retrato en España en la Época Moderna. Los Austrias.

1.- Introducción.

1.1.- Desarrollo y evolución del retrato.

2.- Objetivos

3.- Metodología

4.- España: Contexto histórico. La dinastía de los Austrias.

4.1.- Recorrido del retrato libre hasta la llegada de los Austrias a España.

4.2.- El retrato de los Austrias en el contexto del retrato español.

4.3.- El retrato de la Casa de Austria.

4.3.1.- Nacimiento de un retrato austero. Psicología y razones para retratarse.

4.3.2.- Los pintores de la corte de los Austrias.

4.3.3.- La herencia italiana y flamenca.

4.3.4.- Función del retrato.

4.3.5.- Tipologías.

4.3.5.1.- Oficial o de Estado.

4.3.5.2.- Doméstico.

4.3.5.3.- Fúnebre.

4.3.5.4.- Ecuestre.

4.3.5.5.- Infantil.

4.3.5.6.- Femenino.

4.3.5.7.- Reina viuda.

4.3.5.8.- El Retrato dentro del retrato.

4.3.6.- Los Atributos y su significado.

4.3.6.1.- Mesa.

4.3.6.2.- Cortina.

4.3.6.3.- Espejo.

4.3.6.4.- Perro.

4.3.6.5.- Columna.

4.3.6.6.- Corona.

4.3.6.7.- Silla.

4.3.6.8.- Reloj.

4.3.6.9.- Bastón de mando.

4.3.6.10.- Toisón de oro.

4.3.6.11.- Orbe.

4.4.- El retrato de los Austrias vs retratos de los Borbones. Un antes y un después en el retrato de poder en España.

5.- Conclusiones.

6.- Bibliografía.

1.- Introducción.

1.1 Desarrollo y evolución del retrato.

El retrato como género pictórico comenzó a fraguarse en Egipto, sufriendo a lo largo de los siglos una profunda transformación. No obstante, en este país la mayoría de los retratos son esculpidos, lo que conocemos como ideogramas, es decir, representaban una idea y no a una persona en concreto. Pintados han llegado pocos a nuestros días, por lo que es difícil establecer cómo serían las obras pictóricas que ornamentaban la arquitectura egipcia, salvo las que decoran las tumbas que, a causa del medio, se han conservado en mejores condiciones. Lo que sí puede presuponerse, habida cuenta del conocimiento adquirido sobre esta civilización, es que las pinturas desempeñaron un papel muy importante dado que su vida póstuma era un calco de la vida terrenal. El caso de Amarna, ciudad abandonada por cuestiones políticas y religiosas, es representativo en este sentido. Su abandono propició que se conservaran hasta nuestros días pinturas y testimonios de obras desaparecidas que refuerzan la tesis anterior. En las paredes de los sepulcros es donde se mostraba la imagen del difunto que tendría la importante función de recibir su alma inmortal. Salvo en algunos periodos, el retrato pudo desarrollarse sin dificultades, sobre todo cuando las pinturas sustituyeron a los bajorrelieves en las tumbas privadas. Estos retratos funerarios además de cumplir una función espiritual, representaban al difunto de manera esbozada, en actitud forzada y un tanto impersonal. Se hacían acompañar por otros personajes entre los que destacaba el dueño del sepulcro que mostraba un aspecto más vivo. Fue en este contexto donde comenzó a diferenciarse el retrato oficial del retrato privado.

Los monarcas egipcios tampoco vivieron ajenos al desarrollo del retrato personal, aunque no abandonaron el bajorrelieve, cuya factura era más costosa. Estas obras, aunque reales, cultivaban una imagen ideal de la monarquía, aunque había ciertos rasgos que diferenciaban a unos de otros.

El retrato nacido en Egipto no encontró eco en Mesopotamia, sino en Creta. Sin embargo, los cretenses no desarrollaron un arte funerario, ni siquiera religioso, sino un arte más terrenal que debía dirigirse hacia el retrato, destacando las figuras femeninas como *la Parisina* (Fig.1). En general, eran damas de la corte vestidas y peinadas con suma elegancia. Sin embargo, la Grecia clásica, aunque tomó elementos artísticos minoicos y micénicos heredados de los cretenses, no presentó una tendencia hacia el retrato. Es por lo que este género, aún en pañales, tuvo que sobrevivir y evolucionar al margen del mundo griego, encontrando un ámbito de desarrollo en Etruria, donde, de nuevo, volvió a cultivarse la pintura funeraria en las paredes de los sepulcros, mostrando al difunto en banquetes y bailes que deseaban celebrar en la otra vida.

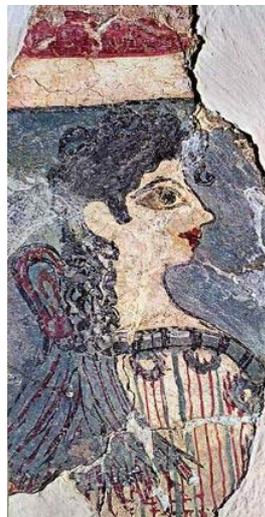


Fig.1. *La Parisina*

Roma, aunque toma influencias del retrato etrusco, es más partidaria de las imágenes esculpidas, puesto que las pinturas murales que decoraban las casas imperiales representaban paisajes donde solo aparecían figuras

humanas de pequeñas dimensiones, insertas en él, a modo de complemento. Por lo que se desprende, Roma no cultivó el retrato pintado; sin embargo, el Egipto dominado por la cultura grecorromana sí desarrolló un interesante retrato pictórico nacido de la combinación de la pintura funeraria egipcia con el estilo pictórico grecorromano que marcaría las pautas de lo que vendría después en las civilizaciones herederas de la griega y de la romana. El ejemplo más representativo lo constituyen los retratos de momias de El-Fayum (Fig.2), con representaciones de personajes no egipcios y de estilo grecorromano.



Fig. 2. *Retrato de hombre joven* de El Fayum

Este pequeño recorrido por el género anterior a nuestra era deja patente que en ellos se combinaban dos motivaciones; por un lado, la idea de superación de la muerte materializada en los retratos funerarios y por otro, la del ejercicio de poder, sobre todo en la Roma imperial.

A finales de la Antigüedad, con el cristianismo desaparece la primera motivación, es decir, la idea de la superación de la muerte, incluso esta posición se radicaliza tanto que se llega a rechazar toda imagen religiosa por miedo a la idolatría, dando lugar al periodo iconoclasta. No obstante, el retrato se siguió cultivando por una élite no religiosa que se mostraba con una imagen frontal e idealizada. Fue en el Bajo Imperio, aproximadamente en el siglo IV, cuando se produjo una verdadera expansión del retrato pintado por primera vez en Occidente. Comienza en este contexto la reafirmación del ser humano como tal, que empieza a estudiar y a sentir el

deseo de que su nombre y su rostro queden registrados para la posteridad. Esta empresa se decanta por el retrato pintado y no esculpido, de menor coste y mayor flexibilidad para mostrar la naturaleza del retratado, cuestión que se convertirá a partir de este momento en la función básica e ineludible del retrato.

Durante la Alta Edad Media, a pesar de la iconoclastia, el retrato sobrevivió. Proliferaron en este periodo retratos reales como los de Carlomagno, aunque eran póstumos, mientras que los personajes pertenecientes a la Iglesia eludieron el rechazo a las imágenes gracias a la idea de donación, es decir, insertaban su figura en obras pictóricas religiosas, siendo éste un motivo muy recurrente. Estos retratos aparecían mayoritariamente en forma de miniaturas en manuscritos, tendencia que comenzó a cambiar a finales del Medievo cuando la figura del donante pasó a la pintura mural, estadio intermedio hacia el retrato individual independiente. Y fue en el siglo XIV cuando empieza a desarrollarse la pintura sobre madera de los retablos, como resultado del cambio en la arquitectura religiosa, que pasó de la pintura mural a los retablos en las iglesias góticas. En Flandes e Italia los donantes estarán presentes en los conjuntos retablísticos, aunque su desarrollo sigue caminos diferentes. Mientras tanto, en Francia, por esta misma época, comienza su andadura en firme el retrato libre, es decir, el retrato desprovisto de todo elemento que indique qué o quién era el retratado. Esta tipología será muy recurrente en la España de los Austrias, como se verá más adelante.

Con el tiempo, el género se irá despojando progresivamente de su carácter religioso y a finales del primer cuarto del siglo XV aparecen los primeros retratos de caballete en Italia y Flandes, herederos del retrato libre francés. No obstante, este punto de partida común no impidió que italianos y franceses le imprimieran su toque personal, lo que les llevaría a evolucionar en direcciones opuestas, siendo los flamencos más realistas frente a los italianos, más fríos y distantes.

Ese interés por el estudio del hombre ganó fuerza a finales de la Edad Media, lo que culminó en el Renacimiento. Los artistas renacentistas ya contaban con un terreno abonado en materia retratística, pudiendo decantarse por diferentes modalidades: retratos con fondo neutro o de paisaje, de perfil, de frente o de tres cuartos; además de retratos de busto, de pie o ecuestres. Sin embargo, en el Renacimiento no había pintores especializados en retratos, pese a contar con toda esta tipología dentro del género. Uno de los pioneros fue, quizá, Alberto Durero, que añadió a sus composiciones la cortina que separa al retratado del paisaje (Fig.3). Se trata de un elemento introducido por los pintores venecianos que será recuperado en varios retratos de los Austrias españoles.



Fig.3. Alberto Durero, *Retrato de Osvaldo Krell*, 1499

Definitivamente, el retrato consigue soltar el lastre que durante siglos había supuesto estar asociado con la pintura religiosa, independizándose y pasando al cuadro de caballete. Ya no pertenece a un lugar fijo, ahora puede transportarse y es propiedad de quien lo encarga, puede regalarse o enviarse a otro lugar incluso como medio para concertar un enlace matrimonial, práctica también muy común en la Casa de Austria. En este sentido, los pintores flamencos cultivan mucho esta modalidad, resultado de una larga tradición, por lo que son ellos los encargados de propagar esta tipología por el resto de Europa. El mismo esposo de Juana la Loca, Felipe el Hermoso, trajo a España a Antonio Moro, pintor flamenco que comenzaría con la tipología bautizada como “retrato de la Casa de los

Austrias” que se desarrollaría a lo largo de los siglos XVI y XVII, bajo la influencia también del retrato italiano con la figura de Tiziano.

2.- Objetivos.

Los objetivos que se persiguen con este trabajo consisten, principalmente, en hacer un estudio detallado del retrato de la Casa de Austria, partiendo de los primeros ejemplos que establecieron las características de esta tipología, hasta su abandono definitivo, pasando por su evolución durante los casi dos siglos que la dinastía de los Habsburgo se perpetuó en el poder.

No obstante antes de abordar el tema en cuestión, haremos un recorrido por la historia de esta familia que ocupó el trono español desde los primeros años del siglo XVI hasta finales del Seiscientos, en orden de facilitar la comprensión de su estudio, pues resulta imprescindible e ineludible entender quiénes eran, de dónde procedían y qué significó su reinado para España para comprender por qué quisieron ser retratados de una manera concreta y por qué permanecieron fieles a ella durante tanto tiempo, no abandonándola ni siquiera cuando en el resto de Europa se imponían otros modelos.

Asimismo, intentaremos ahondar en el género del retrato, en repasar el pasado más inmediato de este género en Europa: cómo eran los primeros retratos independientes, qué pintores desarrollaron el género, en qué contexto y con qué finalidad. Todo ello nos permitirá establecer los antecedentes que terminaron desembocando en la tipología objeto de nuestro estudio.

Una vez establecidos los modelos usados por los artistas que cultivaron los retratos de corte, intentaremos situarlos dentro del retrato clásico que se desarrolló en España en ese mismo contexto. Pues resultará útil compararlos y establecer si los que se hicieron de los reyes diferían de los que inmortalizaban a nobles, militares, etc. De esta manera, podremos

establecer si los retratos de corte reflejaban el gusto español o si estos reyes austriacos introdujeron otros modelos propios del lugar del que procedían.

Posteriormente, abordaremos el estudio de los retratos de los Austrias en profundidad, pues el siguiente paso consistirá en intentar entender las razones por las que el poder, y en concreto, la monarquía española, decidía ponerse en manos de un pintor para que plasmara sus rasgos fisionómicos sobre el lienzo. Asimismo, abordaremos el estudio de aquellos pintores que estuvieron en la corte y escribieron sus nombres en la historia del retrato de los Austrias, pues su estilo determinó en gran medida la construcción de esta tipología, a pesar de que los reyes tenían claro cómo querían ser retratados.

La abundante cantidad de retratos que se ejecutaron durante este periodo hará necesaria la tarea de organizarlos por tipologías, buscando también que su estudio sea menos complejo. De esta manera, uno de los objetivos consistirá en agruparlos atendiendo a sus características iconográficas. Una vez hecho esto, dedicaremos una parte del trabajo a explicar el significado de los elementos y objetos que aparecen en los mismos.

Por último, e igual que se hizo con los antecedentes, explicaremos cuáles fueron los motivos que pusieron el punto y final a este tipo de retratos, pues todo tiene un principio y un final y resulta igualmente importante establecer ambos límites.

De esta manera y abordando todos estos puntos llegaremos al último objetivo que es tener un conocimiento completo de los retratos de la Casa Habsburgo, su finalidad y su desarrollo.

3.- Metodología.

El primer paso a la hora de afrontar la realización del Trabajo de Fin de Grado fue la correcta elección del tema, pues, paradójicamente, resulta más complicado escoger un tema cuando se dispone de plena libertad. Era

mi intención elegir un tema relacionado con el retrato de poder. Sin embargo, el tema resultaba muy extenso y difícil de abordar en su totalidad. Por lo tanto, terminamos por decantarnos por un periodo concreto de la Historia de España, experimentando un creciente interés por los retratos de la dinastía de los Habsburgo españoles.

Una vez escogido el tema, el siguiente paso consistió en elaborar con nuestra tutora un índice provisional que nos permitiera comenzar a documentarnos, yendo de lo general a lo particular. Empezamos consultando manuales de Historia, pues creímos necesario situar a la dinastía de los Austrias y su reinado dentro de la Historia de España, consciente también de que una parte del trabajo debía estar dedicada al contexto histórico.

Después de realizar este acercamiento desde el punto de vista histórico nos adentramos en las cuestiones artísticas, consultando abundante bibliografía sobre el género del retrato en general, sobre su historia y su evolución, para seguidamente pasar a estudiar el retrato independiente. En este sentido la consulta de los catálogos de exposiciones, como las dedicadas a Carlos V y Felipe II, nos resultaron de mucha utilidad, pues nos remitían a capítulos de libros que trataban el tema del retrato en general o del retrato de los Austrias en particular.

Una vez estructurado el trabajo con el índice definitivo resultó menos compleja la tarea de redactar los diferentes capítulos y subcapítulos.

4.- España: Contexto histórico. La dinastía de los Austrias.

¿Quiénes fueron los Austrias españoles? ¿Por qué reinaron en España? ¿Cómo y por qué acabó su reinado? A la hora de abordar nuestro estudio resulta útil conocer en qué contexto reinó esta dinastía en España, así como sus lazos familiares y dinásticos para entender las obras pictóricas que los inmortalizaron.

La rama de los Habsburgo españoles se remonta a los Reyes Católicos quienes, en su afán expansionista, desarrollaron una política dinástica y matrimonial muy ambiciosa que consiguió entroncarlos con las principales casas reinantes europeas. De su unión nacieron cinco hijos: Isabel, Juan, Juana, María y Catalina. Los matrimonios de Juan y Juana con Margarita y Felipe de Borgoña, respectivamente, los relacionaron directamente con la dinastía de los Habsburgo-Borgoña. Esto era así porque ambos eran hijos del emperador Maximiliano I y María de Borgoña, matrimonio que unía bajo su apellido los territorios de los Países Bajos, el Franco Condado, Austria, el Tirol, territorios al sur de Alemania y una franja en el este de Francia. Eran, en definitiva, emperadores. Los Reyes Católicos concertaron estos matrimonios con el objetivo de acercarse a esta dinastía a la que les unía un enemigo común: Francia; además de los intereses económicos que los reinos hispánicos tenían en Flandes.

Igual de transcendentales resultaron las uniones de sus restantes hijos con otras casas reales europeas. Así, Catalina entró en la corte inglesa al unirse en matrimonio con el heredero de la corona, Arturo, y tras su repentina muerte, contrajo segundas nupcias con su hermano y futuro rey, Enrique VIII; mientras que para Isabel y María los reyes pusieron sus ojos en Portugal al casarlas a ambas con Manuel I el Afortunado, pues cuando Isabel falleció, su hermana María la relevó como reina del país luso.

Pero lo que interesa aquí para establecer los orígenes de la dinastía de los Austrias españoles es el matrimonio entre Juana de Aragón y Felipe de Borgoña, porque con esta unión arranca la rama de los Habsburgo de España que ocuparon el trono desde principios del siglo XVI hasta 1700, con la muerte del último Austria sin descendencia Carlos II.

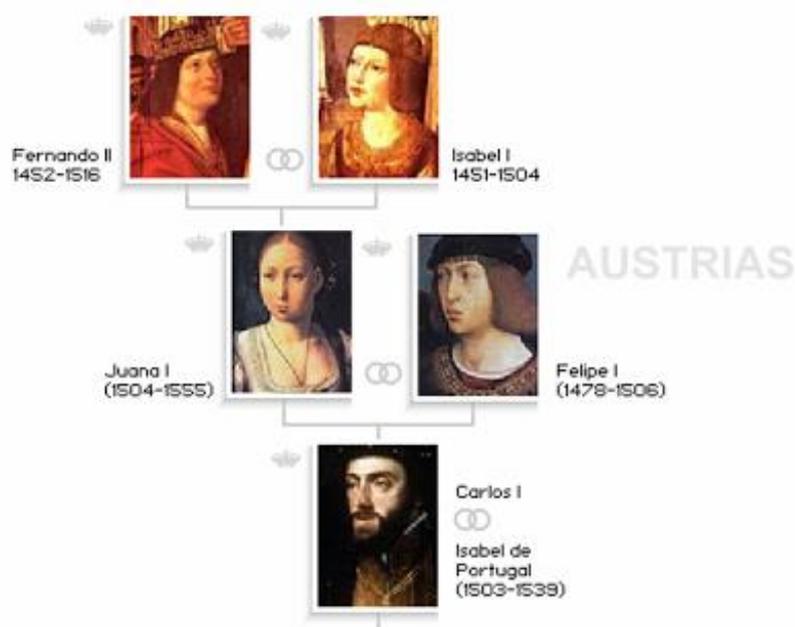
Juana era la tercera hija de los Reyes Católicos y el trono estaba relativamente lejos para ella, mientras que Juan era su primer y único hijo varón y, a la sazón, heredero de los vastos territorios de sus progenitores en la península Ibérica. Como se apuntó anteriormente, Juan casó con Margarita de Borgoña, hecho que lo emparentó con el Sacro Imperio

Romano Germánico y con el ducado de Borgoña, y todo apuntaba a que sería rey a la muerte de sus padres, pero, como ocurre en incontables ocasiones en el seno de las familias reales, el heredero murió repentinamente en 1497 a la edad de dieciocho años a causa, según algunos, del exacerbado apetito sexual de su esposa Margarita de Borgoña. Tras este acontecimiento, Isabel, la primogénita de los Reyes Católicos, se convirtió automáticamente en la heredera. Pero, de nuevo, los planes se truncaron cuando Isabel murió en 1498, un año después de la muerte de su hermano Juan, cuando daba a luz a su primer hijo. Al morir la nueva heredera, los derechos hereditarios recayeron sobre su hijo Miguel de la Paz, también hijo de Manuel I de Portugal. Pero el destino quiso que este niño encontrara la muerte dos años después que su madre, en 1500, un mes antes de cumplir su segundo año de vida. Estas muertes colocaron a Juana en el primer puesto de la línea sucesoria, y es así como la tercera hija de los Reyes Católicos se convertía en la heredera de los tronos de Castilla y Aragón. En 1504, moría Isabel la Católica en Medina del Campo y su hija subía al trono de Castilla como Juana I, puesto que en este momento solo heredó este reino ya que sus padres reinaban cada uno como reyes consortes en el reino de su cónyuge. Se encontraba Juana en Flandes, tierra natal de su esposo Felipe, cuando aconteció la muerte de su madre e inmediatamente partieron hacia Castilla para ser proclamados reyes. Cuatro años antes, Juana había dado a luz a su primer hijo varón llamado Carlos, que se convertiría en el futuro Carlos I de España y V de Alemania; Carlos será el punto de arranque de la dinastía de los Austrias al frente de la monarquía hispánica.

Sin embargo, Juana llevaba varios años dando continuas muestras de su inestabilidad mental, hecho que preocupaba mucho a los Reyes Católicos; aun así, una Isabel ya enferma la ratificó como heredera universal de todos sus territorios con estas palabras: *universal heredera y reina verdadera y Señora natural propietaria de los dichos mis reinos y tierras y señoríos*¹. Pero, a pesar de esto, se guardó de nombrar a su esposo Fernando

¹ MARTÍNEZ, María del Carmen y SOBALER, María de los Ángeles. *El Imperio Hispánico*. Colección: Cuadernos de cultura y civilización hispánicas. Madrid: Actas, 2002. p. 19

gobernador en caso de ausencia o incapacidad de Juana, en un intento de evitar que su hija y sobre todo su yerno Felipe gobernaran de manera efectiva en sus dominios. Dejó patente con ello que si bien no confiaba en las capacidades de su hija Juana, lo hacía menos en las intenciones de Felipe. Razón tenía la reina, porque a su muerte y ante la incapacidad evidente de Juana, Felipe el Hermoso intentó hacerse con el poder y desplazar a Fernando de Aragón. Lo consiguió, pero murió dos años después. Tocaba ahora establecer qué pasaría con Juana, por lo que su padre, tras la renuncia de la legítima heredera, la recluyó en el castillo de Tordesillas, donde permanecería hasta su muerte en 1555. Gobernó, entonces, Fernando el Católico como regente hasta el 23 de enero de 1516, fecha en la que falleció y en la que Carlos, el hijo de Juana, fue coronado como rey de España bajo el nombre de Carlos I, heredando los reinos de Castilla y Aragón; de Castilla, como rey en ausencia e incapacidad de su madre, y de Aragón, porque su abuelo lo había nombrado heredero en detrimento de su hija Juana. Fue bajo su reinado cuando se produjo la unidad efectiva y real de todo el territorio de la península Ibérica, salvo Portugal, y cuando comenzó la andadura de la nueva dinastía de los Habsburgo españoles.



Árbol genealógico de la rama materna del Emperador Carlos V

La dinastía de los Austrias se prolongó hasta el año 1700, y durante estos casi dos siglos se sucedieron un total de cinco monarcas: Carlos I de España y V de Alemania, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. La historia los ha dividido en dos grupos, por un lado los Austrias mayores: Carlos V² y Felipe II; y por el otro, los Austrias menores: Felipe III, Felipe IV y Carlos II, atendiendo esta diferenciación al apogeo de su influencia y poder, siendo este más notable durante el gobierno de los dos primeros monarcas.

Carlos V supuso un caso excepcional en la monarquía española, pues su poder se extendía también al otro lado de los Pirineos. Fruto de las circunstancias llegó a gobernar no solo en los reinos españoles de la península Ibérica unidos a Cerdeña, Sicilia, Baleares y Nápoles, sino también en los condados de Bramante, Holanda, Zelanda y el Franco Condado de Borgoña. Fue el último gran emperador de Europa, sin contar a Napoleón. Además, su poder se acrecentó como consecuencia de la conquista, la colonización y la evangelización del Nuevo Mundo. No es de extrañar que la empresa que Carlos V tenía ante sí fuera, como mínimo, compleja, pues bajo sus dominios se hallaban gran diversidad de culturas, sociedades y sistemas jurídicos y económicos. Sin embargo, el emperador no se amedrentó ante la dificultad y reinó con bastante fortuna durante cuatro décadas hasta su abdicación en 1556. Fue proclamado rey de Aragón el 23 de enero de 1516 como Carlos I, tras la muerte de su abuelo Fernando el Católico. Sin embargo, el reino de Castilla seguía teniendo reina, aunque imposibilitada para las tareas de gobierno. Por lo que, cuando Carlos I fue proclamado rey de España, los castellanos lo consideraron como un golpe de Estado, aunque aún así el monarca consiguió reinar en Castilla.

La recién estrenada dinastía de los Habsburgo españoles continuó con la estratégica política matrimonial que había llevado al nieto de los

² El emperador Carlos de Austria reinaba en los territorios hispanos como Carlos I, y en el Sacro Imperio Romano Germánico como Carlos V, pues, al morir su abuelo Maximiliano I y su padre Felipe I, heredó este imperio centroeuropeo, además de las Coronas de Aragón y Castilla.

Reyes Católicos a liderar uno de los mayores imperios de la historia. Así, en 1526, diez años después de su proclamación como rey de España, contrajo matrimonio con Isabel de Portugal con el objetivo de estrechar las relaciones con el resto de los territorios de la península Ibérica. Carlos e Isabel eran primos hermanos: Juana, la madre de Carlos, y María, la madre de Isabel, eran hermanas. Sin embargo, Carlos V sintió verdadera devoción por su esposa, tanta que no volvió a casarse tras su muerte en 1539, hecho poco frecuente en la época.

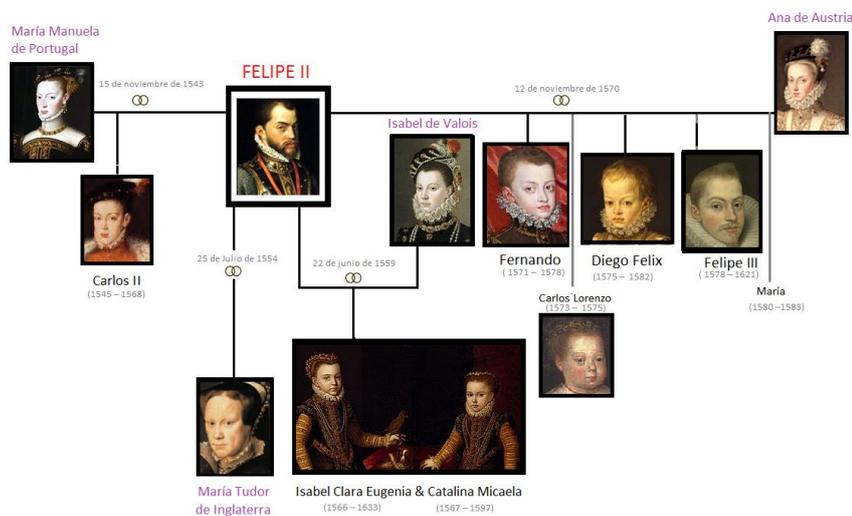
Carlos I fue un emperador que defendió la fe católica, fue un viajero incansable que recorrió todos sus dominios, salvo los del Nuevo Mundo, aunque su reinado estuvo protagonizado por diversos conflictos bélicos que, junto a los viajes, acabaron agotando sus fuerzas. Así, a principios de 1556 abdicó aunque siguió conservando el título de emperador hasta el final de sus días. Su hermano Fernando lo sucedió como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, como “rey de romanos”, y su hijo Felipe heredó los Países Bajos, Castilla, Aragón, Sicilia y los territorios bajo dominio hispano en América. El bautizado como Carlos el César se retiró al monasterio de Yuste en Extremadura, perteneciente a la orden de los jerónimos, muriendo dos años después en su retiro, siendo sepultado en el mismo lugar, aunque en 1574 su hijo Felipe II lo trasladó al monasterio de El Escorial.

Como ya se dijo anteriormente, Felipe recibió de manos de su padre los reinos de la península Ibérica, junto con otros dominios en Europa y en el Nuevo Mundo. Fue proclamado rey de España el 16 de enero de 1556, siendo su reinado tan determinante como el de su progenitor. Durante los años de gobierno de ambos, España y todos sus dominios gozaron de una posición hegemónica en el continente europeo y al otro lado del Atlántico. Se ganaron el título de “Austrias mayores”, porque sus sucesores –en cierto sentido- vivieron a su sombra con la excepción, quizá, de Felipe IV, que intentó devolverle a España el esplendor del que había gozado antaño.

Felipe II, nacido en Valladolid, fue el único hijo del matrimonio de su padre con Isabel de Portugal, aunque Carlos V tuvo otros dos hijos legítimos: María, casada con el emperador Maximiliano II (su primo hermano) y Juana, esposa del príncipe Juan de Portugal. Felipe II, además, tenía dos hermanastros por parte de padre: Margarita de Parma y Juan de Austria, este último fue uno de los grandes capitanes de la época y protegido de su padre. Contrajo matrimonio en cuatro ocasiones. Primero con María Manuela de Portugal, hija de Juan III de Portugal y de Catalina de España, por lo que ambos cónyuges eran primos hermanos por parte materna y paterna (Juan III de Portugal era hermano de la emperatriz Isabel, madre de Felipe II, y Catalina era la hermana de Carlos V, padre de Felipe II). Esta consanguinidad tan característica en la dinastía de los Austrias dio como fruto un único hijo llamado Carlos, el cual ha pasado a la historia por ser un ser perverso, sádico y desequilibrado. Su madre era muy joven cuando lo tuvo, solo diecisiete años, lo que provocó, quizá, que solo sobreviviera cuatro días al parto. El príncipe don Carlos tuvo una existencia desgraciada marcada por la muerte de su madre y por la locura que lo atenazaba, falleciendo con veintitrés años, según dicen muchos, por orden de su padre que veía peligrar su sucesión, pues siempre fue consciente del extraño carácter de su hijo. Este fue uno de los hechos que contribuyeron al desarrollo de la leyenda negra que siempre se ha relacionado con este monarca.

Fallecida su primera mujer y con la firme intención de mejorar las relaciones con Inglaterra, Felipe II contrajo matrimonio con María I de Inglaterra, miembro de la familia Tudor e hija del rey Enrique VIII de Inglaterra y Catalina de Aragón, hija, a su vez, de los Reyes Católicos. Esta segunda esposa era mucho mayor que él y no tuvieron descendencia. Su matrimonio duró cuatro escasos años debido al fallecimiento de la reina. Es por lo que, siguiendo con su política matrimonial, contrajo terceras nupcias con Isabel de Valois, hija de Enrique II de Francia y Catalina de Médicis, de cuya unión nacieron dos hijas: Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, muy conocidas por los muchos retratos que de ambas infantas existen.

Cuando Isabel de Valois murió, hacía ya dos años que el príncipe don Carlos había fallecido en extrañas circunstancias, con María Tudor no había tenido descendencia y con su tercera esposa, Isabel de Valois, solo había tenido dos hijas, por lo que Felipe II no tenía un heredero varón. La responsabilidad de engendrar un heredero recayó sobre Ana de Austria, su sobrina, pues era hija del emperador Maximiliano II y de María de Castilla, hermana de Felipe II, su esposo. De este matrimonio nacieron muchos niños pero solo sobrevivió a la niñez un varón, el futuro Felipe III.



Árbol genealógico con los matrimonios de Felipe II y su descendencia

Tras algo más de cuarenta años de gobierno, Felipe se retiró en junio de 1598 al monasterio de El Escorial, su gran obra arquitectónica. Sabía que iba a morir pronto, incluso hizo colocar su ataúd al lado de la cama. Finalmente, el segundo de los reyes Habsburgo falleció el 13 de septiembre de 1598. Apodado el Prudente, fue un gran rey como su padre, aunque no poseía su espíritu viajero. Su carácter era menos guerrero y más reflexivo. Pasaba muchas horas al día repasando las actas, fue un rey muy burócrata y amante de sus hijos. Sentía verdadera adoración por las dos hijas que tuvo con Isabel de Valois, con las que intercambiaba numerosas misivas cuando por cuestiones políticas se vio obligado a pasar dos años en Portugal. Consiguió gobernar con fuerte carácter y determinación. Al contrario que su sucesor, Felipe III, que le sucedió justo después de su muerte en 1598 y

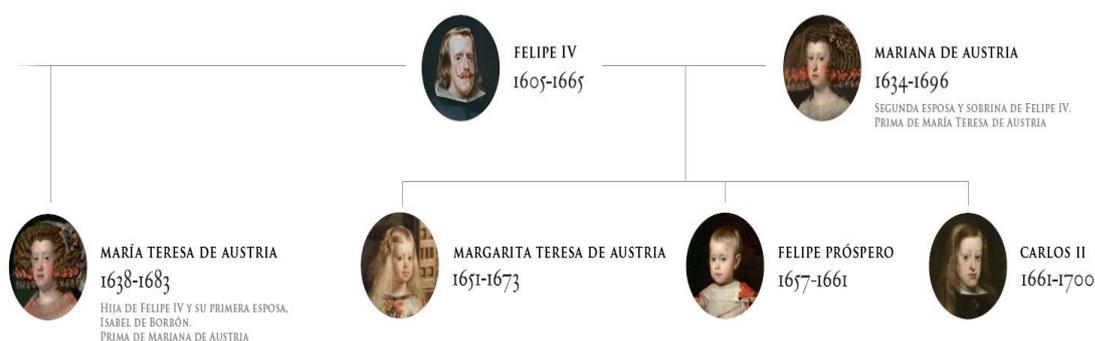
cuyo reinado ha pasado desapercibido, recordándose solo su incompetencia a la hora de hacer frente a las crisis políticas y económicas que su padre le había dejado como herencia. Tanto es así que aquel, consciente de las limitaciones y el carácter de su hijo, dijo en su lecho de muerte *Dios que me ha concedido tantos reinos, no me ha dado un hijo capaz de gobernarlos. Temo que me lo gobiernen*³. Con Felipe III comenzó la decadencia del Imperio y de la dinastía de los Habsburgo. El periodo de hegemonía hispánica acabó por el advenimiento de nuevas potencias europeas como Francia, Inglaterra y Holanda.

Felipe III contrajo matrimonio solo en una ocasión, en 1599 con Margarita de Austria, nieta de Fernando I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y sucesor de Carlos V. Eran primos en segundo grado, faltando a la tradición de los Habsburgo de casarse con primos hermanos o sobrinos y oxigenando la contaminada sangre de la familia. De su matrimonio sobrevivieron a la niñez cinco infantes: Ana Mauricia, Felipe, María Ana, Carlos y Fernando. El monarca vivió a la sombra de su abuelo y su padre, no mostrando interés por las cuestiones de Estado y delegando sus tareas en el duque de Lerma, comenzando así la tradición de subdelegar en los validos, hecho que caracterizaría el reinado de su hijo Felipe IV con el valido Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares e, incluso, el del Borbón Carlos IV con Manuel Godoy.

Su sucesor, Felipe IV, consiguió superar la nefasta herencia de su padre. Los planes que tenía para España eran decididamente más ambiciosos que los de su predecesor, escogiendo para ejecutar estos planes a Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, el cual intentó restaurar la institución monárquica hispánica para devolverle la hegemonía que había comenzado a desvanecerse durante el reinado de Felipe II. Felipe IV, junto con su valido, pusieron en marcha una serie de reformas administrativas, fiscales y militares. Pero su reinado se vio oscurecido por los mismos conflictos bélicos que protagonizaron los gobiernos de sus predecesores, aumentaron

³ VV. AA. *Los reyes de España. Dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999. p. 73

las tensiones con los Países Bajos y se recrudeció el conflicto contra Francia pese a que intentó resolverlo al final de sus días concertando el matrimonio de su hija María Teresa con Luis XIV, rey de Francia. Quedaban muy lejos ya esos años de esplendor imperial, de influencia y poder, y tocaba ahora conservar los territorios heredados por su padre. Pero sus últimos años también se vieron ensombrecidos por la cuestión sucesoria. Felipe IV se unió en matrimonio, en primer lugar, con Isabel de Borbón, hija de Enrique IV de Francia y María de Médicis. De este matrimonio sobrevivieron a la niñez el príncipe Baltasar Carlos y la infanta María Teresa. El príncipe Baltasar Carlos se convirtió en la gran esperanza de su padre, pero todo se truncó cuando este murió repentinamente a los diecisiete años de edad. A la vista de los acontecimientos, Felipe IV seguía necesitando un heredero por lo que contrajo matrimonio con Mariana de Austria, hija del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Fernando III y María de Habsburgo, hermana del propio Felipe IV. Por lo tanto, este monarca se casó con su sobrina, por lo que no debe extrañar que solo dos de los muchos hijos que tuvieron sobrevivieran a la infancia. Estos fueron Margarita Teresa y el futuro Carlos II, en este último confluyeron las nefastas consecuencias de todos estos matrimonios negligentes.



Descendencia de Felipe IV

Felipe IV murió el 17 de septiembre de 1665 a los sesenta años de edad en Madrid, cuando su único heredero era un niño de cuatro años. Por lo tanto, su esposa Mariana de Austria ejerció la regencia, no sin dificultades, hasta noviembre de 1675, cuando Carlos cumplió los catorce años, con la que alcanzaba la mayoría de edad. Durante su regencia entró en la escena política un personaje llamado Juan José de Austria, el hijo ilegítimo que Felipe IV tuvo con María la Calderona, una célebre actriz de teatro. Mantuvo varios conflictos con el jesuita Juan Everardo Nithard, valido de la regente Mariana de Habsburgo y jugó un papel relevante durante el reinado efectivo de su hermanastro Carlos II, que se apoyó mucho en él debido a su flagrante incapacidad.

Cuando, contra todo pronóstico, nació Carlos todos pusieron sus esperanzas en este nuevo vástago real, pero se fueron desvaneciendo cuando comenzaron a propagarse rumores sobre las características psíquicas y físicas que presentaba el heredero. Tardó mucho tiempo en empezar a hablar, presentaba dificultades en el proceso de aprendizaje, su cuerpo era débil y mostraba una complexión delicada. No se interesaba por ningún tipo de conocimiento y no estaba en absoluto preparado para encargarse de las cuestiones de Estado. Murió cinco días antes de cumplir los treinta y nueve años siendo un rey a la sombra y la prueba irrefutable de la decadencia de la Casa Habsburgo española.

Los matrimonios endogámicos que siempre caracterizaron a esta familia terminaron por agotar la dinastía. El final de los Habsburgo españoles estaba cerca. Carlos II no cumplió con las expectativas del pueblo, contrajo matrimonio en dos ocasiones con María Luisa de Orleans y con Mariana de Neoburgo, pero no consiguió engendrar ningún hijo. La monarquía no tenía herederos y no parecía que su rey fuera a vivir mucho, pues su constitución enfermiza le hacía recaer en diversas dolencias y afecciones. Ante este panorama, las principales casas reales europeas habían comenzado a pactar para repartirse los territorios hispánicos. Carlos II, consciente de su propia incapacidad y de su cercanía a la muerte, había redactado un testamento en 1692 que nombraba a José Fernando de Baviera

como heredero universal, su sobrino-nieto y nieto de su hermana Margarita de Austria. Se creía que la cuestión sucesoria ya estaba cerrada, pero esta situación dio un giro cuando José Fernando falleció en 1699. Finalmente, antes de morir en 1700, Carlos II nombró como sucesor al duque Felipe de Anjou, nieto del rey francés Luis XIV y María Teresa de Austria. Sin embargo, la rama austriaca de la familia Habsburgo abogaba por el archiduque Carlos de Austria, hijo de Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, y nieto de Felipe III. Por lo que, a pesar de ser proclamado Felipe de Borbón como rey de España, se desató una larga guerra de sucesión que, sin embargo, no cambió las cosas y el nieto de Luis XIV se convirtió en el primer rey Borbón de España con el nombre de Felipe V. Fue así cómo la dinastía Habsburgo se despidió del trono español y cómo los Borbones se hicieron con la corona.

4.1.- Recorrido del “retrato libre” hasta la llegada de los Austrias a la corte española.

El conjunto de retratos que han sido bautizados como “retrato de la Casa de los Austrias” establece sus raíces en los siglos inmediatamente anteriores, con el desarrollo del “retrato libre” que nació en el siglo XIV en Occidente, más concretamente, en Francia. El primer ejemplo con el que se cuenta, según Francastel, es el retrato de perfil de *Juan II el Bueno*, fechado en 1630 aproximadamente, perteneciente a la escuela francesa ⁴ (Fig.4). El rey aparece desprovisto de todo aparato que evidencie su condición de monarca y solo conocemos su identidad por una inscripción en la parte superior del cuadro. Con esta obra pictórica arranca la imparable trayectoria del retrato laico, inaugurándose una tipología que heredarán los miembros de la dinastía Habsburgo para crear una imagen real.

⁴ FRANCASTEL, Pierre y Galiene. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995. p. 86



Fig.4. Anónimo, *Juan II el Bueno*, 1350

Los herederos de este rey francés continuaron con el modelo de su predecesor, tomando luego el testigo los pintores italianos y los flamencos cuando, en la primera mitad del siglo XV, aparecen en esta zona los primeros ejemplos de retratos de caballete. Sin embargo, estos maestros italianos y flamencos imprimieron, en cada una de las zonas, sus propios gustos y preferencias. De este modo se fue generando una distancia entre ellos dando como resultado tipos de retratos diferentes. Tres son los ejemplos que pueden utilizarse para mostrar el punto de arranque de estos tres centros artísticos europeos con respecto al “retrato libre”: el retrato de Luis II de Anjou de 1415 (Francia), el *Retrato de un desconocido* (Massaccio, 1425) y *Retrato de hombre* (Jan Van Eyck, 1433)⁵. Es aquí donde empieza a vislumbrarse el marcado gusto de los flamencos por el naturalismo, tendencia que los aleja de italianos y franceses.

La diferencia entre estos dos centros artísticos estriba en su propia historia y modo de vida. Los flamencos orientan su vida hacia el interior de las casas, por lo que se detienen más en los detalles, pues conciben las obras para ser observadas de cerca, de ahí que aboguen por lograr un realismo bien estudiado. En Italia la tradición del retrato en los frescos ha propiciado que los artistas creen una pintura pensada para ser mirada desde una

⁵ *Ibidem*. p.88.

distancia lejana, pues no adaptan su pintura al caballete, solo trasladan la técnica utilizada para los frescos.

La tipología de “retrato libre” que cultivarán los pintores de corte encargados de inmortalizar a los miembros de la dinastía Habsburgo siguió expandiéndose durante el siglo XV, dando lugar a dos tipologías: el retrato de fondo neutro y el retrato sobre fondo de imágenes. El retrato de fondo neutro privaba a la figura retratada de todo ámbito externo, era la persona y sus rasgos los únicos protagonistas. Esta tipología germinó más tempranamente, pues el interés por el hombre estaba creciendo en Europa durante esas fechas y fue en el norte de Italia donde confluyeron las dos corrientes del retrato que imperaban en el continente: la italiana, con centro en Florencia, y la flamenca, cuyo máximo representante era Van Eyck. De esta manera, comienzan los italianos a interesarse por el realismo flamenco, incluso llegan a utilizar el retrato de tres cuartos cultivado por los artistas de Flandes; sin embargo, el perfil florentino sigue dominando. Este cruce de influencias creará un tipo de retrato internacional que se desarrollará a lo largo del siglo y que será muy repetido. Se trata de pinturas que retratan sobre un fondo neutro con la figura de tres cuartos o de perfil y recortada por debajo de los hombros, siguiendo el realismo de los flamencos, pero no tan detallista. Un ejemplo de este estilo internacional germinado y desarrollado incluso en la misma Florencia sería el del *Condottiero* de Antonello da Messina (Fig.5). Las similitudes con un retrato del rey Felipe IV (Fig.6) en pleno barroco son evidentes.



Fig.5. Antonello da Messina,
El Condottiero, 1475



Fig.6. Diego Velázquez,
Retrato de Felipe IV, 1656-57

Sin embargo, este retrato de fondo neutro llegaba a resultar algo austero, por lo que no tardó en aparecer otro tipo que colocara al ser humano en un marco físico, ya fuese en un interior o superpuesto sobre un paisaje. Estas dos tipologías se desarrollaron paralelamente en el continente. Y fue Van Eyck, de nuevo, el que marcó el camino a seguir con su tabla de *El matrimonio Arnolfini* (1434) (Fig.7). Con esta obra maestra supo establecer un equilibrio entre los retratados y el escenario, de modo que la habitación no engullera a las personas apartándolas a un segundo plano. Así pues, los pintores flamencos volvieron a mirar hacia dentro, proliferando los retratos situados en interiores.



Fig.7. Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434

Y, de nuevo, los italianos volvieron su vista al paisaje, fruto de la tradición de otros géneros que lo cultivaban como fondo. Piero della Francesca, con sus retratos de Federico de Montefeltro, duque de Urbino, y de su esposa, Battista Sforza (Fig.8), los representa en el reverso sobre un fondo de paisaje en sus carros triunfales, mientras que en el anverso aparecen de perfil, haciendo un estudio más completo del rostro.



Fig.8. Piero della Francesca, *Triunfos de Federico de Montefeltro y Battista Sforza*, 1472

El siglo XV acaba tras haberse establecido todas estas tipologías. Ahora, quienes cultiven este género pueden elegir en materia de fondo, de colocación del rostro o, incluso, si solo pintaran un busto o un retrato de pie. Además, con el fresco de Paollo Ucello de John Hawkwood (Fig.9), cuentan, además, con otra tipología: el retrato ecuestre. No obstante, a pesar de esta expansión, el retrato siguió siendo un género de segunda clase y pocos pintores los firmaban. Esto ocurría porque, en la mayoría de los casos, éstos eran fruto de la relación que se establecía entre el pintor y el comitente, como frescos o cuadros de altar. De modo que el retrato pasó desapercibido y se mantuvo al margen de los tratados de pintura del siglo XV. Además, no existían pintores que se dedicaran exclusivamente a la retratística, sino que este género formaba parte del amplio abanico de géneros que cultivaban.



Fig.9. Paolo Uccello, *Monumento fúnebre de Sir John Hawkwood*, 1436

Los artistas italianos de principios del siglo XVI no se impregnaron tanto de la teoría como los de Europa Central, caso de Alberto Durero. Su carrera artística estuvo condicionada por su intento de adaptar la práctica a la teoría, pero ello no impidió que se convirtiera en una de las principales figuras del Renacimiento centroeuropeo. Autor de múltiples retratos y autorretratos, comienza retratándose a sí mismo y a personas de su entorno personal, utilizando fondos imaginarios o de paisaje. Pero, el ejemplo que más nos interesa destacar en nuestro estudio es el que le hizo a Oswald Krell (Fig.10), donde introduce una pantalla-cortina que se interpone entre el paisaje y el personaje. La presencia de este elemento será una constante en muchos retratos de los Austrias (Fig11).



Fig.10. Alberto Dürer, *Retrato de Oswald Krell*, 1499



Fig.11. Pedro Pablo Rubens, copia de Tiziano, *Retrato de Carlos V y su esposa Isabel de Portugal*, 1628-29

No obstante, a pesar de esta expansión, siguió dándose la controversia de los retratos dentro de la pintura religiosa o de historia. Los protestantes, iconoclastas, admitieron el retrato laico, promoviendo el retrato de corte. En cambio, las crisis pietistas en el seno del mundo católico hacen necesaria la separación definitiva del retrato de contemporáneos en los frescos y en los cuadros religiosos. Convirtiéndose ahora exclusivamente el retrato en un cuadro independiente, de caballete, que por su condición portátil puede ser regalado o enviado a otro lugar, por ejemplo para concertar un enlace matrimonial, práctica muy común en la política matrimonial llevada a cabo por los Habsburgo. Esta tipología se difundió rápidamente, llegando a Flandes, donde los artistas, apoyados por una larga tradición, se encargaron de propagarlo, llegando incluso alguno de ellos a abandonar su tierra natal en busca de fortuna. Tal es el caso de Antonio Moro, que llegó a España a mediados del siglo XVI y consiguió retratar a varios miembros de la familia real. Los que no emigraron prosperaron como pintores de cortes de Margarita de Austria y María de Hungría, familiares directos del emperador Carlos V.

A finales del siglo XVI comienza a florecer en Italia el Manierismo, y algunos pintores florentinos llegan a la corte de Francisco I y Enrique II de

Francia, llevando consigo las influencias de la escuela de florentina, aunque pronto se dejan llevar por el modo de vida francés y desarrollan el retrato galante que seguirá imperando en Francia en los siglos posteriores. Sin embargo, los pintores flamencos no adoptan estas nuevas tendencias y siguen anclados en los retratos del pasado.

El advenimiento de un nuevo imperio liderado por Carlos V también cambió el panorama artístico europeo. La Toscana y Flandes son ahora provincias del Imperio y el retrato de corte que cultivarán los flamencos y sus discípulos a la orden del Emperador se impondrá en toda Europa. De hecho, es un pintor flamenco el que inaugura esta tipología en España: Antonio Moro. Trabajó en nuestro país desde 1550 y fue enviado a Inglaterra para retratar a la segunda esposa de Felipe II, María Tudor. Moro elaboró un retrato caracterizado por la austeridad, donde predominan los blancos y negros. Las figuras con trajes negros sobre un fondo oscuro que resaltan el rostro del retratado. Esta modalidad se difundió por todas las cortes gobernadas por los Habsburgo y convirtieron a Moro en el padre de los retratos de la Casa de Austria, pues supo adaptarse muy bien a sus gustos por la austeridad que ellos defendían. De esta manera, se convirtió en pintor de corte durante la década que permaneció en España realizando retratos de príncipes y princesas, y legando su tradición a su discípulo Alonso Sánchez Coello. Sin embargo, Carlos V no se conformó con Antonio Moro y buscó ser retratado por Tiziano. El monarca no había sido criado en España, sino en el ducado de Borgoña, por lo que no quería ser retratado con la etiqueta española que Moro utilizaba.

Tiziano se erigió, en el siglo XVI en pleno Renacimiento, como figura principal en el arte del retrato. Se formó como pintor de corte en varios lugares de Italia y terminó pintando para el emperador Carlos V. Mostró su destreza con el pincel y conquistó al emperador, que le concedió innumerables privilegios, entre ellos el título de conde palatino. De esta manera, este pintor italiano se convirtió en el único artista que ostentaba el honor de retratar al dueño de media Europa, aunque nunca perdió su libertad

y permaneció en su casa recibiendo encargos, pues el rey confiaba en él y no cuestionaba su método.

Rubens también estuvo presente en varias cortes, entre ellas la francesa. Célebre es la serie de cuadros que realizó por encargo de la reina de Francia María de Médicis, esposa de Enrique IV. Por supuesto, también arribó a la corte española, donde realizó cinco retratos de Felipe IV y donde conoció a un joven Velázquez. Ninguno de los dos se consideraba retratista, veían el retrato como un medio poco honorable para alcanzar la fama y el provecho, pues el retrato no gozaba de mucha estima en el mundo artístico. Sin embargo, muchas de sus grandes obras fueron retratos. Ambos coincidieron en 1628 en Madrid, lugar escogido por la Corte para establecerse definitivamente, de modo que en esa ciudad estableció sus raíces el retrato oficial que fue rompiendo su vinculación con el flamenco debido a la presencia en la península Ibérica de pintores tan trascendentales como Tiziano y el Greco, además del desarrollo de una escuela de pintura española que concedió mucha importancia al retrato oficial.

Pero será Velázquez quien brille con luz propia en este contexto, convertido en un retratista que es nombrado pintor del rey Felipe IV. Comenzando su fulgurante carrera como ya hicieran Tiziano y Rubens: pintando al poder.

4.2.- El retrato de los Austrias en el contexto del retrato español

Varios son los calificativos que pueden utilizarse para describir el retrato clásico español. Utilizaremos aquellos que concentran un mayor significado: solemne, austero y sencillo. De la misma manera, estos tres adjetivos pueden utilizarse para referirse al retrato de los Austrias. Esta afirmación responde a convenciones que se han establecido a la vista de la evolución que ha seguido el retrato español, siempre caracterizado por una contención de expresiones que se aleja del recargamiento francés.

A finales del siglo XVIII, el clásico retrato español comenzó a sentir tímidamente las influencias foráneas, hecho que culminó con la inauguración de la dinastía Borbónica en el trono español con Felipe V, que acabó casi inmediatamente con el tipo de retrato que se venía cultivando anteriormente. Sin embargo, se mantuvo fiel a sí mismo durante casi dos siglos dejando verdaderas obras maestras donde primaba el carácter grave, solemne y contenido; donde el negro de etiqueta en la vestimenta era casi una constante, no siendo necesario colocar una corona o cualquier otro atributo de la realeza, en definitiva, donde solo bastaba la presencia real para rezumar autoridad y poder.



Alonso Sánchez Coello,
*Retrato de Diego de
Covarrubias, 1574*



Sofonisba Anguissola,
Retrato de Felipe II, c. 1575

Velázquez bebió de la tradición retratística más inmediata, aunque supo darle aires nuevos, pero nunca abandonó el esquema predominante. Sin embargo, quizá por las desgraciadas circunstancias que condicionaron la vida y el reinado del último Austria, Carlos II, el retrato real español en manos de Carreño de Miranda o Claudio Coello mostró signos claros de apertura, utilizando una gama de colores más amplia y brillante, además de una composición no tan cerrada. Por otro lado, también abogaron por abandonar los fondos neutros de los retratos de reyes, tan usado en momentos anteriores. Era inviable que el retrato español no se dejara impregnar por otros gustos y tendencias. Sin embargo, habrá un elemento

que permanecerá ajeno a todas estas transformaciones: el negro de la vestimenta, pues era el color de la etiqueta de la corte española.

4.3.- El retrato de la casa de Austria.

4.3.1.- Nacimiento de un retrato austero. Psicología y razones para retratarse.

El género pictórico del retrato ha jugado un papel trascendental dentro de la esfera del poder. Aquellos que lo ostentaban con frecuencia han experimentado la necesidad de hacer propaganda de su propia autoridad, así como de dejar huella de su existencia para la eternidad. Es en este marco y por estas razones por las que se desarrolló el retrato de los Austrias en la España de los siglos XVI y XVII.

Pero, ¿qué lleva a la especie humana a desear ser representada? ¿Por qué se ponen en manos de los pinceles de un pintor, en el caso de la pintura, para reproducir en una superficie sus rasgos físicos?

Es a la lógica a la que tenemos que recurrir para responder a estas preguntas. La aparición del retrato en la historia responde a esa necesidad del ser humano de vencer a la muerte. De dejar constancia, tras su perecimiento, de su existencia real en el mundo, que –de alguna manera- esa existencia se prolongue más allá de la muerte. Ese es el sentido que le conferían a los retratos las principales civilizaciones antiguas, entre ellas la egipcia. Al respecto León Battista Alberti, figura preeminente del Renacimiento y teórico de arte, dijo en su tratado *De Pictura: Este arte tiene en sí una fuerza tan divina que no sólo hace lo que la amistad, la qual nos representa al vivo las personas que están distantes, sino que nos pone delante de los ojos aun aquellos que há mucho tiempo que murieron,*

*causando su vista tanta complacencia al Pintor como maravilla a quien lo mira*⁶.

Esa imagen pictórica que atrapa la fisionomía del retratado es tan potente que supera los límites del marco del cuadro y va más allá de la apariencia. Y, aunque en un primer momento, no era tan importante la cuestión del parecido, la similitud comenzó a ser valorada en el siglo XV, tanto que los retratos llegaban a confundirse con la persona real en ocasiones extremas, anécdota que recoge J. M. Serrera en el capítulo “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte” extraída del libro *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, donde un noble sevillano pide a un pintor su opinión sobre el parecido de un retrato. El pintor para probar que el parecido es indudable cogió

*el retrato y lo puso un paso adentro de una pieza: hizo cerrar las ventanas de ella, corrida algo la cortina de la parte de afuera de la puerta, y dijo: “Señor: ahora mande V.E. llamar a toda prisa un lacayo que suba y V.E. y yo nos estaremos tras del retrato, y entonces se verá el desengaño”. Hízose así como lo dispuso Vargas: subió el lacayo con la misma prisa que fue llamado: la pieza era muy capaz, y a seis pasos que dio, viendo que el retrato no hablaba, dijo el lacayo con toda sencillez: “¿Qué me manda S.E.?”*⁷.

Esto pone de manifiesto que en la España de los Austrias, el verismo era una condición *sine qua non* para que un buen retrato fuera considerado como tal. Este parecido aportaba mayor potencia al retrato y hacía posible que adquiriera ese carácter sustitutivo que desde su origen ha caracterizado al género.

En la esfera de poder de los Habsburgo españoles, la imagen de ese poder comenzó a fraguarse en el primer cuarto del siglo XVI, cuando el

⁶ Cfr. VINCI, Leonardo da y ALBERTI, León Bautista. *El tratado de la pintura por Leonardo De Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Rejón de Silva, Diego Antonio (trad.). Madrid: Imprenta Real, 1784. p. 220.

⁷ SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. En: SERRERA, Juan Miguel (com.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Cat. Exp. Madrid: Museo del Prado, 1990. p. 45

primer rey de la dinastía, Carlos V, asumió la corona sobre el territorio hispánico. Comenzó aquí la andadura de una tipología retratística que se desarrollaría a lo largo de ese siglo y durante todo el Seiscientos, configurándose la imagen del poder que formaría parte importante del aparato propagandístico de esta dinastía real. En esta tipología, el parecido entre original y la pintura jugará un papel trascendental, aunque con algunas excepciones, como se apuntará más adelante. De este modo se establecieron las bases de lo que se convertiría en la imagen del poder de los Austrias, siguiendo los pasos de la autopropaganda imperial que llevó a cabo su abuelo Maximiliano I.

Volviendo a la idea de superación de la muerte a través del retrato, los ejemplos reales no escaparon a este deseo y todos los que se realizaron se convirtieron, después de la muerte de su protagonista, en un instrumento que mantenía viva la memoria familiar y en testimonios históricos de incalculable valor. Unido a esta pretensión de superar a la muerte, y dentro de la psicología del retratado, sobre todos de aquellas personas que ocupan un puesto importante, está el de ostentación del poder, pieza clave en el engranaje de cualquier casa real europea de la Edad Moderna. El arte estaba cambiando, abandonando el hieratismo y esquematismo del Medievo, y el poder se valió del mismo para mostrar su autoridad. Los Austrias, por supuesto, hicieron ostentación de ese poder emergente en el centro y el sur de Europa, y encontraron en la pintura un medio más que adecuado para mostrarlo.

4.3.2.- Pintores de la corte de los Austrias

Los nombres de Tiziano Vecellio y Antonio Moro deben ser mencionados siempre que se intente trazar la historia de los retratos de los Austrias, pues su vida y trabajo son indisolubles con aquellas obras pictóricas que confeccionaron la imagen del poder de los primeros Austrias españoles.

Ambos trazaron las líneas de actuación que siguieron todos los artistas que durante su carrera se encontraron con la compleja tarea de retratar al poder. Siendo más compleja, si cabe, en el caso de los Habsburgo españoles, pues estos no se prodigaban en hacer apología del poder de una manera explícita, como ocurría en otras cortes como la francesa, sino que su gusto tendía a una apabullante sencillez que los caracterizó hasta el final.

Sin embargo, Tiziano, como buen italiano, traía consigo la tradición de la cuna del Renacimiento. Pero este empuje italianizante se vio frenado por el mismo Carlos V, que pretendía mostrar una imagen más comedida, más en consonancia con la pintura flamenca de Antonio Moro.

Finalmente, el esquema de la pintura del norte de Europa fue la que germinó en la corte y la que floreció con el pincel del discípulo de Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello. Este pintor valenciano cogió el testigo de su maestro y generalizó el tipo de retrato de la Casa de Austria. Lo mismo hizo la pintora italiana Sofonisba Anguissola, pues supo adaptar su pintura al gusto español, de tal manera que algunos de sus cuadros fueron durante largo tiempo atribuidos a Sánchez Coello.

Estos pintores fueron los encargados de inmortalizar a los Austrias mayores, a aquellos cuyo poder se extendió por inmensos territorios a un lado y otro del Océano Atlántico. En sus pinceles recaía la tarea de hacer propaganda del poder a través de la pintura. Fueron ellos los que establecieron el patrón y los que facilitaron el camino a los que llegaron después.

Felipe III, el rey Austria más olvidado por la historia, encargó la tarea de retratarlo a Juan Pantoja de la Cruz, discípulo, a su vez, de Alonso Sánchez Coello. Por lo que, los retratos de los Austrias no sufrieron variaciones significativas, al menos no más allá de aquellas diferencias técnicas que presentan los diferentes pintores y que ha facilitado la compleja tarea de sus autorías.

El cambio se produjo de manos de Diego Velázquez, pues el sevillano supo incorporar a esta tipología una serie de innovaciones estilísticas que enriquecieron los retratos, pero se mantuvo siempre dentro de los parámetros establecidos en el siglo anterior por Tiziano y Moro, pues el rey al que retrató, Felipe IV, pretendía que lo relacionaran con sus antepasados, con su abuelo y bisabuelo, pues estaba decidido a pasar a la historia como el rey que supo devolver a España el esplendor perdido en los años inmediatamente anteriores. Retratarse como sus antepasados era una manera de ponerse a la misma altura, por lo que Velázquez tuvo que contener su flema innovadora cuando se trataba de retratar al rey, aunque no siempre pudo reprimirse, como se advierte en algunos de sus retratos.

Más difícil lo tuvo Claudio Coello cuando tuvo que retratar a Carlos II, pues las circunstancias personales de este rey obligaban a mostrar una imagen más rotunda y majestuosa con el objetivo de reforzar una autoridad que en realidad no tenía.

A pesar de la complejidad que entraña trabajar para un rey, estos pintores supieron satisfacer las necesidades de los Habsburgo españoles, y dejaron como herencia obras de arte que trascienden la esfera de lo artístico para convertirse en verdaderos documentos históricos que aportan una valiosa información de la personalidad de unos protagonistas que se prolongaron en el poder durante casi dos siglos.

4.3.3.- Herencia italiana y flamenca.

Se puede considerar a Tiziano Vecellio y a Antonio Moro como los padres del retrato de la Casa de Austria, algo lógico si tenemos en cuenta que esta tipología nace de esa tradición que conjuga a la perfección las corrientes del retrato flamenco e italiano. Estos pintores introdujeron en España una serie de esquemas compositivos que repitieron sus sucesores,

especialmente Velázquez, que si bien introdujo algunas variaciones, se mantuvo fiel a los esquemas compositivos heredados de Tiziano y Moro.⁸

Ya, en el apartado 4.1 establecimos los antecedentes que permitieron el nacimiento de esta tipología dentro del retrato español. En el presente apartado se enumerarán sus características y se comentarán obras concretas que permitirán ejemplificar lo explicado.

Lo que caracteriza a esos retratos es que por lo general las figuras aparezcan de pie, captadas en unos casos, los más, de cuerpo entero y en otros de tres cuartos. Al fondo surgen ventanas, cortinas o columnas, elementos que en ocasiones se conjugan en un mismo cuadro. De acuerdo con los inventarios y memorias que los pintores presentaban ante la Contaduría Real, se sabe que las cortinas eran de terciopelo, damasco o brocado, predominando las de color carmesí sobre las verdes y azules. Al lado de los retratados se sitúan bufetes, sillas o perros. Los primeros están recubiertos de paños, unas veces carmesí y otras morados, disponiéndose sobre los bufetes coronas, gorras o relojes. En los retratos masculinos los personajes suelen aparecer llevando una espada, un bastón, una vara o guantes, caracterizándose los femeninos por llevar un libro de horas, un pañuelo, un abanico o unos guantes.⁹

Los pintores encargados de retratar a los Habsburgo combinaban todos estos elementos perpetuando una tipología a lo largo de casi dos siglos. Sin embargo, estos artistas no tuvieron que echar mano de la imaginación, pues solo se limitaban a trasladar al lienzo la imagen que los Austrias exponían ante la corte y sus súbditos. Por supuesto que también se valoraba muy mucho el parecido real, pues, con el Renacimiento, el concepto de individualidad había ganado fuerza. Ahora el hombre es el centro del Universo y siente la necesidad de ser recordado con sus propios rasgos, de ahí que para que un pintor fuera considerado bueno debía ser capaz de reproducir la fisonomía del retratado con la mayor fidelidad posible. De este modo el “retrato libre” de la época Moderna, de tradición italiana y flamenca, establecería el origen y sentaría las bases del retrato real

⁸ Idea expuesta por Julián Gállego en su libro *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972. p. 261

⁹ SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. Op. cit. p. 43

español. Como punto de partida citamos el retrato de *Carlos V con perro* que Tiziano pintó en 1533 (Fig.12), descrito de esta manera por Fernando Checa Cremades:

Se trata de un retrato de cuerpo entero, algo nuevo entre los retratos de Tiziano de Carlos V. Desde luego ya antes habían usado Seisenegger y otros pintores alemanes varias veces el formato de cuerpo entero. Pero sin duda, es cierto que le debemos al veneciano la propagación de este tipo, tanto con esta obra, como también con el pintado posteriormente del hijo del Emperador, del Príncipe Felipe. La mirada que evade al espectador diagonalmente, la cabeza en posición tres cuarto, la expresión pensativa, todo esto se une a una presentación del poder, típico del Renacimiento, sobrepasando prototipos de la Edad Media, de clara frontalidad o completamente de perfil, propios de los retratos del final de la Edad Media.¹⁰



Jacob Seisenegger,
Carlos V con perro,
1530

Fig.12. Tiziano
Vecellio, *Carlos V
con perro*, 1532-33

¹⁰ KUSCHE, María. “A propósito de Carlos V con el perro de Tiziano”. *Archivo Español de Arte*, nº 77, Madrid, 2004, 307. pp. 267-280 y p. 270

4.3.4.- Función del retrato.

La función o finalidad de estos reales retratos era una cuestión tan importante que incluso podía transformarse un retrato de carácter privado en uno de corte público. Además, su función se encuentra íntimamente asociada a las razones que llevaron a los reyes a ser inmortalizados por un pintor, pues, a pesar de existir la poderosa y lógica razón de querer superar a la muerte, también estaba ese deseo de ofrecer una determinada imagen que estaba siempre al servicio de la propaganda del poder. Así, la iconografía, la expresión, la postura tienen la función de expresar esa ostentación sobre los súbditos. Lo que se denomina función de «representación», porque lo que se busca es representar ese poder y su dominio sobre el mismo. Por lo tanto, estos retratos, sobre todos los de aparato, cumplen esa doble función de exaltación del poder, que lleva aparejada la exaltación dinástica, pues este sentimiento se encontraba muy arraigado en todas las esferas, más aún si cabe en el de la monarquía.

El deseo de superación de la muerte alude a la función conmemorativa que desempeñan algunos retratos. Aquí entrarían los retratos *post mortem*, como el que Velázquez realizó de Felipe III para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid (Fig.13). Por lo que la pretensión de superar la muerte está más que clara. Este deseo es el que empuja a los reyes a crear las galerías de retratos donde los miembros de la familia aparecían estratégicamente colocados en orden a su estatus.



Fig.13. Diego Velázquez, *Retrato ecuestre de Felipe III*, 1634-35

Además, los retratos de aparato también cumplen una función sustitutoria, es decir, el retrato suple la ausencia del retratado, cuestión que gana fuerza cuando se trata de un rey. De manera que cuando no se contaba con su presencia se colocaba su retrato, que se ocultaba, cuando el rey hacía acto de presencia. También cumplía una función transcendental cuando un nuevo monarca accedía al trono, ya que a través de su imagen se pretendía acercarlo a los súbditos.

Por último, es necesario hablar de una función de carácter más privado. Se trata de aquellos retratos que eran enviados a otras cortes, bien para concertar matrimonios reales, o para informar sobre los cambios físicos de miembros de la familia real que están ausentes, sobre todo en el caso de los infantes. Curioso y significativo es el caso de los retratos del infante de Portugal, Don Sebastián (Fig.14), que mandó a realizar su madre, doña Juana de Austria, hermana de Felipe II, para que fueran enviados a Madrid, donde se encontraba ejerciendo la regencia en nombre de su hermano, ya que debido a este motivo se había separado de su hijo cuando este contaba con pocos meses de edad, y gracias a la pintura podía ver los cambios físicos que había experimentado.



Fig.14. Cristóbal de Morales, *Retrato de Don Sebastián de Portugal*, 1565

Una vez establecidas las diferentes funciones, será necesario tenerlas en cuenta a la hora de hablar de las tipologías, pues, como se apuntó antes, un retrato que *a priori* podría considerarse de carácter doméstico por sus atributos e iconografía, fácilmente puede transformarse en un retrato de aparato por la función que cumple, lo mismo podría ocurrir con los retratos oficiales.

4.3.5.- Tipologías

Antes de abordar la tarea de organizar los retratos de la Casa de Austria por tipologías, resultará imprescindible tener en cuenta una serie de consideraciones que fueron desarrolladas por Juan Miguel Serrera en el capítulo titulado “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”

extraído del libro *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*

11.

El sentido que en cada caso adquirirían los retratos no les venía dado por el tamaño, composición o iconografía, ni por el vestuario y la apostura con que se hacían retratar los miembros de la realeza. Un naipe o una miniatura podían funcionar como retratos de familia o como retratos de Estado dependiendo de su uso y, sobre todo, de su destinatario. El que la reina se retratara con un traje de bodas podría contribuir, en principio, a conferirle un carácter íntimo, pero serán esas galas las que contribuyan a hacer de él un retrato de Estado. Un retrato de Felipe II armado se define por sí como un retrato de tipo oficial. Pero si uno de esos se reseña diciendo que en él aparecía «armado y con un bastón en la mano, como salió en la jornada de Sanct Quintin», esa armadura no sólo le convierte en un retrato de Estado, sino también en un retrato alegórico¹².

De esta manera, el retrato de una reina en estado de gestación, por ejemplo, podría parecer de carácter meramente privado y familiar, pero lo cierto es que los retratos de las reinas superan el componente circunstancial, convirtiéndose en auténticos testimonios del presente y futuro de la monarquía. Lo mismo ocurría con los retratos infantiles, en concreto, con los de los Príncipes de Asturias, pues eran los herederos de la corona y en sus figuras se apoyaba la continuidad de la monarquía. Los infantes e infantas reales fueron –a menudo– los protagonistas de múltiples retratos, ya que la alta mortalidad infantil de la época obligaba a retratarlos con cierta frecuencia. Esto se unía al hecho de que algunos monarcas, como Felipe II, tenían varios sucesores, pues sus herederos morían antes de sucederlo, de modo que todos fueron efigiados como Príncipes de Asturias, por lo que estas obras no eran solo simples retratos infantiles, sino documentos políticos de la sucesión al trono y de la continuidad de la dinastía Habsburgo en el trono español.

¹¹ *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* es el catálogo de una exposición sobre este pintor que incluye un ensayo firmado por Juan Miguel Serrera que es de gran utilidad para entender el significado de los retratos de los Austrias, sobre todo de los primeros monarcas de esta dinastía. Fue un ensayo innovador, pues Serrera no solo se limitó a las cuestiones formales de estos retratos, sino que recurriendo a otro tipo de documentación pudo ahondar en sus significados, sus usos y, sobre todo, sus funciones.

¹² SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. Op. cit. p. 55

Por tanto las razones que movían a los miembros de la realeza a encargarse de retratos de su familia eran tanto de tipo familiar como político, ya que no solo se realizaban para quedarse en palacio formando parte de las galerías de retratos, sino que también en incontables ocasiones eran enviados a otras cortes europeas para concertar matrimonios, para dar fe de la apariencia y salud del heredero a la corona o para informar de la muerte de algún infante.

De aquí se desprende la necesidad de agrupar su estudio atendiendo a las tipologías, pero esta catalogación es, como mínimo, compleja y polémica, porque lo que nos enseña el cuadro no siempre se corresponde con la finalidad para el que había sido elaborado. Por otro lado, una obra que forma parte de una galería de retratos pierde el significado que tenía dentro de ella cuando es sacada de ese ámbito. Sin embargo, el estudio de este grupo de retratos que inmortaliza a los Habsburgo españoles resulta más fácil si se clasifican por tipologías, tal y como indica Juan Miguel Serrera.

Teniendo en cuenta que las tipologías están sujetas a la finalidad del retrato como ya se expuso anteriormente, podemos establecer una serie de tipologías en orden de hacer más comprensible su estudio.

4.3.5.1.- Retrato Oficial o de Estado.

Siguiendo las palabras del profesor Jonathan Brown en su ensayo titulado “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800”:

La historia del retrato de aparato es casi tan larga como la de la civilización misma. Los primeros ejemplos se encuentran en los retratos de los faraones del Antiguo Egipto, y desde entonces hasta hoy, la producción de retratos de Estado se ha desarrollado ininterrumpidamente. Esta notable continuidad puede quizá explicarse por la tendencia de las sociedades humanas a organizarse en jerarquías de riqueza, poder y rango, y a investir sus dirigentes de virtudes especiales, mágicas incluso. Esta tendencia garantiza que el retrato

*de aparato, que manifiesta ese poder y ese rango mediante mecanismos simbólicos, sea una presencia en la historia del arte.*¹³

Al tratarse de reyes y teniendo en cuenta su consabida intención de hacer ostentación del poder que de facto tenían, resulta complejo llevar a cabo una clasificación por tipologías, pues todos entrarían de lleno dentro de la clasificación de retratos de aparato, incluso los que muestran a los infantes, porque ellos también aparecen acompañados de todo ese aparato que caracteriza a los retratos de Estado. No obstante, y teniendo en cuenta lo anterior, se incluirán en este grupo aquellos retratos que muestren la iconografía propia de los retratos de aparato, presuponiendo que fueron realizados para mostrar la imagen de un rey y no de un hombre, excluyendo los que desprenden un carácter más íntimo, aunque se hayan convertido *a posteriori* en retratos con una fuerte carga política y dinástica.

Ya hemos apuntado que el retrato regio español nació a partir del reinado de Carlos V, pero esta tipología no solo surgió en España, sino en todo el continente europeo, que asistía en los primeros años del siglo XVI al establecimiento de la monarquía absoluta. Carlos V se convirtió en emperador por obra y gracia de la astuta política matrimonial que llevaron a cabo sus abuelos los Reyes Católicos. Una vez en el poder y siendo plenamente consciente de que su imagen formaba parte importante de su propaganda, el monarca y sus consejeros comenzaron el proceso de creación de una imagen que fuera en consonancia con el enorme poder que el nuevo emperador tenía. Comenzaron así a buscar modelos dentro del ámbito artístico europeo y se encontraron con dos opciones: el retrato del norte de Europa, de raíces germánicas, austero y desprovisto de atributos que colocaba a la figura sobre un fondo neutro; y, por otro el italiano, diametralmente opuesto en cuanto al uso de los atributos, pues se apoyaba en una serie de elementos que acompañaban al retratado.

Partiendo de ambos modelos se pintaron dos retratos del emperador en la primera mitad del siglo XVI, en 1530 y 1532 respectivamente. El

¹³ BROWN, Jonathan. “La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800”. En: VV.AA. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004. p. 127

primero salió de la mano de Parmigianino (Fig.15). Se trata de un retrato con una notable carga alegórica, porque muestra al rey en los primeros años de su reinado, vestido con la armadura de caballero y acompañado por Hércules, pues los Austrias entroncaban sus raíces dinásticas con la de este personaje mitológico para justificar su grandeza. Hércules, caracterizado como un niño, porta un globo terráqueo que ofrece al monarca, simbolizando así su posición dominante sobre el mundo. Pero el aspecto alegórico no acaba con la figura del semidios, sino que en la esquina superior izquierda aparece la personificación de la Fama portando una corona de laurel, símbolo victorioso. Este retrato ejemplifica a la perfección el tipo italianizante al que antes hacíamos mención.



Fig.15. Parmigianino, *El emperador Carlos V recibiendo el mundo*, 1529-30

La otra opción bebía del retrato germánico y siguiendo este modelo se pintó a Carlos V como emperador. La obra fechada en 1532 y firmada por el alemán Jacob Seisenegger muestra al rey acompañado por un perro de caza. Esta pieza ganó importancia por haber sido copiado y ligeramente modificado por Tiziano un año después. Sin embargo, de manos del pintor italiano el cuadro ganó calidad artística y supuso el punto de partida para los restantes retratos que se harían del emperador y de sus sucesores. Al parecer el monarca, finalmente, se decantó por el modelo germánico, pues, aunque Tiziano se convirtió en su pintor predilecto y el único con el derecho

de retratarlo, tuvo que adaptarse al gusto germánico de Carlos V. Pero no se puede negar que los retratos posteriores, aunque contenidos y austeros, tienen un cierto toque italiano.

Todo este proceso culminó con el retrato de *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, retrato ecuestre pintado por Tiziano Vecellio en 1548 (Fig.16), cuando se encontró con el emperador en Augsburgo. Este modelo contenido y sencillo se perpetuó en la imagen de poder a lo largo del Quinientos y durante la centuria siguiente, y sorprende por el hecho de que los hombres más poderosos de Europa se decantaran por hacer ostentación del poder de una manera tan sutil, de ahí la complejidad que se presenta a la hora de clasificar estos retratos e identificar aquellos que se realizaron pensando en mostrar a los reyes como tales.



Fig.16. Tiziano, *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, 1548

Lo cierto es que la austeridad que caracterizó la imagen poderosa de Carlos V fue la que dominó también durante el reinado de su hijo y sucesor

Felipe II. Éste, aunque se mostró más descuidado con la imagen, puso a su servicio a un pintor flamenco que seguía las pautas de la tipología germánica: Antonio Moro. Así destacamos el retrato que hizo del joven rey armado con espada y bastón de mando, inspirado, a su vez, en otro anterior firmado por Tiziano. En este caso se dejó llevar por su flema italiana colocando varios elementos alusivos al poder, como es la mesa y la celada sobre ella. Sin embargo, Antonio Moro respetó esa austeridad al eliminar estos elementos y colocar la figura sobre un fondo neutro, dándole todo el protagonismo al nuevo rey.

Lejos de acabar con este modelo ya consagrado en la corte española, dos pintores más tomaron el testigo de Tiziano y Antonio Moro, y fueron Alonso Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola. El primero fue discípulo de Antonio Moro en Flandes, llegando a convertirse en pintor de cámara de Felipe II, cuando Moro abandonó España. Demostró su maestría y fidelidad al modelo de retrato imperante con la copia que hizo al de Felipe II realizado por Antonio Moro, y siguió haciendo gala de su talento con los retratos del rey y su cuarta esposa, Ana de Austria, de realización propia. Sofonisba, por su parte, llegó a la corte en 1560 como profesora de dibujo de la reina Isabel de Valois. Con su obra existe cierta controversia, pues ha sido recientemente cuando se ha descubierto que algunas pinturas atribuidas a Sánchez Coello son, en realidad, producto de su pincel. Durante los veinte años que permaneció en España realizó varios retratos entre los que destacan el de Isabel de Valois y los retratos gemelos de Felipe II y Ana de Austria (Figs. 17 y 18).



Fig.17. Sofonisba Anguissola, *Retrato de Ana de Austria*, c. 1575



Fig.18. Sofonisba Anguissola, *Retrato de Felipe II*, c. 1575

Otro de los pintores encargados de perpetuar la tradición retratística española fue Juan Pantoja de la Cruz, que llegó a la corte en 1598, de modo que trabajó al servicio de Felipe III, que había heredado la corona española ese mismo año. Fue alumno de Alonso Sánchez Coello y conocía a la perfección la dinámica del retrato de aparato que gustaba a los reyes. Los que le hizo al rey responden al modelo de retrato de tipo guerrero, lo que sorprende, pues durante su reinado se disfrutó de un periodo de paz.

Diego Velázquez continuará la tradición, no tenía otra opción, pues esta tipología estaba más que arraigada y el nuevo rey, Felipe IV, no quería ni pretendía romper con ella, dado que lo entroncaba con el origen mismo de su dinastía, cuestión recurrente en esta familia, más si cabe con los Austrias Menores, pues la grandeza de los primeros reyes de esta dinastía quedaba ya en el pasado. No obstante, Velázquez supo introducir ciertas renovaciones sin salirse del esquema imperante.

Felipe IV inauguró su reinado con la firme intención de recuperar la época gloriosa de la monarquía española tras el insípido reinado de su padre. Esta intención se reflejó desde los primeros retratos del pintor sevillano. Así el ejecutado en 1625 muestra a un rey vestido de negro sin más adornos que la golilla¹⁴ blanca. Con esta vestimenta, el rey pretendía que se le relacionase con su abuelo Felipe II, poniendo de manifiesto su firme determinación de devolver a España la posición hegemónica que disfrutó durante el reinado del segundo Habsburgo. Copias de este retrato han permitido saber que Velázquez realizó varias modificaciones con la intención de suavizar el prognatismo tan característico de los Austrias, sin embargo, finalmente optó por ser fiel a la realidad. Este defecto físico, además, estaba considerado en esa época como signo de majestad, e incluso se relacionaba con un modelo de belleza. Felipe IV siempre se mantuvo fiel a esa austeridad, no la abandonó ni siquiera cuando supo que en el resto de

¹⁴ Adorno que circunda el cuello, hecho de cartón forrado de tela negra y que sostiene un adorno en tela blanca engomada o almidonada. Cfr. BORRÁS, Gonzalo M. y FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2012.

Europa los pintores de cámara estaban cultivando un retrato simbólico. Es más, hasta el final de su vida hizo que lo retrataran de negro y sin aparato.

Los retratos del último rey Habsburgo, Carlos II, introdujeron algunas variaciones, pero nunca abandonaron la tradición familiar. Sin embargo, las circunstancias que condicionaron su vida y su reinado hicieron necesario recurrir a todos los recursos de los que se dispusiera, pues la realidad política española estaba lejos de ser lo que fue y Juan Carreño de Miranda, pintor de cámara de Carlos II, aunque siguió realizando el mismo modelo, fue más prolijo a la hora de insertar en él elementos que enfatizaran la condición de rey del retratado.

Felipe II siguió los pasos de su padre, como ya se apuntó, haciéndose retratar siguiendo el mismo modelo. Uno de sus retratos más destacados es el que consta en un inventario de El Escorial de la siguiente manera: *Un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro Señor armado, con mangas de malla y coselete con un bastón en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas de pincel y sobre lienzo de mano de Antonio Moro. Es retrato de la manera que andava quando la guerra de Sant Quintin*¹⁵. En este retrato, firmado por Antonio Moro (Fig.19) el rey aparece de cuerpo entero con piernas en compás y media armadura, vestimenta que lucía en la batalla de San Quintín.



Fig.19. Alonso Sánchez Coello, *Felipe II*, 1566

¹⁵ SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. Op. cit. p. 130

Fue pintado para celebrar el triunfo contra Francia y muestra *esa imagen distanciada que será la que, con mayor interés, se trate de promocionar desde estos ámbitos cortesanos*¹⁶. Existe una copia salida del pincel de su discípulo Alonso Sánchez Coello; la pose, la expresión y la vestimenta son idénticas, aunque se afirma que pertenece a Coello por la técnica, el color y el sombreado, consiguiendo crear una figura más distante y plástica.

Otro ejemplo que merece la pena comentar es el retrato de Felipe II ejecutado en 1575 (Fig.20), pues ha estado envuelto en cierta controversia, pues hasta hace poco tiempo se afirmaba que era de Alonso Sánchez Coello. Sin embargo, estudios recientes demuestran que salió de los pinceles de Sofonisba Anguissola, pues el tratamiento del color y la ausencia de elementos decorativos no caracterizaban la pintura cortesana de Coello. La dificultad a la hora de identificar las obras de Sofonisba en la corte estriba en el hecho de que al ser una mujer no tenía permitido firmar ni vender sus pinturas, por lo que se ha tenido que recurrir a estudios exhaustivos de la técnica para determinar si una obra se le podía atribuir. El cuadro es de una sencillez abrumadora, y muestra a un rey que ya ha abandonado la juventud. El negro de la vestimenta que luce solo contrasta con la palidez de su rostro, el blanco de la lechuguilla¹⁷ y los puños, además del rojo del sillón. Aparecen dos símbolos que ponen de manifiesto el poder y la devoción de su majestad católica: el Toisón de Oro que aparece colgado de una cinta fina, mientras que en la mano izquierda porta un rosario con cuentas de madera. A pesar de la austeridad y sencillez de la que hace gala la pintora italiana, no renuncia a colocar dos elementos que dignifican la figura del monarca y demuestra que era perfectamente capaz de adaptarse al esquema del retrato imperante en la corte, *aunque manteniendo su herencia italiana que la llevó a buscar siempre el lado amable de sus modelos, así como la*

¹⁶ Ídem

¹⁷ La lechuguilla es un remate que se coloca en los puños y los cuellos. Estas lechuguillas aparecían onduladas o plisadas y solían ser de colores claros.

*dimensión espiritual y psicológica de los mismos. Todo ello, ejecutado siempre, con una pintura suave y lumínicamente sensible.*¹⁸



Fig.20. Sofonisba Anguissola, *Retrato de Felipe II*, c. 1575

Conviene también comentar aquí el retrato de *El príncipe Don Carlos* fechado en 1557, por su marcado carácter alegórico, pues se advierten varios elementos propios de la iconografía del Príncipe de Asturias. La pintura tiene como protagonista al príncipe Don Carlos, el heredero de Felipe II y lo firma Alonso Sánchez Coello siguiendo, por supuesto, las pautas del retrato de aparato de los Austrias. Estamos ante un ejemplo único, pues en una reciente restauración se descubrió bajo los repintes una ventana típica de la pintura flamenca que muestra en la distancia la figura de Júpiter y la de un águila sosteniendo una columna. Sabemos que los Austrias recurrieron a las alegorías en varias ocasiones, sobre todo con el uso de la columna, pero este retrato es el ejemplo más claro, pues las referencias a la mitología son más que evidentes. De modo que Júpiter aludiría a Felipe II, el orgulloso padre del heredero, y Hércules, simbolizado por la columna, representaría al príncipe Carlos (Fig.21).

¹⁸ PORTÚS, Javier (com.). *El linaje del Emperador*. Cat. Exp. Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. p. 368



Fig.21. Alonso Sánchez Coello, *Retrato del Príncipe Don Carlos* (detalle), c. 1557

Alonso Sánchez Coello se mostró magnánimo en este retrato del heredero (Fig.22), pues por todos era sabido que el príncipe Carlos no había sido bendecido con la virtud de la belleza, además su cuerpo presentaba algunas deformaciones, pero era necesario reinterpretar la triste realidad, es la imagen del príncipe heredero, y por tanto se le debía presentar como un joven sano y bello. Este es uno de los ejemplos en los que el empeño de los miembros de la realeza por ser retratados con rasgos lo más fieles a la realidad posible queda desvirtuado y atenuado en aras de ofrecer una mejor imagen de la monarquía que también contribuía a la hora de concertar matrimonios, pues, según palabras de Miguel Falomir

aunar fidelidad física y decoro no fue siempre empresa fácil, e incluso en un medio tan familiarizado con la aúlca se alzaron quejas por la poca fiabilidad de algunos retratos. Estas censuras fueron frecuentes ante retratos realizados con propósitos matrimoniales, un tipo de imágenes donde la fidelidad descriptiva perdía importancia ante los intereses de estado. Que las imágenes remitidas en estas circunstancias mostraban

*favorecido al efigiado era algo asumido en el medio cortesano (...).*¹⁹



Fig.22. Alonso Sánchez Coello, *Retrato del Príncipe Don Carlos*, c. 1557

Ya se apuntó que Velázquez aportó ciertas novedades a este tipo de retratos, en este sentido cabe destacar el que hizo de *Felipe IV de castaño y plata* pintado en 1631 (Fig.23). Velázquez retrató pocas veces al rey de cuerpo entero, y en este caso logró uno de los más brillantes retratos de aparato que el pintor sevillano ejecutó teniendo al rey como protagonista. El sevillano utilizó la misma fórmula que ya venía usándose desde la centuria anterior: *la posición abierta de las piernas y la postura erguida, el gesto impasible y la mirada de soslayo, la mano izquierda sobre el pomo de una espada y la derecha sosteniendo tal o cual objeto*²⁰. El resultado es el de un típico retrato oficial del rey, pero Velázquez intentó insuflarle algo de vida a la composición añadiendo el cortinaje rojo. El maestro utilizó esta fórmula en todos los retratos de aparato que hizo del rey, siendo otro ejemplo el de *Felipe IV en Fraga* fechado en 1644.

¹⁹ FALOMIR FAUS, Miguel. “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”. En CHECA CREMADES, Fernando (com.). *Felipe II: un monarca y su época, un príncipe del Renacimiento*. Cat. Exp. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Museo Nacional del Prado, 1998. p. 203-227 y p. 210.

²⁰ CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Cat. Exp. Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 1999. p. 126



Fig.23. Diego Velázquez, *Felipe IV de castaño y plata*, 1631-32

4.3.5.2.- Doméstico

Según hemos comentado ya, los retratos domésticos en múltiples ocasiones y de acuerdo a su finalidad, podían convertirse en retratos que trascendían la esfera de lo privado. Sin embargo, se tiene constancia de algunos ejemplos que sí podrían considerarse estrictamente de carácter doméstico, pues fueron concebidos para ser mostrados en la intimidad y no perseguían ninguna intención de hacer apología del poder. Un ejemplo podría ser el de *Felipe IV cazador* de 1632 (Fig.24). Velázquez realizó este retrato de Felipe IV para el pabellón de caza en la Torre de la Parada, en concreto para uno de los salones dedicados a actividades recreativas. Rubens, durante su estancia en España, se encargó de la decoración de este pabellón, para el que pintó doce cuadros, mientras que el retratista real hizo lo propio con tres retratos que muestran al rey, a su hermano el infante Fernando y a su hijo el príncipe Baltasar Carlos, vestidos los tres para la actividad cinegética, pues la caza fue una actividad muy practicada por el penúltimo rey Habsburgo. En los tres casos se muestra la figura de cuerpo entero a tres cuartos recortada sobre un paisaje natural, un espacio abierto

caracterizado por colores pardos y grises. El rey aparece armado con una escopeta de caza y acompañado por un perro, mostrando una actitud regia, con el gesto serio y uno de los brazos en jarra.



Fig.24. Diego Velázquez, *Felipe IV cazador*, 1632-34

Pero quizá el paradigma del retrato doméstico en la corte de los Austrias y la obra culmen del pintor sevillano sea *La familia de Felipe IV*, popularmente conocida como *Las Meninas* (Fig.25). Aquí aparece la infanta Margarita en el taller del pintor en el instante en el que sus padres entran en la estancia, considerada una obra revolucionaria en muchos sentidos.



Fig.25. Diego Velázquez, *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas*, 1656

4.3.5.3.- Fúnebre

*La muerte, compañera inseparable de la vida, truncó con frecuencia esas esperanzas. De ese pasar también dieron testimonios los pintores de Corte, que reflejarán los rostros cadavéricos de quienes un día pintaron con vida.*²¹

Los retratos funerarios también tuvieron cabida en el retrato de corte. Los encargados de esta tarea tan amarga fueron, entre otros, Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González. Por ejemplo, cuando una infanta fallecía se realizaban varios retratos ya amortajada en el ataúd para ser enviados a otras cortes a título informativo, pero como ya se ha indicado, existían lazos familiares directos entre la mayoría de las cortes europeas, por lo tanto, estos retratos también adquirirían un carácter privado. Estos retratos que muestran a infantes muertos adquieren un doble sentido: el puramente familiar y el relacionado con el aspecto dinástico, y:

*surgirían como congelación de la última imagen del fallecido. La familia conservaría su postrer semblante para el recuerdo, puesto que la memoria es frágil, aún más en un tiempo sin otro medio visual que el legado por los pinceles del pintor. En el caso de niños prematuramente fallecidos, en ocasiones el retrato póstumo surgía por la inexistencia de retratos del infante a la edad en que finó, o realizados en edad aproximada. También surgen como expresión de piedad, con carácter votivo, como forma de una religiosidad de difícil interpretación desde el punto de vista actual, pero perfectamente comprensible en su contexto histórico.*²²

Uno de los ejemplos es el *Retrato de infanta muerta* (Fig.26) que muestra a una niña que se cree podría ser Margarita, hija de Felipe III y Margarita de Austria, fallecida antes de cumplir los siete años. La pequeña está amortajada vistiendo el hábito franciscano, pues era costumbre vestir al difunto con un hábito religioso. Su cabeza aparece tocada por una corona de

²¹ SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. Op. cit. p. 52

²² PORTÚS, Javier (com.). *El linaje del Emperador*. Op. cit. p. 338

rosas que alude a la pureza. Enfatizando el carácter religioso se coloca entre las manos de la infanta un crucifijo.

Pantoja de la Cruz y Bartolomé González firmaron muchos de estos retratos. En concreto, Pantoja de la Cruz realizó tres de ellos teniendo a la infanta María como protagonista, hija también de Felipe III. La razón por la que se pintaron tres retratos fue porque la intención era enviar dos de ellos a las cortes de Francia y al Sacro Imperio, pues, reforzando la idea de la ambivalencia de estos retratos, aquellos que eran enviados al extranjero desempeñaban una función informativa y, por lo tanto, política. Estos retratos de infantes difuntos repetían el mismo esquema, por lo que se parecían mucho entre sí.



Fig.26.Escuela española, *Retrato de infanta Muerta*, 1600

4.3.5.4.- Ecuestre

El retrato ecuestre tiene una historia casi tan larga como el de la propia realeza. Más que ningún otro tipo de imagen real transmitía el poder y la majestad temibles del monarca. En el Renacimiento se revitalizó, y uno de sus ejemplos más señeros mostró a un antepasado de Felipe IV, el emperador Carlos V: Carlos V en Mühlberg pintado por

*Tiziano en 1548, alcanzó categoría de icono en la corte de España.*²³

Este cuadro muestra al emperador armado sobre su caballo luciendo el Toisón de Oro y la banda roja de comandante, siguiendo el modelo de la estatua ecuestre de Marco Aurelio que se levanta en el centro de la plaza del Capitolio de Roma y su importancia radica en el hecho de que sirvió como modelo de los que se realizaron *a posteriori*. El emperador porta una lanza y su rostro muestra gran determinación, actitud que le llevó a derrotar a la liga protestante en la batalla de Mühlberg, ocasión por la cual se ejecutó este retrato.

El retrato ecuestre continuó utilizándose como imagen oficial de los reyes y en el siguiente siglo nos encontramos con otro gran ejemplo, como es el de *Felipe IV a caballo* pintado por Velázquez en 1634 (Fig.27). Con este retrato el sevillano no solo consiguió crear una obra maestra del barroco español, sino que supo plasmar en el lienzo la imagen real que cultivaban los Austrias desde el siglo pasado. Fue concebido originariamente para decorar las paredes del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Velázquez tomó como fuente de inspiración los retratos ecuestres de Tiziano (*Carlos V en Mühlberg*) y de Rubens, que también retrató a Felipe IV y cuyo original se perdió en el incendio del Alcázar de 1734, pero del que existe una copia. En el retrato, el rey aparece portando un bastón de mando y forma pareja con el de su primera esposa, Isabel de Borbón (Figs.28). Velázquez también retrató al jovencísimo heredero de Felipe IV, el *príncipe Baltasar Carlos a caballo* (Fig.29) para el mismo emplazamiento, situándose en medio de ambos progenitores.

²³ CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck...* Op. cit. p. 134



Fig.27. Diego Velázquez, *Felipe IV a caballo*, 1634-35



Fig.28. Diego Velázquez, *Isabel de Borbón a caballo*, 1634-35



Fig.29. Diego Velázquez, *El Príncipe Baltasar Carlos a caballo*, 1634-35

4.3.5.5.- Infantil

Los retratos infantiles de los Austrias que tenían como protagonistas a los infantes, están relacionados con el ámbito femenino, pues se trata en su mayoría de retratos familiares, es decir, son considerados retratos domésticos. Sin embargo, la duda de que los débiles infantes de la Casa de Austria superaran la niñez los convierte en auténticos retratos de Estado, pues en ellos y en su salud se apoyaba la continuidad dinástica. En algunos

de ellos los niños portan juguetes que simbolizan los elementos que solían acompañar los retratos de sus padres. Así podemos ver cañas que aluden al bastón de mando o caballos de juguete que simbolizan el carácter guerrero que debe tener un rey, como ocurre en el retrato del *Infante Don Diego* de Alonso Sánchez Coello (Fig.30), que fue retratado con un caballito de juguete alusivo a su futuro como general.



Fig.30. Alonso Sánchez Coello, *Infante Don Diego*, 1577

Pero a pesar de esto, fueron las mujeres de la familia las que fomentaron el desarrollo de los retratos infantiles, en concreto dos de ellas: Doña Juana y Doña Ana de Austria. En el caso de la primera no debe extrañar, pues la separación de su hijo Sebastián hizo que sintiera la necesidad de observar su crecimiento a través de retratos, pues nunca volvió a Portugal. Mientras, la segunda, con los encargos de los retratos de las dos hijas de su esposo, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, y los de sus propios vástagos, entre ellos el futuro Felipe III, jugó un papel trascendental en el desarrollo de la imaginería infantil dentro de la Casa de Austria.

Estos retratos infantiles trascendieron la esfera de lo privado, pues con frecuencia eran enviados a otras cortes europeas con el ánimo de informar sobre la salud del infante, además de mostrar el parecido con sus predecesores, pero sobre todo aseverar que la cuestión sucesoria estaba

asegurada. Por lo que aquello que *a priori* podía parecer el simple retrato de un niño enviado a otros miembros de la familia, en realidad es un documento de Estado.

Dentro de esta tipología destaca el retrato de *Los Infantes Don Diego y Don Felipe*, fechados en 1579 (Fig.31). Este retrato doble firmado por Alonso Sánchez Coello muestra al Infante Don Diego, cuando todavía era el heredero, y al Infante Don Felipe, proclamado rey de España a la muerte de su padre en 1598. Ambos son fruto del matrimonio de Felipe II con su sobrina Ana de Austria. Cuando fueron retratados contaban solo con cuatro y un año, respectivamente. La banda oscura de la parte inferior sugiere que se encuentran sobre una plataforma y ambas figuras aparecen recortadas sobre una cortina verde. Los colores predominantes son el verde, rojo y amarillo. Los niños posan de modo artificioso y poco natural, pues aunque sean pequeños no debemos olvidar que pertenecen a la familia real. El mayor de los hermanos presenta en su rostro los rasgos característicos de los Habsburgo, y además tiene una fuerte carga simbólica porque sostiene con la mano izquierda la de su hermano pequeño, mientras que con la derecha sujeta una suerte de escudo y una caña, pues con ello hace alarde del virtuoso comportamiento que debía mostrar un rey.



Fig.31. Alonso Sánchez Coello, *Infantes Don Diego y Don Felipe*, 1579

Sus hermanas mayores también fueron retratadas por Alonso Sánchez Coello. El retrato de las *Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (Fig.32), fechado en 1575 se podría considerar infantil solo por el hecho de que aparecen retratadas dos niñas que están a punto de superar la primera década de vida, pero el resto de los elementos presentes, incluso, la postura y sus expresiones nos remite a los retratos cortesanos, pues, aunque pequeñas, ya ostentan un papel importante como futuras mujeres de Estado y se las retrata como tal. Firmado por Alonso Sánchez Coello, aparecen las dos hijas que Felipe II tuvo con su tercera esposa, Isabel de Valois. Este es uno de esos retratos que complica la tarea de diferenciar lo privado de lo público, pues aparecen ataviadas como verdaderas reinas, además hacen alarde del distanciamiento tan propio de los retratos de los Austrias. Parecen figuras geométricas desprovistas de humanidad, pues así era el retrato cortesano de la época que supo reproducir Sánchez Coello en todas sus pinturas de corte. El artista supo conjugar las dos corrientes de la retratística cortesana; las que derivaba de Tiziano, patente en una pincelada más suelta, y la de su maestro Antonio Moro.



Fig.32. Alonso Sánchez Coello, *Las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*, c. 1575

Este fue el último retrato conjunto de las infantas y Alonso Sánchez Coello, permitiéndose ciertas licencias, las retrata con rasgos muy parecidos, a pesar de que ambas eran muy diferentes físicamente, pero, aunque parezcan iguales, hay varios elementos sutiles que permiten saber quién es la mayor y, por lo tanto, quién tiene más peso dinástico, pues la figura de

Isabel Clara Eugenia, la mayor de las hermanas, aparece en un plano más adelantado, ofreciéndole una corona de flores a su hermana.

Velázquez también realizó varios retratos infantiles mientras estuvo en la corte, uno de los más significativos fue el que ejecutó del príncipe Felipe Próspero (Fig.33) y que fue descrito así por Elizabeth Du Gué Trapier:

The portrait of Prince Felipe Próspero is a study in various tones of purplish red and rose red, relieved by sparkling white. From the shadowy background the child has stepped forward to place his hand upon a chair, upholstered in reddish-brown material, where a small white dog lies curled. The purplish-red curtain falling a graceful curves above the chair is a motive repeated by another drapery of the same tones in the background. The Prince's rose-red and silver cap rests upon a purplish-red velvet cushion adorned with silver tassels. The dark red Oriental rug, patterned in blue and light brown, adds another warm note to the rich harmony of the whole. Velázquez has varied his usual formula for portraits painted indoors by openings a vista at the right into another room seen in the mysterious, gray half-light. The Prince appears more fragile and appealing than the other royal children, partly because of the vast room through which he wanders alone. His bluish flesh tones, his silvery hair, softly shadowed, his sorrowful blue eyes give him an air of melancholy. The high lights are heavy on the forehead, but the hair and the face are thinly painted so that the head has the delicacy of a miniature on ivory. Both hands are impressionistically painted, the left shaded with downward strokes of gray.²⁴

²⁴ TRAPIER, Elizabeth du Gué. *Velazquez*. New York: The Trustees, 1948. p. 366



Fig.33. Diego Velázquez, *Retrato del Príncipe Felipe Próspero*, 1659

4.3.5.6.- Femenino

Las reinas suelen ser retratadas sin aparato. Al observar muchos de los retratos que se han hecho de reinas se puede pensar que se está ante el retrato de una dama de alta cuna. Son entonces los rasgos fisionómicos de los Austrias los que delatan su identidad. Bastaba pertenecer a los Habsburgo para denotar autoridad, no creían necesario recurrir a un excesivo aparato, pues la sangre que corría por sus venas era suficiente.

El retrato femenino proliferó en la corte de los Austrias, pues en muchas ocasiones estos se pintaban para que formaran pareja con los de sus esposos. Además, estas mujeres tenían un papel trascendental dentro del entramado político de la corte, pues sobre ellas recaía la gran responsabilidad de dar un heredero a la corona. Sus retratos están a medio camino entre lo público y lo privado, pues a pesar de ser mujeres de Estado, también eran madres y esposas que en ocasiones se hacían retratar junto a los infantes. Las diez reinas de la Casa de Austria española fueron retratadas siguiendo el modelo de los retratos de Estado de sus cónyuges, sin excesivo aparato y haciendo gala de una actitud distante, a la par que elegante.



Pantoja de la Cruz, *Isabel de Valois*, c. 1604-08

4.3.5.7.- Reina viuda

La esposa de Maximiliano II, la emperatriz María de Austria, quedó viuda en 1576, siendo entonces cuando decidió volver a su tierra natal e instalarse en el convento que había fundado Juana de Portugal, su hermana, las Descalzas Reales de Madrid. Coincidiendo con este momento fue cuando la retrató Juan Pantoja de la Cruz, en un retrato de cuerpo entero y vestida de luto, indumentaria que le confería un aspecto parecido al de una monja. Se espera de una reina viuda que vista así como muestra de honestidad propia de una mujer que había perdido a su esposo (Fig.34). Pero bajo esta austeridad y contención, se esconde una mujer de Estado que no olvida su pasado inmediato como emperatriz.

*Sobre su rostro destaca una mirada penetrante, fría y dominante, que recuerda a la de su hermano Felipe II, haciendo uso del distanciamiento que corresponde a su rango. Con la mano izquierda repasa su rosario en actitud devota. Pero ante la primera impresión de austeridad de su nueva imagen se sigue imponiendo la que aún es su identidad. Sobre el bufete destaca la aparatosa corona del Sacro Imperio, manifestando la posición que le corresponde y que no abandona ni en su retiro. No ha dejado de ser quien es: la emperatriz.*²⁵

²⁵ PORTÚS, Javier (com.). *El linaje del Emperador*. Op. cit. p. 361



Fig.34. Juan Pantoja de la Cruz, *La Emperatriz María de Austria*, c. 1600

4.3.5.8.- El retrato dentro del retrato.

Eran comunes los retratos de mujeres de la familia de los Habsburgo españoles, ya fueran reinas o infantas, que llevaran una miniatura o un camafeo con el retrato de su esposo o padre. Sin embargo, esta práctica no se daba en los retratos masculinos.

El hecho de que se introdujeran miniaturas con la efigie del rey en los retratos de las mujeres relacionadas con la familia real era una práctica habitual entre los retratistas de corte, que hundía sus raíces en la pintura del siglo XV. (...) esto no quiere decir que deba explicarse este fenómeno en términos afectivos, sino también de sumisión, identidad, subordinación y dependencia.²⁶

El mejor ejemplo lo constituye el retrato de *Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (1580-1588) (Fig.35). La hija de Felipe II es efigiada como una auténtica mujer de Estado, ricamente ataviada, portando en su mano derecha un camafeo con el retrato de perfil de su padre cual emperador romano. Este elemento centra la composición, convirtiendo la pintura en un retrato de aparato, pues relaciona a la efigiada con el rey. La presencia en la parte derecha de la composición de una enana de la corte contribuye a enfatizar el porte distinguido que caracterizaba a los Habsburgo españoles.

²⁶ *Ibíd.* p. 370

Este recurso se convirtió en recurrente en los retratos del reinado de los Austrias persiguiendo siempre el objetivo de parecer más esbeltos, elegantes y distantes. En este caso, la atribución a Alonso Sánchez Coello ha sido tardía, incluso una vez afirmado surgen dudas en cuanto a una serie de detalles como el tratamiento de la vestimenta o de las manos, pues por esa fecha Sánchez Coello hacía uso de una técnica más suelta. Incluso se cree que pudo haberse acabado por los ayudantes del taller, tras la muerte del pintor.



Fig.35. Alonso Sánchez Coello, *La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, c. 1585-88



Fig.35. Alonso Sánchez Coello, *La Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* (detalle).

La tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois, fue retratada por su amiga y profesora de dibujo Sofonisba Anguissola en 1561 (Fig.36). Sin embargo, hasta hace poco tiempo la pintura se atribuía a Alonso Sánchez Coello y, más tarde, a Juan Pantoja de la Cruz. No obstante, el detallista estudio del rostro de la reina ha permitido afirmar que fue inmortalizada por la italiana. Esta afirmación ha sido reforzada por el hecho de que Isabel de Valois aparece en un paisaje determinado y Sánchez Coello solía colocar las figuras sobre fondos indefinidos. La reina aparece sobre un fondo donde se

vislumbra una ventana y se coloca al lado de una columna, elemento atribuido en estos retratos a la figura de Hércules y, por lo tanto, al poder que ostentaba, sujetando con su mano derecha una miniatura con la imagen de su esposo, simbolizando su total entrega y sumisión a su esposo y a su país.



Fig.36. Sofonisba Anguissola, *Retrato de Isabel de Valois*, 1561



Fig.36. Sofonisba Anguissola, *Retrato de Isabel de Valois* (detalle).

4.3.6.- Los atributos y sus significados.

Ya se ha apuntado que en torno a la figura de los Habsburgo españoles se creó una tipología de retratos en los cuales se repetían una serie de esquemas, de tal manera que existían objetos y elementos a los que recurría con frecuencia el pintor y que serán enumerados a continuación.

4.3.6.1.- La mesa

Este es uno de los objetos más utilizados en los retratos de los Austrias y una de las referencias que nos permiten vislumbrar que estamos ante un retrato español. La mesa es el atributo de la justicia, además de ser un símbolo de autoridad. En los retratos de los Austrias el retratado suele aparecer de pie junto a ella, lo que es indicativo de respeto y autoridad.



Cristóbal de Morales, *El Príncipe don Carlos de Austria*, 1562



Cristóbal de Morales, *El Príncipe don Carlos de Austria* (detalle).

4.3.6.2.- La cortina

Este es otro elemento muy recurrente para esta tipología de retratos. Es frecuente observar cómo a veces el personaje se recorta sobre un fondo adornado con un cortinaje. Ya se ha apuntado que este elemento fue introducido por los venecianos, siendo el alemán Alberto Durero quien lo generalizó, tanto en retratos como en autorretratos. Este objeto contribuye a enfatizar esa distancia que, a todos los niveles debe separar a los reyes del resto de los mortales.



Diego Velázquez, *Mariana de Austria, reina de España*, 1652-53



Diego Velázquez, *Mariana de Austria, reina de España* (detalle).

4.3.6.3.- El espejo.

Se trata de un objeto al que se recurre para aludir a la verdad, pues refleja lo real, no engaña. No obstante, también hace referencia a la virtud de la prudencia, pues reflejarse en la superficie de un espejo permite observarse a uno mismo y ejercer el autocontrol. Así pues, si aparece un espejo en un retrato, en la mayoría de los casos, aludirá a las virtudes de la verdad y de la prudencia que caracterizan la personalidad del retratado.



Diego Velázquez, *La familia de Felipe IV* o *Las Meninas* (detalle), 1656

4.3.6.4.- El perro.

El retrato que se puede considerar como punto de partida de los retratos de la Casa de Austria es el que Tiziano ejecutó del emperador Carlos V con un perro en 1533. No solo estableció las bases de los retratos reales que se realizarían *a posteriori*, sino que también introdujo la figura del perro. Este animal aparece casi en exclusiva en los retratos reales, nada extraño al significar la fidelidad y el honor en la palabra. Pero no solo aparece aludiendo a esta virtud, pues el perro también es imprescindible en la actividad cinegética. De esta manera, será habitual verlo en aquellos retratos al aire libre que muestran al rey o a algún otro miembro de la familia real ataviado con la indumentaria de caza, armado con una escopeta y acompañado por su perro. Esta tipología, como veremos posteriormente, ganó fuerza y calidad artística en manos de Diego Velázquez, pintor que no descuidó el tratamiento del animal a pesar de ser un elemento iconográfico más.



Tiziano, *Carlos V con perro*, 1532-33



Tiziano, *Carlos V con perro* (detalle).

4.3.6.5.- Columna.

Desde el punto de vista arquitectónico, la columna es un elemento sustentante y, teniendo en cuenta que la cubierta de un edificio en algunas ocasiones es considerada la bóveda celeste, la columna actuaría como apoyo del mismo cielo, como elemento que une lo terrenal con lo espiritual.

Las columnas que, reiteradamente, aparecen en los retratos de los Austrias aluden a la columna de Hércules, pues, como ya se ha indicado anteriormente, esta familia entronca sus raíces con este personaje mitológico. Además, las «columnas de Hércules» hacen referencia a un lugar, pues, según Diodoro Sículo *Hércules recorrió la Libia hasta el Océano que baña Gades (Cádiz), y levantó dos columnas sobre las orillas de uno y otro continente*²⁷. Se refería a los montes de Ceuta y Gibraltar separados por el Estrecho de Gibraltar, representación del límite entre el Viejo y el Nuevo Mundo, límite para muchos infranqueable y que el Emperador Carlos V fue capaz de superar con el dominio de las Indias de Castilla. Por este motivo pasaron a convertirse en la divisa del Emperador y en elemento recurrente en los retratos, pues su presencia simbolizaba su relación con el semidios y el dominio sobre un gran imperio.



Tiziano, *Retrato de Carlos V*, 1548



Tiziano, *Retrato de Carlos V* (detalle).

²⁷ TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002. p. 170

4.3.6.6.- Corona.

La forma que describe una corona la relaciona directamente con el círculo (símbolo de la perfección) y, por lo tanto y según su simbología, con el mundo espiritual. Lo anterior queda reforzado por el hecho de que este objeto está pensado para ser colocado en la cabeza, de este modo, cualquier persona que aparezca coronada simbolizará una relación directa con el más allá, confiriéndole un carácter sagrado y relacionando su poder con lo divino, pues los reyes lo eran por la gracia de Dios. Al colocarse la corona justificaban su poder al relacionarlo con la divinidad.

La corona de reyes y emperadores está hecha con oro y, en ocasiones, puede presentarse adornada por piedras preciosas y, aunque la corona no solo remata la cabeza de reyes, sino también la de papas o héroes militares, se ha convertido en el símbolo de la realeza por antonomasia. No obstante, este elemento no es el que más se repite en los retratos de los Austrias, pues la austeridad que los caracterizaba los privaba de este objeto que era, ante todo, un elemento de rotunda majestuosidad.



Juan Carreño de Miranda, *Carlos II con el manto de la Orden del Toisón*



Juan Carreño de Miranda, *Carlos II con el manto de la Orden del Toisón (detalle)*

4.3.6.7.- Silla.

La silla hace una clara alusión al trono que solo tenían el derecho a ocupar aquellos que ostentaran el poder. Es uno de los elementos más recurrentes en el retrato de los Austrias, suele aparecer acompañando al rey, a la reina y al heredero, siempre a un lado de la composición y en muchos casos recortada por el marco. Estos personajes aparecen apoyando su mano en ella, como símbolo del poder que ostentan.



Bartolomé González, *La Reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II*, 1616



Bartolomé González, *La Reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II* (detalle).

4.3.6.8.- Reloj.

El reloj aparece en algunos retratos de los Habsburgo, pues es uno de los elementos relacionados con la monarquía, pero sobre todo con la figura del príncipe, pues este objeto alude a esa medida y exactitud que siempre debe acompañar sus decisiones y actos como hombre de Estado. También puede acompañar al ministro en un sentido metafórico, pues el rey sería la aguja y el ministro el mecanismo oculto que hace funcionar el gobierno, siendo siempre el rey la figura expuesta. Sin embargo, en ocasiones, pierde su significado y solo aparece como objeto que representa la suntuosidad y la riqueza.



Diego Velázquez, *Mariana de Austria, reina de España*, 1652-53



Diego Velázquez, *Mariana de Austria, reina de España* (detalle).

4.3.6.9.- Bastón de mando.

Este objeto ha acompañado, desde los tiempos más remotos, a la figura que ostenta el poder dentro de una comunidad. Su forma alude a la verticalidad, al eje sobre el que giran el resto de las cosas, aunque por su forma también hace referencia al falo. Además de su simbología religiosa relacionada, por ejemplo, con la figura de Moisés, también es un atributo de poder, pues confiere autoridad a quien lo porta. Se conservan ejemplos que datan de la prehistoria y su uso se ha generalizado hasta nuestros tiempos, siempre acompañando a la persona que detenta el poder, la cual como pastor guía al rebaño, metáfora del rey que dirige y protege al pueblo.



Diego Velázquez, *Felipe IV a caballo*, 1634-35



Diego Velázquez, *Felipe IV a caballo* (detalle).

4.3.6.10.- Toisón de oro.

La Orden del Toisón de Oro fue fundada por Felipe el Bueno²⁸ en el año 1430 en el Ducado de Borgoña inspirándose en la leyenda mitológica de Jasón y los argonautas, referencia que quedaba clara con la elección del vellocino de oro como insignia de la Orden. Se eligió este animal también por el hecho de que Borgoña tenía una floreciente industria lanar. Sin embargo, buscando una significación religiosa y, por lo tanto, más adecuada se ha relacionado también con Gedeón, personaje bíblico y su vellón, símbolo de la fe incorrupta. De esta manera, aquel que portaba el collar de esta orden debía permanecer fiel a su palabra.

La orden pronto se expandió por todo el continente gracias a la monarquía española, pues ya se ha visto como ésta había estrechado los lazos sanguíneos con el Ducado de Borgoña tras el doble matrimonio de dos de los vástagos de los Reyes Católicos con dos de los hijos de Maximiliano I y María de Borgoña. Fue Carlos V, el bisnieto de María de Borgoña, el que proporcionó a esta Orden un prestigio universal.

²⁸ Felipe III el Bueno fue Duque de Borgoña durante casi medio siglo. Dominaba vastos territorios entre los que se encontraban los Países Bajos y fue un gran promotor de la cultura, además supo impulsar la economía del ducado.

El Toisón se convirtió en el emblema de la Casa de Austria y en elemento recurrente en los retratos, pues ya sea con un collar de oro con pedrería o con uno más sencillo y menos suntuoso, aparece en casi la totalidad de los retratos de reyes y príncipes.



Sofonisba Anguissola,
Felipe II, 1575



Sofonisba Anguissola,
Felipe II (detalle).

4.3.6.11.- Orbe.

El orbe simboliza el mundo y quien lo porta muestra su dominio sobre él. Este elemento se relaciona en mayor medida con la figura del emperador Carlos V, pues este personaje dominaba vastos territorios en Europa y en el Nuevo Mundo. En uno de sus primeros retratos como emperador, en concreto, el que ejecutó Parmigianino, aparece Carlos V y un joven Hércules haciéndole entrega de un orbe como símbolo de su autoridad y dominio sobre el mundo.



Parmigianino, *El Emperador Carlos V recibiendo el mundo*, 1529-30



Parmigianino, *El Emperador Carlos V recibiendo el mundo* (detalle).

4.4.- El retrato de los Austrias vs retrato de los Borbones. Un antes y un después en el retrato de poder en España.

La distancia a todos los niveles que separaba a la corte española de la francesa era más que evidente. El retrato francés había seguido un camino muy diferente al español, como ya apuntamos en su momento. Ese gusto tan dispar ya se manifestó en un cuadro de Laumosnier conocido con el nombre de *La Paz de los Pirineos* (Fig.37), donde aparece el encuentro entre Felipe IV de España y Luis XIV de Francia en la Isla de los Faisanes, frontera entre los dos países y en él se evidencian los diferentes gustos en el uso del vestir que se daban en ambas cortes.



Fig.37. Laumosnier, *La Paz de Los Pirineos*, 1659

Todo esto nos sirve para entender como con el fin de la dinastía de los Austrias en el trono español también se asistió al abandono del esquema retratístico hasta esos momentos utilizado, y se adoptó un retrato de tipo francés, donde el aparato no estaba caracterizado por la sutileza. Este cambio de gusto coincidió con la llegada de los Borbones al trono de España, pero este hecho solo contribuyó a que el cambio en el retrato cortesano fuera más brusco, pues aunque no se hubiese producido ese hecho histórico, probablemente el esquema que imperó durante casi dos siglos habría terminado sucumbiendo ante las transformaciones que se estaban introduciendo en la corte. Era tarea casi imposible permanecer impermeable a las innovaciones artísticas.

Esta cuestión se materializó en los primeros retratos oficiales del primer rey Borbón español, Felipe V, el cual intentó emular a los Austrias vistiendo de riguroso negro en su primer retrato oficial pintado por Hyacinthe Rigaud el mismo año que llegó a España con la firme intención de crear la ilusión de continuidad dinástica. Sin embargo, este pintor francés y el propio rey se dejaron llevar por el gusto francés y, aunque va vestido de negro, el paisaje interior sobre el que se define su figura es típicamente francés. Inmediatamente abandonaron el esquema austero de los Austrias y pasaron a cultivar un tipo de retrato caracterizado por la excesiva ornamentación y un aparato más recargado. Se ponía fin, así, a una larga tradición que desde principios del siglo XVI había establecido las pautas para retratar a la clase dirigente.

5.- Conclusiones

A lo largo de las anteriores páginas se ha hecho un recorrido por el género del retrato, más concretamente, por el retrato español e, hilando más fino, por aquellos que inmortalizaron a los reyes de la Casa de Habsburgo.

El objetivo principal consistía en realizar un estudio del tema ahondando en las diferentes cuestiones que orbitan en torno a él. Era

necesario tratar temas como las razones que los llevaban a retratarse, el modo en que lo hacían y quiénes lo hacían, entre otras cuestiones.

Una vez finalizado el trabajo hemos llegado a una serie de conclusiones que resultan de notable valor para entender todas las cuestiones planteadas antes de comenzar. Pues los Austrias supieron hacer un gran uso del arte y, concretamente, de la pintura para hacer propaganda de su propio poder, pues una de las razones que los movieron a la hora de retratarse fue, precisamente, la de hacer ostentación de su poder y pasar a la historia como reyes. Por este motivo, resultó de gran utilidad conocer el hecho de que esta dinastía jugó un papel primordial en la Historia de España, pues fueron capaces de permanecer en el trono durante casi doscientos años colocando a España en una posición hegemónica las primeras décadas y relegándola a un segundo plano en el escenario del poder europeo en la última etapa. Aunque esta particularidad no se vio reflejada en los retratos, porque, a pesar de la decadencia probada, los últimos Austrias se hicieron retratar siguiendo el mismo modelo.

Este modelo del género de la retratística cultivaba la austeridad y la sencillez en detrimento del recargamiento y la ornamentación excesiva. Pues el retrato de los Austrias, en concordancia con el retrato español de la época, se caracterizaba por ser un retrato contenido y austero, simple y elegante, donde la presencia del rey bastaba para convertirlo en un retrato de corte, donde los elementos iconográficos reforzaban esa idea, pero nada más. *Estos retratos se caracterizan por la sobriedad de la composición, la impassibilidad de la figura y la ausencia de aparato simbólico.*²⁹

Esto ocurrió así porque el primero de los Austrias, Carlos V, se decantó por un tipo de retrato germánico contenido y casi sin atributos ni alegorías. Y, aunque, decidió que solo podía ser retratado por un italiano, Tiziano, obligó a éste a adoptar ese modelo que reprodujeron sin dificultades pintores como Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello o Sofonisba Anguissola. Se trataba de un retrato que bebía de las tradiciones

²⁹ CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck*.... Op. cit. p. 126

italiana y flamenca, pues, aunque Carlos V se decidió por un retrato procedente del norte de Europa, la intervención de pintores como Tiziano o Sofonisba Anquissola hicieron inevitable que éstos tuvieran una cierta influencia italiana. Esta tipología sobrevivió a la muerte de los primeros Austrias y se siguió desarrollando también con la llegada a la corte de Diego Velázquez, pintor que cambió ligeramente el esquema aunque sin salirse de los parámetros establecidos por sus antecesores.

En cuanto a las diferentes categorías en las que se pueden agrupar estos retratos, podemos afirmar que se trata de una tarea cuando menos compleja, pues hablamos de un retrato contenido y austero sin muchos elementos que permitan incluirlo en una categoría u otra, además se daba el hecho de que la finalidad que se le confería a un retrato podía variar, como ya hemos apuntado varias veces.

Con todo y esto conviene terminar comentando que el estudio de estos retratos permite no solo comprender por qué se retrataban los reyes, sino también por qué decidían hacerlo de esa manera tan contenida, pues sorprende que aquellas personas que más poder ostentaban se decantaran por un retrato que cultivaban también miembros del clero o de la nobleza. Supone un reto intentar adentrarse en la mente de los miembros de esta familia que supieron crear con ayuda de grandes pintores un tipo de retrato caracterizado por una elegancia abrumadora y una majestuosidad atrayente.

6.- Bibliografía.

BENNASSAR, Bartolomé. *La España de los Austrias: (1516-1700)*. Barcelona: Crítica, 2010

BORRÁS, Gonzalo M. y FATÁS, Guillermo. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2012

CHECA CREMADES, Fernando. *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992

CHECA CREMADES, Fernando (com.). *Felipe II: un monarca y su época, un príncipe del Renacimiento*. Cat. Exp. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Museo Nacional del Prado, 1998

CHECA CREMADES, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica: uso y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Nerea, 1994

CHECA CREMADES, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013

CHECA CREMADES, Fernando (dir.). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Cat. Exp. Madrid: Museo Nacional del Prado y Ediciones El Viso, 1999

FRANCASTEL, Pierre y Galiene. *El retrato*. Madrid: Cátedra, 1995

GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Aguilar, 1972

JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Istmo, 1999

KUSCHE, Maria. “A propósito de Carlos V con el perro de Tiziano”. En *Archivo Español de Arte*, 77, 2004, 307, pp. 267-280

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a del Carmen y SOBALER SECO, M^a de los Ángeles. *El Imperio Hispánico*. Madrid: Actas, 2002

PANOFSKY, Erwin. *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003

- PORTÚS, Javier (com.). *El linaje del Emperador*. Cat Exp. Cáceres: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000
- RAPELLI, Paola. *Grandes dinastías y símbolos del poder*. Barcelona: Electa, 2005
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2007
- SERRERA, Juan Miguel (com.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Cat Exp. Madrid: Museo del Prado, 1990
- TERVARENT, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002
- TRAPIER, Elizabeth du Gué. *Velázquez*. New York: The Trustees, 1948
- TREVOR-ROPER, Hugh. *Príncipes y artistas: mecenazgo e ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo: (1517-1623)*. Madrid: Celeste, 1992
- VINCI, Leonardo da y ALBERTI, Leon Bautista. *El tratado de la pintura por Leonardo De Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Rejón de Silva, Diego Antonio (trad.). Madrid: Imprenta Real, 1784
- VV.AA. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004
- VV.AA. *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid: Visor, 1998
- VV.AA. *Los Reyes de España: dieciocho retratos históricos desde los Reyes Católicos hasta la actualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1999
- WOLF, Norbert. *Velázquez: 1599-1660, el rostro de España*. Köln: Taschen, 2000