
El linaje del Emperador

Iglesia de la Preciosa Sangre
CENTRO DE EXPOSICIONES SAN JORGE
Cáceres
del 24 de octubre de 2000 al 7 de enero de 2001

SOCIEDAD ESTATAL
PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS
DE FELIPE II Y CARLOS V

-
- 17 **Introducción:** *El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad*
JAVIER PORTÚS
- 41 *La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica*
PIERRE CIVIL
- 61 *Imágenes y textos para una monarquía compleja*
MIGUEL FALOMIR FAUS
- 79 *El grabado y la casa de Austria: la imagen del rey, la difusión de la idea dinástica y la memoria de los hechos imperiales*
JOSÉ MANUEL MATILLA
- 99 *El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español*
LUCÍA VARELA
- 135 *Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales*
ANA GARCÍA SAINZ Y LETICIA RUIZ
- 159 *Imágenes de una cultura caballeresca (a propósito de un ciclo de pinturas de fiestas nobiliarias en Palma de Mallorca)*
GABRIEL LLOMPART

Catálogo

- 171 *El linaje*
- 215 *El emperador*
- 245 *Disfraces del retrato*
- 263 *La imagen del gobernante*
- 307 *Imágenes de una cultura caballeresca*
- 321 *La sucesión*
- 341 *La condición femenina*
- 363 *El retrato dentro del retrato*
- 389 *Biografías*
ÁNGEL ATERIDO
- 407 *Bibliografía*
- 425 *Exposiciones*
- 427 *Índice*



Fig. 1 Atribuido a Alonso Sánchez Coello

Doña Juana de Portugal

PATRIMONIO NACIONAL. MADRID, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales

ANA GARCÍA SAINZ Y LETICIA RUIZ

Tras los muros de la estricta clausura franciscana se gestó un espacio destinado a la exposición de retratos; en él se reunieron las imágenes de los Habsburgo, tanto de los que ocuparon puestos de poder y prestigio en el panorama político, como de aquellos que no consiguieron más que ser prometedores herederos o selectos consortes, pero que al igual que los primeros, ejercieron como símbolos visuales del prestigio de una misma dinastía.

El monasterio de Nuestra Señora de la Consolación, popularmente llamado de las Descalzas Reales, comenzó su andadura mediado el siglo XVI. Este patronato real¹ se debe a la iniciativa de Juana de Austria, infanta de Castilla, como hija del emperador Carlos V, y princesa de Portugal, tras su matrimonio con Juan, príncipe heredero de aquel reino. Las razones y objetivos que movieron a Juana a materializar esta fundación nos ayudan a explicar la formación y posterior desarrollo de una galería de retratos dentro del ambiente conventual, pero al más puro estilo cortesano.

Las primeras crónicas acerca de la fundación del monasterio recogen la intención de la infanta². El padre Carrillo, al inicio de su *Relación*, puntualiza que la empresa de Juana estaba «dedicada para su honra y gloria [la de Dios], y para ser su Palacio Real, y escuela de Reales y heroicas virtudes»³. En efecto, Juana concibió un conjunto de edificios y dependencias en donde, primando el servicio y la honra divinos, no se desatendieran otras funciones. Junto a la existencia de un espacio representativo, necesario por la presencia de la princesa, personaje de gran peso político en la época, se crearon otros de carácter social, fruto del interés personal de Juana. Surgió así un conjunto en donde el cenobio femenino se estructuró como motor moral de la empresa y junto a él se construyó un hospital, un colegio, un asilo, amén de otras dependencias y espacios destinados al autoabastecimiento y a la correcta gestión y administración global de la fundación.

No obstante, una de las principales razones que motivaron a Juana en su decisión de fundar un monasterio, fue garantizar la oración perpetua por su alma y la de sus familiares. Este proyecto, que ocupó parte de su actividad desde la década de los 1550-1560 hasta su muerte, fue la expresión más completa de su carácter. Sus semblanzas biográficas⁴ nos muestran a una mujer activa, que ocupaba su tiempo e inteligencia en asuntos elevados. Gran aficionada a la lectura, dueña de una extensa y selecta biblioteca⁵, demostraba su gusto por tratar con «personas de espíritu»⁶. Su relación con Francisco de Borja, con quien creció, educada por él y su mujer, y a quien tuvo como consejero espiritual tras su ingreso en la Compañía de Jesús, fue definitiva en la génesis de las Descalzas Reales.

Debemos tener en cuenta al analizar los retratos reunidos en este monasterio franciscano, la necesidad que Juana tuvo a lo largo de su vida de rodearse de sus seres queridos, confiando a las representaciones pictóricas de sus familiares y personas cercanas de su casa y corte la función primaria de suplir la ausencia de aquellos por quien deseaba estar acompañada.

Juana amó la soledad y a menudo la buscó en sus habitaciones de las Descalzas, donde «encerrábase en su oratorio muy a solas»⁷, aunque abundó en su vida también la soledad no elegida. La muerte de la emperatriz Isabel la convirtió en huérfana con tan sólo cuatro años, con un padre a quien sus compromisos políticos y militares no dejaban tiempo para ocuparse de su hija menor. Aunque la relación con sus hermanos fue algo más estrecha, las temporadas que pasó junto a María en diferentes residencias de Castilla se esfumaron cuando, con apenas diecisiete años, teniendo su hermana veintitrés se despidieron y no volvieron a verse jamás, reuniéndose finalmente en el mismo monasterio para compartir el descanso eterno. La relación con su hermano Felipe, primero como príncipe heredero y como rey después, fue más frecuente, motivada principalmente por las necesidades gubernamentales; no podemos olvidar el papel que Juana desempeñó como regente de Castilla durante la estancia de su hermano en Inglaterra, puesto que ejerció desde 1554 a 1559. Más incomprensible se ha juzgado la separación de su hijo Sebastián, a quien con tan sólo cuatro meses dejó en manos de su tía y suegra, Catalina, de Austria y nunca más volvió a ver. Estas circunstancias, entre otras, explican el afán de Juana por reunir los retratos de sus familiares, especialmente los de su hijo, de quien llegó a agrupar una gran cantidad, llegados desde Lisboa con una frecuencia de uno por año⁸.

La decisión de Juana de fundar un monasterio, que en definitiva funcionara como una residencia regia para mujeres que deseaban consagrarse como esposas de Cristo, fue también determinante en la configuración de su galería de retratos, tal y como ha llegado hasta nosotros. Las ilustres moradoras del convento, además de por la sinceridad de su vocación religiosa, eran seleccionadas considerando la nobleza de su linaje y la limpieza de su sangre, lo que demuestra que el rango de las futuras novicias era una razón de peso⁹. De esta forma, el sentimiento dinástico de pertenencia a una determinada familia arraigó fuertemente en la comunidad y de ello se deriva la creación de una galería de religiosas egregias que convivió con la colección de retratos civiles con los que compartía, al fin y al cabo, las mismas pretensiones e idéntica función.

Debemos a Juana la «primera piedra» en la construcción de la galería de retratos. Su condición de miembro de la dinastía Habsburgo y su gusto por las artes, favorecieron la creación de una importante colección artística que, en cierta medida, terminó en el Monasterio de las Descalzas Reales¹⁰. Los primeros datos sobre su colección nos llegan a través del inventario redactado en 1553¹¹ con motivo de su estancia en Portugal, tras contraer matrimonio con el príncipe Juan. En este manuscrito se recogen los bienes que Juana llevó a Lisboa, en su mayor parte mobiliario, indumentaria, joyas y tapices. Aunque son escasos los retratos, y en general las obras pictóricas que Juana trasladó a su nueva corte lisboeta, sí llevó consigo retratos de su padre el emperador, de su hermano Felipe, de su hermana María y su cuñado Maximiliano, de ella misma y del príncipe de Portugal, su futuro esposo¹², de cuya apariencia física pudo tener noticias a través de estos retratos, uno de ellos quizá el enviado por Catalina de Austria, entre 1551 y 1552¹³, a su sobrina y futura nuera.

Durante veinte años, Juana configuró una extensa colección de obras de arte de la que tenemos noticias parciales a través del inventario redactado tras su muerte, en 1573¹⁴. Nos encontramos con cerca de un centenar de retratos, tanto de los miembros más representativos de la dinastía Habsburgo, como de personajes de la corte muy cercanos a la infanta. Ante esta detallada relación de retratos podemos hablar ya de una galería en donde se plasman todas las funciones de estas imágenes, aspecto que ya ha sido analizado en profundidad en numerosos estudios, como recordaremos más adelante. Sin embargo, no podemos afirmar que las mencionadas pinturas se encontraran en esa fecha en el monasterio.

Para el estudio de la galería reunida en las Descalzas Reales resulta aún de mayor interés un manuscrito, conservado en el archivo del monasterio y recientemente catalogado, que documenta las pertenencias de Juana que aún quedaban por distribuir y vender en almoneda en el año 1584¹⁵. Analizando esta relación, comprobamos que una gran parte de los bienes se corresponden con los del inventario de 1573. En este documento, tras la descripción de cada objeto, se añade su destino, bien quién lo adquirió o a quién fue entregado por expreso deseo de la difunta princesa, quedando patente la dispersión de sus bienes. En el monasterio se encontraba un retrato de «su Magestad la emperatriz que aya gloria», refiriéndose a Isabel de Portugal; así como otro del «serenísimo príncipe don Juan de Portugal». Igualmente se destinó al convento un retrato del rey de Portugal, don Sebastián, descrito de la siguiente manera: «con calzas y jubón blancas bordadas e ropilla morada que tiene de alto dos varas [...] con una cortina de tafetán [...] de fecha de onze años». Además de la subsiguiente anotación, que indica que se encontraba en el monasterio, existe otra en el margen superior de la página en donde se lee: «Puesto a la entrada del coro para memoria de las monjas que rueguen a Dios por él como su alteza lo dispone en la fundación y testamento». También se encontraban en el monasterio varios retratos del emperador, uno de ellos armado, así como uno de Felipe II «cuando mozo» y otro de la emperatriz María. En este documento se mencionan los retratos que, procedentes de la colección de Juana, se encontraban en el monasterio en 1584, sin determinar la fecha exacta en que llegaron, pudiendo hallarse en las Descalzas ya en vida de la fundadora.

El asunto del espacio que sirvió de marco a la galería de retratos, debe ser abordado intentando profundizar en las estancias que ocupó Juana, en aquellas otras en las que luego residió la emperatriz María, y en todos aquellos espacios del monasterio que sirvieron de residencia civil con un carácter representativo que justificase la exposición de retratos.

Juana edificó su aposento muy próximo a la iglesia y a las estancias monacales. El padre Carrillo relata que «hízose fabricar un cuarto apegado con la misma iglesia, de donde muy de ordinario oía los oficios divinos y hacía ejercicios espirituales, y se recogía entre año muchos días»¹⁶. Aunque con relativa frecuencia se ha pensado que Juana residía de continuo en su palacio de las Descalzas, no fue así; tal vez su prematura muerte y sus constantes actividades protocolarias en la vida de la corte no le permitieron completar la construcción de sus aposentos de forma que pudieran servirle de residencia, tal y como hubiera deseado.

Juana adquirió en 1555 un edificio ya construido, circunstancia que, podemos imaginar, redujo en gran medida los planteamientos que implicaba la construcción de un edificio de nueva planta. Desconocemos las

reflexiones de Juana a este respecto y tal vez la compra del antiguo palacio del contador Alonso Gutiérrez, que había sido su lugar de nacimiento y primera residencia cuando niña, fue la forma de tomar partido por el carácter de residencia palaciega, predominante frente al conventual, y así dotar las estancias del monasterio del esplendor propio del ambiente cortesano.

Los recientes estudios acerca de la arquitectura del monasterio¹⁷ analizan las principales transformaciones del edificio original, llegando a la conclusión de que las obras más importantes fueron previas al empleo del edificio como residencia conventual. Según estas investigaciones, Juana respetó en gran medida la construcción existente, circunstancia que ha permitido que lleguen prácticamente inalteradas hasta hoy estancias como el Salón de Reyes, en donde se expone actualmente gran parte de la colección de retratos.

Nuestra opinión coincide con lo ya apuntado por estas investigaciones, al considerar que la atención de Juana se centró en la construcción de la iglesia y de sus aposentos. Así lo indica el padre Carrillo al admitir que las religiosas, a quien «ya les tenía dado en la fábrica y adorno material de la casa, se contentaban, sin querer admitir otra alguna cosa», razón por la que Juana «convirtió todos sus cuidados en poner concierto en lo que tocava a la Iglesia, y en todo lo demás que avía de quedar fuera de la clausura»¹⁸. Son numerosas las referencias documentales que muestran la dedicación de Juana en los asuntos tocantes a la construcción del templo y especialmente de su sepulcro.

La existencia de una galería de retratos en las Descalzas en vida de la infanta estaría ligada a sus aposentos. Aunque por el momento no ha sido posible determinar la entidad que realmente tuvieron dentro del complejo monacal, es posible que existiera una estancia que ejerciera como sala de audiencias, en donde tendría sentido la colocación de los retratos que Juana poseía.

A través de las referencias del padre Carrillo entendemos que Juana residía en el monasterio durante algunas temporadas, tales como Semana Santa, cuando «acostumbrava venirse a recoger a su aposento en el convento de las Descalzas, para más libremente ocuparse aquellos días en ejercicios divinos y santos»¹⁹. Como ya hemos mencionado, y al igual que hicieron su padre, en el Monasterio de Yuste, y su hermano, en El Escorial, dispuso una estancia de sus aposentos junto al altar mayor. El padre Palma al hablar del templo, indica que existía una «tribuna que en el templo cae al altar mayor» y a continuación apostilla: «Comunícate con el cuarto de su Alteza»²⁰. Cercanía que quedó igualmente expresada por el padre Carrillo cuando nos relata que Juana «mandóse hazer a un lado dél [sagrario] un oratorio donde se recogía con gran devoción y consuelo de su alma»²¹. Como puede verse, el carácter de refugio espiritual queda perfectamente definido, mientras que la condición de residencia estable parece más dudosa. Carrillo indica que Juana «vivía en la Casa Real y Palacio de su hermano el rey Felipo»²². Esta misma circunstancia fue analizada más detalladamente por su biógrafo Fernández de Retana cuando dice que en 1561 la vida de la infanta transcurría en el Alcázar de Madrid, salvo algunas temporadas que pasaba en El Escorial y otros sitios reales. Es más, se aventura a describir la ubicación de los mencionados aposentos de Juana en el Alcázar donde «tenía sus habitaciones, así como las de los Reyes y el Príncipe, en el piso principal, separadas de las de la Reina por el gran

salón del trono»²³. E incluso describe cómo solían ser estas dependencias, compuestas por una pequeña sala de audiencias, donde bien pudieran encontrarse algunos de los retratos, una sala de estar, alcoba, tocador y tal vez alguna cámara de despacho.

Aunque podemos afirmar que la colección de retratos del monasterio se nutrió, en sus primeros momentos, con algunos de los retratos de la colección de Juana, no tenemos constancia, en los años iniciales de la historia del convento, de un lugar especialmente destinado a su exposición.

La estancia de la emperatriz María, durante veintitrés años, en el llamado Cuarto Real contiguo al monasterio, nos ofrece más información sobre esta cuestión. El padre Palma, biógrafo de la infanta Margarita, hija de la emperatriz y religiosa del monasterio, nos aporta una interesante descripción de algunas de las estancias de estos aposentos. Al mencionar el Cuarto de la Emperatriz se recrea en la descripción de una pieza, «dentro del convento», que es «de buena arquitectura, hermosa vista, con ventanas rasgadas, y rejas que caen a la huerta, adornada de pinturas de primor admirable, que las personas reales han traído y enviado a la casa». Reconocemos en esta descripción el actual Salón de Reyes y aún más cuando Palma continúa diciendo: «Aquí asisten siempre los Reyes cuando entran en el convento; y esta sala ocupaba ordinariamente la emperatriz, acudiendo la Infanta, y las religiosas a hacerla compañía»²⁴.

Por primera vez tenemos noticias de un gran salón, en el que destaca su decoración pictórica y cuya función de espacio representativo, dedicado a acoger las ilustres visitas al monasterio, nos llama poderosamente la atención. Se mantiene cierta ambigüedad tanto en el uso exacto de ese salón, como en su pertenencia a los aposentos regios o a las estancias conventuales. A esta controversia han contribuido las nada claras referencias de lo que podríamos llamar estancias «frontera» entre el espacio conventual y el cortesano. Aunque se habla de una rígida clausura, los comentarios acerca de la participación de Juana en algunas actividades con las monjas, «no permitiendo que se hiziese diferencia alguna con ella»²⁵, y la compañía que la emperatriz recibía de su hija y demás religiosas, hacen pensar en la estrecha convivencia entre lo conventual y lo cortesano. Palafox, recogiendo lo ya escrito por el padre Palma, señala que en el Cuarto de la Emperatriz existía una puerta que daba al convento²⁶, para indicar posteriormente que el Cuarto de Reyes se encontraba unido a la habitación de las religiosas²⁷, afirmación que contribuye a mantener la ya mencionada ambigüedad de ese espacio.

La residencia estable de la emperatriz hasta su muerte se situaba en las habitaciones ubicadas a la derecha de la cabecera del templo. Aunque desconocemos la distribución exacta de sus aposentos, es lógico pensar que una dama de tan alta dignidad y rango, frecuentemente visitada por personajes ilustres de la corte, dispusiera de una sala para audiencias, en donde se encontrarían los retratos de sus familiares más allegados. Sabemos que María no tuvo en propiedad casi ningún retrato, pero sí pudo disfrutar de algunos que su hermano Felipe le entregó en depósito²⁸ y que posteriormente permanecieron en el monasterio. Sin embargo, pueden ser documentados dos retratos procedentes de sus bienes, que fueron entregados a su hija Margarita, y que han permanecido hasta hoy en el monasterio²⁹. Se trata de los retratos de Isabel Clara Eugenia y

del archiduque Alberto, ambos realizados hacia 1599 por Franz Pourbus, seguramente con motivo del matrimonio de los archiduques³⁰.

Con el paso del tiempo la ocupación del Cuarto Real por miembros de la familia regia siguió siendo frecuente, manteniendo la connotación de «palacio de ausencia de los reyes», apuntada por el padre Palma³¹, y sirviendo de alojamiento a los infantes. A ello se refiere este franciscano al mencionar que para que la emperatriz se acomodara en aquel cuarto, el rey tuvo que enviar a la residencia del Pardo a sus hijos, los infantes Diego y Felipe, así como a sus hijas mayores, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela.

Esta condición de residencia regia pervivió durante el siglo XVII, época en la que se documentan algunas obras de acondicionamiento en los aposentos. Así aconteció en 1643 y 1644 cuando se llevaron a cabo algunas transformaciones en el «quarto que se prebiene para aposentar a la señora Princesa Margarita»³². En esta ocasión los aposentos reales sirvieron de residencia a Margarita de Saboya, duquesa de Mantua, en su regreso a Madrid desde Lisboa, tras abandonar su cargo de virreina de Portugal. Seguramente deseó alojarse en el edificio donde había habitado de niña su madre, la infanta Catalina Micaela. En esas obras de remodelación no sólo se tocaron aspectos arquitectónicos, sino que también se contemplaron los gastos necesarios, estimados por el tapicero mayor de la reina, para el aderezo del cuarto en donde debía aposentarse la princesa y su corte.

Igualmente, se mantuvieron las visitas de las esposas e hijos de los monarcas mientras éstos se ocupaban en otras actividades. Así lo hizo la reina Margarita, quien semanalmente visitaba las Descalzas y que con motivo de las jornadas de caza de Felipe III prefería residir con sus hijos en el Cuarto Real del monasterio³³.

Este lugar de recibimiento y agasajo acogió también la visita del embajador del Sacro Imperio en Madrid, el conde de Pötting³⁴, quien realizó tres visitas a las Descalzas Reales, concretamente a sor Ana Dorotea, la hija natural del emperador Rodolfo II y mujer que debió desarrollar una notable vida de «Corte», a pesar del encierro monástico.

El Salón de Reyes se convirtió en una espectacular sala dinástica presidida por un retablo y altar situado en el muro sur, del que no tenemos referencias sobre el momento concreto de su instalación. Si este elemento se encontraba allí desde finales del siglo XVI o principios del XVII, el lugar presentaría entonces una interesante ambivalencia que incluiría el carácter sagrado, al menos de forma ocasional, y donde las imágenes familiares cobrarían un nuevo significado, directamente relacionado con los fines fundacionales del monasterio. Los retratados se situarían claramente bajo la intercesión divina, más aún si tenemos en cuenta la cercanía inmediata con el relicario, un ámbito especialmente sentido por la familia y la comunidad de religiosas.

Comprobamos que una importante remesa de retratos llegó con las estancias de la infanta Juana y de la emperatriz María en el monasterio, y con la presencia de demás habitantes ilustres en el Cuarto Real. Sin embargo, la continua entrada en el monasterio de damas emparentadas con la familia real y de la nobleza, pro-

vocó la creación de lo que hemos acordado en denominar una galería de monjas egregias. Pues, si los monarcas debían ser virtuosos y mantener un sentido ético de la existencia, aún más se esperaban estas virtudes de las mujeres consagradas a la vida de clausura. Las vidas ejemplares de algunas religiosas quedaron como modelo para sus compañeras en la fe, y su memoria fue siempre recordada mediante los testimonios orales y escritos de sus vidas, que eran leídos y escuchados atentamente por la comunidad, y de forma visual a través de los retratos.

En conexión con la ya mencionada condición del monasterio como lugar en donde una comunidad religiosa se empleaba en solicitar diariamente la protección para los monarcas y sus familiares, surge la presencia de numerosos retratos infantiles, en los que se materializa el deseo de que cada nuevo heredero obtuviera la protección divina y alcanzara a ser un virtuoso monarca. En este sentido destacan además los retratos «a lo divino» en donde los retratados asumen la personalidad de un santo protector. Ambas tipologías, la infantil y la «divina», parecen tener su origen en el norte de Europa y, gracias a las mujeres de la rama alemana de los Austrias, se manifestaron en las Descalzas Reales con gran rotundidad.

La frecuencia de otra tipología de retratos, los funerarios, también atiende a esta misma razón; la comunidad debía pedir la intercesión divina por el alma del difunto, y un eficaz recordatorio era contar con las imágenes de los fallecidos. Esta reunión de imágenes servía de memoria familiar y de exvotos perpetuos en agradecimiento por la intercesión de Dios, a la vez que reclamaba nuevos favores, manteniendo así el recuerdo de cada individuo y el culto divino por parte de toda la dinastía.

Por último, no podemos olvidar la influencia del continuo intercambio de obras de arte entre los Austrias residentes en las diferentes cortes europeas. Suficientemente documentados se encuentran los regalos de Catalina de Austria³⁵ a Juana o los numerosos envíos desde la corte de Bruselas, ordenados por la archiduquesa Isabel Clara Eugenia, con destino al Monasterio de las Descalzas Reales. A través de los Libros de Paso tenemos noticias de los envíos que Isabel ordenó, y entre ellos se encontraba «un retrato de su Alteza»³⁶, como regalo a la infanta Margarita, o «algunas pinturas» que desde Flandes envió a sor Ana Dorotea, hija natural del emperador Rodolfo II, religiosa en el mismo monasterio³⁷. Estos envíos eran correspondidos desde el monasterio y, por encargo de la infanta Margarita, salieron varios presentes destinados a las cortes europeas entre los que se encontraban retratos. Como ejemplo sirva un envío de 1625, en el que, con destino a Alemania, salieron «uatro retratos enbuelto el uno es del Rey, el otro de la Reyna, la tercera del infante don Carlos y la quarta del Conde de Olivares»³⁸. Este único ejemplo refleja una de las principales vías de formación de las galerías de retratos de la que no estuvo excluida la que ahora analizamos del Monasterio de las Descalzas Reales.

Hoy, la colección de retratos de las Descalzas se muestra en dos de las principales salas del monasterio, en el ya mencionado Salón de Reyes y en el Candilón. El análisis de los escasos inventarios conservados de los bienes del convento, todos ellos fechados en el siglo XX, nos permite visualizar la colocación de los retratos, seguramente respondiendo a tradiciones mantenidas a lo largo de los siglos. El inventario más antiguo con el que contamos

se redactó en 1900³⁹. Los retratos recogidos en él se corresponden en gran medida con los conservados en la actualidad, veintitrés de ellos se encontraban colgados en el Salón de Reyes, mientras que otro grupo importante, quince retratos, se exponía en los claustros de la iglesia. El resto, hasta un total de catorce, se distribuía por diferentes salas del monasterio como el coro, antecoro, cuarto de la madre abadesa, torno, claustro e iglesia.

El siguiente inventario, fechado en 1908⁴⁰, mantiene la misma distribución de los retratos, aportando sin embargo datos más acertados respecto a la identificación de los retratados, cuyas identidades, en varios casos, fueron olvidadas por la comunidad con el paso de los siglos, hecho que queda reflejado en algunos de los inventarios al quedar expuestas las dudas a la hora de nombrar a los personajes. En fechas posteriores, exactamente el 6 de junio de 1913, tuvo lugar la visita al monasterio del profesor Elías Tormo cuyas anotaciones dieron lugar a un volumen⁴¹, primero del total de cuatro que más tarde publicaría sobre la historia y las obras de arte del monasterio y que podemos considerar como un inventario más, ya que detalla un gran número de piezas que en aquel momento se encontraban en la clausura del convento.

En 1925, un nuevo inventario⁴² nos da información respecto a los retratos y aumenta el número de los inventariados, siendo veintiocho los que se encontraban en el Salón de Reyes a los que se sumaron los quince procedentes del claustro público de la iglesia. También se incluyen nuevas referencias de retratos en otras dependencias del monasterio, sin duda generadas por las sucesivas visitas al lugar de profesores como Tormo, Pérez de Guzmán, Octavio Picón, Florit, Orueta o Moreno Villa, que tuvieron lugar en las primeras décadas del siglo XX. El siguiente inventario, redactado en 1958, recoge en el Salón de Reyes el mismo grupo de retratos que en 1925, añadiendo, al hablar de los procedentes de los claustros de la iglesia, que «falta el sexto, era un cuadro de D^{ña} Isabel de Valois, fue robado cuando estaban en el claustro colgados antiguamente»⁴³.

En el primer inventario realizado tras la apertura al público del monasterio, fechado en 1961⁴⁴, ya se comprueba la distribución de casi todos los retratos en dos salas contiguas: el Salón de Reyes y el Candilón. Por lo tanto, no encontramos noticias históricas del uso del Candilón como sala de retratos. Su colocación en esa sala coincide con la apertura de las estancias conventuales a la visita pública y responde a un criterio museológico, basado en una más clara exposición y, por lo tanto, comprensión de los objetos.

En 1917, en su incursión por el monasterio femenino de las Descalzas Reales, Elías Tormo prestó atención a los numerosos retratos que guardaba, describiendo casi todas las efigies reales que se sucedían por algunas de las dependencias monásticas, especialmente en el mencionado Salón de Reyes. En tan temprana fecha, Tormo relacionó un buen número de estos retratos con los originales, dado que, en su opinión, en las Descalzas Reales «abundan extraordinariamente las cosas malas, bastante las copias más o menos discretas, y escasean las obras de primera flor»⁴⁵. El reconocimiento de muchos de los retratados y las distintas autorías fueron fijadas en ese momento, cuando se subrayó ya la importancia de la figura de Antonio Moro como la autoridad pictórica que fue capaz de definir la imagen áulica de los Austrias, y su continuación en Alonso Sánchez Coello, un pintor cuyo recorrido vital y artístico enlaza perfectamente con la propia trabazón dinástica de los Austrias españoles.

En fechas recientes, y a partir sobre todo de la exposición monográfica sobre este artista hispano-portugués, el interés por la «mecánica del retrato de corte» en España ha cobrado una nueva dimensión⁴⁶, y las aproximaciones a los retratos custodiados en las Descalzas Reales han conocido tímidas pero interesantes reflexiones, especialmente a propósito de la personalidad como coleccionistas de las dos hijas del emperador: doña Juana y doña María⁴⁷.

La lista de retratos con los que contaba doña Juana era notable, según consta en 1573, viniendo a confirmar su responsabilidad tanto en la profusión de retratos de su familia portuguesa (sobre todo de su hijo don Sebastián) y alemana (por su hermana doña María), así como en la vinculación de importantes retratistas a la corte española, retratistas que no aparecen citados expresamente en el inventario señalado, excepto en el caso de Antonio Moro, pero que permiten rastrear a través de las descripciones. Desde los más importantes Alonso Sánchez Coello, Cristóbal de Morales, Joris van der Straeten y quizás, según recientes hipótesis, Roland de Mois⁴⁸, hasta otros pintores como Diego de Urbina y los más difusos y desconocidos Manuel Denis, Pablo Ortiz, Gaspar de Palencia y Miguel de Barrera, vinculados con Juana en Portugal, y sobre todo en Valladolid⁴⁹. Juana contaba con un total de ciento veintitrés retratos, de los que noventa y cinco se correspondían con sus familiares portugueses, españoles y alemanes, uno del papa Pío V y otro número significativo de personas cercanas a la princesa: Leonor Mascareñas, Francisca de Silva, la marquesa de Alcañices o Guiomar de Villena, que recuerdan los lazos de la princesa y de algunos miembros de su familia con importantes mujeres portuguesas. En toda la relación el único pintor que se reconoce como autor de dos de los retratos es Antonio Moro, y las valoraciones de sus obras exceden una tónica general bastante mediocre⁵⁰, en donde sólo una treintena de obras supera los 11.250 maravedíes, y de éstas, muy pocas los dieciocho mil, tan sólo siete retratos; además de los dos de Moro citados, los de los emperadores Carlos V y Fernando I, ambos copias de idénticas dimensiones de sendos originales, hoy perdidos, de Tiziano. El de Fernando aún se conserva en el monasterio⁵¹ [véase cat. 4.19], y es altamente significativo que en esa fecha aparezcan inventariados de forma bien diferenciada, tal vez por mantener una jerarquía familiar, aun perdiendo una relación seriada con los retratos que básicamente conforman en la actualidad la sala llamada del Candilón. Excepto el de Carlos V, aparecen relacionados prácticamente de forma consecutiva, desde el número 72 hasta el número 81; son los retratos de Fernando, Leonor, María, Catalina, la infanta María, el príncipe don Carlos, el emperador Maximiliano y la emperatriz María. Todos ellos parecen proceder de originales de Antonio Moro y Tiziano, miden, según términos del inventario, «una vara y sesma de alto por más de una de ancho», y se tasan, a excepción del de Fernando, el más valorado, en torno a los doce mil maravedíes. Todo parece indicar que se trataba (recordemos que debió incluir un retrato del emperador Carlos V) de una impresionante serie de emperadores y reinas⁵², con las excepciones señaladas, don Carlos o doña María, que se justificarían en la esperanzada continuidad biológica que estos últimos representaban, aunque en ambos casos acabara de forma frustrada, el primero por su enfermedad y muerte, la segunda por truncarse el proyecto matrimonial con Felipe II.

La mayoría eran retratos pintados, tanto en tabla como en lienzo, pero había también medallas en oro, plata, hierro, latón y plomo⁵³, con las efigies del emperador Carlos V, de Felipe II, de ambos emparejados, de

los emperadores Maximiliano y María, y tres de doña Juana realizadas por Juan Pablo, una referencia al orfebre y medallista florentino Giampaolo Poggini (1518-1580), el único artífice, junto a Moro, que se cita en la sección de «retratos» del inventario. Se reseñan igualmente camafeos, retratos sobre piedra del emperador Maximiliano, fechados en 1515, y en «piedra negra de lustre» de Juana de Austria, de la que también se cita otro retrato «sobre pizarra de estuque, pintada al natural y de bulto». Había igualmente un relieve de Felipe II en yeso, un bulto redondo en oro de Pío V y otros en plata —de María Tudor, policromado—, en plomo —los emperadores Maximiliano y María y de su hijo el archiduque Carlos—, en alabastro —«de Barbaroso»—, de yeso —el emperador Fernando «quando mozo, pintado al natural», de la emperatriz María «pintado de colores» y uno de «estuque» de la emperatriz Isabel— y en madera —«retrato de pincel, en tabla, en redondo»—. Aparecen igualmente dos retratos sobre pergamino, uno de la emperatriz María de Portugal, «metida en una caxita de oro» y otro de Sebastián de Portugal. Otras referencias más «curiosas» son los retratos de Carlos V «pintado de aguas sobre tela e plata», y uno de Felipe II bordado de escaso parecido («paréscesele poco el retratado»).

De la abuela de doña Juana, la reina Isabel, se relacionan tres retratos en tabla, uno de ellos «quando moza»; de su padre, Carlos V, aparecen cinco retratos, entre ellos tres en los que el emperador aparece «armado», uno de ellos con bastón en la mano⁵⁴, al que ya hemos hecho referencia por su relación con el del emperador Fernando, otro «hecho en Flandes» y otro «quando mozo». De la emperatriz Isabel, además de un pequeño bulto redondo, tres tablas de pequeñas dimensiones, una de ella sin acabar⁵⁵, y una miniatura sobre pergamino guarnecida en una cajita de oro. De Felipe II, además de dos medallas y una efigie bordada, se señalan seis retratos, uno de ellos, el de mayor valoración económica, el que aparece con armadura, de Antonio Moro. Numerosos son igualmente los retratos de su hermana, doña María, alguno haciendo pareja con el retrato de Maximiliano II, como el de media figura «con una cruz de diamantes pinjante de la toca», que podría tratarse de una versión del realizado por Moro en 1551 en Valladolid, actualmente en el Museo del Prado. Era del mismo tamaño que el retrato de Maximiliano «con un reloj delante de sí y ropa aforrada en martas». Se señalan otros siete retratos de doña María, dos de ellos «por acabar el vestido»⁵⁶, y diferentes retratos de algunos de los hijos de la emperatriz: la reina Isabel de Francia (n.º 93), el archiduque Rodolfo «quando niño» (n.º 97) y un retrato de media figura «con cuera adobada y calzas y jubón blanco», pareja con otro de su hermano Ernesto (números 86 y 87), que se corresponden con los custodiados en Hampton Court (Londres); otro de Fernando «cabe un caballo, y un negrillo y un paje que le tiene un almete» (n.º 106) y otro más de Carlos (n.º 107).

Tan numerosos como los de la emperatriz María, nueve, pueden contabilizarse los retratos de doña Juana, de la que además se registran, como ya hemos señalado, tres medallas y un bulto redondo en pizarra⁵⁷. Pero de los retratos de la fundadora cabe destacarse la inclusión de dos retratos infantiles, y la variedad de fórmulas iconográficas adoptadas para simbolizar la alta posición de la princesa en la corte, algunas de esas fórmulas siguiendo «maneras masculinas» ya probadas en su padre o en su tía, María de Hungría, una referencia femenina de poder⁵⁸. El primero de estos retratos (n.º 39) alcanza una alta tasación (18.750 maravedíes), lo que nos pone en aviso de la calidad de la tela, en donde Juana «tiene la mano izquierda puesta

sobre una silla, y una perrica, que tiene de alto dos varas y terciá»⁵⁹; valorado en doce mil maravedíes, el retrato de Juana «con la mano en la cabeza de una negrilla», pintura que conocemos a través de la versión de Cristóbal de Morales (Bruselas, Musées Royaux de Beaux-Arts), y que parece proceder de un original de Moro⁶⁰, y del mismo pintor, el de la princesa con la «mano derecha sobre una silla», que hoy custodia el Museo del Prado, realizado hacia 1559-1560. Se registran otros dos retratos en tabla, un lienzo «pintado en Flandes y de mala mano» y dos retratos infantiles de Juana; en uno (n.º 52) «cabe una fuente» y en otro (n.º 53) «con una sarta de perlas por cordón y un abano en la mano», una alusión al abanico como elemento de representación típicamente portugués⁶¹. Del difunto marido de Juana había dos retratos, uno de ellos ya aparece descrito en el inventario de 1553, donde se cita un retrato del príncipe «metido en una camisa de tafetán berde cayrelada de oro con alamares y dentro de una caja questá forrada toda de terciopelo leonado y una funda de paño berde en cima»⁶². También se incluyen cinco retratos del rey Sebastián; uno de ellos, un retrato ecuestre «quando niño», tasado en la cifra de 18.750 maravedíes, sólo superada por los 23.255 del retrato (n.º 46) «con calzas y jubón blanco bordados y ropilla morada, que tiene de alto dos varas y un dozavo ancho vara y terciá y dos dedos», que debe corresponder con el que se conserva en el Candilón del monasterio, firmado por Cristóbal de Morales⁶³. Aparecen referidos igualmente otros tres retratos: un pequeño retrato sobre pergamino, otro de Sebastián con armadura (n.º 47) «de edad de diez y ocho años, que tiene de largo dos varas y cinco dozavos», y que tal vez fue el inspirador de un torpe lienzo que se conserva en el monasterio, de tres cuartos, y que recuerda la «habilidad» de Antonio Rizi⁶⁴. También «armado, con un lebrél cabe dél», el retrato (n.º 48) que parece corresponder con la obra, atribuida a Cristóbal de Morales, que pertenece a las colecciones del Museo de Arte Antiga de Lisboa. Muy cercano vitalmente a doña Juana, el retrato del príncipe don Carlos (n.º 78) que se considera obra de Cristóbal de Morales, tasado entonces en 13.125 maravedíes, sin alcanzar los quince mil del Juan de Austria, con armadura y con bastón de mando, y que hoy también se exhibe en el Candilón⁶⁵. De don Juan se cita otro retrato (n.º 89) con cuera, calzas y jubón carmesí.

El resto del inventario recoge retratos de reinas de España: Juana de Castilla, Ana de Austria (uno «con un lebrél de treylla» y otros dos más, uno de ellos «quando niña») o Isabel de Valois, «que en la mano tiene una cabeza de marta y en la otra un cordón que cuelga de ella», una versión del retrato original de Sofonisba Anguissola, con copia de Sánchez Coello (o Pantoja de la Cruz según algunos) en el Museo del Prado⁶⁶.

En este rápido repaso por los retratos pertenecientes a la princesa fundadora, encontramos algunas efigies infantiles, alguna especialmente curiosa, como la de la propia doña Juana junto una fuente (n.º 52), y otra en la que aparece «con una sarta de perlas por cordón [y] un abano en la mano» (n.º 53), que adelanta las fórmulas de representación femeninas que triunfarán en el reinado de Felipe II, como también parece hacerlo el retrato del hijo de la princesa, don Sebastián, «quando niño en un caballo» (n.º 45). Retratos igualmente infantiles aunque de descripción excesivamente somera, son los de la reina doña Isabel, pensamos que la Católica, por tratarse de una pequeña tabla (n.º 101), el de Felipe II (n.º 61) y el de su cuarta esposa, Ana de Austria, así como el grupo formado por «ocho retratos de las Serenísimas Infantas hijas del Emperador Fernando» (n.º 108).

Sobre los retratos de niños, la exposición monográfica dedicada en 1990 al pintor Alonso Sánchez Coello demostró la dedicación de este artista y de otros del ámbito portugués, como Cristóbal de Morales, al género infantil, siguiendo los encargos de las mujeres cercanas al rey⁶⁷. La primera de ellas la propia fundadora, que reclamó desde muy pronto la realización de retratos de su hijo Sebastián para «asistir» al crecimiento de éste, alcanzando así el retrato todo el valor de sustitución que estas imágenes tenían. También se atribuye a Juana el encargo de la doble efigie de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (hacia 1568). La tela fue pintada por Sánchez Coello, y fue el primer ejemplo de una pequeña «serie» de retratos semejantes de las dos infantas (Museo del Prado y Hampton Court, Londres) que se han relacionado con la reina Ana de Austria, al igual que los retratos infantiles de don Fernando y don Diego, estos últimos con destino a las Descalzas Reales [véanse cats. 6.3 y 6.4]. Es interesante recordar que todos estos niños residieron algún tiempo en el Cuarto Real del monasterio. Tal y como ya señaló en su día Juan Miguel Serrera⁶⁸, la frecuencia con la que se malograban los niños hasta fechas bastante recientes, hace lógico suponer que las mujeres principales de la casa incluían de forma especial estos retratos entre los muros monacales en busca de la necesaria protección divina que asegurase su feliz crecimiento⁶⁹. Es significativo que el retrato de la infanta Ana Mauricia de Austria, de Pantoja de la Cruz⁷⁰, la primera descendiente de Felipe III y Margarita de Austria, y de la que en los años iniciales de su vida, entre 1602 y 1607, se realizaron, por encargo de sus padres, ocho retratos⁷¹, exprese de forma inmediata esa preocupación sobre la fragilidad de los niños, al introducir como aderezos del vestido de la pequeña, una interesante mezcla de amuletos (higa, cuerno, campanilla, coral o cruces) que persistirá a lo largo del tiempo en las cortes de Madrid y Viena, tal y como mostrará cincuenta años después Velázquez, al retratar (h. 1559), con elementos semejantes, al enfermizo príncipe Felipe Próspero (Viena, Kunsthistorisches Museum). La inclusión en los retratos infantiles de elementos supersticiosos de la cultura popular se ha visto como un elemento característico del reinado de Felipe III, más concretamente como responsabilidad de la reina Margarita, con quien se relacionan la mayor parte de los retratos infantiles y las más características imágenes «divinizadas» de miembros de la familia⁷².

En este último apartado se pueden incluir las imágenes de niños que recurren a la protección divina por medio de sugestivas transformaciones, en donde el retratado presta su rostro a algún miembro de la familia celestial, desde aquellos niños de la familia representados como el Niño Jesús⁷³, a las princesas de la casa de Austria-Estiria, un interesante grupo de retratos de las hijas del archiduque Carlos de Estiria, claramente identificadas por las cartelas con sus nombres y edades. Se trata de Ana (1573-1621), María Kristierna (1574-1621), Katarina Renea (1576-1595) e Isabel, aunque perdida la parte de la inscripción en donde aparecía el nombre de esta última, contamos con su edad, cinco años en 1582 cuando se realizó el cuadro, correspondiéndose con el año 1577, fecha de nacimiento de la princesa Isabel. En estos lienzos las niñas aparecen de pie, cubiertas con hermosos vestidos de corte y transformadas en la imagen de cuatro santas: Santa Lucía, Santa Catalina, Santa Inés y Santa Dorotea. Las pinturas han sido atribuidas por Checa Cremades a Vermeyen⁷⁴. Aunque al parecer los atributos hagiográficos fueron repintados un poco después (como ocurrió con otros retratos de semejantes características)⁷⁵, las cuatro telas se inscriben en una fórmula de «disfraces del retrato»⁷⁶, que encontramos luego en otras imágenes familiares donde también aparecen algunas de estas damitas, comenzando por la reina Margarita, esposa de Felipe III, quien junto a dos de sus hermanas⁷⁷ y su madre, la duquesa

de Estiria, aparecen asistiendo a Santa Ana en el nacimiento de la Virgen (Museo del Prado) [cat. 3.7]. Como contrapunto a ese retrato eminentemente femenino, Felipe III, la reina Margarita y Fernando II, se travisten en pastores para asistir al nacimiento de Jesús [cat. 3.8]. Las dos telas, hoy en el Museo del Prado, fueron realizadas por Pantoja de la Cruz para el oratorio privado de la reina en el palacio de Valladolid, pasando en 1606 al Alcázar madrileño, concretamente al pasillo del oratorio que conducía a la capilla real⁷⁸. De otro interesante retrato colectivo de la familia de la reina, hablaremos enseguida.

Hay que decir que, lejos de resultar irrespetuoso, este parangón de los miembros de la casa parecía plenamente justificado en la época, y especialmente en las tradiciones de las Descalzas. La idea de ligar nobleza y santidad, y asimilar con ello la causa de Dios y de la dinastía, cobra todo su significado en la «Relación breve de las personas en santidad excelentes; santos canonizados, o en el Martirologio Romano contenidos; descendientes, o muy allegados por consanguinidad, o afinidad, a la nobilísima casa de Austria», segunda parte de la obra de Carrillo. En ella, aparece una larga sucesión de nombres que se inician con Clodoveo y Clotilde en el siglo v, una demostración palpable de la santidad de la dinastía, «como es ver que tenga Dios tan puestos los ojos en esta santa familia; pues así en nobleza, como en dignidad, antigüedad, riqueza, y prosperidad; parece averla querido señalar entre quantas hasta yo ha avido, y ay en todo el mundo»⁷⁹. Es



Fig. 2 Anónimo

Doña Juana de Portugal como La Virgen del Pez

PATRIMONIO NACIONAL, MADRID, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

por tanto perfectamente coherente la convivencia de reliquias (muchas de ellas de reyes santificados), retratos y figuras de santos en los muros monásticos, pues unos y otros formaban parte del ejército que luchaban «contra los enemigos de la Fe Católica»⁸⁰. Cobran así mayor significado los retratos de algunos miembros de la casa que, aunque reconocibles al menos en su «aire de familia», aparecen transformados en santos, bien por portar los atributos asignados al santo en cuestión o bien por aparecer junto a una cartela nominativa que permite tales identificaciones. Los que así se retratan se incluyen entre los miembros avanzados del ejército celestial cuya identidad aspiraban, sino a suplantar, sí a emular⁸¹. En el relicario de las Descalzas podemos encontrarnos con un retrato «a lo divino» que es todo un clásico en este tipo de imágenes, se trata de un busto de la Virgen María cuyo rostro presenta las facciones de Isabel la Católica⁸².

Más sorprendente resulta reconocer el retrato de la princesa doña Juana en una pintura mural recientemente descubierta en la, hasta ahora, llamada capilla de la Magdalena⁸³ [fig. 2]. Tomando como composición principal, la «Virgen del Pez», una tabla de Rafael que se citaba en el vallisoletano palacio de la Ribera a principios del siglo XVII⁸⁴, un torpe pintor anónimo trasladó el rostro casi adolescente de la princesa al de la *Madonna* rafaelesca. El modelo debe provenir de alguno de los retratos juveniles de doña Juana, tal vez una versión del de la princesa con perro que actualmente se custodia en el castillo de Ambras, Innsbruck, o del retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao [cat. 8.2]. Para adaptarse mejor a uno de esos retratos en que Juana mira de frente, el pintor ha obviado la obra de Rafael, y María parece ignorar la presencia del arcángel Rafael y de Tobías, tal y como hace en el original del Prado. No sabemos quién tomó la iniciativa para tal representación, ni la fortuna que halló entre los muros conventuales. Acabó cubriéndose con tres pinturas, seguramente en fecha temprana, tras ser picada parcialmente para recibir un enlucido. Es probable que la pintura mural no llegara a terminarse, tal vez por considerarse de baja calidad lo realizado, o porque no se considerase procedente tal representación, seguramente por criterio de la misma doña Juana, a quien los textos de la época reflejan como mujer poco dada a este tipo de vanidades, muy en la línea de su padre y hermano, sus dos grandes referentes familiares.

Sin abandonar la capilla de la Magdalena, podemos referirnos a una pintura que durante mucho tiempo compartió espacio con una Santa Cena y una Magdalena que da nombre a la capilla. La tela en cuestión se ha reseñado en la tradición más reciente del monasterio como el momento en que «la Emperatriz recibe la Comunión» [fig. 3]. El sacerdote se ha reconocido como San Carlos Borromeo, y los jóvenes que completan la composición como los hijos de la emperatriz. El lienzo, que encaja bien en la obra de Juan Pantoja de la Cruz, especialmente en la concepción de los rostros, en la elemental y torpe perspectiva, y en la construcción de la pincelada, mostraría a la emperatriz como viuda, arrodillada delante de un altar (supuestamente en la ciudad lombarda de Lodi), en su encuentro con Borromeo⁸⁵ mientras retornaba a España tras enviudar. Sin embargo, la interpretación que creemos más apropiada para explicar esta tela, sería incluirla en el reinado de Felipe III, buscando nuevamente en la reina Margarita la «responsabilidad» de la obra. El personaje central, la mujer orante vestida como viuda, representa a la madre de la reina, María de Baviera, viuda desde 1590 del duque de Estiria, y retirada como clarisa en sus años finales (murió en 1608). En esta tela, la rodean nueve hijos, tal y como indica en el reverso de la tela la inscripción con los nombres de Ferdinandus,

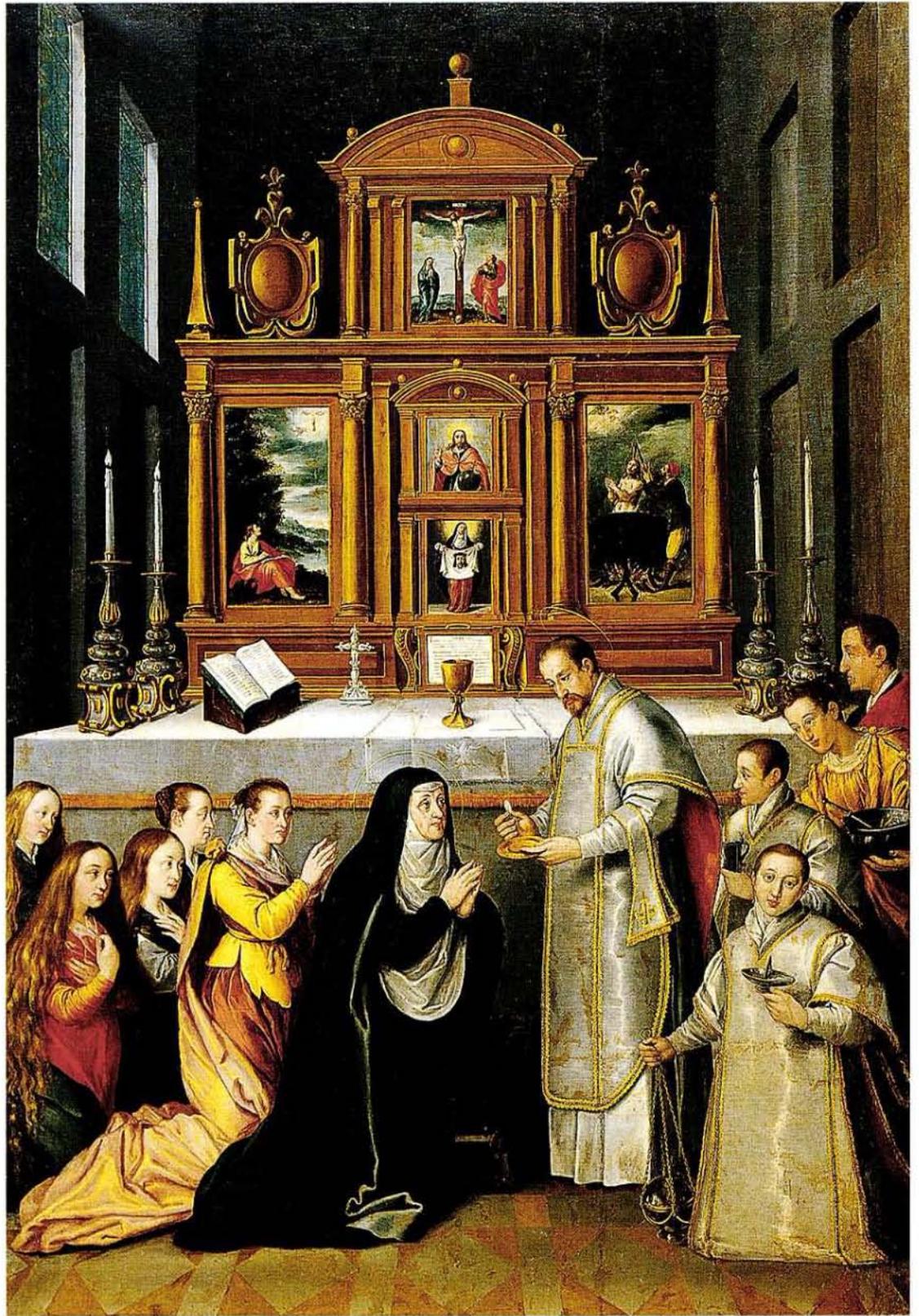


Fig. 3 ¿Taller de Juan Pantoja de la Cruz?

María de Baviera con sus nueve hijos recibe la comunión de San Carlos Borromeo

PATRIMONIO NACIONAL, MADRID, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Maximilianus, Carulus, Leopoldus, Carolus (este nombre tras la figura del santo), María (tras la viuda arrodillada), Maria Anna, M. Crissteras, Leonore, Costantia y M. Magdalena. En el sacerdote que ofrece la comunión a María, podemos identificar al esposo de María de Estiria, el archiduque Carlos, tal vez travestido en San Carlos Borromeo. El lienzo se convertiría en la más completa representación de la familia de la reina Margarita, una obra votiva en donde se manifestarían dos tradiciones muy sentidas en el monasterio franciscano y en la familia de los Austria-Estiria: el Santísimo Sacramento y la figura de San Juan Evangelista, santo bajo cuya advocación se sitúa la escena representada, toda vez que el retablo del fondo muestra tres episodios fundamentales de la vida del Evangelista: San Juan en Patmos y el martirio en Porta Latina, cuando fue introducido en una caldera de aceite hirviendo. Además de estos dos episodios laterales, San Juan aparece en el ático, acompañando a María en la escena de la Crucifixión de Jesús, el episodio más emblemático de la iconografía cristiana. Igualmente, la figura del águila con el libro que aparece entre los duques de Estiria, delante del altar, refuerza la presencia y cercanía del santo evangelista. Situado en el centro del altar, y con ello de la composición, el cáliz característico de San Juan que aquí subraya la significación eucarística. La tela insiste por lo tanto en este tipo de retratos tan gratos a la reina Margarita de Austria, quien, entre otras devociones, mantuvo una especial inclinación por el Santísimo Sacramento.

Dentro de estos característicos retratos, queremos dar a conocer dos curiosos lienzos de un pintor anónimo de escaso mérito que se guardan en la clausura del monasterio. Se trata de dos retratos de los emperadores Maximiliano II y Rodolfo II transformados en San Valerio de Tréveris y San Víctor, respectivamente⁸⁶. Ambos aparecen de pie, en primer plano, destacándose sobre unos rudimentarios paisajes. San Valerio-Maximiliano II viste como obispo [fig. 4] y San Víctor-Rodolfo II a la romana [fig. 5], repitiendo el *contraposto* habitual de los retratos masculinos de «aparato», especialmente apreciable en San Víctor, donde es fácil recordar la imagen de Felipe II armado de Antonio Moro (El Escorial). Parece obvio suponer que la decisión de contar con estos retratos debió de partir de la emperatriz, y no debe ser casual, y así se refleja en las inscripciones correspondientes, que los personajes que encarnan se correspondan con dos santos cuyos cuerpos (los únicos que se citan como cuerpos, es decir, «completos») llegaron desde Alemania para formar parte del relicario de las Descalzas Reales. El de San Víctor fue «traído por la reina doña Ana cuando vino a casar con Felipe II», según se cita en la primera crónica del monasterio, en 1594, cuando se relata igualmente la gran ceremonia que se organizó en la corte para la solemne entrega de los restos⁸⁷. Cuando en 1581 la emperatriz María se retiró a España, también llegó a las Descalzas con otra reliquia parangonable, el cuerpo de San Valerio⁸⁸. A pesar de la escasa calidad, resulta sorprendente que estos retratos de los dos emperadores no consten en inventario alguno. Tal vez la omisión se debió a la «inconveniencia» de exhibir los retratos de dos miembros de la familia Habsburgo que jerárquicamente estaban por encima de los reyes españoles, y se llegó a este ardid retratístico para contar con la presencia de estos familiares cercanos a la emperatriz sin ofender el orden establecido en la corte española⁸⁹.

Finalmente, un aspecto que nos gustaría reseñar brevemente es la imagen que el real monasterio proyectó de las mujeres de la dinastía más estrechamente ligadas a la fundación, porque, a nuestro juicio, refleja bastante bien la visión de la mujer en la época. Los tres modelos básicos que se proyectan son los de doña Jua-



Fig. 4 Anónimo
Maximiliano II como San Valerio de Tréveris
 PATRIMONIO NACIONAL, MADRID
 MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES



Fig. 5 Anónimo
Rodolfo II como San Victor
 PATRIMONIO NACIONAL, MADRID
 MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

na, la fundadora, su hermana, la emperatriz doña María, y el de la monja sor Margarita de la Cruz, sobri-
 na e hija, respectivamente, de las dos primeras. A pesar de que de la princesa Juana se conocen un número
 importante de retratos donde aparece con diferentes atributos (aunque todos ellos giren en torno a su pro-
 tagonismo como mujer de Estado), la imagen que se repite en el monasterio es la de Juana como mujer de
 riguroso semblante que porta y exhibe una efigie de su hermano Felipe II, un testimonio de amor fraternal
 y de subordinación al rey que quedó reflejado por Antonio Moro en el espléndido retrato de la princesa de
 1559-1560⁹⁰. En las Descalzas se conservan cuatro lienzos (en el coro, Candelón, Salón de Reyes e iglesia) y
 una escultura, la orante del cenotafio de Juana, que mantienen básicamente el esquema visual diseñado a
 partir de los retratos de Bilbao (Museo de Bellas Artes) [cat. 8.2] e Innsbruck (Castillo de Ambras), cuya
 atribución, aun siguiendo modelos de Moro, parece situarse en la figura de Alonso Sánchez Coello⁹¹, lo que
 no deja de ser curioso si repasamos el inventario de 1573, donde no parece describirse ninguna imagen con
 claridad de estas características. A excepción de la del coro, donde el perrito que lleva la dama en el regazo, un
 animal de compañía muy apreciado por la princesa⁹², suaviza un tanto el severo ademán del rostro, Juana
 muestra en todas las imágenes, incluidas las medallas de Poggini, su dignidad personal y su filiación dinási-
 ca. La fundadora no se retrató nunca como una mujer retirada en el monasterio, sino como princesa de gran
 dignidad, austera y bien preparada, «hija de quien era», según el relato que de ella hiciera el franciscano Carri-
 llo en 1616⁹³. Sin embargo, y seguramente debido a la edad y circunstancias familiares, la emperatriz María
 optó, una vez «enclaustrada» en el Cuarto Real por una vida de preparación a la muerte («se provava a mor-
 ir cada día»)⁹⁴, y se retrató con ropas de viuda, llevando un rosario en la mano, un elemento incorporado

en el último tercio del siglo XVI al retrato de corte de los Austrias, toda vez que la festividad del Rosario quedó institucionalizada por Gregorio XII como conmemoración de la victoria de Lepanto y por tanto como triunfo de la fe [cat. 7.11]. Tan contundente imagen de retiro y espiritualidad presenta su contrapunto con la presencia de la corona imperial, un atributo idóneo no sólo para recordar la alta dignidad de doña María, sino para subrayar el valor de su encierro monástico, aun cuando su vida en el monasterio no fuera un retiro tan riguroso como los textos de la época han querido destacar. El gesto de la emperatriz dibujó el modelo para otras mujeres de la dinastía; desde su hija, la archiduquesa Isabel, reina de Francia que, tras enviudar acabó como clarisa en Viena, hasta la infanta Isabel Clara Eugenia, que desde que en 1621 quedara viuda del archiduque Alberto, vistió hábito de terciaria franciscana. En las Descalzas se conservan dos retratos de la hija de Felipe II vistiendo de tal guisa, siguiendo un original de Van Dyck, y que se constituyeron en presencia simbólica de la infanta, tal vez un deseo nunca consumado por sus deberes como gobernadora en los Países Bajos.

Un tercer modelo femenino en el recinto monástico fue el trazado por la archiduquesa Margarita, convertida en monja tras rechazar el matrimonio con su tío Felipe II, y que llegó a convertirse en un referente fundamental en la monarquía española. Se inició incluso un proceso de beatificación, según consta en la documentación del propio monasterio. Todavía en 1690, casi sesenta años después de su muerte, uno de los mejores grabadores de la corte, Gregorio Fosman, abrió una plancha de cobre reproduciendo el retrato orante de la monja, atribuido a Matías de Torres. Sor Margarita, arrodillada y con las manos en oración, mantiene la fórmula de «adoración perpetua» a Dios. Aunque existen otro tipo de retratos de la monja, de pie, con misal entre las manos, que analizaremos a continuación, este tipo de imagen conoció su prolongación gracias a los retratos de conjunto de las monjas de la familia, presididas por sor Margarita.

La estética del retrato cortesano fue seguida por los retratos de religiosas, ejemplo de ello son los retratos de sor Ana Dorotea y de Margarita de la Cruz. El retrato de Ana Dorotea, de tres cuartos, atribuido a Rubens, cuenta con otra versión casi literal, realizada por el mismo pintor, en el Wellington Museum de Londres, que facilitó su datación hacia 1628, coincidiendo con el segundo viaje de Rubens a España. Es posible que este retrato se realizara para conmemorar la toma de velo de la religiosa que tuvo lugar en el citado año. El retrato de Margarita de la Cruz, obra de Antonio Rizzi pintada en 1603 [fig. 6], cuando la religiosa contaba treinta y seis años, sigue el mismo esquema; en este caso, la figura es de cuerpo entero, pero mira igualmente al espectador y repite algunas constantes llenas de simbolismo, que también se observan en el retrato de sor Ana Dorotea. Ambas representadas llevan en su mano derecha el breviario en el que señalan algunas páginas con su dedo índice. Este gesto indica dos cuestiones: la oración continua como forma de vida, y que es el breviario, y no la Biblia, lo que deben leer las religiosas, de acuerdo con las normas emanadas de Trento y plasmadas en el «Índice de libros prohibidos». En la mano izquierda sostienen el rosario o la corona franciscana, símbolo que nos habla de la importancia en la vida de la religiosa de la oración oral frente a la mental.

Los retratos de religiosas pretendían, al igual que los cortesanos, dignificar la figura de las monjas, finalidad que se conseguía con diferentes esquemas iconográficos en los que, junto al retrato de la religiosa que ya he-

mos visto, siguiendo las pautas clásicas del momento, se ejecutaban retratos conmemorativos como recuerdo de las profesiones, al igual que los retratos funerarios conmemoraban el paso glorioso a la vida celestial y perpetuaban la memoria de la religiosa difunta⁹⁵. Por otro lado, surgen los retratos seriados a modo de galerías independientes, lo que ya hemos denominado como galerías de monjas egregias.

En las Descalzas Reales se conservan dos series de retratos de monjas ilustres que habitaron en el monasterio. La primera está integrada por cinco lienzos en los que se mantiene una uniformidad iconográfica. Las religiosas de tres cuartos sobre una cartela en la parte inferior del lienzo en donde se recogen sus principales datos iconográficos. Todas ellas aparecen de pie, en una estancia poco iluminada que recibe una tenue luz a través de un vano; sobre una mesa cubierta por un tapete carmesí, una corona cuya tipología depende del rango de la representada. En esta serie se encuentran reunidas sor Ana Dorotea de Austria⁹⁶, sor Margarita de la Cruz, hija natural de Juan José de Austria⁹⁷, sor Mariana de la Cruz, hija del cardenal infante Fernando de Austria⁹⁸, sor Catalina María de Este, hija de los príncipes de Módena y nieta de la infanta Catalina Micaela⁹⁹, y sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria, hija de la emperatriz María¹⁰⁰. Dos lienzos más completan esta serie; se trata de los retratos de Juana de Austria¹⁰¹ y de la emperatriz María¹⁰², lo que nos hace pensar que estamos ante una serie de mujeres ilustres del monasterio, unidas tanto por sus virtudes como por su alto rango. Esta serie, dado que la fecha más moderna corresponde a la muerte de Mariana de la Cruz en 1715, debe ser fechada en el siglo XVIII aunque su estética siga los modelos del XVII. Sin embargo, si consideramos que las cartelas fueron añadidas en fecha posterior, podríamos encontrarnos ante obras ciertamente realizadas en el siglo XVII; de hecho, el conjunto recuerda las series salidas del taller de Antonio Rizzi.

El segundo grupo de retratos de religiosas muestra trece monjas en actitud orante distribuidas en dos lienzos¹⁰³. Formalmente recuerdan las puertas de los trípticos en las que las figuras se arrodillan ante una escena central. En esta representación el anacronismo se disculpa por la necesidad de representar agrupadas religiosas que nunca convivieron, pero que van unidas por un mismo linaje y por sus vidas virtuosas. La idea dinástica que resalta la pertenencia de las religiosas a una misma fundación, se manifiesta por la aparición, en la parte inferior de ambos lienzos, del escudo de Juana de Austria. La identificación de las representadas mediante cartelas es una constante que aquí también se emplea para dejar constancia de la identidad de los personajes, aunque se aplica solamente a las religiosas colocadas en la primera línea de los grupos representados. Curiosamente se repiten las mismas religiosas que hemos visto en la primera serie de retratos. Estas obras fueron realizadas hacia el último tercio del siglo XVII, pero emplearon como modelo los retratos anteriores ya existentes en el monasterio, afirmación que se comprueba fácilmente analizando la figura de sor Margarita de la Cruz, muy similar a la de otros de sus retratos en el monasterio.

Por último, la importancia concedida dentro de la comunidad religiosa al momento de la muerte, como culminación de los desposorios místicos, explica las representaciones de religiosas muertas. En las Descalzas Reales se conservan interesantes retratos funerarios, como el del archiduque Alberto¹⁰⁴, muerto en 1621, en donde aparece con el hábito franciscano, como también lo hicieron la princesa Juana y la emperatriz María, siguiendo la costumbre de vestir a los difuntos con los hábitos de determinadas órdenes religiosas. A su

izquierda, la corona de archiduque, y a su derecha, el bonete y estoque pontificios, regalo de Clemente VIII en reconocimiento de su defensa de la fe católica. En este ejemplo comprobamos el importante simbolismo de este tipo de retratos en los que se destacan el cargo y las virtudes del difunto que ya le fueron reconocidas en vida y que serán recordadas tras su muerte. Otro retrato funerario es el de la niña identificada como la infanta María y atribuida por Serrera a Pantoja de la Cruz¹⁰⁵. Pudiera tratarse de uno de los siete lienzos de la infanta muerta, que Margarita de Austria encargó a Pantoja. La temprana muerte de la infanta, que tan sólo vivió dos meses, no permitió que fuera retratada con vida, pero a pesar de ello mereció ser considerada como miembro de la dinastía y su retrato fue difundido y enviado a varias cortes y familias¹⁰⁶.

Junto a estos ejemplos se conservan los retratos funerarios de dos religiosas del monasterio. El primero de ellos enlaza con las representaciones de los infantes muertos, ya que sigue el mismo esquema. En este caso se representa a una niña vestida de religiosa, con el velo blanco que demuestra su condición de novicia. Hemos identificado esta joven religiosa como sor Catalina María de Este, fallecida en 1628, con apenas catorce años, sin llegar a profesar¹⁰⁷. El otro retrato funerario corresponde a Margarita de la Cruz, fallecida en 1633. La archiduquesa está representada en su ataúd, cubierta de flores como símbolos de su entrada en el paraíso¹⁰⁸. Como era habitual en los monasterios, la religiosa viste el hábito de la orden, ciñe su cabeza una corona de flores como símbolo de los desposorios definitivos, y abraza la palma, —imagen del martirio que se refiere a su intachable vida religiosa—, y la cruz, que le acompañó durante su vida monástica.

Los retratos de las Descalzas Reales nos transmiten el sentir y las creencias de una dinastía; su presencia en el monasterio queda plenamente justificada por la condición de fundación regia y por la estrecha relación de los monarcas y sus familias con lo divino. Los reyes, reinas, príncipes, infantes y demás personajes de la corte estuvieron presentes en las oraciones del convento; las religiosas sentían su cercanía gracias a sus retratos y porque, en cierta medida, eran partícipes del mismo linaje. Lo cortesano y lo monacal convivieron entre los muros del monasterio; la galería de retratos fue el eje de unión entre ambos mundos y el espacio de peso en la vida del convento y del Cuarto Real. A pesar del paso de los siglos y de los abandonos de la memoria que en ocasiones borra o modifica la identidad de los retratados, el sentimiento de pertenencia se ha mantenido al tiempo que la galería creció en función de la historia. Aunque no hay duda de que el gran momento del salón de retratos de las Descalzas fue el siglo XVI y los comienzos del XVII, la llegada de retratos en fechas posteriores demuestra la importancia de este espacio en donde el simbolismo y la fuerza del retrato, en su mayor esplendor, se mantienen de forma excepcional entre los muros para donde fueron destinados.



Fig. 6 Antonio Rizzi
Sor Margarita de la Cruz, 1603

PATRIMONIO NACIONAL, MADRID, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

¹ Lo referente a este aspecto queda estudiado en profundidad en Sánchez Hernández, 1997.

² Carrillo, 1616; y *Crónica*, 1594.

³ Carrillo, 1616, fol. 1.

⁴ Carrillo, 1616; Fernández de Retana, 1955; Bataillon, 1974; Martínez Millán, 1994, pp. 73-106.

⁵ Pérez Pastor, 1914a, pp. 329-351.

⁶ Carrillo, 1616, fol. 8.

⁷ Carrillo, 1616, fol. 44.

⁸ Jordan Gschwend, 1994a, pp. 116-127.

⁹ Sánchez Hernández, 1997, p. 60.

¹⁰ El más reciente estudio sobre el papel de Juana como coleccionista se encuentra en Jordan Gschwend, 2000.

¹¹ *Inventario*, 1553.

¹² *Inventario*, 1553, fol. 10r: «Un Retrato del príncipe de Portugal con un letterero de su edad y metido en una camisa de tafetán berde cayrelada de oro y alamares y dentro de una caja questa forrada [...]»; Otro Retrato del príncipe nuestro señor questa con otro retrato del príncipe de Portugal»; fol. 18r: «dos Retratos de los Reyes de Bohemia»; fol. 65r: «un retrato del emperador nuestro señor que está en lienzo [...]». Dos retratos del príncipe don Felipe nuestro señor y de la princesa doña Juana quando eran niños».

¹³ Jordan Gschwend, 1994a, p. 108; Jordan Gschwend, 1989-1991, p. 222.

¹⁴ Pérez Pastor, 1914a, vol. I, pp. 315-380.

¹⁵ *Cuaderno*, 1584. Existía un error en la catalogación antigua que identificaba esos bienes con los de la emperatriz María; mediante la lectura del documento se comprobó que se mencionaban los testamentarios de Juana: Antonio Cordero (su guardajoyas), indicando que ha fallecido y es representado por su viuda Juana Fialla; Antonio Guerrero (teniente de mayordomo mayor), y Diego de Arriaga.

¹⁶ Carrillo, 1616, fol. 25.

¹⁷ Toajas Roger, 1998, pp. 127-147; Toajas Roger, 1999, pp. 18-31.

¹⁸ Carrillo, 1616, fol. 44.

¹⁹ Carrillo, 1616, fol. 59.

²⁰ Palma, 1636, fol. 54.

²¹ Carrillo, 1616, fol. 57v.

²² Carrillo, 1616, fol. 58.

²³ Fernández de Retana, 1955, p. 180.

²⁴ Palma, 1636, fol. 92r.

²⁵ Carrillo, 1616, fol. 57v.

²⁶ Palafox Mendoza, 1663, p. 220.

²⁷ Palafox Mendoza, 1663, p. 243.

²⁸ Pérez Pastor, 1914, vol. II, p. 254: «Retratos de pincel al olio que tiene prestados la serenísima Emperatriz doña María».

²⁹ Archivo General de Simancas, Patronato Real. Testamentos. Leg. 31/28, fol. 226v.

³⁰ N.º de inventario 612215 (Isabel Clara) y 612211 (Alberto).

³¹ Palma, 1636, fol. 35.

³² Archivo General de Palacio, Patronatos. Descalzas Reales. Leg. 7140/14.

³³ Tormo, 1917a, pp. 197-198.

³⁴ Nieto de Nuño, 1990, pp. 384, 408 y 424.

³⁵ La etapa portuguesa de Juana y su relación con Catalina de Austria han sido estudiadas en profundidad en Jordan Gschwend, 1993; Jordan Gschwend, 1994b.

³⁶ Archivo Histórico Nacional, 636, fol. 2021v. Citado por Morán Turina, 1994, p. 551.

³⁷ Archivo Histórico Nacional, 636, fol. 161v-162r. Citado por Morán Turina, 1994, p. 551.

³⁸ Archivo Histórico Nacional, 635, fol. 234-240. Citado por Morán Turina, 1994, p. 550.

³⁹ *Inventario*, 1900.

⁴⁰ *Inventario*, 1908.

⁴¹ Tormo, 1915.

⁴² *Inventario*, 1925.

⁴³ *Inventario*, 1958, p. 47.

⁴⁴ *Inventario*, 1961, pp. 30-33.

⁴⁵ Tormo, 1917a, p. 11.

⁴⁶ Serrera, 1990.

⁴⁷ Falomir Faus, 1999b, pp. 125-140; Kusche, 1999a, pp. 343-382; Marías, 1999, pp. 443-456. Finalmente, y de gran valor por la excelente puesta al día del estado de la cuestión en lo referente a la personalidad de Juana y María: Jordan Gschwend, 2000, pp. 429-479.

⁴⁸ Kusche, 1999b, pp. 433-443.

⁴⁹ Jordan Gschwend, 2000, pp. 451 y 453.

⁵⁰ El único pintor que aparece como uno de los «tasadores de las cosas del inventario general» es Diego de Urbina. Las dos pinturas de Moro reconocidas como tal son los retratos de Doña Juana (n.º 41) «de cuerpo entero que tiene la mano derecha sobre una silla, que tiene de largo dos varas y media y de ancho vara y tercia un dedo, tasado en 22.500 maravedíes», y el de Felipe II (n.º 59). «armado, que tiene de alto dos varas y dos tercias escasas y de ancho vara y media escasa; tasado en 30.000 maravedíes». Parecen tratarse de las dos telas del Museo del Prado y del Monasterio del Escorial, respectivamente.

⁵¹ N.º 72, tasado en 18.750 maravedíes, igual que el de su hermano (n.º 33). El del emperador se cita como el primer retrato, tras las medallas y los bultos redondos; el de Fernando, bastante más «rezagado», sin dejar constancia de la filiación como pareja de ambos. N.º de inventario actual, 612062, expuesto en el Candilón.

⁵² Tal vez se incluyeron, atendiendo a las medidas y marcos, todos ellos iguales, los retratos de la emperatriz Isabel (n.º 34), Felipe II (n.º 35) y el príncipe don Juan (n.º 37).

⁵³ Se contabilizan diez medallas, y de ellas tres de la princesa Juana hechas por Juan Pablo (Poggini), al «que se compraron» cinco cuños de hierro de estas medallas (n.º 8).

⁵⁴ Del original, perdido, se conoce copia de Pantoja de la Cruz (Biblioteca de El Escorial).

⁵⁵ Números 69 (de «tres cuartos escasas» de alto), 70 (de «dos tercias») y 71 («no está acabado de sacar [...] en redondo por lo alto, que tiene de largo siete dozavos»).

⁵⁶ Números 80 al 85.

⁵⁷ Las tres medallas proceden del mismo cuño, diferenciándose solamente por los materiales: oro, plata y plomo. El autor es el citado Juan Pablo Poggini, quien en el reverso de la medalla realizó «una muger sentada sobre un buey», una representación de la Abundancia. Una medalla en bronce, salida de este cuño, pertenece a las colecciones del Museo Arqueológico Nacional (véase F. Álvarez-Ossorio, 1950, n.º 234). En el anverso (IOANNA. CAROLI. V. AVG. FIL. IVSITAN. PRINC.) aparece el busto de perfil de Juana, cubierta con la tradicional toca de cabos, y aparece la firma de Poggini (I. PAVL. POG. F.), en el reverso (APARALLAKTOS) la Abundancia aparece sentada en un toro y lleva un ramo de flores o espigas y el cuerno de Amaltea, mientras que tres genios arrojan flores y ramos. Según el exergo, la medalla se realizó en 1564. Poggini llevó a cabo al menos otra medalla con la efigie de la princesa, y que podría corresponder también con lo citado en el inventario: igualmente en el Arqueológico Nacional, introduciendo asimismo en el reverso una representación de la Abundancia bajo la inscripción CONNVBII. FRVCTVS. Para el anverso, Poggini se valió de un retrato de la princesa realizado hacia 1552 por Cristóbal de Morales (Londres, Hampton Court). Véase Álvarez-Ossorio, 1947, n.º 28.

⁵⁸ Resulta de gran interés el análisis de Annemarie Jordan a propósito de los retratos vallisoletanos de Juana, con alusiones manifiestas a imágenes del emperador; «el propósito de Juana era evidente: ha adoptado un estilo masculino de retrato para una figura femenina», Jordan Gschwend, 2000, pp. 450 y 451.

⁵⁹ Por la descripción, el retrato recuerda al del Museo de Bellas Artes de Bilbao, aunque la versión bilbaína es de medio cuerpo.

- ⁶⁰ Sobre la obra véase: Jordan Gschwend, 1989-1991, pp. 217-250; Kusche, 1999a, p. 354; Jordan Gschwend, 1994a; Jordan Gschwend, 2000, p. 441.
- ⁶¹ Sobre este asunto, véase Jordan Gschwend, 2000, p. 441.
- ⁶² *Inventario*, 1553, fol. 10r, citado en Jordan Gschwend, 1994a, p. 162.
- ⁶³ N.º de inventario 612069.
- ⁶⁴ N.º de inventario 610741, representa al rey con armadura, en figura de tres cuartos.
- ⁶⁵ N.º de inventario 612065.
- ⁶⁶ Como advertimos más arriba, el retrato desapareció entre los años 1925 y 1958.
- ⁶⁷ Marías, 1997, p. 110, considera que el «género» se inicia durante la época de Felipe II, concretamente con los conservados en las Descalzas Reales.
- ⁶⁸ Serrera, 1990, pp. 50 y 52.
- ⁶⁹ De 1596 son la pareja de retratos infantiles de Ladislao y Ana María de Polonia, hijos de Segismundo III y sobrinos, por lo tanto, de la reina Margarita, atribuidos a Martin Koebner (h. 1550-1598).
- ⁷⁰ N.º de inventario: 612229, expuesto en el Salón de Reyes.
- ⁷¹ Marías, 1997, p. 106.
- ⁷² Marías, 1997, pp. 112-116.
- ⁷³ La cara de uno de ellos, en el Candelón (n.º de inventario 612064), presenta los rasgos de la familia, pensamos que de la infanta doña Ana, un poco más pequeña que como aparece en el retrato «a lo divino» que se conserva en Viena (Kunsthistorisches Museum): *La Anunciación*, de Juan Pantoja de la Cruz, a quien también podría atribuirse este retrato de las Descalzas, el otro, de poca calidad, en el Salón de Reyes (n.º de inventario 61612216), fue publicado en Tormo, 1917a.
- ⁷⁴ Checa, 1992a, pp. 34 y 35. Apuntamos que el retrato de la princesa Ana, esposa de Segismundo III de Polonia, es de factura y dimensiones diferentes, por lo que podría pertenecer a otra serie.
- ⁷⁵ Bastante posteriores, los cuadros de *Santa Úrsula* y *San Hermenegildo*, ambos en el Salón de Reyes. Tormo atribuyó el segundo a Eugenio de las Cuevas, e identificó en el adolescente a don Juan de Austria, «camuflado» de santo «al ser reconocido por Felipe IV», Tormo, 1917a, p. 104.
- ⁷⁶ Portús, 2000, p. 183.
- ⁷⁷ Para Fernando Marías, la identidad que tradicionalmente se viene dando a las dos jóvenes (Leonor y Catalina Renata) debe ponerse en cuestión, apuntándose la posibilidad de que las retratadas sean María Cristierna y Leonora; véase Marías, 1997, p. 112.
- ⁷⁸ Del mismo pintor, *La Anunciación* (h. 1605) del Kunsthistorisches Museum de Viena, donde la Virgen aparece con los rasgos de la reina Margarita y el ángel con los de la infanta doña Ana.
- ⁷⁹ Carrillo, 1616, fol. 226.
- ⁸⁰ Carrillo, 1616, fol. 202v.
- ⁸¹ Sobre este tipo de imágenes, incluyendo no sólo retratos «a lo divino», sino también personajes reales en escenas de la historia sagrada, véase Portús, 2000, pp. 183 a 189; Marín Cruzado, 1999, pp. 113-126.
- ⁸² N.º de inv. 612514, óleo sobre cobre, (49 x 41 cm).
- ⁸³ N.º de inventario 610451.
- ⁸⁴ Seguramente una copia del original hoy conservado en el Museo del Prado; véase Mena, 1985, pp. 12-14.
- ⁸⁵ Por los rasgos físicos, es difícilmente asumible que el retratado se corresponda con San Carlos Borromeo.
- ⁸⁶ *San Victor* (n.º de inventario 615941, 125 x 94,5 cm, óleo sobre lienzo); en la parte superior del lienzo: «S. VICTOR EX SOCIETATE S. MAURITII SIGNIFERIS CUIUS CORPUS HIC IACET». *San Valerio* (n.º de inventario 615942, 125 x 94,5 cm, óleo sobre lienzo); en la parte superior del lienzo: «S. VALERIO ARCHIEPISCOPUS TREVIRENSIS DISCIPULUS S. PIETRI AP. CUIUS CORPUS HIC IACET». Para la realización del retrato de Maximiliano, el pintor pudo basarse en dos fuentes fundamentales: el retrato de Maximiliano de Antonio Moro, realizado en 1551 cuando se hallaba en España como regente, y que en 1600 se hallaba en el «Guardajoyas» del Real Alcázar; la inclusión de la barba y las arrugas del rostro debieron tomarse de la estampa del emperador según Martino Rota. Todo ello sin perjuicio de que doña María contara con algún que otro retrato que no ha llegado hasta nosotros.
- ⁸⁷ *Crónica*, 1594, fol. 25.
- ⁸⁸ *Crónica*, 1594, fol. 27.
- ⁸⁹ El duque de Feria se opuso en 1569 a que la emperatriz María acompañara a su hija, Ana de Austria, en su viaje a Madrid para contraer matrimonio con Felipe II. El protocolo presentaba ciertos problemas: «En alemaña, y aún en italia, precede la dignidad y no el grado de sangre o parentado y, aunque sea justicia que preceda el emperador a los reyes, no sé por qué ayamos de tomar el más ruin lugar para nosotros, pudiéndolo escusar, llegada la emperatriz a verse con su hermano»; citado en Bouza, 1994, p. 45. También Falomir Faus, 1998?, p. 218, se refiere al asunto a propósito de las «ausencias» familiares detectadas en la galería de retratos del Escorial.
- ⁹⁰ Sobre el significado del atributo en la figura de doña Juana, véase Portús, 2000, pp. 193-199.
- ⁹¹ Para María Kusche, el creador de estos retratos es Roland de Moï; véase Kusche, 1999b, pp. 432 y 433.
- ⁹² Jordan Gschwend señala el gusto de Juana por los perros falderos: su suegra, la reina Catalina, «le regaló tres en 1566», y uno de ellos podría ser el del retrato del coro de las Descalzas, de Alonso Sánchez Coello; véase Jordan Gschwend, 2000, p. 447.
- ⁹³ Carrillo, 1616, fol. 13.
- ⁹⁴ Carrillo, 1616, fol. 210. Sobre el «arte de bien morir», véase Martínez Gil, 1993, pp. 32-50.
- ⁹⁵ Este asunto ha sido tratado en García Sanz-Sánchez Hernández, 1997, pp. 131-142.
- ⁹⁶ N.º de inventario 612226.
- ⁹⁷ N.º de inventario 612204.
- ⁹⁸ N.º de inventario 612222.
- ⁹⁹ N.º de inventario 612207.
- ¹⁰⁰ N.º de inventario 615945.
- ¹⁰¹ N.º de inventario 615943.
- ¹⁰² N.º de inventario 615946.
- ¹⁰³ N.º de inventario 612219 y 612221.
- ¹⁰⁴ N.º de inventario 613952.
- ¹⁰⁵ Serrera, 1990, p. 52; n.º de inventario 613948.
- ¹⁰⁶ Marías, 1997, pp. 107-108.
- ¹⁰⁷ N.º de inventario 613991.
- ¹⁰⁸ N.º de inventario 611987.