



MERCEDES LLORENTE y JOSÉ LUIS BLANCO MOZO (eds.): *La imagen de las reinas Habsburgo españolas y su construcción durante el siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2024. 254 págs.

Los estudios en torno a la configuración del poder real cuentan ya con numerosas investigaciones, pero siguen ofreciendo oportunidades cuando la mirada se posa sobre las mujeres que participaron en estos centros de poder. La bibliografía en torno al poder de las reinas y la configuración de su imagen regia no nos es desconocida, pero sí resulta novedoso atender en exclusiva al retrato real y, concretamente de las reinas consortes, para analizar la reflexión que conllevaba la elaboración de este tipo de representaciones y lo que se esperaba transmitir con su difusión. Su simbolismo a través de vestidos, joyas, ornamentos y mobiliario, los diálogos que establecían con el resto de los retratos con los que habían sido ideados, los arquetipos que incorporaban siguiendo con las tradiciones de las cortes en las que se produjeron y su divulgación entre la población en un periodo marcado por el auge de la xilografía y el grabado, son algunos de los temas que aborda esta obra editada por Mercedes Llorente y Juan Luis Blanco.

Este volumen colectivo, profusamente ilustrado, reúne siete aportaciones, introducidas por unas breves páginas de Luc Duerloo, que evalúan la función que el retrato y la representación tuvieron en la configuración de la imagen pública de las reinas Habsburgo a lo largo del siglo XVII. Margarita de Austria, Isabel de Borbón, María Luisa de Orleans y María Antonia de Austria son las protagonistas de este volumen, que culmina analizando el papel de ellas en las galerías de retratos y la forma en la que se utilizaron iconografías que se consideraban propiamente masculinas para retratar a algunas de estas reinas consortes. El papel de estas mujeres durante sus reinados fue diferente y vino determinado por el propio contexto político en el que estos tuvieron lugar, influyendo también en la forma en la que sus retratos fueron ideados, elaborados y utilizados, incluso después de su fallecimiento.

La evolución de los retratos y representaciones de Margarita de Austria a lo largo de su vida es analizada por Carmen García-Frías Checa, que nos aproxima al papel de esta reina en el impulso del retrato real en la corte madrileña. Su estudio evalúa los cambios que se dieron entre los retratos que se elaboraron cuando Margarita era archiduquesa y los que se realizaron ya como reina, destacando el significado que

tuvo la representación de diferentes joyas y telas para remarcar su ligazón con los Habsburgo madrileños. Especialmente interesantes, por su escasez, se nos presentan los retratos de Margarita embarazada, sobre los cuales Carmen García-Frías destaca la forma en la que la reina se hacía eco del cumplimiento de sus deberes como reina consorte a la hora de engendrar a un heredero.

Por su parte, Javier Portús Pérez estudia la imagen de Isabel de Borbón y los usos que se dieron de su representación, atendiendo a la propia tradición figurativa y los convencionalismos desde los que fue ideada. Curiosamente, pese a su relevancia como regente durante las ausencias de Felipe IV, la mayor parte de las representaciones de Isabel de Borbón, muy numerosas, se produjeron en el seno de composiciones más amplias en las que se vio subordinada ante figuras de mayor rango político: Felipe IV, Baltasar Carlos y el conde-duque de Olivares. Los cambios políticos y los nuevos ideales surgidos a raíz de estos también tuvieron su reflejo en los nuevos retratos, si bien los de la reina tendieron a conservar la tradición previa. Se destaca su utilización del género ecuestre, pero también se analiza la forma en la que su representación en un plano secundario, junto con el rey, ofrecía legitimidad al papel del conde-duque de Olivares en la corte y en la educación de Baltasar Carlos.

Siguiendo el orden cronológico propuesto por la obra, Mariana de Austria es la siguiente reina consorte cuya representatividad es analizada, en esta ocasión, por Mercedes Llorente, que pone el foco de atención sobre la majestad real de la reina y su imagen, atendiendo al protocolo social a ella asociado. Su análisis nos presenta la transición entre el papel de Mariana como archiduquesa y doncella a reina y esposa, atendiendo a las turbulencias políticas del periodo en el que ejerció como reina consorte, sin llegar a abordar su periodo como regente. Mientras que en sus primeros retratos como archiduquesa se destacaban sus virtudes y su perfil como esposa ideal, las representaciones como reina consorte ponían el énfasis en la fecundidad que aseguraría la continuidad de la Monarquía española tras el fallecimiento de su primo Baltasar Carlos, razón que motivó su matrimonio con Felipe IV, y que daría como fruto a Carlos II.

El proceso de adaptación y asimilación de estas reinas consortes a su corte de destino, en los casos presentados, la corte de los Habsburgo madrileños, solía conllevar una serie de modificaciones en la forma en la que eran representadas: sus retratos se adaptaban a los gustos españoles con la expectativa de que su difusión garantizase la aceptación y apoyo del pueblo. No era extraño, por tanto, que al llegar a España modificasen su forma de vestir, adaptándose a la moda española y transformando, al menos de forma pública, sus gustos. Pero si hay una reina que destaca en cuanto al nivel de transformación de su imagen pública, esta fue María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, cuyo caso es estudiado por Víctor Mínguez. Proveniente de Versalles, las primeras representaciones de María Luisa como doncella casadera enaltecían su belleza, abocando por la opulencia y la sensualidad, lo que se modificó de forma sustancial a su llegada a España. Aunque María Luisa

conservó sus preferencias en el interior de la corte, la imagen que de ella se difundió fue hispanizada, modificando incluso sus rasgos fisonómicos, asemejándola cada vez más a su esposo y remarcando su ligazón y parentesco con los Habsburgo, creando una imagen idealizada y muy concreta de ella. En palabras del propio autor, la transformación fue tal que ni su propia familia la reconocía en sus retratos.

Una de las fortalezas de este volumen es que no se limita al contexto madrileño ni a las reinas que efectivamente llegaron a serlo, sino que también nos traslada a otros espacios europeos donde el juego político en torno a la sucesión española también generó una tipología retratística concreta en torno a las mujeres. Así, Rocío Martínez López se centra en la construcción de la imagen de María Antonia de Austria, aproximándonos así a la heredera de Carlos II y al uso que se hizo de su imagen en función de los intereses primero de su padre y después de su marido. María Antonia era la hija del emperador Leopoldo I y de la emperatriz Margarita, hermana mayor de Carlos II y la que fue considerada su heredera desde el punto de vista de la Monarquía hispana. Leopoldo I potenció la imagen de su esposa como heredera, pero ante su muerte, este derecho sucesorio pasó a su hija María Antonia, algo que no interesó a su padre, por lo que sus retratos no incidieron en ello, ni en su posición como la primera en la línea sucesoria hispana. Esta tendencia cambió con su matrimonio con el príncipe elector Maximiliano II Manuel, que sí insistió en este parentesco. La archiduquesa falleció y sus derechos fueron transmitidos a su hijo, José Fernando. Es entonces cuando Rosa Martínez nos introduce la noción del “retrato imaginado”, aludiendo a aquellos realizados tras la muerte de la persona representada y al uso que, en este caso, Maximiliano II Manuel, hizo de ellos para favorecer el acceso al trono de su hijo. La iconografía elaborada incluyó a la que fue transmisora de estos derechos, la difunta María Antonia, que tuvo un papel destacado en estas representaciones, si bien la muerte del heredero supuso el olvido de la imagen de su madre.

Las últimas aportaciones de esta obra colectiva realizan un análisis conjunto sobre las reinas y su imagen, rompiendo con la dinámica previa en la que cada texto se centraba en una protagonista. Cristina Igual Castelló presenta el papel de estas reinas en las galerías de retratos, donde sus imágenes eran parejas a las de los reyes y donde ellas tenían un papel secundario. Este tipo de galerías buscaban mostrar visualmente la genealogía regia y en ellas se observa la necesidad de asociar el poder regio femenino, aunque sea de derecho, con la figura masculina. Durante la época moderna fue común que estas composiciones no se limitasen a los espacios de la realeza, ya que incluso los nobles contaban en sus galerías con retratos de reyes y reinas, muestra de su apoyo hacia la Corona. Centrándose en el papel de las reinas consortes en estas galerías, Cristina Igual plantea que estas no tenían un rol principal, supeditándose siempre a la representación masculina, si bien su imagen era el garante de la longevidad y continuidad de la monarquía.

La limitación casi total del uso del género ecuestre para representaciones masculinas es utilizada por Almudena Ruiz del Árbol Moro para poner el foco de atención sobre los retratos del Salón de Reinos que, precisamente, presentaron a Margarita de Austria e Isabel de Borbón a caballo y sobre el retrato ecuestre de Mariana de Austria. Esta iconografía, asociada al poder y al ejercicio del mando, fue utilizada también para presentar el buen gobierno. La imagen ideal que tradicionalmente se había transmitido de las reinas y dirigentes no había puesto en valía su influencia política, muchas veces “no oficial”, como en el caso de Margarita de Austria, pero con Isabel de Borbón este rol de las reinas consortes se institucionalizó y su imagen se construyó también en base a esta actividad. Por su parte, Mariana de Austria se enfrentó a una situación compleja tras la muerte de Felipe IV. Sus retratos no acabaron de integrarse en el perfil de reina viuda o reina consorte, pero la representación ecuestre tampoco tuvo éxito. Parece que este tipo de retrato se propuso, pero no acabó de integrarse ni formó parte de ninguna de estas galerías de retratos.

En suma, nos encontramos con una serie de aportaciones muy sugerentes y que avanzan en una línea de investigación que todavía ofrece muchas oportunidades. Esta obra, elaborada en conjunto por historiadores e historiadores del arte, nos aproxima al uso del retrato femenino como instrumento político y al proceso de creación aparejado a ello. La realización de este tipo de composiciones tenía unos objetivos concretos, ya fuesen retratos elaborados para el mercado matrimonial, para demostrar el cumplimiento de los deberes o para decorar espacios determinados. La simbología remarcaba el mensaje que se buscaba transmitir y los autores y autoras nos invitan a volver sobre estas representaciones, que no por ser conocidas dejan de ofrecer posibilidad de investigación. Tal vez lo único que podamos criticar sea la profusión de las descripciones en algunos pasajes, las cuales después no son recuperadas para extraer conclusiones, así como echamos en falta algún texto final que sintetice las principales ideas de las diferentes intervenciones, pero ninguno de estos aspectos condiciona la calidad del conjunto de la obra.

Marta Jiménez Sáenz de Tejada 

Universidad de La Rioja
marta.jimenezsa@unirioja.es