

De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II

En los meses de marzo y abril de 1552 Lourenço Pires de Távora envió a la corte portuguesa desde la ciudad castellana de Toro diversas cartas que constituyen uno de los mejores testimonios que poseemos tanto del importante papel desempeñado por los retratos en el complejo mundo de las relaciones internacionales del siglo XVI, como de su capacidad para despertar sentimientos entre quienes los contemplaban, fuera cual fuese su condición social¹.

El 11 de enero de 1552 Juana de Austria (1535-1573), hija menor del emperador Carlos V e Isabel de Portugal y hermana del futuro Felipe II, contrajo matrimonio por poderes en Toro con el heredero del trono lusitano, su primo el príncipe don Juan (1537-1554)². Las aludidas cartas de Pires de Távora, que actuó como apoderado de don Juan en los esponsales, se fechan con anterioridad a la partida de la infanta hacia Lisboa, cuando se ultimaban los preparativos del viaje y cuando, a tenor de esa misma correspondencia, la inminencia del encuentro despertó cierta ansiedad entre los ya desposados, quienes como era habitual en este tipo de enlaces no se conocían personalmente. Durante los meses previos a la salida de dona Juana de Castilla, y como preludio al definitivo encuentro del príncipe y la infanta, asistimos a un fluido intercambio de misivas y

¹ La correspondencia ha sido reproducida por Annemarie JORDAN, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa, 1994, 179-182.

² El príncipe portugués y dona Juana confirmarían su matrimonio en Lisboa el 5 de diciembre de 1552. Los preparativos del viaje y la estancia de doña Juana en Portugal en Alfonso DANVILA Y BURGUEIRO, *Don Cristóbal de Moura, primer marqués de Castel Rodrigo (1538-1613)*, Madrid, 1900, 19-32. Sobre doña Juana véase J. MARTÍNEZ MILLÁN, *Familia real y grupos políticos: la Princesa doña Juana de Austria*, en *La corte de Felipe II*, Madrid, 1994, 73-104.

presentes entre Lisboa y Toro donde los retratos gozaron de gran protagonismo. El 9 de marzo Pires de Távora notificaba al príncipe el envío de un retrato de la infanta, y aunque aseguraba que era más hermosa de como la mostraba la pintura, confiaba que satisficiera al príncipe y que, contemplándolo, pudiese imaginar lo que tanto anhelaba³. El 16 de marzo el embajador escribía a la reina Catalina de Portugal transmitiéndole los deseos de doña Juana de contar con un retrato del príncipe, retrato que obraba en poder de la infanta a principios de abril⁴. Por dos cartas fechadas los días 5 y 6 de abril y remitidas a don Juan y la reina Catalina conocemos las reacciones que suscito el retrato del príncipe. Dona Juana-escribía Pires de Távora-se alegró mucho al verlo, lo colocó en la cámara donde dormía, y pasaba allí la mayor parte del tiempo mirándolo y hablando con él. También el joven don Carlos, hijo del príncipe Felipe y la fallecida Maria de Portugal, mostró alborozo por la llegada del retrato. Iba a menudo hasta la cámara de dona Juana donde colgaba, le llamaba tío, y le convidaba a comer⁵.

Pese a su interés, ninguna de las circunstancias reseñadas en el párrafo anterior eran novedosas en los ambientes cortesanos español y portugués en 1552. Desde finales del siglo XIV se había tornado una práctica habitual el intercambio de retratos con fines matrimoniales entre las casas reales europeas, y el mismísimo Jan van Eyck había visitado con tal propósito la corte lisboeta en 1428⁶. La intensificación de las relaciones diplomáticas en el siglo XV acrecentó la necesidad de las cortes europeas por contar con retratistas capaces⁷, y son conocidos los problemas que la escasez de estos pintores especializados ocasiono, entre otros, a los Reyes Católicos, para quienes eran de gran importancia en su ambiciosa política matrimonial⁸.

Por otra parte, a mediados del siglo XVI tampoco sorprendían reacciones como las que, según Pires de Távora, protagonizó doña Juana ante

³ Annemarie JORDAN, *ops.*, cit., 179-180.

⁴ *Ibidem*, 180.

⁵ *Ibidem*, 180-181.

⁶ Sobre el origen del intercambio de retratos entre las cortes bajomedievales ver Martin WARNKE, *The Court Artist. On the Ancestry of Modern Artist*, Cambridge University Press, 1993, 220. Para la presencia de Van Eyck en Portugal W.H.J. WEALE, *Hubert and John Van Eyck, their Life and Work*, London, 1908, 11-18.

⁷ Lorne CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven & London, 1990, 149-150.

⁸ Sirva de ejemplo la carta remitida por Fernando el Católico a su hermana la

el retrato del heredero portugués. En realidad, estamos ante un tipo de respuesta afectiva definida como «amor ante la visión de una imagen» de la que existen numerosos testimonios en otras épocas y culturas, y por ejemplo, varios relatos de *Las mil y una noches* tienen este asunto como eje argumental⁹. Volviendo al contexto europeo, el surgimiento del retrato «moderno», que no conviene confundir con las imágenes de gobernantes que aparecían en salas de linajes bajomedievales o con la inclusión de donantes en obras sacras, había tenido lugar durante el siglo XIV, y de manera un tanto convencional, tiende a considerarse su momento fundacional el retrato que Simone Martini pintara de Laura para Petrarca. Este retrato «moderno» diferiría de las imágenes antes citadas por su carácter emotivo (era la evocación de una persona ausente y perdía su utilidad cuando esta aparecía) y su transportabilidad (frente al estatismo de retablos y series de linajes, casi siempre escultóricas o pintadas en muros de edificios representativos)¹⁰. Hacia 1400 retratos de este tipo eran también comunes en las cortes peninsulares, y contamos con testimonios de monarcas que besaban retratos de princesas extranjeras con las que estaban prometidos de los que se deshacían cuando estas se personaban". Con todo, las cartas de Pires de Távora, y ahí nuestro interés por ellas, fueron redactadas en un momento decisivo en la evolución del retrato del Renacimiento, cuando se extendían por toda Europa los resultados de décadas de experimentación práctica y reflexión teórica en el terreno del llamado retrato de aparato o representación oficial.

1. Imágenes oficiales y sentimientos íntimos.

En su estudio sobre el retrato de corte en el Portugal de mediados del siglo XVI, Annemarie Jordan identificó aquellos retratos que se intercambiaron en la primavera de 1552 con dos propiedad de la Reina de Inglaterra que se exhiben actualmente en Hampton Court: el del príncipe don

reina Juana de Nápoles en 1486 excusándose por no corresponder a los retratos que esta le había enviado, pues - aseguraba el rey - no había en la corte pintor capaz de realizarlos; E. A. DE LA TORRE, *Maestre Antonio Ynglés, pintor*, en *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón: Fernando el Católico y la cultura de su tiempo*, Zaragoza, 1961, 167-172.

⁹ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, 375-380.

¹⁰ Andrew MARTINDALE, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, Groningen. 1988, 8-9.

¹¹ Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia. 1996, 375-380.



Foto 1



Foto 2

Juan, obra conjunta de Antonio Moro y Sánchez Coello (FOTO 1), y el de dona Juana, atribuido a Cristóbal de Morales (FOTO 2)¹². Con independencia de la evidente diferencia de calidad que media entre una y otra imagen, ambas responden a esa categoría de retratos que la historiografía ha dado en llamar «de representación oficial, estado o aparato». Imágenes mecánicamente codificadas de una idea de majestad, nada en ellas fue dejado al azar: las poses y ademanes de los personajes, las magníficas vestiduras que cubren sus cuerpos, o los varios elementos que los acompañan como la silla o la columna, otorgan a estos retratos un carácter tan mayestático como carente de originalidad. Un testimonio coetáneo y cercano al medio donde se realizaron estos retratos delata la asunción, por parte de sus artífices y promotores, de un lenguaje formal pleno de convencionalismos. En electo, y con independencia de la predilección de Francisco de Holanda (1517-1584) por Tiziano en detrimento de los retratistas flamencos, los retratos de don Juan y dona Juana se ajustan con precisión a las pautas dadas por el artista y tratadista portugués en su *Do tirar polo natural* (1549), la primera reflexión teórica sobre el retrato en la Europa del Renacimiento¹³. Eran, en primer lugar, retratos de personas de calidad, lo que respondía a esa naturaleza «aristocrática» a la que, según Holanda, debía atenerse el retrato¹⁴. Los modelos aparecían además con los rostros «tra-

¹² Annemarie JORDAN, *ops. cit.*, 55-59.

¹³ Francisco D'HOLANDA, *Do Tirar Polo Natural*, edición de José da Felicidade Alves, Lisboa, 1984. Para este trabajo he seguido la traducción castellana realizada por Manuel Denis en 1563 y publicada en Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua*, Madrid, 1921, 251-283. Sobre el tratado de Holanda, además de las referencias de las que es objeto en la obra de Jordan antes citada, es interesante el artículo de John Bernard BURY, *Francisco de Holanda's Treatise on Portraiture*, en *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte: Portugal e Espanha entre Europa e Além-mar*, Coimbra, 1989, 87-103.

¹⁴ «Porque aun no solamente los Príncipes y Reyes tienen merecimiento para ser

zados» o en tres cuartos (el modo más adecuado según el tratadista por encima del frontal o el de perfil) e iluminados de frente y no lateralmente¹⁵. Finalmente, y sobre todo el del príncipe don Juan (cuya imagen no sugiere su físico enfermizo, más bien lo oculta deliberadamente)¹⁶, mostraban al modelo más favorecido de lo que era realmente, algo que recomendaba también Holanda en sus «Finales avisos en el sacar al natural»¹⁷.

Sin embargo, y pese a los convencionalismos que encerraban estos retratos, sus destinatarios desarrollaron hacia ellos relaciones afectivas. El carácter sustitutivo de estas imágenes es innegable. Tanto para el príncipe como para dona Juana, los retratos suplían al esposo ausente, y las cartas de Pires de Távora demuestran hasta qué punto el de don Juan se había convertido en el *alter ego* de su persona para dona Juana. La infanta mostraba hacia el retrato, que colocó recordémoslo en su cámara, las mismas emociones que hubiera exhibido ante su marido si hubiera estado presente: le hablaba, le manifestaba su alegría y, cuando pasaba tiempo sin recibir cartas suyas, también su enojo. Que imágenes tan codificadas suscitaban reacciones semejantes obliga a replantear la naturaleza de los llamados retratos representativos¹⁸. Pretender delimitar el carácter público o privado de estos retratos es una empresa condenada al fracaso; en primer lugar, porque se aplican a ambientes cortesanos del Quinientos nociones actuales de privacidad o publicidad cuando, como ha señalado el mejor biógrafo de Felipe II, «(...) incluso para la realeza, la intimidad era un concepto virtualmente desconocido en el siglo XVI»¹⁹; pero también, porque la atención de los estudiosos se ha cen-

retratados, pero dellos, pocos fueron los que merecieron ser sacados al natural para quedar memoria a la posterioridad y tiempo»; Francisco de HOLANDA, *ops. cit.*, 54-255.

¹⁵ *Ibidem*, 262-263.

¹⁶ El retrato muestra al príncipe don Juan más maduro de lo que sus 15 años harían suponer, compensando así la diferencia de edad (no muy común en estos matrimonios) entre los contrayentes (don Juan era dos años más joven que dona Juana).

¹⁷ *Ibidem*, 279-280.

¹⁸ La obra clásica sobre el llamado "retrato oficial, de aparato, estado o representación oficial" es la de M. JENKINS, *The State Portrait. Its Origin and Evolution*, New York, 1947. Una definición actual del retrato de estado en Joanna WOODS-MARSDEN, *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano en Il ritratto e la memoria. Materiali* 3, 1989, 31-62.

¹⁹ Geoffrey PARKER, *Felipe II*, Madrid, 1997, 131. Sobre la difícil delimitación de unas esferas públicas y privadas en las sociedades cortesanas y su plasmación en imágenes véase, entre otros, Jonathan GOLDBERG *Fatherly Authority: The Politics of Stuart Family Images en Rewriting the Renaissance*, Chicago, 1986, 3-32. Resulta tam-

trado en los retratos como objetos, ignorando casi siempre el efecto que producían entre quienes los contemplaban. Y es que ante un retrato cabían tantas y tan variadas reacciones como espectadores, por lo que más que discutir la naturaleza «pública» o «privada» de cada uno de ellos, deberíamos analizar las respuestas emotivas que suscitaron y comprender que un mismo retrato podía satisfacer distintas necesidades²⁰.

Al ver don Juan y dona Juana en la primavera de 1552 sus retratos manifestaron hacia ellos emociones muy distintas de las que estos mismos retratos despertarían entre las personas de su entorno. Sabemos, por ejemplo, que para el infante don Carlos el retrato de don Juan era el de un pariente cercano y que, como tal, lo trataba con afecto y familiaridad; pero para quienes acompañaban a Juana en Toro, incluso para el mismo Pires de Távora, se trataría de la imagen de un príncipe ante la que solo cabían sentimientos de lealtad o respeto. Se daba también la posibilidad que una misma persona manifestara distintas respuestas ante un retrato a lo largo de su vida, y parece lógico suponer que la relación de los esposos con los retratos cambiaría tras conocerse, cuando la presencia real del otro supliese a la pintada y atenuase el valor sustitutivo de sus imágenes respectivas. Por contra, a la muerte del príncipe don Juan en 1554, su retrato recuperaría para dona Juana su carácter sustitutivo original.

Tras un largo paréntesis documental de casi veinte años, el retrato de don Juan reaparece en el inventario de los bienes de la infanta realizado tras su muerte en 1573. Juana poseía entonces una magnífica colección de retratos en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid entre los que figuraba aquel que recibiera en Toro en abril de 1552²¹. Aunque el inventario no indica donde colgaba el retrato, el orden del mismo sí permite saber junto

bién de gran interés el estudio introductorio de Fernando BOUZA a su edición de las *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, 1988, 14-16.

²⁰ La dificultad para delimitar la «publicidad» o «privacidad» de estos retratos ya fue apuntada por Serrera en el que es el mejor estudio sobre el retrato en la corte de Felipe II; Juan Miguel SERRERA, *Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corre*, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Cal. exp., Museo del Prado, Madrid, 1990, 37-44.

²¹ «Otro medio retrato de pincel, en lienzo, del Serenísimo Príncipe don Juan. Nuestro Señor, que haya gloria, con un sayo y plumas de carmesí, con el dicho marco y tamaño»; Cristóbal PÉREZ PASTOR, *Inventarios de la infanta doña Juana, hija de Carlos V.-1573* en *Noticias y documentos relativos a la Historia y literaturas españolas II. Memorias de la Real Academia Española*, tomo XI, Madrid, 1914, 364. Sobre

a cuales. Estos eran significativamente los de las personas más allegadas a la infanta: sus padres, su hermano Felipe, su hijo don Sebastián de Portugal y ella misma. Pero el inventario sugiere también que no era esta la imagen de don Juan más apreciada por su viuda, pues a continuación se cita Otro retrato del príncipe que, envuelto en terciopelo y custodiado como si de una reliquia se tratara en su particular *sancta-sanctorum*, parecía reservado a los ojos de la infanta²². Ocultar en una caja o con una cortina el retrato de un ser querido - y especialmente el de la persona amada-respondía al deseo de reservarse la contemplación de su imagen y, por los numerosos testimonios documentales y literarios conservados, sabemos que debía ser una práctica habitual en la Europa del Quinientos²³. Qué la cubrición de un retrato respondía primordialmente a razones afectivas es evidente leyendo el inventario de doña Juana. De los noventa retratos pintados en el reseñados, solo dos se guardaban en lujosas cajas: el ya aludido de don Juan y uno de don Sebastián de Portugal, hijo de ambos. Seis más tenían su correspondiente cortina: dos de don Sebastián. uno de su hermano Felipe II. dos de damas sin identificar y uno de la propia Juana²⁴.

doña Juana y la fundación de las Descalzas véase Juan CARRILLO, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalças de Santa Clara de la villa de Madrid*, Madrid, 1616. Su colección de retratos en Fernando CHECA, *El monasterio de las Descalzas Reales: orígenes de su colección artística, Reales Sitios*, 102, 1989., 21-30. Una visión más amplia del mecenazgo de doña Juana en Fernando CHECA, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992, 177-183.

²² «Otro retrato del dicho Serenísimo Príncipe, de pincel en tabla, con un marco dorado forrado de raso carmesí por las espaldas, que tiene de alto una vara y de ancho tres quartas y un dedo, metido en una caxa cubierta de terciopelo leonado por de dentro y fuera, que el retrato tiene una funda de tafetán verde con botones y alamares de oro»; Cristóbal PÉREZ PASTOR, *ops. cit.*, 364.

²³ Entre los testimonios literarios deben señalarse por su difusión algunas cartas del Aretino describiendo obras de Tiziano, como la dedicada al retrato de la amada de Diego Hurtado de Mendoza; Pietro ARETINO, *Il secando libro delle lettere. Parte seconda*, Bari, 1916, 245. Cubierto con un velo tenía en su cámara Cornelia Malaspina el retrato de su antiguo amante, el secretario imperial Francisco de loa Cobos, cuando la visito don Luis de Avila en 1540; Pedro BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946, 179. La ocultación de un retrato no respondía únicamente al hecho que entre el retratado y el propietario de retrato mediase una relación afectiva, y como señala Juan Miguel SERRERA, *ops. cit.* 44, solían cubrirse con cortinas los retratos reales en manifestaciones públicas donde el monarca estaba ausente, procediéndose a su exhibición en momentos señalados.

²⁴ Cristóbal PÉREZ PASTOR, *ops. cit.*, 363-373.

Tras el fallecimiento de Juana sus cuadros pasaron a poder de Felipe II, y en el inventario de los bienes realizado tras la muerte del monarca en 1598 aparece de nuevo en las Descalzas Reales el retrato de don Juan pintado por Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello en 1552 junto a otros 18 de personas reales que el monarca había prestado a su hermana la emperatriz Mana, viuda de Maximiliano II²⁵. El retrato seguía en el mismo edificio donde Juana lo dejó 25 años atrás, pero su entorno había cambiado significativamente. La imagen del príncipe portugués no podía significar lo mismo para la emperatriz Mana, cuñada a la que nunca conoció, que para dona Juana, y ello se percibe con la sola lectura del inventario. Si a la muerte de la infanta había en las Descalzas Reales dos retratos de don Juan y cuatro del hijo de ambos, don Sebastián de Portugal, en 1598 solo se inventarían uno de cada. Con todo, lo más significativo no era tanto su reducido número cuanto la manera como colgaban.

2. Galerías de retratos y «viejas series icónicas».

Cuando aludí a los retratos dejados a su muerte por dona Juana en las Descalzas advertí que el inventario no permitía aventurar donde colgaba cada cual. Sin embargo, no parece arriesgado suponer, dado su elevadísimo número, que lo harían en distintas estancias y que algunos, especialmente los de sus más allegados, se localizarían en sus aposentos privados. Más fácil es intuir la disposición de los retratos reales en las Descalzas cuando residió allí la emperatriz Maria (entre 1582 y 1603). Fuentes coetáneas aluden a la existencia entonces en el monasterio del denominado *Quarto de los Reyes*, una de cuyas piezas estaba decorada con «pinturas de primor admirable, que las personas Reales han traído, y embiado a la casa»²⁶. Era esta sala donde la emperatriz pasaba la mayor parte del tiempo y donde, a manera de galería familiar, colgarían los retratos que le había prestado Felipe II²⁷. La valoración de estos retratos como partes de un conjunto y no como obras singulares se percibe cuando nos

²⁵ «Otro retrato de medio cuerpo, de pincel, en lienço, del serenísimo Príncipe don Juan de Portugal, con sayo y pluma carmesí»; *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II. Archivo documental español, tomo XI*, edición de F.J. Sánchez Cantón, tomo II, Madrid, 1956-1959, 256.

²⁶ Para la estancia y muerte en las Descalzas Reales de la emperatriz Maria, viuda de Maximiliano II, véase Joan de PALMA, *Vida de la Serenísima Infanta Sor Margarita de la Cruz, religiosa descalza de Santa Clara*, Madrid, 1636. fól. 92 r.

²⁷ Esta sala probablemente date de 1582, pues una carta de Felipe II a Juan de

fijamos en la forma como se disponían en la estancia. Despojados de sus marcos individuales, los retratos se agrupaban en cuatro grandes marcos de molduras doradas que cobijaban grupos de 6, 5, 4 y 4 retratos respectivamente y que ofrecían al espectador una faz uniforme por encima de su diverso origen o filiación estilística²⁸.

La proliferación de galerías de retratos constituyó uno de los fenómenos más llamativos de la retratística europea del Renacimiento para el que se aducen como precedentes bajomedievales las series genealógicas norte y centroeuropeas y las italianas de *uomini famosi*²⁹. Durante la segunda mitad del siglo XVI asistimos a la aparición de galerías de retratos también en la Península Ibérica, entre las que merecen destacarse las de la reina Catalina de Portugal en el palacio lisboeta de Paço da Ribeira, la de las Descalzas Reales en Madrid, y las varias que colgaron en residencias de Felipe II: el Pardo, el Alcázar madrileño, y el Escorial. Con excepción de la del Escorial, más deudora de las series de *uomini famosi* italianas, el precedente inmediato de las demás se encuentra en las galerías dinásticas y familiares de Margarita de Austria en Malinas³⁰ y María de Hungría en Turhnout (ésta última, contemplada por el entonces príncipe Felipe en 1548 durante su «felicísimo viaje»)³¹. Lo novedoso del ejemplo de Margarita de Austria y María de Hungría no era que sus residencias albergaran retratos de antepasados y familiares, circunstancia para la que contamos con precedentes también en la Península Ibérica³², sino que estos se exhibieran en un lugar determinado. Dejando a un lado la galería de Catalina de Portugal, estudiada por Jordan³³, la ya comentada de las Descal-

Borja fechada ese año alude a la construcción de un aposento real en las Descalzas para acomodar a la emperatriz; Fernando CHECA, *ops. cit.* (1989), 25.

²⁸ El comentado retrato del príncipe don Juan compartía marco con los de Felipe II, la emperatriz María, doña Juana y don Juan de Austria; *Inventarios reales...*, *ops.cit.*, 256.

²⁹ Lorne CAMPBELL, *ops. cit.*, 41-44.

³⁰ A tenor del inventario de sus bienes hecho en 1523, la colección de retratos de Margarita de Austria en Malinas estaba ya claramente expuesta y distribuida por salas; H. MICHELANT, *Inventaire des vaisselles, bijoux, tapisseries, peintures, livres et manuscrits de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas (1523)*, Bruxelles, 1870, especialmente 66-94.

³¹ Fernando CHECA (1992), 78-79.

³² Véase, por ejemplo, los inventariados en 1499 en la cámara de la reina Isabel la Católica; *Colección de documentos para la historia del Arte en España* vol. 2 (edición José M^a de Azcárate), Madrid-Zaragoza, 1983, 61-63.

³³ Annemarie JORDAN. *ops. cit.*, 79-103.

zas, y la del Escorial (cuya distinta naturaleza plantea problemas que exceden los propósitos de esta comunicación), analizaré brevemente a continuación las principales galerías de retratos que pertenecieron a Felipe II, señalando sus similitudes pero también sus notorias diferencias.

Cronológicamente, la primera galería de retratos filipina fue la del Palacio del Pardo (cuyo primer testimonio se remonta a 1563³⁴), y es en ella donde la dependencia del modelo de María de Hungría (1505-1558) es mayor, tanto por la ubicación de los retratos en una galería (entendiendo como tal un espacio arquitectónico), como porque muchos de los allí colgados los hubiera heredado Felipe de su tía. Felipe dejó sin embargo su impronta personal al elegir los retratos que habían de colgar, el orden como debían hacerlos, y el ambiente que había de arrojarlos. La existencia de testimonios documentales y literarios de la galería ha permitido reconstrucciones más o menos afortunadas de la misma³⁵. Así, sabemos que la sala se distribuían en dos ordenes: en el superior, y a dos metros de altura, se alineaban enmarcados por un friso dorado 45 retratos de tres cuartos debidos a Tiziano, Antonio Moro, Sofonisba Anguissola, Sánchez Coello y Lucas de Heere, bajo los cuales colgaban dos retratos del enano Stanislao junto a cuatro vistas de ciudades (Madrid, Londres, Valladolid y Nápoles) y ocho tablas de Vermeyen con los triunfos de Carlos V. Pero más que detenerme en la recreación arqueológica de la galería, quería apuntar ciertos aspectos de la misma. El primero es que estamos ante un conjunto diseñado en los inicios del reinado de Felipe II (en 1567 se colocaban los últimos retratos) que no sufrió mutación alguna mientras éste vivió; el segundo, advertir que no se trata de una galería estrictamente familiar o dinástica, pues en ella aparece un grupo extraordinariamente heterogéneo de personajes. Aunque es cierto que la presencia de la mayoría de los retratados se justifica por su parentesco con Felipe II (los padres, hermanas o tíos del

³⁴ Fernando CHECA, *ops. cit.* (1992), 142-144.

³⁵ El testimonio más interesante que poseemos de la decoración del Palacio del Pardo en época de Felipe II, fue redactado en 1582, lo proporciona Gonzalo ARGOTE DE MOLINA en su *Discursa sobre la montería*, Madrid, 1882, 100-109. La más conocida, aunque no exenta de polémica, reconstrucción de la galería de retratos del Pardo la debemos a María KUSCHE. *La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros en Archivo Español de Arte*, 253, 1991, 1-22; y también *La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador en Archivo Español de Arte*, 257, 1992, 1-37, esp. 15-18;

rey, su segunda esposa Isabel de Valois o su hijo el príncipe don Carlos), se perciben igualmente significativas ausencias, como la de su primera esposa Maria de Portugal o la de su tío el emperador Fernando. El carácter dinástico-familiar se diluye aún más cuando detectamos la presencia de numerosos personajes de la Corte, algunos de gran peso específico como el duque de Alba o el príncipe de Eboli, otros con menor protagonismo pero unidos al monarca por lazos de amistad como el duque de Feria. Más sorprendente es la inclusión de retratos de notorios enemigos como Mauricio de Sajonia, de artistas como Antonio Moro o Tiziano y, aunque en un nivel inferior, de individuos tan peculiares como el enano Stanislao. Aunque el parentesco, la amistad, el gusto por la pintura o la fascinación por lo extraordinario de la naturaleza³⁶ pueden justificar la presencia de todos y cada uno de estos personajes en la galería, no puede hablarse de una precisa intencionalidad por parte del monarca en su concepción. En realidad, lo único que detectamos es la deliberada exclusión de algunos personajes. Una nota de mano de Felipe II fechada en 1563 muestra una primera relación de los retratos que habrían de colgarse en el Pardo; sin embargo dos de ellos desaparecerán en el montaje definitivo: los del rey Juan III de Portugal y su tío el emperador Fernando de Austria, exclusión esta última que respondería, según los historiadores, al deseo de Felipe II de que no hubiera en la galería ningún personaje de mayor rango que él salvo su padre³⁷. Fuera de estas omisiones, la galería del Pardo se limitó a acoger los retratos que disponía el rey en aquellos momentos, sin importarle incluso la repetición de algún personaje como el enano Stanislao.

La colección de retratos que albergaba el Palacio del Pardo ardió el 13 de marzo de 1604, y pese a que Felipe III ordenó su inmediata reconstrucción, la nueva galería difería notablemente de la original, tanto por su menor valor artístico como por su muy distinta naturaleza. Aunque en la rehecha galena reaparecen muchos personajes de la antigua y Pantoja de

³⁶ Es en esta categoría donde probablemente haya que incluir los retratos del enano polaco Stanislao, aunque este era sobre todo apreciado por Felipe II por su extraordinaria pericia venatoria, aspecto que no conviene desestimar dada la naturaleza del Palacio del Pardo. Sobre Stanislao véase Fernando BOUZA, *Locas, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, Madrid, 1991, 55. Stanislao no era el único personaje con un físico «excepcional» cuya imagen colgaba en el Pardo, donde existía también el retrato de una mujer barbuda atribuido a Antonio Moro; Gonzalo ARGOTE DE MOLINA. *ops. cit.*, 102.

³⁷ María KUSHE, *ops. cit.* (1991), 13.

la Cruz, pintor a quien se encomendó la tarea, se sirvió para los nuevos retratos de modelos precedentes, el Pardo de Felipe III era muy diferente al de su padre. Frente al carácter heteróclito de la galería de Felipe II, donde junto a familiares aparecían nobles, artistas e incluso «curiosidades» como el enano Stanislao, la de Felipe III era una galena dinástica cuidadosamente diseñada en la que no había lugar para personajes que no fueran de sangre real y donde se mostraba al espectador la completa genealogía de la monarquía española desde los Reyes Católicos³⁸.

Aunque forzada por las circunstancias, la galería de retratos del Pardo resultante del incendio de 1604 participaba de dos elementos que habrían de ser comunes en las series de retratos reales del siglo XVII; su naturaleza estrictamente dinástica, y su realización ex-novo. Estamos sin embargo ante la actualización de un concepto medieval que Elías Tormo bautizó como «serie icónica» donde lo colectivo, la sucesión concatenada de unas imágenes unidas por lazos dinásticos, aparecía como algo superior e incluso opuesto al individuo aislado³⁹.

Pese a que al hablar de las series dinásticas bajomedievales la historiografía - y así lo recogimos-suele aducir únicamente ejemplos norte y centroeuropeos, lo cierto es que las hubo también en los reinos hispánicos desde al menos el siglo XIII. Estas series regias, ya fueran esculpidas o pintadas, se localizaban preferentemente en residencias palatinas (Reales Alcázares de Segovia y Sevilla) y consistorios municipales (Casa de la Ciudad en Valencia), y su popularidad fue tal que, a mediados del siglo XV, irrumpieron en la literatura de ficción tanto en Castilla (Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*) como en la Corona de Aragón (Johanot Martorell en *Tirant lo Blanch*)⁴⁰.

En la génesis de estas series se aunaban dos propósitos: uno dinástico (dar testimonio visual de la legitimidad de la casa reinante) y otro ejemplificador (que las vidas y hechos de monarcas allí representados sirvieran de inspiración al soberano actual). Las imágenes que integraban estas series

³⁸ R. de AGUIRRE, Juan Pantoja de la Cruz, pintor de cámara», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXI, 1923, 201-205. Sobre las pinturas del Pardo tras las reformas de Felipe III véase José M^a de AZCÁRATE, «Inventario del Palacio del Pardo de 1623», en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, 783-794.

³⁹ Elías TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1916, 5-16.

⁴⁰ Miguel FALOMIR FAUS, *Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «pintor de corte» en la España bajomedieval*, *Boletín de Arte*, 16, 1996, 177-195.

no pueden considerarse sin embargo retratos, al menos en su acepción actual, y la intención, tanto de sus artífices como de sus promotores, era mostrar de forma convincente la idea de majestad real y no reflejar fielmente los rasgos físicos de tal o cual monarca. La identificación de cada imagen quedaba así reservada a la inscripción que, de forma ineludible, le acompañaba. Desde mediados del siglo XV no tenemos sin embargo constancia de la creación de ninguna nueva serie de este tipo, que parecen ser sustituidas en las decoraciones palatinas por árboles genealógicos, aunque unas y otros no fueran incomparables sino más bien complementar]os.

En la segunda mitad del siglo XVI las denominadas «viejas series icónicas» cobraron de nuevo cierto protagonismo dentro y fuera de la Corte. En 1586, la Diputación del Reino de Aragón encargó al pintor Felipe Ariosto para la llamada Sala Real de su sede en Zaragoza los retratos de todos los «Reyes de Sobrarbe, Condes Antiguos y Reyes de Aragón». La serie, concebida en un clima de creciente toma de conciencia histórica en Aragón, constaba de 40 retratos de cuerpo entero acompañados de sus correspondientes inscripciones latinas «para memoria de sus hazañas», redactadas por el cronista de la institución Jerónimo de Blancas⁴¹. La serie se iniciaba con los primeros reyes de Sobrarbe y acababa con Felipe II, mostrando así de forma visual la integración de la monarquía aragonesa en la hispanita en un momento de tensión entre el soberano y el reino aragonés (estamos en los años inmediatamente anteriores a la fuga de Antonio Pérez a Aragón). Acaso fuera este tenso clima el responsable del interés mostrado por Felipe II hacia el proyecto y su deseo de ver los retratos a medida que se acabaran, razón por la cual Felipe Ariosto se desplazó a Madrid, donde en mayo de 1587 mostró al monarca ocho de ellos. A Felipe no debieron gustarle demasiado, pues encargó a Sánchez Coello que realizara el suyo y el de su padre. Finalmente, los retratos se colgaron en la Sala Real de la Casa de la Diputación y, poco después y a petición de Felipe II, una copia de la serie fue remitida a Madrid⁴².

⁴¹ Diego DORMER, *Inscripciones latinas a los retratos de los Reyes de Sobrarbe, Condes Antiguos y Reyes de Aragón, puestos en la Sala Real de la Diputación de la Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, 1680.

⁴² El primero en estudiar la serie aragonesa fue Elías TORMO, *ops. cit.*, 76-92 y 99-116. El mejor trabajo sobre la misma es Carmen MORTE *Pintura y política en la época de los Austrias: los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes Antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)*, *Boletín del Museo del Prado*, 29, 1990, 19-35.

Parece ser que fue el ejemplo aragonés el que llevó a Felipe II a preocuparse por la más importante de las «viejas series icónicas» castellanas: la galería escultórica de los reyes de Oviedo, León y Castilla en el Alcázar de Segovia⁴³. La serie había sido iniciada por Alfonso X el Sabio en el siglo XIII con ocasión de la remodelación del Alcázar tras su incendio en 1258, y había sido completada por Enrique IV de Castilla en el siglo XV⁴⁴. Desde entonces y hasta Felipe II, ningún monarca prestó atención al conjunto. La actuación de Felipe II en la *Sala de los Reyes* del Alcázar está perfectamente documentada. Un año después que Felipe Ariosto mostrara al monarca los retratos aragonés, Felipe ordenó a su cronista Esteban de Garibay la reforma de los letrados que acompañaban las esculturas y, en 1590, Diego de Villalta ofrecía al futuro Felipe III su *Tratado de las estatuas antiguas*, en cuya «Epístola dedicatoria» señalaba con claridad el propósito que le animaba: «Y porque no del todo admiremos solamente las cosas antiguas y de tiempo de los gentiles (...) razón será celebrar también aquí y traer a esta cuenta algo de la buena memoria de nuestros españoles, y hacer mención de algunos bultos de Reyes que se hallan esculpidos en capillas y sepulcros Reales de España, y poner las figuras y retratos de todos los Reyes que en ella han reynado desde don Rodrigo postero de los Godos»⁴⁵. Villalta apuntaba a continuación la utilidad de tales imágenes para príncipe: «procurar imitarlos»⁴⁶, e incluía dibujos de casi todas las esculturas segovianas y la advertencia de que quedaba espacio para completar la serie. En 1591 se procedió a la reforma arquitectónica de la Sala de los Reyes y se encargaron nuevas estatuas: las de los monarcas castellanos desde Fernando el Católico hasta el propio Felipe II. Aunque el conjunto pereció por un incendio en 1862, conocemos la aparien-

⁴³ Que la serie aragonesa propició el interés de Felipe II por la segoviana viene ya señalado en el «Preludio» de Diego DORMER, *Ops. cit.* Lo que resulta evidente es el carácter ejemplar de la serie aragonesa, como lo demuestra que, en 1588, la Generalidad de Cataluña encargara también a Felipe Ariosto la serie de retratos de los Condes y Reyes-Condes de Barcelona; Elías TORMO, *ops. cit.*, 83-92.

⁴⁴ La serie constaba de 38 esculturas policromadas de los reyes de Oviedo, León y Castilla y sus esposas desde sus inicios hasta Fernando III, padre de Alfonso X; Elías TORMO, *ops. cit.*, 17-29.

⁴⁵ Diego de VILLATA, *De las estatuas antiguas*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 589, fól. 14 r. El manuscrito de Madrid es copia de menor calidad del que guarda la British Library de Londres (Ms. 17.905).

⁴⁶ *Ibidem*, fól. 15 r.

cia de estas esculturas y el texto de las inscripciones gracias al *Libro de retratos de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, manuscrito presentado a Felipe II en 1594 por su autor, el pintor Hernando de Avila⁴⁷.

En el interés tardío de Felipe II por estas «viejas series icónicas» encontramos el germen de las numerosas series dinásticas de los distintos estados de la Monarquía Hispánica que habrían de poblar las residencias reales durante el siglo XVII (Reyes Godos, de Aragón y Duques del Milanesado en el Palacio del Buen Retiro, Monarcas castellanos y portugueses en el Alcázar de Madrid). Aunque de forma aún limitada, es un hecho cierto que con Felipe II estas series encontraron un tímido acomodo en las residencias reales, y ya apuntamos el envío al monarca de copias de los retratos de los reyes aragoneses. Incluso cabría preguntarse si no responderían a este propósito cuatro lienzos que, a la muerte de Felipe II, colgaban en la quinta pieza de la Casa del Tesoro mostrando «(...) en el uno la descendencia de los yngas que gobernaron el Pirú y en los otros tres los retratos de los doze yngas hasta Guacayna que fue el último, en cuyo tiempo se tomo posesión por su Magestad de aquellas provincias»⁴⁸.

Con todo, durante el reinado de Felipe II la mayoría de los retratos, incluso los de personajes reales, se distribuyeron por las residencias palatinas siguiendo un criterio más acumulativo que programático. De ello da fe Diego Cuelbis en la descripción que del Alcázar de Madrid hizo en 1599. Cuelbis nos ha dejado una relación bastante pormenorizada de las pinturas que colgaban en sus salas principales. En la primera, y junto a retratos de Carlos V, Felipe II y el hijo de este: el príncipe don Carlos, colgaban ocho de monarcas portugueses, aunque su distribución en la sala (a dos alturas e intercalados entre los de otros personajes, algunos tan ajenos a la realeza como «una dama veneciana» y «una cortesana, enamorada de Venecia») desaconseja que los consideremos como partes integrantes de una serie⁴⁹.

⁴⁷ Fernando COLLAR DE CÁCERES, «En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado*, 10, 1983, 7-35.

⁴⁸ *Inventários reates...*, *ops. cit.*, 252.

⁴⁹ El manuscrito original de Diego de CUELBIS, *Thesoro Chorographico de las Españas* se conserva en la British Library de Londres (Mss. Harl. 3822). He seguido la copia del mismo en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 18472). La descripción de estas salas del Alcázar en el fólío 45 del manuscrito madrileño.

Cuando un retrato pasaba a formar parte de una galería familiar o una serie dinástica perdía uno de sus atributos característicos, acaso el más importante: su individualidad, de ahí que a veces - tal fue el caso de los de los reyes aragoneses- fuera necesario acompañarlo de un letrado identificativo. En estos ámbitos, el significado colectivo primaba sobre el individual y los retratos solo adquirían su verdadero significado en la medida que participaban de una idea general: ya fuera esta dar fe de la pertenencia a un linaje familiar, o dejar constancia con su presencia de la «sagrada» cadena de la legitimidad dinástica. A veces, ya lo hemos visto, los retratos que integraban estas series y galerías eran pintados a propósito para la ocasión, pero también ocurría que un retrato acabara formando parte de estos conjuntos aunque su origen fuese otro. Así ocurrió con aquel retrato de don Juan con el que iniciábamos este artículo y que, a principios del siglo XVII, colgaba junto a los de otros familiares de Felipe II en las Descalzas Reales. Para entonces, probablemente ninguno de los que lo contemplaron había conocido a don Juan en vida, y por lo tanto, difícilmente experimentarían



Foto 3

ante el reacciones similares a las que manifestó dona Juana al verlo en Toro en 1552. El retrato seguía siendo el mismo, no lo eran sin embargo ni las circunstancias ni sus espectadores. La fragilidad de la memoria y el abismo del anonimato eran tan ciertos que, cuando a principios del siglo XVII Pantoja de la Cruz copio el retrato de dona Juana que Cristóbal de Morales hiciera en Toro en 1552 (Museo del Prado, n.º de Catálogo 4159), se incluyó un letrado identificativo para asegurar en el futuro la perpetuación de la imagen de la infanta (FOTO 3).

Miguel Falomir Faus