

Imagen y poder en la corte de Felipe II: apariencia y representación de la Infanta de España

María Albaladejo Martínez, Universidad de Murcia, España

Resumen: Desde tiempos remotos la apariencia ha sido uno de los instrumentos más importantes en el hombre para expresar sus sentimientos e ideologías. Como una señal de identidad ha servido siempre para establecer el orden social y el rango de cada individuo. Los monarcas conscientes del poder de la imagen, utilizaron todos los elementos a su alcance para conquistar a través de la vista a sus súbditos. La indumentaria, sus adornos, gestos y actitudes, sirvieron para suscitar la admiración y el respeto. En esta escenografía el rey se presentaba como figura principal rodeado en numerosas ocasiones de su familia, jugando sus hijos un papel fundamental como continuadores de su estirpe. En España, donde no existía la ley sálica, la Infanta, como descendiente y posible heredera del rey, tenía la misión de reflejar los valores de su dinastía y asegurar su supervivencia. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas de Felipe II e Isabel de Valois, encarnaron el poder de la monarquía absoluta de su padre y contribuyeron a personificar sus virtudes. A través de sus retratos y de diferentes documentos de los Archivos Generales de Palacio y de Simancas, el presente trabajo analiza la apariencia y la representación de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II.

Palabras Clave: Infanta, apariencia, representación, poder, monarquía.

Abstract: Since ancient times appearance has been one of the most important instruments in men to express his feelings and ideas. As a sign of identity it has always been useful to set the social order and range of each person. The monarchs aware of the image of the power, used all the elements they could to conquer their subjects through the sight. The clothing, their ornaments, gestures and attitudes were useful to raise respect and admiration. In this scenery the king introduced himself as the main figure surrounded in many occasions by his family, playing his sons a fundamental role as followers of his lineage. In Spain, where the Salic law didn't exist, the Infant as a descendant and possible heir of the king had the aim of reflecting the values of her dynasty and assuring her survival. Isabella Clara Eugenia and Catherine Michelle, daughters of Philip II, embodied the power of the absolute monarchy and contributed to personify their virtues. Throughout their portraits and the different documents in the Archivo General de Palacio and Archivo General de Simancas, this essay analyses the appearance and representation of the infantas in the court of Philip II.

Keywords: Infant, appearance, representation, power, monarchy

La apariencia o aspecto exterior definida como aquello “que se presenta a la vista pero, que muchas veces suele ser diverso de lo que se ofrece a los ojos” (RAE, 1726), podía formar parte de una simulación o, una representación, un término que significa “hacer presente una cosa” (RAE, 1737), “la exhibición de algo” (Bouza, 1998)¹, pero también, “autoridad, dignidad, carácter, o recomendación de la persona” (RAE, 1737), aquellos valores que la infanta de España transmitía y se manifestaban en la puesta en escena del poder real.

En España, donde no existía la ley sálica, la infanta como descendiente y posible heredera del rey tenía la misión de mostrarse como digna sucesora de su imperio, reflejar sus valores y asegurar la supervivencia de su dinastía.

La apariencia o aspecto exterior definida como aquello “que se presenta a la vista pero, que muchas veces suele ser diverso de lo que se ofrece a los ojos” (RAE, 1726), podía formar parte de una simulación o, una representación, un término que significa “hacer presente una cosa” (RAE,

¹ Por su carácter pionero resulta muy interesante su visión sobre la importancia de la apariencia del monarca Felipe II y el análisis que realiza de ella.



1737), “la exhibición de algo” (Bouza, 1998)², pero también, “autoridad, dignidad, carácter, o recomendación de la persona” (RAE, 1737), aquellos valores que la infanta de España transmitía y se manifestaban en la puesta en escena del poder real.

En España, donde no existía la ley sálica, la infanta como descendiente y posible heredera del rey tenía la misión de mostrarse como digna sucesora de su imperio, reflejar sus valores y asegurar la supervivencia de su dinastía.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, hijas Felipe II y de su tercera esposa Isabel de Valois, encarnaron a través de su imagen el poder de la monarquía hispánica y contribuyeron con su apariencia a encumbrar y transmitir sus valores.

Así lo señalaba Gálvez de Montalvo, en su obra *El pastor de la Filida*, escrita en 1582. La sexta parte de esta novela pastoril, constituye un homenaje a las damas más bellas de la corte, siendo las cuatro esposas de Felipe II y las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, las más destacadas en el “Canto de Erion”, cuyos versos dicen así:

Las dos Infantas que en el ancho suelo
con sus rayos clarísimos deslumbran
como dos nortes es que estriba el cielo,
como dos soles que la tierra alumbran.
Son las que a fuerza de su inmenso vuelo
al soberano nombre de Austria encumbran,
bella Isabel y Catalina bella,
esta sin par y para sí igual aquella. (Gálvez de Montalvo, 1586)³

Isabel Clara Eugenia nació en la madrugada del 12 de agosto de 1566, en la Casa del Bosque de Segovia. Su rostro ya reflejaba la herencia de la dinastía de Austria. La primera vez que el embajador francés Forquevaux la contempló dijo de la recién nacida que era una niña con “la frente ancha; la nariz un tanto grandecilla como la de su padre; no así la boca, que no guarda parecido alguno con la de éste, aunque no peca de pequeña; muy blanca de rostro, (...) en suma, sus rasgos todos auguran para el porvenir, una gran belleza” (Duais, 1944: 11-14).

Catalina Micaela nació en el Alcázar de Madrid, el 10 de octubre de 1567. La infanta también fue descrita, en una carta del embajador Forquevaux a su abuela Catalina de Médicis, como la “criatura más linda nunca vista” (Douais, 1944: 281)⁴. Según el embajador, ésta era más menuda de cuerpo que su hermana, morena, de rasgos más finos y pequeños, con una belleza más dulce y serena que la hacían más delicada y refinada que Isabel Clara Eugenia (Amezúa y Mayo, 1949: 419), valía “más que dos hijos”, dijo la duquesa de Alba en una de sus cartas (Morel Fatio, 1905: 360-387)⁵.

Las infantas, que gozaron de muy buena salud y de una destacada belleza, comenzaron a ser retratadas desde muy niñas. Los pintores de corte Alonso Sánchez Coello, Sofonisba Anguissola y

² Por su carácter pionero resulta muy interesante su visión sobre la importancia de la apariencia del monarca Felipe II y el análisis que realiza de ella.

³ Gálvez de Montalvo resume de manera extraordinaria la importancia de la apariencia de las hijas de Felipe II, su papel simbólico y político. Como dice Gálvez de Montalvo la belleza de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela enaltecía al monarca y hacía honor a su dinastía. De igual manera cabe señalar la relevancia de este escrito para conocer las damas que formaban su séquito y con las que compartían lecciones en el Liceo, la academia de lectura y poesía fundada por Felipe II tratada más adelante en relación con la educación de las infantas.

⁴ La carta a Catalina el 17 de octubre de 1567 dice así: “Il lu pleut que je descendisse seoir lad dame infante et vous puis assurer madame que elle est une très belle petite princesse avec les traits du visage plus doux que l’Aisne. Je ne pue seoir les yeux car elle dormit mais a ce que’ay sceau ils sont vers et les cheveux tirant sur le brun. Il n’est possible de seoir une petite créature plus jolie”.

⁵ En una carta con fecha de 18 de agosto de 1566, la duquesa de Alba le escribe a Catalina de Médicis lo siguiente: “Elle me dit que toujours lui avoit esté aulnat d’avoir une fille comme un fils. Et est vrai, Madame, que Sa Majesté me le deist a Madrid plus a de cinq mois même J’en suis aise, fait elle, pour ce que le Roy mon mary, me faict entendant qu’Il est plus aise d’avoir lad fille que si ce fut un masle”.

Juan Pantoja de la Cruz, fueron los principales autores de sus retratos, los creadores de la imagen oficial de las infantas y de la iconografía áurea que las acompañó a lo largo de su vida, creando un modelo que a partir de entonces fue el habitual para enaltecer sus figuras y encumbrar a la monarquía hispánica⁶. Vestidas de traje de etiqueta, adoptando una pose y actitudes que reflejaban su alteridad, las infantas aparecían rodeadas de elementos que exaltaban y prestigiaban la imagen de la institución a la que encarnaban.

La apariencia entonces, en el retrato cortesano, era la manifestación sensible de la gloria del soberano. El rostro, carente de alma, era una fación neutra e inexpresiva de la apariencia de la monarquía, que no buscaban la trasmisión de sus emociones, sino mostrar unas aptitudes que ratificaban su derecho a ejercer su misión en la tierra, con todos los privilegios que ello implicaba (Checa, 1999)⁷. En sus retratos, los rostros inertes de las infantas propugnaban esas ideas. Cuando Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela fueron retratadas por primera vez en 1568 por Alonso Sánchez Coello (Madrid, Convento de las Descalzas Reales), sus semblantes imperturbables, les concedían una serenidad impropia para dos niñas de uno y dos años de edad. De esta manera, el distanciamiento y la inexpresividad del rostro se imponía en estas figuras cuyo objeto era representar el carácter atemporal y heroico de la monarquía (Fig. 1).



Fig. 1 Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (det.), Madrid, Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales.

Asimismo, la fisonomía reconocible en ambas, hace evidente que su parecido físico fue desapareciendo a medida que fueron creciendo. De acuerdo a sus retratos, la infanta Isabel Clara Eugenia poseía la nariz y la barbilla prominente, el labio belfo y el cabello rubio, los cuales delataban su vinculación a la dinastía de Habsburgo y le imprimían rotundidad y atractivo en su rostro gracioso y bello. En cambio, Catalina Micaela era más morena, de perfil facial redondeado y de rasgos más estilizados y equilibrados, que la hacían más semejante a Isabel Valois.

La indumentaria y el aderezo del cuerpo constituían instrumentos fundamentales para embellecer y transmitir la estirpe real de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, siendo el traje de etiqueta, la vestimenta que aparece siempre en sus retratos desde que eran muy pequeñas.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela se ataviaron con trajes y aditamentos que superaban en lujo y profusión a los del rey. Lo suntuario encarnado en los materiales más preciosos, ricos y exóticos se convirtieron en vehículo eficaz para la configuración de un modelo femenino, síntesis perfecta de la condición regia.

⁶ Para conocer mejor esta figura, son muy interesantes los trabajos de Kusche, María (1989): “Sofonisba Anguissola en España”, *Archivo español de arte*, Tomo 62, 248(391-420); *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores. Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2003. También el de Perlingieri, Ilya Sandra, *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli International Publications, 1992.

⁷ Esta idea se desarrolla a propósito de la imagen que daban los pintores de Felipe II. Para Checa, el retrato cortesano acentuaba “la distancia y majestad del joven Felipe, presente (...), en su ya inexpresivo rostro”.

El traje de etiqueta se componía de diversas piezas que, además de cumplir una funcionalidad, completaban el simbolismo de este atavío. Ciertos artilugios que se intuían y se percibían en el exterior, contribuían a que las infantas exhibiesen una apariencia distinguida y adecuada a la moral de la época. A través de ellos, el traje femenino español se convirtió en un auténtico, artificio de lujo, casi una jaula dorada, para ensalzar y proteger a la infanta de España. Estos artificios eran el verdugado y las tablillas de pecho. Ambos se apropiaban del cuerpo, lo ocultaban, limitaban sus movimientos y lograban unas dimensiones en el espacio que establecían una distancia simbólica y física entre sus súbditos, otorgaban empaque a sus figuras y contribuían a que la aparición de la infanta se asemejara a una puesta en escena con tintes que oscilaban entre lo teatral y lo sacro.

El verdugado, vestido a continuación del manteo, se trataba de un armazón de madera colocado a modo de falda. Recibía este nombre porque estaba realizado con verdugos, ramas o renuevos de un árbol, utilizados a su vez, por los verdugos para azotar a sus víctimas (RAE, 1737). Su flexibilidad permitía crear aros que se forraban y se acoplaban a una enagua, dándole al vestido exterior una gran amplitud (Bernis, 1979)⁸.

El verdugado nació dentro de la corte castellana hacia 1468. Cuenta el cronista, Alonso de Palencia, que fue Juana de Portugal esposa del rey Enrique IV, El Impotente, “quien, para disimular un embarazo fruto de sus devaneos fuera de su matrimonio, inventó un traje que llevaba este artilugio” (Bernis, 1979)⁹. Su uso se extendió por los reinos de Castilla y Aragón. En sus principios resultó ser una moda muy llamativa duramente censurada. Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel la Católica, fue su principal detractor¹⁰. De sus tratados, dice Bernis, “se deduce que los verdugos se llevaban con caderas postizas”, y quedaban totalmente al descubierto o parcialmente vistos. Sin embargo, en el siglo XVI el verdugado carecía de caderas y quedaba oculto. El traje femenino más ceñido a la cintura y, a la manera de un triángulo invertido, se impuso creando una nueva silueta, seña de la estética y moral de la época. El verdugado, signo de la identidad de las clases altas, fue una moda muy distendida dentro del círculo cortesano y nobiliario, apenas utilizada por el pueblo llano, ya que era una pieza muy incómoda, que impedía la libertad de movimientos en el trabajo (Boucher, 1965).

La saya o basquiña y jubón eran las piezas exteriores que configuraban el traje de etiqueta. La saya era un vestido de cuerpo entero y alto, muchas veces cerrado en su parte inferior por alamares y puntas (Tejeda, 2007). Estaba provisto de cola y a menudo se vestía con mangas puntiagudas. Por el contrario, la basquiña era una “falda exterior cerrada y sin cola” (Bernis, 1990: 92), acompañada de jubón, un cuerpo a juego alto y cerrado, de talle más acentuado. Su terminación en

⁸ Los verdugos o, aros de mimbre, se solían coser sobre la parte exterior de la falda. Se forraban con tela, generalmente de distinto color y diferente género que la tela de la falda. Así, además de servir de armazón, eran un elemento de adorno.

⁹ La reina, según versión castellana del texto original escrito en latín, “vino a precipitarse en una nueva culpa que por algún tiempo logró mantener secreta, merced al traje que de intento había adoptado tiempo antes. A su ejemplo todas las damas nobles españolas usaban vestidos de desmesurada anchura, que mantenían rígidos en torno al cuerpo multitud de aros, durísimos, ocultos y cosidos bajo la tela, de suerte que hasta las más flacas parecía con aquel traje corpulentas matronas y a todos podría creérselas próximas a ser madres”.

¹⁰ Este fraile dedica la cuarta parte de su tratado *Sobre los pecados que se cometen en el vestir*, a demostrar que “el hábito susodicho, deshonesto y peregrino, de las caderas y verdugos, se debió y pudo muy bien vedar en la manera que fue vedado” y cuenta que “en la muy noble villa de Valladolid fue ordenado por el prelado eclesiástico so pena de excomunión no traxesen los varones camiones con cabezones labrados, ni las mujeres, grandes ni pequeñas, casadas ni doncellas, hiciesen verdugos de nuevo ni traxesen aquella demasia que agora usan caderas. Y los sastres, que no las hiciesen de allí en adelante se mandó con la misma pena”. Tal escándalo le causaron que dedicó todo un capítulo de su tratado a demostrar mediante doce razones que los verdugos eran merecedores de la pena de excomunión lanzada contra las mujeres que lo usasen. Algunas de estas razones merecen ser recordadas por el expresivo lenguaje con que se exponen. Sirvan de ejemplo las siguientes: “Es ávito muy vano y sin provecho, porque aunque las caderas andan así demasiado arropadas todo lo de abajo hueco y apartado de las piernas, de suerte que el ávito y vestido fue inventado para cubrir y abrigar, y este traje ni cubre ni abriga”. “Es ávito deshonesto y muy desvergonzado porque muy ligeramente descubre y muestra las piernas, pies; las cuales parte, la naturaleza, uso común y universal de todo el mundo desde el principio del, quiso que las mujeres traxesen cubiertas, guardadas y ocultas. Es otrosí ávito muy deforme y mucho feo, las hace muy gruesas y tan anchas como lenguas dejan de parecer mujeres y parecen campanas”.

pico era mucho más enfatizada que la de la saya, lo que subrayaba la esbeltez de la cintura, decorada con un lujoso cinto también con forma picuda.

Tal y cómo se observa en sus retratos, las mangas podían ser de punta, terciadas o redondas y colgantes o de casaca. Éstas últimas eran mangas tubulares y aplastadas, que como su propio nombre indica, se dejaban caer por encima de los hombros. En la indumentaria infantil fueron muy utilizadas, ya que permitían sujetar de forma delicada y decorosa a los hijos de los monarcas cuando estos aún eran muy pequeños. Ello se aprecia en la miniatura atribuida a Isabel Sánchez Coello (New York, Hispanic Society), donde las infantas sujetan a su hermano Felipe, de sólo siete años, de las mangas colgantes de su traje (Kusche, 2003: 384). Conforme a ello, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela aparecen en sus retratos infantiles ataviadas con dichas mangas.

Sus vestidos, confeccionados, según las cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, con suntuosos tejidos de seda, brocados y bordados, ponían la nota de color en la corte de Felipe II, sacralizaban y enaltecían sus figuras.

Sin embargo, sus retratos ponen de manifiesto la importancia que la etiqueta concedía al color negro. El predominio del color negro fue uno de los aspectos más característico del atuendo español durante el reinado de Felipe II. Este color tan codiciado desde el descubrimiento de América, se obtenía del palo de Campeche, región situada en México de donde provenía esta raíz que producía un colorante con una tonalidad muy oscura y brillante, hasta entonces nunca vista. De esta manera, el palo de Campeche, junto con el escarlata o cochinilla, fue uno de los tintes más significativos en la vestimenta de los monarcas y elevadas personalidades (Roquero, 2006)¹¹.

La corte Borgoñona fue quien adoptó este color a finales del siglo XIV y lo transmitió a España y al resto de cortes europeas. En Inglaterra Enrique VIII y, posteriormente María Tudor, tras su matrimonio con Felipe II, vistieron de negro en diversas ocasiones. En Francia, Enrique II también lo adoptó (Laver, 2006: 90). Pese a ello, fue Felipe II quien lo popularizó interesado en transmitir el espíritu sobrio y humilde de la Contrarreforma (Pastoureau, 2006: 185)¹².

Según la historiadora Marzia Cataldo Gallo, “El negro tuvo una difusión creciente, proporcional a la expansión política de España y <<favorecida>> por la gravísima crisis, provocada por la reforma luterana, que en los primeros decenios del siglo XVI sacudió los cimientos de la Iglesia Católica Romana. El negro fue recomendado como símbolo de seriedad y rigor tanto por los seguidores de la Reforma como de la Contrarreforma” (Cataldo Gallo, 2004: 149-156)¹³. Baldassare Castiglione en su libro *El cortesano*, lo señalaba con estas palabras: “me parece que tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra colora” (Castiglione, 1873: 8)¹⁴. El uso de este color entonces, en la monarquía española, reflejaba la fusión de dos negros: el negro de los reyes y príncipes nacidos en la corte de Borgoña, emblema de lujo y distinción, y el

¹¹ Del palo de Campeche se obtenía un tinte muy codiciado de color negro muy intenso. Éste, además de contribuir al enriquecimiento en matices de la paleta del tintóreo, según Roquero “contribuyó a otro importante avance tecnológico: la obtención de un negro “ala de cuervo” por un procedimiento más sencillo que los practicados en el momento, y sin dañar las fibras. Cuando Felipe II, de cuyos dominios procedía la madera, adopta el negro para el traje de ceremonia había enviudado dos veces, y también se había erigido en máximo defensor del catolicismo. Su propósito podía ser pues el de ofrecer una imagen de luto y severidad. La misma intención de austeridad por otra parte por la que vestían de negro sus contemporáneos protestantes. Sin embargo, los retratos de la familia del Emperador más bien parecen mostrar que sobre ningún soporte lucen mejor las perlas que sobre un fondo de tafetán o terciopelo negro”.

¹² Felipe el Bueno fue quien el responsable de que el color negro se instaurase definitivamente en la corte de Borgoña, como una seña de identidad de sus príncipes. Este rey mantuvo el luto por la muerte de su padre, Juan sin miedo, asesinado en 1419, estableciendo una costumbre que España heredó junto a su protocolo.

¹³ Respecto a la indumentaria femenina dice también esta autora que “se intentó idear un tipo de vestido apto para comunicar con inmediatez los conceptos de seriedad, rigor y control de las pasiones que caballeros y damas debían poner en el centro de su existencia”. Ello explicaría el cambio hacia un atuendo más sobrio.

¹⁴ Además de ser el color de los grandes cargos eclesiásticos, el negro fue un signo de elegancia, poder y distinción dentro de la sociedad civil.

negro de la Contrarreforma, que pregonaba pureza y simplicidad (Pastoureau, 2006: 185)¹⁵. Todo ello, unido a la oportunidad de hacer desaparecer los últimos coletazos de la colorida moda musulmana, contribuyeron también a su difusión y a su adopción como una seña de identidad de los monarcas españoles.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela vistieron a la española instaurándose a través de ellas una moda nacional de entidad propia, que hacía presentes los valores que la monarquía, acorde con la Contrarreforma, quería transmitir. El hermetismo del traje de etiqueta, la contundencia de sus formas y la ausencia de escote imponía un elocuente decoro acentuado por la utilización del color negro (Fig.2).



Fig.2. Juan Pantoja de la Cruz, Isabel Clara Eugenia (det.), Madrid, Museo Nacional el Prado, inv. P0717.

El uso de la gorguera o lechuguilla también fue una de las principales señas de identidad del traje cortesano español que las hijas de Felipe II lucieron. Este cuello de encaje rizado, que apareció en la indumentaria cortesana en la segunda mitad del siglo XVI, recibió este nombre por su semejanza con “las ondas de las lechugas encarrujadas”, que comenzaron siendo pequeñas y en su tiempo, dice Covarrubias “habían crecido tanto que más parecían hojas de lampazos, que de lechugas” (Covarrubias, 1995). En los retratos de Isabel Clara Eugenia de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela se puede conocer el uso y evolución de este cuello, elaborado con el más rico encaje de puntas de Flandes.

Su tamaño, su rigidez y blancura la convirtieron pronto en un símbolo de linaje. Sólo aquellas personas que no trabajaban con sus manos, podían llevar un artefacto, cuyas dimensiones impedían mover la cabeza airoosamente, y cuyo color exigía limpieza e higiene (Laver, 2006). De esta manera, aunque en un principio, los ademanes severos y poco naturales, que propició esta moda fueron incomprensidos y criticados en otras cortes europeas, posteriormente convirtieron a la monarquía española en una de las más elegantes y admiradas.

Junto a la gorguera, el chapín fue un accesorio muy destacado. Éste consistía en un zapato de creación española, sin punta y sin talón, que proporcionaban gran altura, gracias a sus tacones de corcho. A pesar de que alcanzaron gran un éxito en Venecia y allí, muchos historiadores han

¹⁵ Cabe señalar que la ética protestante se apoderó de este color como símbolo de su moral, también austera y humilde, prolongación de la doctrina iconoclasta. En relación a ello, dice Pastoureau “el negro protestante y el negro católico, en efecto, parecen encontrarse”

situado su origen, se fabricaron especialmente en Valencia (Bernis, 1979)¹⁶. Las infantas los utilizaron en gran número, favoreciendo su puesta en escena, asemejando sus andares a una “danza”. Los chapines se vestían sobre botillas y se abrochaban por medio de capelladas a la altura del empeine con lazos. Podían ser de cuero con motivos repujados, forrados con terciopelo o raso y los más lujosos con virillas de plata y piedras preciosas, que decoraban hasta el tacón (Sousa, 2007: 133-134). Las cuentas de la Casa de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela manifiestan el uso notorio de este calzado que, conforme al decoro establecido, nunca llegó a ser representado en sus retratos (Frias, 2008: 360)¹⁷. De ello da testimonio, Hernando de Talavera en su *Tratado sobre la demasia en el vestir, calzar y comer*, escrito en 1477, donde decía así:

E avn porque la honestad y verguença ha de ser mayor en las personas ecclesiasticas y en las mugeres que en los seglares y en los varones por esso los clérigos y mugeres trahen y han de traher ropas luengas que cubran pies e piernas y no tanto los varones. (Talavera, 1496: 11-92)

En sus retratos, otros efectos y objetos lujosos las presentaban como las hijas de un monarca muy poderoso. Un ejemplo lo constituye el retrato que en 1584 Alonso Sánchez Coello realizó de Isabel Clara Eugenia junto a la enana Magdalena Ruíz. En él, la infanta aparece distinguida y bella. Su imagen mayestática queda reforzada por la presencia de la enana. Su saya blanca-dorada y el copete con un hermoso joyel le otorgan la impronta de una gran heredera. El camafeo que recoge en su mano derecha muestra que pertenece a la línea sucesora de Felipe II, cuyo busto aparece en esta joya que la infanta enseña orgullosa. Su figura protegida bajo el dosel cubierto por un tejido de brocatel confirma este parentesco y le concede una gran autoridad. Asimismo, sus aptitudes humanas para el gobierno quedan de manifiesto a través del gesto de su mano izquierda, apoyada sobre la cabeza de la enana en actitud de cariño pero también de mando y protección (Fig.3).



¹⁶ El término hapín, aparece en textos valencianos en la forma tapín. En torno al tema del origen de este calzado hay cierta controversia. Aunque muchos historiadores aseguran que la moda del chapín fue originaria de Venecia, los testimonios más antiguos del uso de este calzado en esta ciudad, según Bernis, se sitúan a finales del siglo XV, mientras que en España, las noticias de tapineros, se remontan al siglo XIII, cuando se repobló Valencia después de la conquista. Desde entonces, dice esta autora, “existieron en esa ciudad, como dos oficios distintos, los zapateros y los tapineros”, los cuales se inmiscuían en el oficio del otro.

¹⁷ Ser doncella en el siglo XVI en España, dice este autor, “ser siendo virgen sin ojos y sin pies, y debéis entenderlo por el recogimiento y loables costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallará la doncella marido”.

Fig.3. Alonso Sánchez Coello, *Isabel Clara Eugenia Junto a la enana Magdalena Ruíz* (det. de Magdalena Ruíz), 1584, Madrid. Museo Nacional del Prado, inv. P0861.

A menudo, las infantas eran retratadas de pie, de cuerpo entero o tres cuartos, en un plano frontal o un tanto contrapicado, favoreciendo la visión magna de sus figuras¹⁸. Las manos, dos elementos primordiales en el retrato cortesano, se colocaban de manera delicada sobre el pecho o señalando un atributo, signo de la majestad, virtud de las infantas y poder y riqueza de la monarquía¹⁹.

Las joyas fueron complemento esencial para expresar el prestigio económico del que gozaba la Corona y, en ocasiones, para representar los lazos familiares que les unían a ella, siendo en este sentido el camafeo, una de las más significativas. El retrato de *Isabel Clara Eugenia junto a la enana Magdalena Ruíz* es por ello, uno de los ejemplos más importantes.

La infanta Isabel Clara Eugenia fue retratada, portando esta joya con la imagen de su padre, por varios artistas. El primero fue Alonso Sánchez Coello en 1584 (Madrid, Museo Nacional del Prado), después Juan Pantoja de la Cruz en 1599 (Madrid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) (Fig.2), Blas del Prado en 1586 (Toledo, Museo de Santa Cruz) y por último, Felipe de Liaño en un cuadro con fecha desconocida (Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real). Esta alhaja, no sólo hacía a la infanta fácilmente reconocible, sino que presentaba a Isabel Clara Eugenia como la heredera más fiel de Felipe II y de Isabel de Valois (Kusche, 2003: 431-432).

En el año de 1565, Isabel de Valois fue retratada por Sofonisba Anguissola presentando en su mano derecha un camafeo con la imagen de su esposo, el rey Felipe II (Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999). Conforme a ello, esta serie de retratos no sólo vinculaban a la infanta Isabel Clara Eugenia a la familia de los Habsburgo sino también, a la dinastía de los Valois.

Desde el punto de vista político, señalar la vinculación, de Isabel Clara Eugenia a la dinastía Valois, fue un propósito que embargó los intereses de Felipe II durante los años en los cuales el trono francés estaba vacante para una futura reina. Estos retratos se realizaron en los años en los cuales, Felipe II se planteó convertir a Isabel Clara Eugenia en reina de Francia, primero por medio, de su casamiento con Enrique III de Valois, y, posteriormente tras su muerte, iniciando una lucha para reivindicar los derechos que a la infanta le correspondían por parte de madre al trono francés²⁰.

El camafeo mostraba también, este estrecho vínculo que existía entre Isabel Clara Eugenia y su padre. Los fallecimientos de los descendientes varones de Felipe II, convirtieron a Isabel Clara Eugenia en la asesora más fiel del monarca, y en candidata al trono de España y reina, si las circunstancias así lo hubieran exigido. Su carácter resuelto y perspicaz de hermana mayor y, sin duda, el inmenso amor que sentía su padre por ella, favorecieron su imagen insigne y el respeto de sus vasallos. Especialmente, cuando participaba junto al rey en reuniones de estado y daba sus opiniones políticas, gozando de privilegios como estar presente en los Consejos y en las Cortes de

¹⁸ Muchos historiadores han profundizado en este tema escogiendo otras figuras relevantes. Conforme a ello cito algunos ejemplos: Llorente, Mercedes, *Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder*, en "Studia Histórica moderna", Número 28, 2006, pp. 211-238.; Cómez Ramos, Rafael, *La imagen de poder en Pedro I de Castilla*, en "E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales", 2007, N. 3; Luna Fernández, Juan José, *La representación del poder en la pintura de retrato en España durante el siglo XVIII*, en Cabañas Bravo, Miguel, López-Yarto Elizalde, Amelia, Rincón García, Wifredo, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2008, pp.291-304; Checa, Fernando, *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento Madrid*, El Viso, 1999; Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998.

¹⁹ A falta de un estudio que profundice en el lenguaje de las manos, en el retrato cortesano, cito por su importancia las obras de Carrasco Martínez, Antonio, "Fisionomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII", *Reales Sitios*, 2001, 38/147, pp. 26-37, y de Bernis, Sofía (2005), "Gestos y comportamiento dentro de un traje" en *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes Ministerio de Cultura, pp. 27-40.

²⁰ Sobre las relaciones políticas entre España y Francia, véase Schaub, Jean-Frederic (2004), *La Francia española: las raíces del absolutismo Francés*, Madrid, Historia S.A.

los reinos de España, como las convocadas en 1592 en Aragón, en donde presentó a Isabel Clara Eugenia como su heredera (Schaub, 2004: 94)²¹.

En los retratos de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela además de las joyas, guantes, pañuelos del más rico encaje y animales exóticos enaltecían la imagen de la monarquía y daban idea de los gustos refinados y aficiones de las hijas de Felipe II.

En diversas ocasiones especialmente, cuando las infantas eran pequeñas, fueron representadas con mascotas de exótica procedencia. Muestra de ello es el loro gris africano que Isabel Clara Eugenia porta en su mano en el retrato que Sofonisba Anguissola realizó de ambas infantas en el año de 1571 (Londres, Palacio de Buckingham).

Asimismo, en sus retratos, el mueble, por su belleza y por la riqueza de sus materiales era una muestra del poder político y adquisitivo de la Corona española a finales del siglo XVI. Las infantas fueron representadas en diversas ocasiones, de pie junto a ciertos muebles como la silla o sillón frailerero, muy habitual en sus pinturas. Según Nieto González y Azofra Agustín «fue en el retrato de Carlos V pintado por Tiziano en 1548, cuando apareció por primera vez uno de los sillones fraileros que dotarían de jerarquización a los retratos del siglo XVI y especialmente a los de la siguiente centuria» (Azofra, 2002).

En la corte, solamente los miembros de la monarquía y aquel que se considerase digno de ello, podía tomar asiento. El hecho de que aparezca un sillón frailerero en los retratos de las infantas indica que ostentaban ese privilegio. Sin embargo, en España era costumbre que las mujeres se sentaran sobre almohadones, siguiendo la tradición morisca, que aún en el siglo XVI persistía (Bernis, 2005: 27-40)²².

Desde la antigüedad, dice Junquera y Mato, «sólo los dioses o los reyes tenían derecho al asiento; los héroes, como Eneas, se tenían que contentar con el duro suelo, con una piedra» (Junquera y Mato, 2010)²³. De esta manera, el mueble aparece a lo largo de la historia, como un objeto de la cultura occidental hecho para los altos estamentos. Signo de poderío y majestad, fue el centro de atención de pensadores y artistas como Alberti, quien ideó una serie de teorías sutiles para que el mueble, en consonancia con la morada, reflejase el carácter y la calidad de su dueño. Mesas, doseles, sillas y sillones entre otros muebles, representaban entonces la condición regia de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela.

También es importante señalar, que junto al mueble, suntuosos textiles en forma de tapiz, cubiertas de mesa y cortinas, contribuían a que la puesta en escena fuese más representativa.

En el Siglo de Oro, la cortina se convirtió en uno de los elementos característicos de la pintura. No sólo favorecía el toque teatral y dramático de las escenas pictóricas sino que además,

²¹ Véase también Cock, Henry, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Editado por Alfred Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa, Madrid, Imprenta Real, 1876. El príncipe Carlos falleció el 24 de julio de 1568 tras haber sido confinado en el Alcázar de Madrid. Según Cock, acusado de ofrecer su apoyo a los rebeldes flamencos, Felipe II ordenó su arresto el 18 de enero de 1568. El príncipe que amenazó con quitarse la vida se negó a comer muriendo de hambre tan sólo seis meses más tarde. Tras la muerte de sus tres hijos Fernando, Diego y Carlos Lorenzo, fruto de su matrimonio con su cuarta esposa Ana de Austria, se temió por la vida de Felipe III, el único descendiente varón al trono. Asimismo, es interesante Rabbe, Alphonse, *Compendio de la Historia de España desde la conquista de los romanos hasta la revolución de la isla de León*, Madrid, Gran Patio del Palacio Real, 1824, p. 98, que dice así: “Este débil niño”, cuya salud fue muy frágil, concedió a Isabel Clara Eugenia una gran importancia como primogénita y heredera al trono español.

²² Bernis señala que “el derecho de asiento, regulado por la procedencia, es también de tradición medieval”. Según esta autora, el señor, o el invitado de mayor rango, tomaban asiento en la silla principal, que generalmente llevaba brazos y respaldo, para una mayor honra, situada en el lugar con mejor visibilidad. Sentarse, asimismo, requería aprender ciertos ademanes. La espalda debía de estar recta, sin apoyarse en el respaldo y los brazos se mantenían en abiertos en arco “dejando reposar livianamente la mano o la muñeca sobre la cruz del brazo; una pierna se adelanta, y otra se retrae flexionada bajo el asiento”. En el ceremonial, las infantas tomaban asiento sobre almohadones según la tradición morisca.

²³ Este autor recoge la siguiente cita de Alberti: “Oggi impariamo non solo quale sia la vera masserizia, ma insieme l’ottimo civilissimo vivere, diventare virtuoso adoperare la virtù, vivere lieto e fare cose delle quali non dubiti”.

era un elemento decorativo, que por la calidad del tejido y su ornamentación con brocado, reflejaba también la posición social de cada individuo (Fig.4) (Torre García, 2000: 13-29)²⁴.



Fig.4. Anónimo, *Catalina Micaela* (detalle de una cortina de terciopelo verde con listas brocadas y una mesa cubierta por el mismo tejido), hacia 1585, Madrid.

Colección particular del marqués de Leganés cedida a la Colección Lázaro Galdiano.

En las cuentas del sastre de las infantas René Geneli se han hallado cortinas confeccionadas exclusivamente para retratar a la familia real, pudiendo observar la suntuosidad de las telas y de sus ornamentos. De esta manera, “en 24 de julio de 1591 se hicieron tres cordones de seda verde, tejidos los dos de tres varas de largo con su borla cada uno en redadas con su botón encima y el otro cordón para en lugar de una cadenilla de dos varas de largo que fueron dos o tres cordones para una cortina de tafetán verde de un retrato de la serenísima ynfanta Doña Catalina»²⁵, la cual ya no residía en la corte española.

Dentro de ese interés por crear un ambiente solemne, a la altura del retratado, el paisaje también se convirtió en un recurso que el lenguaje áulico utilizaba para situar al personaje en un espacio y en un contexto concreto y, determinar, en ocasiones, su linaje y sus notables hazañas. En el primer retrato que Alonso Sánchez Coello realizó en 1568 de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, aparece una ventana desde donde se divisa una vista del Alcázar que no parecía real, ya que ni desde la habitación de las niñas, ni tampoco desde la casa del tesoro donde estaba el taller de Alonso Sánchez Coello, se vislumbraba la fachada sur de este edificio. Sin embargo, las razones para introducir esta imagen de fondo, dice la historiadora Kusche “pudieron deberse al interés por mostrar al espectador los avances del palacio y reflejar la familia a la que pertenecían las niñas, situándolas junto al emblema de la monarquía del momento (Fig.1). De esta manera, lo que en realidad se muestra es un paisaje que pertenecía a un dibujo de Vingaverde o Viñas sobre una escena cotidiana de palacio, que impide saber desde donde fueron retratadas realmente las infantas”. (Kusche, 2003: 315)²⁶

El retrato cortesano, como escenario de propaganda al servicio de la realeza, constituye entonces un testimonio fundamental para conocer la imagen y representación del poder y del poderoso. En él, la Infanta, como descendiente del monarca y posible heredera al trono, representaba la hegemonía y los valores de la Corona española haciendo gala de su ideología y de la grandeza y riqueza de sus reinos a través de su apariencia regia y de los atributos correspon-

²⁴ Esta historiadora cita que la cortina “simboliza Grandeza”. Asimismo, según recoge en este texto, la cortina se suele representar de diversos modos: como un cortinaje de fondo, que cierra el espacio y sirve de marco al representado y, como un telón colocado en primer plano, para separar al retratado del espectador y crear un espacio imaginario.

²⁵ Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa, Legajo 5214, Expediente 2. Año de 1591.

²⁶ La vista corresponde a la Torre Dorada. La construcción de este torreón fue una de las aportaciones a este edificio de época medieval, durante el reinado de Felipe II. Cuando el monarca trasladó la corte a Madrid, en el año de 1561, inició una serie de reformas en este edificio y la creación de esta torre nueva. El arquitecto fue Juan Bautista de Toledo, autor de El Escorial.

dientes a su rango. En sus retratos Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela encarnaron los valores morales y estéticos de su linaje, representando el modelo de la princesa de su tiempo, enseña de la identidad de su reino y del poder de la monarquía española de Felipe II.

REFERENCIAS

- Amezúa y Mayo, Agustín (1949). *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Azofra Agustín, Eduardo y Nieto González, José Ramón (2002). *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Bernis, Carmen (1990). “La moda en la España de Felipe II” en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de Corte de Felipe II*. Madrid, Museo del Prado.
- (1979). *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid, Instituto Diego Velásquez.
- Bernis, Sofía (2005), “Gestos y comportamiento dentro de un traje” en *El Quijote en sus trajes*, Madrid, Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes Ministerio de Cultura, pp. 27-40.
- Boucher, François (1965). *Historia del vestido de Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, S.A.
- Bouza, Fernando (1998). *Imagen y propaganda. Capítulos del reinado de Felipe II, Capítulos de Historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid, Akal.
- Carrasco Martínez, Antonio (2001). “Fisionomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII”, *Reales Sitios*, 38/147, pp. 26-37.
- Castiglione, Baltasar (1873). *El Cortesano*, Traducción de Juan Boscán. Estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo. Madrid, Libros de Antaño.
- Cataldo Gallo, Marzia (2004). “La moda española y la Génova del siglo XVII”. En P. Boccardo, J. L. Colomer y C. D. Fabio (dirs.) *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fundación Carolina, Fernando de Villaverde Ediciones, pp. 149-156.
- Checa, Fernando (1998). *Carlos V: la imagen del poder en el Renacimiento Madrid*, El Viso, 1999; Bouza, Fernando, *Imagen y propaganda. Capítulos del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.
- (1999). *Felipe II: un príncipe del Renacimiento: un monarca y su época*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Cock, Henry (1876). *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Editado por Alfred Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa. Madrid, Imprenta Real.
- Cómez Ramos, Rafael (2007). “La imagen de poder en Pedro I de Castilla”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 3.
- Covarrubias, Sebastián (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia.
- Douais, Celestin (1944). *Dépêches de M. de Fourquevaux, Ambassadeur du roi Charles IX en Espagne, 1565-1572*, Paris, Librairie Plon.
- Frías, Heriberto (2008). *La escritura enjuiciada, México*. Fundación de Letras Mexicanas, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Gálvez de Montalvo, Luis (2006) *El pastor de la Filida*. Madrid, Edición, introducción y notas de Julián Arribas Rebollo, p. 553, (1ª edición 1586).
- Junquera y Mato, Juan José (2010), *El mueble: testigo y objeto de la historia del arte*, en http://geiic.com/files/Publicaciones/El_mueble_testigo_y_objeto.pdf (Consultada en 5/05/2010).
- Kusche, María (2003). *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores. Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid, Fundación Arte Hispánico.
- (1989). “Sofonisba Anguissola en España”, *Archivo español de arte*, 62(248), pp. 391-420.
- Laver, James (2006). *Breve historia del traje y la moda*, Cátedra, Madrid.
- Llorente, Mercedes (2006). “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”, en *Studia Histórica moderna*, 28, pp. 211-238.

- Luna Fernández, Juan José (2008). “La representación del poder en la pintura de retrato en España durante el siglo XVIII”. En M. Cabañas Bravo, E. López-Yarto, W. Rincón García (2008), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, pp.291-304.
- Morel Fatio, Alfred (1905). “La duchesse d’Albe. D. María Enríquez et Catherine de Médicis”, *Bulletin Hispanique*, 7, pp. 360-387.
- Pastoureau, Michel (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires, Katz.
- Perlingieri, Ilya Sandra (1992). *Sofonisba Anguissola: the first great woman artist of the Renaissance*. New York, Rizzoli International Publications.
- Rabbe, Alphonse (1824). *Compendio de la Historia de España desde la conquista de los romanos hasta la revolución de la isla de León*. Madrid, Gran Patio del Palacio Real.
- Real Academia Española (RAE) (1990). *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Edición Facsímile.
- Roquero, Ana (2006). *Tintes y tintóreos de América: catálogos de materias primas y catálogo de materias primas y registro etnográfico de México, Centro América, Andes Centrales y Selva Amazónica*.
- Schaub, Jean-Frederic (2004). *La Francia española: las raíces del absolutismo Francés*. Madrid, Historia S.A.
- Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (1999). *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*. Madrid, Patrimonio Nacional.
- Sousa, Francisco (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Istmo.
- Talavera, Hernando (de) (2001). *Tratado sobre la demasia en el vestir, calzar y comer*, Granada, 1496. Recogido por Castro, Teresa, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª, Medieval*, t. 14, pp. 11-92.
- Tejeda, Margarita (2007). *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España, Siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Torre García, Encarnación (de la) (2000). *Los Austrias y el poder. La imagen en el siglo XVII*, en “Historia y Comunicación Social”, 5, pp. 13-29.

Documentos

Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administrativa, Legajo 5214, Expediente 2. Año de 1591.

SOBRE LA AUTORA

María Albaladejo Martínez: Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia y doctora por esta universidad. Sus líneas de investigación se centran en la apariencia y representación del poder a través de las Infantas de la Casa de Austria en la corte de Felipe II. Sobre ello versó su tesis doctoral que ha dado pie a su autora, al estudio de otras materias relacionadas con la construcción de la imagen como la joyería y el traje cortesano. Forma parte del proyecto de investigación Imagen y Apariencia II (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2013-14.