

MINERVA, HISPANIA Y BELLONA: CUERPO E IMAGEN DE ISABEL DE BORBÓN EN EL SALÓN DE REINOS¹

Minerva, Hispania and Bellona: body and image
of Isabel of Bourbon in the “Salón de Reinos”

LAURA OLIVÁN SANTALIESTRA*

Recibido: 18-02-2011

Aceptado: 31-03-2011

RESUMEN

En el presente artículo presentamos una nueva interpretación del retrato ecuestre de Isabel de Borbón. Ideado para el Salón de Reinos en los años treinta, este retrato constituye por su temática una evidente novedad en el panorama pictórico de los Habsburgo hispánicos, ya que por primera vez una reina consorte fue retratada a caballo en la corte de Madrid. Los motivos de la concesión a Isabel de Borbón de este honor iconográfico han de buscarse en la particular coyuntura en la que fue concebido el Salón de Reinos, así como en la evolución política de la soberana que tuvo la oportunidad de demostrar su valía durante su época de consorte de la monarquía hispánica. En el Salón de Reinos, Isabel de Borbón recibió un merecido reconocimiento a sus esfuerzos políticos y dinásticos realizados entre 1621 y 1635.

Palabras clave: Isabel de Borbón, retrato ecuestre, imagen, corte, Salón de Reinos, Velázquez.

ABSTRACT

In this article we present a new interpretation of the equestrian portrait of Isabel of Bourbon. The portrait was conceived between the years 1631-1635 and destined for the “Salón de Reinos”. Its thematic content clearly constitutes a new departure in the pictorial panorama of the Spanish Hapsburgs because it was the first time at the Madrid court that a queen consort had been portrayed on horseback. The reasons why Isabel of Bourbon was granted this iconographic honour are to be found in the particular circumstances in which the Hall of Realms was conceived and in the political evolution of the sovereign who had the opportunity to prove her worth during her period as consort to the Spanish monarch. In the Hall of Realms Isabel of Bourbon received well deserved recognition for her political and dynastic efforts between 1621 and 1635.

Key words: Isabel of Bourbon, equestrian portrait, image, court, Hall of Realms, Velázquez.

UNA NOVEDAD: EL RETRATO ECUESTRE DE UNA REINA CONSORTE²

En marzo de 1635, recuperada del parto de la infanta María Antonia, Isabel de Borbón visitó las obras del Salón de Reinos del Palacio del Buen

1. Agradezco al profesor Fernando Bouza sus apreciaciones y opiniones sobre el presente artículo. Así mismo quería mostrar mi agradecimiento hacia el recientemente fallecido profesor Robert Oresko por los ánimos que siempre me dio para estudiar la imagen de Isabel de Borbón.

* Universidad de Granada (lauraolivan@yahoo.es).

2. Este artículo viene a completar otro sobre la imagen de Isabel de Borbón que se publicará en la revista *Goya*: OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, “Decía que no se debía retratar de buena gana: modestia e invisibilidad de Isabel de Borbón (1635-1643)”, *Goya*, (en prensa).

Retiro³. Durante su convalecencia el avance había sido notorio y aunque faltaban por colgar dos de las obras maestras del conjunto iconográfico⁴, la estancia preconizaba la magnificencia propia de un salón de virtudes principescas⁵. Del testero oeste colgaban los retratos a caballo de Felipe IV, Baltasar Carlos y el suyo propio; del testero este los retratos de los padres del monarca: Felipe III y la reina Margarita de Austria⁶; en los muros estaban broquelados los cuadros de doce empresas: dos correspondientes al año 1622, cinco al *annus mirabilis* de 1625, una a octubre de 1629 y otras dos a 1633, año que el conde-duque pretendía presentar como un nuevo año de milagros⁷. Los veinticuatro escudos de los reinos decoraban el techo bautizando el salón; en las paredes, a modo de emblemas, estaban pintados los diez trabajos de Hércules de la mano de Zurbarán, remitiendo al esfuerzo heroico requerido para el mantenimiento de tamaña monarquía. Remataban el poderío de la estancia doce esculturas de leones en plata, regalos del protonotario Jerónimo de Villanueva, que exhibían en sus garras el escudo de Aragón⁸ intercalándose entre mesas de jaspe. El trono, situado en el testero este frente a la puerta de acceso, descansaba entre los póstumos y majestuosos retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria⁹.

La reina no pudo entonces contemplar las dos obras maestras que faltaban por colgar: *La recuperación de Bahía de Maíno* y *La Rendición de Breda* de Velázquez. Un mes después de su visita, a finales de abril según Monani¹⁰, la decoración del Salón quedaría terminada. Piedad, clemencia y magnanimidad rezumarían las dos magistrales obras que vinieron a última hora a completar el conjunto. Con un contundente peso político, sutil alegoría e inspiración “dramática”¹¹, los lienzos de Velázquez y Maíno constituyeron el broche de oro a la decoración del Salón más representativo del reinado de Felipe IV.

La reconstrucción de la decoración del Salón de Reinos y el significado del mismo ha sido objeto de múltiples investigaciones que se han centrado en los

3. ASTRADA MARÍN, Luis (ed.), *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo*, Madrid, 1949, p. 286. BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 1981, p. 150.

4. Los lienzos dedicados a la rendición de Breda y la recuperación de Bahía

5. BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *op. cit.*, p. 155 y ss.

6. Obra de referencia para el estudio de las representaciones ecuestres de la realeza: LIEDTKE, Waler A., *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*, Nueva York, Metropolitan Museum, 1989.

7. *Ibidem*, p. 173.

8. ÁLVAREZ LOPERA, José, “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, en ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005, p. 92.

9. Para una descripción del conjunto, véase BROWN, Jonathan y ELLIOTT, *op. cit.*, p. 150.

10. *Ibidem*, p. 150.

11. Los dos pintores utilizaron los recursos brindados por las obras teatrales escritas por Calderón y Lope para realizar sus respectivos lienzos.

protagonistas de las obras: Felipe IV, Olivares y los “vasallos” de la monarquía (los nobles y capitanes que ganaron aquellas batallas y que se identifican con un Hércules de líneas toscas y compactas).

John Elliott y Johnathan Brown en su famoso estudio *Un palacio para el rey* entendieron el Salón como la representación de las virtudes un monarca, Felipe IV, amparado por un ministro-favorito con grandes capacidades propagandísticas¹². Kagan, sin desmentir la hipótesis clásica enunciada por Elliott, ha intentado ofrecer una nueva imagen del Salón concediendo un papel estelar a los miembros de la nobleza que aparecen en los distintos cuadros conmemorativos de batallas; según su visión, el salón, más que un “espejo de virtudes” del príncipe sería un “espejo de virtudes” de los vasallos, un espacio dedicado a la nobleza sustentadora de la monarquía. Para asentar su aseveración se basa en la teoría política de Saavedra y Fajardo¹³, así como en la coyuntura política en la cual el Salón fue ideado: un momento de grave crisis cortesana atravesado por una “huelga” de nobles opositores al conde-duque¹⁴.

En conclusión, el rey, el valido y la nobleza —fuera ésta opositora o complaciente con las políticas de éste último— han sido los motores a través de los cuales se ha intentado encontrar el sentido explicativo de la compleja galería de virtudes del Retiro.

Es irrefutable el hecho de que el rey, el valido y la nobleza son protagonistas estelares de la galería, sin embargo distan de ser los únicos: el retrato de Felipe IV está acompañado por el de su esposa, el de su hijo y sus padres. Las personas reales retratadas observan una relación evidente con el resto de las obras de las que son espejo y reflejo a un tiempo. En este estudio trataremos de ofrecer una nueva visión y sentido del conjunto iconográfico del Salón de Reinos a partir del análisis del retrato ecuestre de Isabel de Borbón, profundamente simbólico y sugerente.

Según Elliott, la serie de retratos ecuestres no presenta dificultades de interpretación en tanto en cuanto representan la continuidad dinástica garantizada por el heredero al trono Baltasar Carlos, que desde su cabalgadura parece atravesar el lienzo demostrando su inusitada fuerza para repetir, continuar e incluso superar las glorias militares de la corona. Kagan tampoco se detiene a analizar todas las posibilidades sugestivas de los retratos ecuestres cuya composición, autoría y proceso de realización aún no han sido aclaradas. Sin duda, el estu-

12. BROWN, Jonathan y ELLIOTT, *op. cit.*, pp. 149-202.

13. SAAVEDRA Y FAJARDO, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Madrid, 1640.

14. KAGAN, Richard, “Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos”, en CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana y PALOS, Joan Lluís (eds.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 101-118.

dio de los retratos reales del Salón de Reinos ha hecho correr ríos de tinta: su significado, composición y etapas de elaboración sigue siendo un misterio para los historiadores del arte.

Al margen de las sibilinas intenciones que puedan encerrar los lienzos, lo cierto es que por primera vez en la historia de la retratística de los Habsburgo hispanos la reina consorte aparece montada a caballo. Este hecho inusitado supone un privilegio iconográfico que hasta entonces sólo había estado reservado al rey. La gran novedad que supone el retrato ecuestre de las consortes (en este caso de Margarita de Austria e Isabel de Borbón) creemos que está en relación no sólo con su demostrada capacidad y valía políticas, evidentes en el caso de Isabel, sino sobre todo con el reconocimiento oficial del papel de la reina consorte en las cortes europeas del siglo XVII. Siguiendo esta hipótesis, un estudio profundo del papel político de Isabel de Borbón en la corte de Madrid ayudaría a desvelar las incertidumbres que se ciernen sobre su señero retrato ecuestre: desde la fecha de ejecución del mismo hasta los detalles de su simbólica composición. Quizás sea éste un planteamiento arriesgado, sin embargo, los pocos datos documentales sobre el lienzo de los que se disponen justifican sobradamente el riesgo que supone buscar alternativas explicativas en el propio contexto histórico-político.

Hasta el momento los historiadores del arte parecen estar de acuerdo en que los retratos ecuestres de Felipe IV y Baltasar Carlos son enteramente de la mano de Velázquez. Coinciden igualmente en que fueron realizados para el Salón de Reinos, de ahí que se hayan fechado en los años 1633-35, tras el regreso del pintor de tierras italianas (1631). Más difícil resulta conciliar opiniones en la concepción de los tres retratos de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón. ¿Fueron diseñados como una serie dinástica o bien se crearon de manera independiente? ¿A quién o quiénes se atribuye la autoría? ¿Para qué estancia fueron creados en un principio: el Salón Nuevo del Alcázar o el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro? Las dudas se ciernen sobre un asunto de difícil solución si nos atenemos meramente a las fuentes artísticas.

Por el momento y hasta donde alcanzan nuestros conocimientos, los tres retratos presentan retoques de Velázquez e intervención de una o varias manos distintas a las del maestro; al respecto se ha especulado con las colaboraciones de Bartolomé González¹⁵, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Juan de la Corte o incluso Martínez del Mazo¹⁶. Por otra parte, Miguel Turina ha realizado un brillante resumen del estado de la cuestión basándose en la obra de Brown¹⁷. Actualmente existen tres hipótesis sobre el origen de la controvertida composición.

15. BERUETE, Aureliano de, *Velázquez*, Madrid, 1991, p. 84.

16. MORÁN TURINA, Miguel, *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, Akal, 2006, p. 60.

17. *Ibidem*, pp. 47-67.

Reproducimos a continuación el excelente resumen de las mismas realizado por Brown¹⁸: la primera de ellas establece que los tres retratos ecuestres de Felipe III y las dos reinas consortes fueron encargados a Carducho, Cajés y Bartolomé González en 1625; esta tesis se basa en un documento en el que se encomienda a estos tres pintores una serie de retratos para acompañar a un retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Velázquez que en esas fechas lucía en el Salón Nuevo del Alcázar. Esta hipótesis que en su momento fue apoyada por Camón Aznar y Gudiol (tomaron al pie de la letra el documento de 1625 citado por Azcárate en 1960¹⁹), no goza actualmente de predicamento. Morán Turina se atreve a descartarla y no sin buenas razones ya que se conocen a ciencia cierta dos de los temas de ese encargo y no eran precisamente retratos²⁰: Eugenio Cajés tenía encomendada la historia de *Agamenón y Briseida* y Vicencio Carducho *La alocución de Escipión el Africano*. Se desconoce sin embargo el tema que le fue encargado a Bartolomé González, ¿acaso podría ser el retrato ecuestre de Margarita en el que varios especialistas han visto o creído ver la factura de este pintor? Resulta difícil asegurarlo y más si se atiende a la coyuntura cortesana, pues parece imposible la ideación de un retrato ecuestre de una reina consorte ya fallecida sin la existencia del homólogo de su esposo Felipe III; por un momento podríamos pensar que éste podría ser el retrato a caballo de Felipe III que se pagó a González en el mes de junio de 1626 y que se había pintado años atrás²¹. La idea puede resultar atractiva pero poco se sostiene cuando se tiene constancia de que este retrato estaba emparejado no con uno de su esposa, sino con el de la entrada del propio monarca a Lisboa en 1619²². Por otro lado, complican más la trama las aseveraciones de Martín Soria que en su momento apuntó la posibilidad de que Bartolomé González hubiera comenzado el retrato ecuestre de Margarita antes de la muerte de ésta y después Velázquez hubiera concluido la obra iniciada²³; la hipótesis no resuelve el entuerto debido a que nos sigue faltando la pareja de este supuesto retrato ecuestre de Margarita de Austria que no creemos que hubiera sido un encargo independiente dadas las implicaciones políticas del tema.

La segunda hipótesis²⁴ apunta a que Velázquez habría iniciado los retratos en 1628, su labor se habría visto interrumpida por su viaje a Italia en 1630 (de ahí que continuación hubiera recaído en los miembros de su taller) y a su vuelta

18. BROWN, Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, pp. 111-113.

19. MORÁN TURINA, Miguel, *op. cit.*, p. 56.

20. *Ibidem*, p. 56.

21. *Ibidem*, p. 56.

22. *Ibidem*, p. 56.

23. SORIA, Martín, "Las Lanzas y los retratos ecuestres de Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 27, 1954, p.106.

24. BROWN, Jonathan, *op. cit.*, p. 113.

habría hecho los pertinentes retoques en un momento en el que el programa del Salón de Reinos y la decoración del Palacio del Buen Retiro estaban en plena ebullición iconográfica. Los cambios introducidos por Velázquez se habrían realizado en consonancia con la pretendida función y ubicación de los lienzos: una galería propagandística donde la familia real debía aureolar magnánimas victorias, resaltar alegorías mitológicas y presidir con orgullo los 24 escudos de sus sempiternos reinos. La tesis no carece de atractivo ya que se sabe a ciencia cierta que Velázquez reutilizó unos retratos previos de Margarita e Isabel. Aun y todo, los documentos que parecen certificar esta posibilidad tampoco son concluyentes y distan de serlo: el tres de septiembre de 1628 le fue concedido a Velázquez el permiso para utilizar la real armería para acometer los retratos de Felipe III y Felipe IV. El pago de estos retratos se habría efectuado en julio de 1629, pues una carta de pago certifica que el pintor recibió trescientos ducados por unas obras solicitadas por el monarca²⁵; no obstante Harris ha demostrado que los retratos que entonces pintó Velázquez no eran ecuestres. Tampoco parece lógico, como afirma Morán Turina, que en esos momentos Velázquez estuviera pintando un retrato ecuestre de Felipe IV justo cuando se acababa de descolgar el retrato también ecuestre del monarca que el artista había pintado en 1625, para sustituirlo por el terminado por Rubens. El pintor flamenco, en su visita a Madrid entre septiembre de 1628 y abril de 1629, se había dedicado a inmortalizar al rey sobre un brioso palafreñ²⁶.

Del retrato de Isabel a caballo en estos años nada se sabe. Cabría suponer, y así lo suponen algunos, su concepción como pareja del aún no certificado retrato ecuestre pintado por Velázquez en 1628-29. Pero si descartamos la existencia de este retrato velazqueño y suponemos que el retrato de Felipe IV del conjunto del Retiro se realizó hacia 1633-34 ¿Cómo es posible que el retrato de su esposa que lo complementa se encargara seis años antes y de manera independiente? es más ¿cómo se entiende que Velázquez hubiera dejado este importante y original encargo, el de la reina consorte a caballo, en manos de ayudantes sin existir un equivalente de Felipe IV? Podríamos pensar como posibles parejas tanto el retrato ecuestre de Felipe IV de 1625 retirado del Salón Nuevo como el otro retrato ecuestre hoy desaparecido que Velázquez expuso al juicio del pueblo de Madrid²⁷, pero ninguno de los dos sirve ya que el primero tenía dimensiones muy distintas y el segundo no se encuentra bajo el retrato ecuestre de Felipe IV del Retiro como algunos autores habían señalado. Los resultados de la aplicación de la técnica de infrarrojos obtenidos por Carmen Garrido han demostrado la inexistencia de un retrato ecuestre anterior bajo el pintado por Velázquez en

25. MORÁN TURINA, Miguel, *op. cit.*, pp. 54-56.

26. *Ibidem*, p. 58.

27. *Ibidem*, pp. 47-54.

1634²⁸. Apoya esta hipótesis el sepulcral silencio documental que se cierne sobre un retrato ecuestre de reina consorte que por sus características compositivas habría tenido que ser colgado en una estancia de alto voltaje representativo. Ni una noticia, ni un detalle, ni una mirada registrada de este nuevo modelo de reina a caballo hasta el encargo hecho al genial pintor en la década de los treinta.

La tercera hipótesis que Jonathan Brown no descartó en su famosa obra *Velázquez, pintor y cortesano*²⁹ sugiere que los tres retratos (Felipe IV, Baltasar Carlos e Isabel de Borbón) fueron ideados única y exclusivamente para el Salón de Reinos del Retiro. Velázquez prepararía los bocetos tras regresar de su viaje a Italia, dejaría el trabajo a su taller y finalmente retocaría aquellas partes que considerara oportunas³⁰. Seguiremos esta tercera hipótesis ya que nos parece más plausible a la hora de explicar la composición del retrato de Isabel de Borbón en relación con el conjunto iconográfico del Salón y con su propia evolución política en la corte de Madrid³¹. La primera razón para creer que el retrato de Isabel fue iniciado a la par que el de Felipe IV a principios de la década de los treinta es que éste y no otro es su homólogo. Estamos de acuerdo con Elisabeth Trapier cuando asevera que la intervención de ayudantes se habría hecho necesaria por la premura del encargo³², así como por el ingente trabajo que al pintor se le habría ido acumulando en esas fechas. Y es que, como ha sentenciado Jonathan Brown en su último estudio, un tercio de la obra de Velázquez se concentra en esta gloriosa década de los treinta³³.

Presa de un «arrebato de energía creadora»³⁴, Velázquez se volcó concienzudamente sobre su trabajo para cumplir con todos los encargos solicitados: los retratos de Felipe IV, Isabel de Borbón, Baltasar Carlos y el resto de la familia real, los cuadros destinados a la Torre de la Parada, los retratos ecuestres para el Buen Retiro... a lo que se sumaría el encargo de *La rendición de Breda*, obra que en marzo de 1635, cuando los retratos ecuestres ya pendían de un Salón de Reinos casi acabado, Velázquez aún no había terminado.

Pero vayamos por partes: el hambre de representación experimentado por la monarquía en el alba de la década de los treinta se vislumbraría insaciable. La necesidad retratística de la corte de Madrid abrumaría a Velázquez. Varios acontecimientos políticos y familiares fueron los responsables del aumento de la

28. *Ibidem*, p. 51.

29. BROWN, Jonathan, *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986.

30. BROWN, Jonathan, *op. cit.*, p. 113.

31. OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, *Isabel de Bourbon*, Círculo de lectores de Portugal, Lisboa, en prensa.

32. TRAPIER, Elisabeth du Gue, *Velázquez*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1948, p. 198.

33. BROWN, Jonathan, *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 151.

34. *Ibidem*, p.152.

demanda de representación ceremonial y sobre todo pictórica: durante el viaje a Italia había nacido en la corte nada más y nada menos que Baltasar Carlos, el primer heredero varón de Felipe IV. No es cierta la leyenda que afirma que el rey no quiso que nadie que no fuera Velázquez retratara al heredero, pues existen retratos del príncipe anteriores al regreso del pintor³⁵; lo que sí parece verosímil es que Felipe IV ardiera en deseos de contemplar los rasgos de su heredero inmortalizados por los pinceles de su más apreciado pintor. A la representación del infante, se añadiría, como no podría ser de otro modo, la de Isabel de Borbón en calidad de reina madre; su nuevo estatus requeriría sin ambages una renovada imagen: la de una reina madre de heredero que había salido políticamente reforzada tras el fracaso de Olivares en la guerra de Mantua; Isabel había recuperado el crédito político de su madre³⁶ durante el desarrollo del conflicto que había enfrentado los eternos intereses de Francia y España en Italia. El tratado de Cherasco que había puesto fin a aquel enfrentamiento, considerado por Elliott como el máximo error de la carrera política de Olivares³⁷, había sido firmado en abril del año 1631, cuatro meses después del regreso de Velázquez de tierras italianas.

El ligero pero determinante cambio en la balanza de poderes representados por el valido y la reina se puso de manifiesto en la fiesta de San Juan celebrada en junio de ese mismo año de 1631 y organizada por la duquesa de Olivares en un intento de recuperar parte del perdido protagonismo de su marido. Durante la misma, la reina brilló con luz propia.

...la reina [salió] con el herreruelo, sombrero y puntillo que estaba en su azafate, añadiendo a la natural y maravillosa gentileza y hermosura suya todo el aire de bizarría, sin perder ninguna parte de la majestad, en que no es menos señalada que en las demás admirables virtudes y perfecciones que resplandecen en ella³⁸

El cronista resaltó la inigualable «belleza» de Isabel, convencional adulación que en el lenguaje barroco de la época escondía un mensaje de gran trascen-

35. DOVAL TRUEBA, María del Mar, “Alonso Cano y los retratos del príncipe Baltasar Carlos”, *Goya. Revista de Arte*, 332, Madrid, 2010, pp. 202-211.

36. Isabel de Borbón a María de Médicis, 12 de diciembre de 1629. BNF (Biblioteca Nacional de Francia), mss.fr. (manuscritos franceses) 3816. fol.23. Véase igualmente: María de Médicis a Isabel de Borbón, 19 de febrero de 1630, AGS (Archivo General de Simancas), Estado, Francia, K. 1415.

37. ELLIOTT, John, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 454-455.

38. *Relación de la fiesta que hizo a Sus Majestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año de 1631*, en MESONERO ROMANOS, Ramón de (1803-1882), *El antiguo Madrid: paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, ediciones de la oficina de la ilustración española y americana, 1881, tomo II, p. 258, apéndice documento nº 5.

dencia moral³⁹ y quizás política. Siguiendo la estela del platonismo, la belleza corporal iba irremediablemente asociada a las virtudes de un alma igualmente bella y, acaso por su visualmente probada virtud, capaz de tomar la alternativa frente a las incompetencias demostradas de cuerpos y almas menos bellas o que habían perdido su anterior compostura.

Existen dos retratos de Isabel de Borbón que se fechan hacia 1632. Al menos uno de ellos “confiesa” el pincel ajeno a Velázquez; el otro se le atribuye por entero. Ambos se analizarán más adelante. Lo que interesa resaltar ahora es que Velázquez, desbordado por el cuantioso número de encargos, se habría visto obligado a recurrir en uno u otro momento al apoyo de manos más rígidas y menos diestras.

Volviendo al retrato ecuestre de Isabel (y con él el de Felipe III y Margarita de Austria) y tratando de defender nuestra hipótesis de la tardía fecha de 1632-33 para el inicio de su ejecución, queremos señalar lo siguiente: la novedad del modelo de la reina consorte montada a caballo sólo puede entenderse en un contexto político muy especial de reconocimiento oficial del poder político y dinástico adquirido por la reina consorte en el siglo XVII. La imagen de Isabel de Borbón alcanzó en los años treinta una madurez política difícilmente comparable a la de sus predecesoras en la misma franja vital; esta nueva imagen de la consorte encontró un excelente caldo de cultivo en las ansias representativas de las que la monarquía fue víctima en los albores de los años treinta. Cerrarían el círculo del misterioso modelo ecuestre, el precedente de su madre María de Médicis en el ciclo “rubesiano”, y el contexto general de consolidación de las reinas consortes en las esferas del poder de las monarquías hereditarias, pues la complejidad representativa de estas reinas, pareja a su “visibilidad” política, parece que empieza a hacerse evidente en las cortes europeas durante este periodo y siempre a partir de los años treinta del siglo XVII⁴⁰.

En resumen, las circunstancias vitales y políticas de Isabel de Borbón es una de las principales razones que nos inclinan a pensar en la tardía concepción de este retrato con respecto a los años apuntados en las otras hipótesis (1625 y

39. VIGARELLO, Georges, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 34. ÉDOUARD, Sylvène, *Le Corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois 1546-1568*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 176.

40. El papel político de las reinas consortes se acentuaría en las décadas siguientes. Ejemplos notorios de reinas consortes altamente valoradas en la época: María de Médicis supo explotar “a posteriori” su papel como reina consorte de Francia. Véase DUBOST, Jean- François, *Marie de Médicis. La reina dévoilée*, Paris, Payot, 2008. Véase igualmente GRYFFEY, Erin (ed.): *Henrietta Maria. Piety, Politics and Patronage*, Hampshire, Ashgate, 2008. Otros retratos de consortes a caballo: Françoise-Madeleine d'Orleans y María Giovanna Battista de Saboya-Nemours en la caza. Grabado de Giorgio Tasnière, 1665. Véase ORESKO, Robert, “Mariana Giovanna Battista of Savoy-Nemours (1644-1724): Daughter, Consort and Regent of Savoy”, en CAMPBELL ORR, Clarissa (ed.), *Queen-ship in Europe 1660-1815*, Cambridge University Press, 2004, p. 25.

1628); además, los motivos que decora su atuendo: flores de lis y estrellas, son símbolos que la reina Isabel fue asimilando y transformando paulatinamente entre 1625 y 1635, años claves para su definitiva entronización en el olimpo de las reinas Habsburgo. Las flores de lis parecen tomadas del retrato ecuestre de su madre a caballo realizado por Rubens para el palacio de Luxemburgo en París en 1625, tres años antes de la estancia del pintor flamenco en la corte de Madrid y a lo largo de la cual mantuvo frecuentes conversaciones con Velázquez⁴¹. Pero, antes de detallar estos argumentos, comencemos con la descripción del cuadro para luego analizar la transformación de la imagen de Isabel en los años treinta.

En el retrato que pendía del Salón de Reinos y que actualmente se conserva en el Museo del Prado, Isabel de Borbón aparece montada en un palafrén blanco de crines velazqueñas, ataviada con un jubón de seda con estrellas bordadas en plata al que cubre una saya noguerada entorchada en hilo de oro con sus armas, su escudo, la flor de lis y el anagrama con su nombre “Isabel”. La saya suelta cae sobre la gualdrapa del caballo adornada con motivos florales en los que se pueden distinguir las emblemáticas flores de lis de la monarquía francesa. Lleva un cuello de lechuguilla a la española y otro cuello a la francesa en una suerte de composición mixta en la que algunos han querido ver la identificación de la soberana con su monarquía de origen, Francia⁴². El caballo, símbolo del trono, va al paso y el paisaje es calmo; la serenidad de ambos parece aludir a su labor como consorte de la monarquía; sin embargo, hay que notar que Velázquez imprimió a la cabeza del caballo de Isabel de Borbón de una fuerza de la que carece el palafrén de la reina Margarita, el cual, tocado con una delicada flor blanca, baja la cabeza en un gesto de mansedumbre. De esta forma, la prestancia y aplomo del palafrén de doña Isabel dota a la reina de una diligencia superior a su predecesora, cuyas riendas dan la sensación de estar destensadas.

A nuestro entender y creemos que vale la pena insistir en ello, los retratos de Margarita e Isabel constituyeron una gran innovación en el la órbita retratística; por primera vez en la tradición pictórica de los Habsburgo hispánicos una reina consorte fue retratada sobre un caballo: sus antecesoras no fueron nunca representadas de aquella guisa; ni siquiera la emperatriz Isabel de Portugal⁴³ que fue regente de la monarquía durante las ausencias de Carlos V disfrutó de aquella prerrogativa pictórica. No cabe duda que los retratos ecuestres de

41. VOSTERS Simón A., *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del barroco*, Madrid, Cátedra, 1990. CRUZADA VILLAMIL, Gregorio (1832-1884), *Los viajes de Rubens a España: oficios diplomáticos de un pintor*, Madrid, Miraguano, 2004.

42. BANDRÉS OTO, Maribel, *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, 2002, pp. 197-204.

43. Sobre la imagen de la emperatriz Isabel de Portugal: SEBASTIÁN LOZANO, “Choices and Consequences: The Construction of Isabel de Portugal’s Image”, en EARENIGHT, Theresa (ed.), *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Hampshire, 2005, pp. 145-165.

Margarita e Isabel iniciaron una tradición manifiesta que se documenta con los retratos ecuestres de sus sucesoras Mariana de Austria⁴⁴ (estudiado recientemente por los investigadores José Luis Souto y José Luis Sancho⁴⁵), María Luisa de Orleans⁴⁶ y Mariana de Neoburgo⁴⁷; todos ellos inspirados en los modelos de Margarita e Isabel⁴⁸.

Antes de 1633 no era infrecuente ver a las consortes en soberbias cabalgaduras con motivo de apariciones públicas o durante el ejercicio de la caza. La misma Isabel de Borbón en 1616 y con motivo de su asistencia a la fiesta de la consagración de la Virgen del Sagrario en Toledo había aparecido montada en un caballo blanco⁴⁹. Sus antecesoras: Isabel de Portugal, María de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois o Ana de Austria eran buenas amazonas y se presentaron a caballo en las ceremonias requeridas. En especial, un evento hacía indispensable la montura: las entradas a Madrid con motivo de las bodas. Recordemos que Isabel de Borbón siendo princesa había hecho su entrada a Madrid montada en una yegua⁵⁰: «Entró debajo de palio, en una hacanea con sillón de oro»⁵¹. Lo mismo había ocurrido con las anteriores reinas⁵², aunque ninguna había sido inmortalizada a caballo. Entonces cabría preguntarse por qué entre 1632 y 1635 Margarita de Austria e Isabel de Borbón fueron retratadas sobre palafrenes. Y si

44. A Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia se le atribuye un boceto para un ecuestre de la reina Mariana de Austria. Lápiz negro sobre papel blanco. 422x283 mm. [D5985] Inv. FA 1653, Madrid.

45. SOUTO, José Luis y SANCHO, José Luis: “El primer retrato del rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Barnuevo. Precisiones sobre la iconografía regia en la Corte del último Austria”, en *Reales Sitios* 184, Madrid, 2010, pp. 42-63, en especial pp. 54-60.

46. Retrato ecuestre de María Luisa de Orleans. Taller de Carreño. Ubicado en el ayuntamiento de Toledo. Véase en: *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. 1660-1960*, volumen II, Madrid, 1960, lámina 205.

47. HERMOSO CUESTA, Miguel, “Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán. Una aproximación a su estudio”, *Artigrama*, 14, 1999, pp. 293-304.

48. En Europa, el primer retrato ecuestre de una reina fue el de María de Médicis representado un hecho acontecido en septiembre de 1610 cuando era ya regente de la monarquía francesa. Consúltese la obra clásica dedicada al ciclo: MILLEN, Ronald y WOLF, Robert Erik, *Heroic Deeds and Mystic Figures: a new reading of Ruben's Life of Maria de Medici*, Princeton University Press, 1989; consúltese igualmente: COSANDEY, Fanny, *La reine de France. Symbole et pouvoir*, Paris, Gallimard, 2000 y DUBOST, Jean- François, *op. cit.*, p. 670.

49. GÁLLEGO, Julián, “Catálogo”, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y GÁLLEGO, Julián (eds.), *Velázquez. Catálogo exposición*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 239.

50. PERCEVAL, José María, «Épouser une princesse étrangère: les mariages espagnols», EN POUTRIN, Isabelle Poutrin y SHAUB, Marie-Karine (eds.), *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe. XV-XVIII siècle*, Paris, Bréal, 2007, p. 75.

51. MARTORELL TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo (ed.), *Anales de Madrid de León Pinelo. Reinado de Felipe III años 1598 a 1621*, Madrid, Estanislao Maestre, 1931, p. 111.

52. Isabel de Valois entró en la Villa y Corte sobre una hacanea blanca. BNE (Biblioteca Nacional de España), mss. 9157.

nos atenemos únicamente a Isabel (pues Margarita hacía más de veinte años que había muerto) ¿a qué se debe este honor concedido a una reina consorte en vida?

En parte ya hemos contestado a esta pregunta: esta “novedosa” circunstancia en el orden representativo de los Habsburgo hispánicos podría responder a un fenómeno político que se estaba produciendo en las cortes del barroco. En primer lugar y como antes se ha señalado: a la dignificación del poder de la reina consorte⁵³, que había visto aumentadas su participación en la esfera cortesana gracias al afianzamiento en Europa de las monarquías hereditarias, en las que la reina-esposa garantizaba la continuidad dinástica. Habrían contribuido a la estabilización de la consorte y madre del heredero otros factores secundarios aunque no menos importantes como el desarrollo de las vías informales del poder —ambiente favorable en el que la mujer cortesana encontró formas de expresión política— y el aumento de relaciones diplomáticas entre monarquías enlazadas por matrimonios con princesas de dinastías diferentes, las cuales actuaron no sólo en calidad de embajadoras de su corte de origen, sino también como objeto y sujeto de procesos de conversión a los ideales políticos de la monarquías de destino. En segundo lugar, es aceptable que en este cambio operado en la imagen de la reina consorte interviniera la cada vez más necesaria legitimación visual de la corona, que ahora encontraba un excelente instrumento de propaganda en un nuevo modelo de reina consorte prudente, áulica y diplomática, virtudes que convergerían en Isabel de Borbón, como a continuación veremos.

Atendiendo a estas razones parece lógico fechar el retrato (tanto el primer abocetado como las últimas pinceladas velazqueñas) no antes de 1631, porque no creemos que antes de ese año Isabel de Borbón hubiera adquirido un bagaje político lo suficientemente fuerte como para justificar una imagen ecuestre que rompería tópicos e inauguraría una tipología que se mantendría en décadas posteriores. A principios de la década de los años treinta Isabel era madre de un heredero que crecía fuerte, sano y presentaba signos de supervivencia⁵⁴. Antes del nacimiento de Baltasar Carlos en octubre de 1629 resulta complicado argumentar la idea de realizar su retrato ecuestre: en 1628 “gozaba” del descrédito de su madre María de Médicis, que dejó de escribirle⁵⁵ por considerar nula su influencia diplomática. Esta situación de deslegitimación por parte de la corte francesa y el hecho de que en ese momento el poder del válido estuviera en

53. LÓPEZ CORDÓN, María Victoria, “Imagen y propaganda”, GONZÁLEZ CRUZ, David (ed.), *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*, Universidad de Huelva, 2001, pp. 105-130. Sobre las reinas consortes en el siglo XVII y su papel político: CAMPBELL ORR, Clarisa (ed): *Queenship in Europe 1660-1815. The Role of Consort*. Cambridge University Press, 2004.

54. Con el nacimiento de Baltasar Carlos, Isabel recuperó la confianza de su madre, que la requirió para numerosos asuntos diplomáticos, véase: AGS, Estado, Francia, K.1415.

55. BNF, mss. fr. 5, v. 11.

pleno auge hacen casi imposible la consideración de semejante galardón en el juego de la representación pictórica. En cambio, en 1632 el escenario político de Isabel se había transformado radicalmente. Ya había demostrado ciertas dotes de gobierno al haber actuado como regente de la monarquía en ausencia de su esposo: en 1626 con motivo de las cortes de Aragón la reina había favorecido desde Madrid la firma del tratado de Monzón con Francia⁵⁶; en los años 1630 y 1631 había ejercido de mediadora en las luchas entre su hermano Luis XIII y María de Médicis⁵⁷; y en 1632 (entre abril y junio)⁵⁸, durante un nuevo viaje de Felipe IV a tierras aragonesas, Isabel había presidido las sesiones del Consejo de Estado con reconocible majestuosidad⁵⁹; tal y como testifican los documentos. Felipe IV dejó ordenado que se cumpliera con su esposa el ceremonial que con él se seguía:

Estado ya en la pieza salio la Reyna ns con la condesa de olibares por una puerta que esta en frente de la tarima y todos hicieron la humilacion debida y que es costumbre y se sento la Reyna ns y luego mando sentar y cubrir Alva de la junta y lo hicieron y mando el lado derecho el arzobispo de Granada governador del consejo y tras el el duque de Villahermosa y luego el obispo [...] governador del arzobispado al lado izquierdo se sento el duque de alba y luego el conde de Castrillo... [...] La reina hablaba y todos callaban. La Reyna ns hablo y mientras hablo todos se lebanaron en pie⁶⁰

Ese mismo año de 1632 la reina también había comenzado a ganar protagonismo frente al favorito, derrotado y desprestigiado tras el desastre de la guerra de Mantua, cuya pírrica paz se había firmado, hagamos memoria, en 1631. Fue precisamente en 1632 cuando Luis XIII rompió su largo silencio tras las encarnizadas luchas con su madre y escribió a Isabel, reiterándole el afecto que sentía por ella y presentándole a su enviado⁶¹. Curiosamente, el rey de Francia redactó esta carta veintidós días después de la ejecución del duque de Montmorency.

Irremediamente, esta intensa labor política y dinástica tenía que percibirse en el Salón con una imagen diferente a la ofrecida en sus precedentes retratos oficiales. Una reina como Isabel de Borbón, convertida en madre de heredero varón y con una demostrada devoción por la monarquía hispánica a la que había servido como regente y consorte a pesar de su origen francés, bien merecía ser una de las primeras reinas en ser interpretadas pictóricamente sobre el simbólico trono ecuestre.

56. Cartas de Isabel de Borbón a Richelieu y María de Médicis en 1626, en RICHELIEU, Armand Jean du Plessis, *Mémoires du cardinal de Richelieu, 1585-1642*, París, 1908, pp. 331- 332.

57. AGS, Estado, Francia, K. 1415 y AGS, Estado, Francia, K. 1431.

58. ELLIOTT, John, *op. cit.*, p. 489,

59. AHN (Archivo Histórico Nacional), Estado, leg. 2812 (1), exp. 7.

60. *Ibidem.*

MARÍA DE MÉDICIS E ISABEL DE BORBÓN: TRANSFUSIONES POLÍTICAS Y CULTURALES DE MADRE A HIJA

En 1633, Velázquez y sus ayudantes disponían de un glorioso precedente para perfilar el retrato ecuestre de Isabel: el retrato a caballo de su exuberante madre María de Médicis, cincelado por Rubens en 1625 y destinado al del parisino palacio de Luxemburgo. El retrato, titulado *La rendición de Juliers*, resalta el triunfo militar de la real matrona⁶² en 1610 mostrándola montada en un caballo blanco en semejante posición al de Isabel. María de Médicis, vestida con una túnica decorada con flores de lis que se repiten en la saya del retrato de su hija, luce un casco militar profusamente adornado mientras una victoria señala su triunfo sosteniendo sobre su regia cabeza una corona de laurel. Salvando las distancias compositivas, estilísticas, alegóricas y el hecho de que María está representada como regente y no como consorte, se pueden establecer concomitancias entre los dos retratos: la montura a caballo y el atuendo cuajado de flores de lis son dos aspectos que no pasan desapercibidos al espectador.

Resulta notable que de todo el ciclo rubesiano éste sea el único lienzo en el que María aparece retratada con un vestido «fleurdelisé»⁶³ —si exceptuamos sus apariciones con la capa real que no tiene el mismo carácter que la túnica vestida por la reina en este retrato ecuestre—. Pero aún más sugerente que la sincronía del atuendo, resulta la constatación del hermanamiento simbólico que los dos retratos parecen presentar: María de Médicis se presenta cual Minerva-Belona de la monarquía francesa en un intento de hacer visible y legítimo su poder político; llamativamente, el retrato de Isabel cual Hispania-Belona podría responder a la misma necesidad de visibilidad y legitimidad reclamada.

Finalmente, los vínculos entre los dos retratos se afianzan al repasar las coincidencias biográficas y artísticas de los autores de los dos lienzos. Rubens arribó por segunda vez a la corte de Madrid para cumplir con sus labores diplomáticas en septiembre de 1628; Felipe IV lo recibió con singulares honores alojándolo en palacio. Velázquez se convirtió pronto en su más fiel alumno: recibió sus consejos, asimiló parte de sus técnicas y se convenció de la necesidad de visitar Italia. Rubens, por su parte, aprovechó su estancia en Madrid para copiar obras de Tiziano y mostrar —una vez más— su virtuosidad con los pinceles cincelandos el ya citado retrato ecuestre de Felipe IV⁶⁴. Desgraciadamente no conocemos mucho

61. AMAE (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia), CP (Correspondencia Política), España, Vol.16, p. 357.

62. CONSANDEY, Fanny, *op. cit.*, p. 353.

63. DUBOST, Jean François, *op. cit.*, pp. 704-711.

64. Sobre la relación de Rubens y Velázquez véase también: WRANKE, Martin, *Kommentare zu Rubens*, Berlín, De Gruyter, 1965 y MCKIM-SMITH, Gidley y NEWMAN, Richard, *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1993, pp. 58-60.

más de la relación establecida entre Rubens y Velázquez en 1628. Imaginamos que su encuentro debió ser lo suficientemente fructuoso como para que en sus conversaciones aparecieran las descripciones de los cuadros del ciclo de María de Médicis. ¿Por qué no pensar que Velázquez tomara el retrato de María de Médicis a caballo como modelo y guía para componer el de Isabel de Borbón?

El potencial político del retrato de María de Médicis en el que Minerva había sido la principal inspiración, coincidía con los valores morales y políticos que Isabel quería transmitir en 1633, entre ellos la *Pietas Habsbúrgica* que su madre había representado con maestría⁶⁵ en años anteriores: desde 1625, la gran matrona de Francia, de la mano del principal responsable del llamado partido *dévot*, Bérulle, se había presentado ante las cortes europeas vinculada más que nunca a la política católica de los Habsburgo, a la que no siempre se mantuvo fiel (como afirma su más reciente biógrafo, Jean-François Dubost⁶⁶). El mecenazgo religioso de María de Médicis se manifestó en esos años en diversas actividades: en 1627 inauguró una restaurada y embellecida capilla dedicada a la virgen, asimismo encargó diversas obras de carácter mariano⁶⁷. En 1628 Bérulle le dedicó una *Vida de Santa Catalina de Jesús*⁶⁸ y en el mes de abril, la soberana culminó su pasión habsbúrgica asimilándose a Santa Isabel de Hungría mediante la fundación de *Notre Dame de la Pitié*, monasterio de religiosas franciscanas. Ese mismo año, María de Médicis había revalidado su poder político ejerciendo como regente de la monarquía en ausencia de su hijo, ocupado en los menesteres de la guerra de Mantua.

Su hija Isabel, en los años treinta, había hecho los suficientes méritos para ser retratada como digna sucesora de su madre, que ya se había ofrecido a su público tomando diversas formas: reina prudente como Minerva, guerrera como Bellona y piadosa como la venerada Santa Isabel de Hungría, a la que por cierto Isabel de Borbón rezaba desde su infancia (siendo niña, su madrina la archiduquesa Isabel Clara Eugenia le había regalado un relicario de aquella santa franciscana⁶⁹). Santa Isabel de Hungría era un buen ejemplo a seguir aunque la reina Isabel tenía en aquel tiempo un modelo franciscano mucho más cercano: Santa Isabel de Portugal, infanta aragonesa y reina medieval canonizada en 1625.

VÍRGENES, SANTAS Y LA UNIÓN DE ARMAS

Creemos que santa Isabel de Portugal fue una figura influyente y acaso determinante en la realización de su retrato ecuestre. El profesor David Davies

65. DUBOST, Jean François, *op. cit.*, pp. 704-711.

66. *Ibidem*, p. 758.

67. *Ibidem*, p. 710.

ha descubierto recientemente una posible fuente de inspiración del mismo que estimula la imbricación de la santa portuguesa-aragonesa con Isabel de Borbón y su posterior transfiguración en soberana Habsburgo. En una miniatura de la *Genealogia dos Reis de Portugal, publicada en Lisboa en 1530-34* aparece una imagen muy similar a los retratos ecuestres de Felipe IV e Isabel. Los padres de Santa Isabel de Portugal aparecen representados en dos caballos enfrentados: el rey don Pedro III de Aragón luce armadura sobre un caballo negro-marrón y a su derecha se presenta su esposa Constanza de Sicilia, cabalgando en un caballo blanco que baja la cabeza en signo de sumisión; el telón de fondo es un paisaje tranquilo y ambos están conectados con su hija por un arco de rosas, seguramente alusivas al milagro de las flores⁷⁰. Las semejanzas iconográficas son evidentes: Isabel de Borbón a caballo no sólo se asimila a la santa portuguesa que en cabalgadura detuvo la batalla entre nieto castellano e hijo portugués, sino que también se identifica con Constanza de Sicilia, reina de Aragón, madre de reina de Portugal, bisabuela de rey castellano y que —como su hija— personifica la idiosincrasia de una corona que desemboca en una unión de reinos.

Recordemos por unos instantes la historia de Isabel de Portugal y su relación con Isabel de Borbón. Los estudios de Cécile Vincent-Cassy⁷¹ y de Inmaculada Rodríguez Moya⁷² son la referencia fundamental para el estudio de esta imbricación entre reina y santa: Infanta de Aragón, hija de Pedro III y Constanza de Sicilia, Isabel de Portugal nació en 1274. Recibió el nombre de Isabel por su tía abuela la reina Santa Isabel de Hungría. Casó con el rey de Portugal Dionís, que le fue infiel. Ejerció de mediadora en la guerra desencadenada entre su marido y su hijo, y entre su hijo y su nieto, el rey de Castilla. En la batalla que iban a librar en las inmediaciones de Lisboa la reina impidió el enfrentamiento de una manera singular: montada a caballo. Isabel de Portugal se convirtió desde su muerte en 1336 en la reina pacificadora por excelencia.

68. *Ibidem*, p. 711.

69. FOISIL, Madeleine (ed.), *Journal de Jean Héroard. Médecin de Louis XIII*, vol. I, Paris, Fayard, 1989, p. 1171.

70. DAVIES, David, “The Body Politic of Spanish Habsburg Queens”, en MARTÍNEZ MILLÁN, José y MARÇAL LOURENZO, Maria Paula (eds.), *Las Relaciones Discretas de las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. III, Madrid, Polifemo, 2008, p. 1498.

71. VINCENT-CASSY, Cécile, «Quand les reines étaient saintes. La canonisation de sainte Elisabeth de Portugal (1271-1336) et la Monarchie espagnole au XVIIIe siècle», *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, 7, Lisboa, 2002, pp. 127-144. VINCENT-CASSY, Cécile, «Coronada en la tierra y canonizada para el cielo: santa Isabel de Portugal y la reina Isabel de Borbón», en GONZÁLEZ CRUZ, David (ed.), *op.cit.*, pp. 59-72.

72. RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, “El Santo rey”, en MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Los reyes santos*, Valencia, 2007, pp. 133-170.

Isabel de Borbón fue identificada con Isabel de Portugal desde su llegada a la corte de Madrid en 1615. Las similitudes compositivas con iconografías de la Santa así como la asociación realizada desde su entrada en Madrid con la reina portuguesa, así lo parecen demostrar. El culto a la reina Isabel de Portugal, beatificada en 1516 a instancias de don Manuel el Afortunado, adquirió nuevas dimensiones con la llegada a Madrid de la princesa Isabel de Borbón. Felipe III (cuyo retrato ecuestre también presidiría y custodiaría el trono del solemne Salón de Reinos) había luchado por la canonización de la reina portuguesa, así como su devotísima esposa Margarita de Austria⁷³ (igualmente representada a caballo en el Salón). La causa regia se había secundado firmemente desde Portugal y Aragón. Desde 1616, Isabel de Borbón conservaba en su guardajoyas una *vera effigies* de la beata que suponemos seguiría las directrices de su representación oficial: en hábito de franciscana terciaria, con la corona en la cabeza y acariciando en su regazo unas flores; a sus pies se presentarían los escudos de armas de Aragón y Portugal⁷⁴. En su oratorio, Isabel también guardaba una imagen de la santa «con flores en la falda»⁷⁵.

En 1625, el año bautizado como «annus mirabilis» por Olivares y en el que se inició el proyecto de la Unión de Armas cuyo espíritu también se evidencia en el salón de Reinos, la reina Isabel de Portugal fue canonizada. La fiesta de canonización, analizada por Vincent-Cassy se celebró en Madrid con una procesión en la que la imagen de la santa apareció como un trasunto de la reina Isabel de Borbón. Ataviada con trajes tejidos en palacio, sosteniendo una flor (posiblemente de lis) en la mano y engalanada con joyas prestadas por la propia reina doña Isabel de Borbón para la ocasión, el bulto de Santa Isabel de Portugal recorrió las calles de Madrid el 18 de julio⁷⁶. Sus majestades contemplaron el cortejo desde un balcón engalanado en el convento de San Martín⁷⁷. El discurso sermoneado tras el espectáculo reunió en Santa Isabel de Portugal las virtudes pacificadoras, de santidad y de unidad entre los reinos de la monarquía⁷⁸, misiones que resucitarían en la reina consorte Isabel de Borbón de la que la reina Santa sería espejo y ejemplo. De este peculiar modo, el impacto visual de la recién canonizada santa en el mes de mayo de 1625, el mismo en el que aconteció la rendición de Breda, debió calar hondo en las conciencias populares y cortesanas. Desde ese momento, la reina doña Isabel se identificó con los valores, virtudes e ideales representados desde siglos por la santa: la pacificación y una piedad medieval fácilmente convertible en

73. VINCENT-CASSY, Cécile, *op.cit.*, p. 64.

74. *Ibidem*, pp. 64-65.

75. AHPM (Archivo Histórico de Protocolos Madrid), 5412. p. 263v.

76. *Ibidem*, p. 69.

77. *Ibidem*, p. 61.

78. *Ibidem*, p. 62.

Pietas habsbúrgica; dos cometidos a los que se sumó una tercera función: la unión de reinos. La procesión que conmemoró la santificación de la reina de Portugal e infanta de Aragón, en la que desfilaron portugueses, aragoneses y en la que se proclamó su cohesión con los castellanos, se convirtió en una curiosa metáfora visual preconizadora de lo que ese año de 1625 iba a ser una de las grandes apuestas políticas del conde-duque de Olivares: la Unión de Armas.

Por otra parte, volviendo a la iconografía del retrato ecuestre de Isabel de Borbón, el traje que la reina luce en el mismo merece tanta atención como la montura (que acabamos de relacionar con Santa Isabel de Portugal), pues la vestimenta opera como principal elemento de identidad mayestático-política. Las minuciosas decoraciones de flores de lis y estrellas que ribetea las telas podrían haber tenido en 1633-34 significaciones marianas⁷⁹ ya que eran símbolos virginales por excelencia. Llamada «Stella maris», la Virgen María marcaba el camino a los desamparados; y las flores de lis, emblemas de la virginidad, presidían cualquier representación de la Anunciación de María. El culto mariano de Isabel de Borbón estaba en los años treinta mucho más que asentado. En la temprana fecha de 1622 se había comprometido con la defensa de la Inmaculada Concepción —lucha tan propia de la monarquía de los Habsburgo— escribiendo dos cartas al Papa solicitando la declaración del dogma⁸⁰. Una imagen de la Inmaculada Concepción decoraba su oratorio tal y como confirma el inventario de bienes realizado tras su muerte⁸¹.

Es indiscutible que las flores de lis de la saya remiten en primera instancia a la identificación de la reina con su monarquía de origen⁸², acaso en una suerte de reminiscencia de su entrada a Madrid con motivo de las bodas, porque no debe olvidarse que Isabel de Borbón entró en la Villa y corte montada sobre caballo blanco y con un vestido a la francesa⁸³. No obstante e incidiendo en la idea planteada en el párrafo anterior, sospechamos que estos esquemáticos símbolos se impregnaron en los años treinta de un fuerte marianismo con toques de hispanismo.

Isabel de Borbón había sido bautizada como «hermoso lirio» en un poema titulado *La Virgen de la Almudena*. Lope de Vega, en su *Poema histórico*, es-

79. Para el estudio de los cultos marianos en el Madrid de la época: PORTÚS, Javier, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000.

80. Cartas de Isabel de Borbón al cardenal Ludovico y al Papa el 18 de abril de 1622. BHR (Biblioteca del Hospital Real de Granada), caja 2-065, pp. 57-58.

81. AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), protocolos, 5412, p. 263v.

82. Agradezco a María Cruz de Carlos Varona sus comentarios sobre los motivos decorativos del traje de la reina: flores de lis símbolos de la monarquía francesa, el escudo y el anagrama con el nombre de la soberana.

83. MARTORELL TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo, *op. cit.*, p. 111.

crito en la mágica y recurrente fecha de 1625, había sido el responsable de esta exaltación de la devoción de la reina por una de las vírgenes más importantes de Madrid. Lope de Vega brindaba estas palabras Isabel:

Con vos, hermoso lirio, que a la Aurora
 Abrió sus hojas del frances trofeo,
 Que del mucho Leon las Armas dora
 En Santa paz, espléndido Himeneo:
 España restauró la gran señora,
 Que al Cielo se llevo nuestro deso,
 Pues de las prendas de su lumbre pura
 Espera alegre sucesión futura⁸⁴

Famosas habían sido las novenas de doña Isabel a la virgen de la Almudena con motivo de sus partos en 1623 y 1629⁸⁵. Según cuentan las crónicas, la joven reina había visto por primera vez la imagen de aquella Virgen en un cuadro que le había entregado Ana de Austria en la frontera del Bidasoa⁸⁶ cuando ambas cruzaron destinos para dirigirse a sus nuevas monarquías. Precisamente fue de nuevo Lope de Vega, gran devoto de la imagen de la Almudena además de —como se ha visto— alabador de la «lis francesa», el poeta que escribió en 1625 la comedia *El Brasil restituído*, en la que se inspiraría Maño en 1634 para componer el lienzo *La rendición de Bahía del Salón de Reinos*. Calderón de la Barca, el otro gran poeta de comedias que ejercería de “musa” del magistral lienzo *La rendición de Breda* de 1634, se rendiría casi tres décadas después a los encantos de la virgen vecina del Alcázar con un auto en honor de la imagen titulado *El cubo de la Almudena*.

En 1629, año del nacimiento de Baltasar Carlos, Quintana había publicado una obra devocional *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid* que tuvo gran impacto en el Madrid de la época. En ella se recogían las historias de tres Vírgenes que podrían haber aportado nuevos aires a la imagen y —por consiguiente— al retrato en ejecución de Isabel de Borbón: la Virgen de

84. VEGA, Lope de, *Triunfos divinos*, Madrid, 1625, véase la edición facsimilar: VEGA, Lope de, “La Virgen de la Almudena. Poema histórico. A la S. C. R. Magestad D.^a Isabel de Borbón”, en BRAVO NAVARRO, R y SANCHO RODA, J, *La Almudena. Historia de la Iglesia de santa María la Real y de sus imágenes*, Madrid, Mundial, 1993, anexo IV, pp. 7-26.

85. TASSIS Y VILLARROEL, Juan de, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*, Madrid, 1692, p. 398. Sobre las novenas por el parto de reinas véase: DE CARLOS VARONA, María Cruz, «Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid siglo XVII, *Arenal*, 13, Universidad de Granada, 2006, pp. 263-290.

86. TASSIS Y VILLARROEL, Juan de, *op. cit.*, pp. 384-385.

la Almudena, la Virgen de la Flor de Lis⁸⁷ y la Virgen de la Estrella, cuya talla por aquel entonces estaba desaparecida, lo que no fue óbice para que Quintana resucitara el poder intercesor que se le atribuía.

La imagen de Nuestra Señora de la Flor de Lis se había descubierto en 1623 con motivo de unas obras de remodelación de una de las capillas de la Almudena que Isabel de Borbón, estando embarazada, había ordenado acometer para poder realizar una novena en vísperas de su parto. Al retirar unas tablas en cumplimiento de su orden, apareció una imagen pintada del siglo XII de una virgen sedente con una flor de lis en la mano derecha. El icono correspondía a la época de Alfonso VI cuya esposa, la francesa Constanza de Borgoña, habría sido la principal inspiradora del floral motivo. La iconografía de esta Virgen que remitía a la de San Luis fue inmediatamente asimilada al patronazgo de la joven reina consorte.

Quintana relató igualmente en su obra la historia de imágenes que se encontraban en paradero desconocido como la antes mencionada Virgen de la Estrella, una de las más antiguas de Madrid. La Estrella había estado ubicada en la edad media en la iglesia de San Miguel de los Octoes, en las inmediaciones del palacio real y su gran particularidad era que había sido utilizada como intercesora en las batallas:

Ruy Sánchez Zapata, copero del rey don Juan II y doña Constanza de Aponte su mujer, edificaron una capilla muy suntuosa arrimada a esta iglesia, cuya puerta salía al pórtico de ella, colocando en ella una imagen de nuestra señora de escultura, de vara y media de alto, muy antigua a quien llamaron madre de Dios de la Estrella, con quien ellos y sus pasados tenían gran devoción por las maravillas que, llevándola a las guerras, obraba la Divina Majestad por su medio⁸⁸.

Según el legendario relato, quien portaba la imagen de la Virgen alcanzaba la victoria gracias a su milagroso poder mediador⁸⁹. Acaso Isabel de Borbón, al lucir una saya cuajada de estrellas, demostraría su poder intercesor en el escenario esencialmente bélico del Salón de Reinos. En la edad moderna más que en ninguna otra época, las reinas consortes tuvieron a la Virgen como indispensable referencia en sus actos y devociones⁹⁰.

87. PORTÚS, Javier, *op. cit.*, p. 278

88. QUINTANA, Jerónimo de, *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid*, Madrid, 1629, p. 74.

89. MARÍN TOVAR, Cristóbal, "La iglesia madrileña de San Miguel de los Octoes y su entorno urbano", *Annales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 149-170.

90. PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, "Las reinas de España en la Edad Moderna: de la vida a la imagen" en GÓNZÁLEZ CRUZ, David, *op. cit.*, pp. 15-57 y LÓPEZ, Roberto J., "María como modelo de comportamiento para las mujeres según las publicaciones religiosas españolas del siglo XVIII", en *ibidem*, pp. 133-161.

Las estrellas también presidían la iconografía de las Vírgenes que despertaban mayor fervor en el pueblo de Madrid, nos referimos una vez más a la Virgen de la Almudena, pero también a la de Atocha, a la que como curiosidad diremos que las reinas consortes entregaban los vestidos nupciales con los que entraban en la Villa. Isabel de Borbón ofrecería a esta Virgen morena, aquel vestido a la francesa que tras su entrada jamás volvería a ponerse. No sin razón Julián Gállego ha llegado a apuntar que el traje portado por Isabel en su retrato ecuestre podría ser similar al que llevó en su entrada en 1615; la crónica de ese año describe la entrada de la reina de esta manera: «...con traje de Francia, suelta la falda, que cubrían riquísimas perlas; el pelo alto, con el collar, cintura, gorra y arracadas de gruesos diamantes»⁹¹; de ser cierta su aserción, la conexión entre los cultos marianos y “la princesa de la paz” serían aún más estrecha.

A la luz de lo anteriormente expuesto ¿Por qué no pensar que el retrato ecuestre de Isabel se presentó en los años treinta como el colofón de las funciones de consorte para las que Isabel había tenido brillantes inspiraciones: su madre María de Médicis, los cultos marianos y la reina santa Isabel de Portugal?

PINCELADAS FINALES Y DEFINITIVA UBICACIÓN: EL RETRATO ECUESTRE DE ISABEL DE BORBÓN EN EL SALÓN DE REINOS

Velázquez regresó de Italia en enero de 1631, para entonces se reencontró con una reina consorte convertida en madre y con un poder creciente que iba en paralelo al detrimento de su gran competidor en los afectos del rey: Olivares. María de Médicis, principal modelo de Isabel, se había refugiado por aquel entonces en la corte de Bruselas; en la ciudad flamenca, la archiduquesa Isabel-Clara-Eugenia la había recibido con grandes honores en setiembre de 1631. La reina madre de Francia recibió el apoyo de Rubens que escribió al conde duque una carta a favor de la soberana⁹². Olivares respondió a los ruegos del pintor y envió a María varios regalos como prueba de su afecto y reconocimiento de su valía⁹³. Madre y madrina de Isabel de Borbón siguieron siendo desde la patria de Rubens referentes políticos de la consorte.

En aquella prolífica década de los treinta, Velázquez, quizás con alguna ayuda, inmortalizó a Isabel de Borbón en dos retratos oficiales. Merece la pena detenerse en ellos por coincidir en el tiempo de ejecución con el lienzo “definitivo” principal objeto de nuestra atención. Estos dos retratos presentan ligeras

91. MARTORELL TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo, *op. cit.*, pp. 110-111.

92. Carta de Rubens a Olivares, 1 de agosto de 1631, citado en GACHARD, Louis Prosper, *Histoire politique et diplomatique de Peter Paul Rubens*, Bruselas, 1887, apéndice XXVIII. DUBOST, Jean François, *op. cit.*, p. 807.

93. AGS, Estado, leg. 2045.

diferencias en el traje portado por la soberana que posiblemente respondan a los distintos destinos para los que fueron concebidos. El primero de los retratos fue enviado a Viena⁹⁴ junto a los retratos de Felipe IV y Baltasar Carlos⁹⁵ (el príncipe mostraba la banda que se le había impuesto con motivo de su jura como heredero en marzo de 1632). Este acontecimiento habría motivado el despacho de este trío de imágenes en el que Isabel de Borbón fue representada como una verdadera reina Habsburgo, pues es evidente que estrenó imagen luciendo un reducido cuello de lechuguilla —discreción más adecuada a su nuevo papel de madre— bajo el cual no hay ni rastro del segundo cuello a la francesa que sabemos usaba la reina a principios de los años treinta ¿Quizás no interesaba mostrarlo en la corte imperial? Completaba su atuendo con una saya de colores oscuros, que se adornaba de un collar de perlas cruzado en el pecho; las perlas eran símbolo de concepción y pureza a un tiempo, dos virtudes de las que había hecho gala tras dar a luz al heredero. Los últimos estudios realizados por María del Mar Doval Trueba parecen confirmar la total autoría de Velázquez⁹⁶, con casi total seguridad, el prestigio de la corte de destino habría sido motivo suficiente para no permitir que ningún otro pintor trazara el semblante de la soberana.

La imagen de reina hispanizada formulada ex profeso para Viena no fue exactamente la misma que en las mismas fechas se ideó para la corte de Madrid, ámbito en el cual podía discurrir por caminos más complejos y ambiguos, tal y como se demuestra en el segundo retrato que describiremos a continuación y que tiene ciertas similitudes en el traje con el definitivo retrato ecuestre. Este retrato que se colocó en el Retiro⁹⁷ y actualmente se conserva en la colección privada Wildenstein de Nueva York ha sido estudiado por María del Mar Doval Trueba⁹⁸: la reina luce gorguera de abanillos o lechuguilla a la que se le añade un cuello de estilo francés que estaba de moda en la corte ya que la reina de Hungría también lo llevaba en el retrato que le realizó Velázquez en los años treinta⁹⁹. La postura es idéntica al de Viena: de pie y apoyando la mano derecha en una silla a la que tenía derecho a sentarse por su regio origen. La austeridad que destila la obra también la asemeja con la enviada a la corte imperial. Con respecto a los detalles del vestido, la reina luce el negro español que la identifica con la severa autoridad de los Habsburgo, y lo que es más significativo: viste

94. Isabel de Borbón, Kunshistorisches Museum, Viena, 132 x 101,5. Inv-Nr. GG_2129.

95. Baltasar Carlos, Kunshistorisches Museum, Viena, 128,5 x 99 cm, Inv-Nr. GG_312.

96. DOVAL TRUEBA, María del Mar, “Velázquez y los retratos de Isabel de Borbón”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, 2009, pp. 137-157, en especial p. 148.

97. *Inventario de bienes a la muerte de Carlos II, pinturas del Buen Retiro*, 249. BNE, mss. 7797, ff. 1-1v. AGP (Archivo General de Palacio), registros, 242.

98. DOVAL TRUEBA, María del Mar, *op. cit.*, pp. 147-148.

99. Esta moda podría haberla introducido la propia Isabel de Borbón, aunque lo único que se puede afirmar con certeza es que en los años treinta estaba plenamente asimilada en la corte de Madrid.

un jubón estrellado idéntico al que luce en su retrato a caballo. Posiblemente se tratara de la misma prenda. López Rey asegura que la reina posó para este retrato que fue repintado en 1632 sobre otro de los años veinte¹⁰⁰; el repinte se debió plantear con motivo de sus nuevos menesteres como reina madre, cuyo reflejo requería la imagen de una reina madre con toques franceses aunque embozada en el negro que personificaba su hispanización en la corte de Madrid. Seguramente este retrato de 1632 estrenaría público en las mismas fechas que la impactante imagen ecuestre de Isabel, a la que Velázquez daría unos toques finales en 1634-35 con motivo de su definitiva ubicación en el Salón de Reinos. El artista retocaría la cabeza del caballo —bajo la que se esconde un equino anterior de distinto color—, y la de Isabel, que presenta un peinado de los años treinta¹⁰¹ enmarcado en un bellísimo rostro.

No cabe duda entre los especialistas dedicados al tema de que los retratos ecuestres, al menos los de Felipe IV y Baltasar Carlos, se ejecutarían en consonancia con la ideación del programa iconográfico del Salón de Reinos. Lo que no se ha tratado con tanta profundidad ha sido la influencia que éstos habrían ejercido en el resto de las obras destinadas al salón. La simbología de los retratos ecuestres de la pareja real, es decir, las funciones políticas y contribuciones a las glorias de la monarquía del rey acompañado en estas labores por el toque político de una reina consorte consolidada en el esquema de poder la monarquía, podrían haber determinado —si no algunos de los temas centrales del Salón— el magistral abordamiento de los mismos. La circulación de influjos no habría ido en una sola dirección porque los retratos a caballo de los monarcas, colocados junto a la serie de batallas de las que eran sus padrinos, multiplicarían su valor político y moral en la especial coyuntura de 1635. El programa iconográfico fue diseñado como un todo armónico en el que los guiños entre las diferentes composiciones debieron ser buscados además de resultar evidentes.

Creemos que el retrato ecuestre de Isabel, una vez integrado en el Salón de reinos, recabó nuevas significaciones a la vez que adquirió otras nuevas. Tres lienzos por tema y presentación del mismo aportarían a la imagen de la reina en el Salón renovados horizontes políticos. La reina inmortalizada a caballo en aquella galería de virtudes principescas se erige en “madrina” de *La rendición de Breda*, de *La recuperación de Bahía* y de *La recuperación de la isla de San Cristóbal*. Inspiradora y protectora de estos tres acontecimientos políticos señeros en la historia de las glorias de la monarquía, Isabel se yergue majestuosa y orgullosa de su madrinazgo.

Para justificar esta impresión iconográfica, auscultemos los latidos de la reina consorte en las dos obras maestras del conjunto gestadas para la exaltación de la magnanimidad regia: *La rendición de Breda* y *La recuperación de Bahía*.

100. LÓPEZ REY, José, *Velázquez. La obra completa. El pintor de los pintores*, Madrid, Taschen, 1999, p. 53.

Un cordón umbilical parece unir la conciliación inspiradora del retrato de Isabel de Borbón con el espíritu caritativo ambos lienzos. Las contiendas ganadas se cruzan con la biografía de una reina que las amadrina y bendice: la rendición de la flamenca ciudad de Breda se produjo a principios de junio de 1625, unos días después de la canonización de la reina Isabel de Portugal que se celebró en Roma el 25 de mayo. La noticia del éxito de Breda llegó a Madrid a principios de julio, casi al mismo tiempo que la buena nueva de la recuperación de Bahía. El júbilo por Breda fue enorme, febril, fogoso... La euforia de la victoria aún no se habría apagado cuando a mediados de ese mes se festejó en Madrid la canonización de Santa Isabel de Portugal cuya imagen se presentó como la viva imagen de Isabel de Borbón. En medio del torbellino de emociones que aquel verano embargarían a la Villa y Corte, la asociación de la célebre y magnánima clemencia usada por los españoles en Breda y Bahía con la intercesión piadosa de una recién proclamada santa “hispanica” trasfigurada en la secular reina consorte, resultaría tan fácil como cómoda. La serenidad que destila *Las lanzas* es equiparable a la «serenidad y decoro»¹⁰² del retrato de Isabel que el poeta Manuel de Gállegos cantó en su *Silva topográfica* en 1638.

Velázquez y Maíno decidieron representar sendas conquistas rompiendo las tradiciones compositivas de los cuadros de batallas¹⁰³: destacando la misericordia de los vencedores hacia los vencidos, virtud proclamada de la reina de los cielos. De modo que aquéllos que en 1635 contemplaran el cuadro de *Las Lanzas* en el Salón de Reinos, podrían relacionar la afabilidad de Spínola con la dignidad clemente de una reina consorte montada en sus huestes y transfigurada en vírgenes y reinas santas concebidas como supremas intercesoras entre lo divino y lo terreno. El segundo cuadro, *La recuperación de Bahía*, con un contenido más alegórico, recoge la misma idea de compasión del príncipe cristiano aunque con la añadidura de trasfondo político de unidad. Olivares puso como ejemplo el episodio de Bahía para ejemplificar la utilidad de su proyecto de la Unión de Armas¹⁰⁴. La obra se convierte en una suerte de condensación visual de este utópico proyecto, cuya esencia flota en todo el Salón de Reinos y Santa Isabel de Portugal encarnó a la perfección, quizás por ello las presencias femeninas alusivas tanto a la compasión como a la cohesión se hacen especialmente patentes en este lienzo: una mujer portuguesa cura a un herido castellano que ha acudido a su defensa¹⁰⁵, mientras que una matrona rodeada de niños simboliza

101. BERNIS, Carmen, “La moda en los retratos de Velázquez”, en PORTÚS, Javier, *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 290.

102. VV. AA, *Corpus Velazqueño. Documentos y Textos*, Tomo I, Madrid, 2000, p. 123.

103. Para un estudio de las peculiaridades de estas dos obras véase: BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *op. cit.*, pp. 185-204.

104. *Ibidem*, p. 184.

105. *Ibidem*, p. 197.

la caridad (ambas figuras apelan a las virtudes cristianas); en un plano diferente despunta otro personaje femenino, aunque esta vez mitológico: Minerva. Diosa de la guerra pero también de la sabiduría y la prudencia, virtudes con las que fue tantas veces identificada Isabel de Borbón, Minerva aparece justo detrás de Felipe IV, al que coloca, en compañía del conde duque, una corona de laurel. Las poderosas imágenes de compasión femenina anteriormente citadas deben mucho a la obra teatral de Lope de Vega: *El Brasil restituído*, escrita para conmemorar el evento. Maíno se inspiró claramente en las escenas de la obra al representar la caridad y la compasión de las mujeres portuguesas por los nobles abatidos¹⁰⁶. El dios Apolo, sosteniendo en las sienes una corona de laurel, también hacía su aparición en el escenario teatral, cual trasmutación del rey Felipe IV, y éste no era el único laureado en la obra dramática: don Fadrique de Toledo, el victorioso capitán hacedor de la hazaña, recibía similar corona de laurel por una figura alegórica que representaba a Brasil. Si Lope jugó con estas alegorías mitológicas y Maíno plasmó pictóricamente gran parte de los recursos dramáticos del afamado poeta, no parece descabellado reconocer en la diosa Minerva cincelada en *La recuperación de Bahía*, a la reina Isabel de Borbón; al fin y al cabo, Minerva personificaba la prudencia, la sabiduría y la castidad, virtudes que entonces estaban empezando a ser expresamente reconocidas en las reinas consortes de la monarquía hispánica. Apologistas de Margarita de Austria habían recurrido a Minerva para exaltar las virtudes cristianas de la soberana e Isabel de Borbón había llegado a encarnar a la diosa en un ballet organizado por su madre María de Médicis¹⁰⁷, la gran matrona de Francia, que incluso se había hecho retratar con los atributos de la diosa en el célebre ciclo de Rubens a ella dedicado. La Minerva *boticcelliana* que comparte la corona de laurel con el conde-duque se adecuaba a la perfección a las funciones asignadas a la reinante consorte. Y siguiendo el guión marcado por los versos de Lope, la efigie de Minerva bien podría recordar a la alegoría de Brasil, encargada de coronar a don Fadrique: Brasil, territorio de Portugal y por ende reducto de portugueses, súbditos de la reina Santa Isabel, personificación femenina de la *olivariana* Unión de Armas.

El recurso a la alegoría estaría justificado por la virulencia que podría haber provocado una *vera effigies* de Isabel junto al retrato del conde-duque. Sin duda, Olivares preferiría una Minerva antes que una reina puntera para compartir una escena de concordia en el cuadro que resumía y proyectaba su ardua labor política. La inclusión de una diosa con la que los cortesanos identificaban a sus

106. *Ibidem*, p. 197.

107. ESTEBAN CABRERA, Nieves, *Ballet: El nacimiento de un arte*, Madrid, librerías deportivas, 1993, p. 81: «en un carro arrastrado por dos amores [...] Minerva (Isabel la desposada) hace su aparición...». Véase igualmente: CHEVALIER, Pierre, *Louis XIII*, Paris, Fayard, 1979, pp. 125-126; y DUBOST, Jean François, *op. cit.*, p. 413.

reinas podría simbolizar el interés de Olivares por contener el poderoso ascenso que Isabel de Borbón había experimentado desde el nacimiento del heredero. Al incluir un modelo mitológico de gran fuerza para la soberana, Olivares lanzó a la Corte un mensaje de connivencia política y moral con la consorte, a los que muchos empezaban a considerar, por sus virtudes cristianas, pureza caritativa y menesteres de munificencia, la antítesis a los vicios y tiranías del valido. El conde-duque daría un paso más allá apareciendo en retratos colectivos, esta vez junto al retrato de la reina; eso sí, bajo la aureola de Minerva. Por el momento, en 1635, con el lienzo de *La Rendición de Bahía*, Olivares integró a Isabel de Borbón en un proyecto común en un intento de aminorar sus influencias.

El retrato ecuestre de la reina, rodeado de las batallas de 1625, sobredimensionó los valores marianos, hagiográficos y mitológicos ya delineados en 1633-34: las estrellas que engalanaban los brazos de doña Isabel recordarán el poder intercesor de vírgenes y santas en la guerra. Isabel, vestida con el símbolo estelar y a modo de divino estandarte, se mostraría como triunfante jugadora en aquel tablero de luchas gloriosas.

La idea de retrato matrimonial también adquiriría nuevos vuelos al ubicarse la imagen ecuestre de Isabel en el Salón de Reinos. Recuérdese que la reina había entrado en Madrid montada en hacanea y engalanada con sus trajes galos¹⁰⁸, como si fuera un trofeo ganado al enemigo¹⁰⁹. Carmen Garrido mediante el procedimiento de infrarrojos ha descubierto el repinte en blanco de un caballo anterior de pelaje más oscuro¹¹⁰. Quizás se cambió el color del caballo para reforzar el carácter matrimonial de la obra. El retrato del Salón de Reinos podría rememorar su matrimonio con Felipe IV casi veinte años después. Las reminiscencias nupciales que obligarían a incluir la imagen de Isabel en la categoría de retrato matrimonial se combinan en un contexto iconográfico de contiendas y glorias militares. Isabel, desde su blanco caballo, ofrece signos de aprobación de los éxitos bélicos alcanzados por su corona de destino. Representada cual novia de la monarquía, Isabel de Borbón renueva sus votos matrimoniales de princesa francesa que a la altura de 1635 estaba ya “conquistada”. La conquista de la reina consorte se vislumbra aún más valiosa en tanto que la soberana provenía de una dinastía distinta que se había convertido en rival desde el mismo momento en el que Felipe IV había accedido al trono¹¹¹. Isabel de Borbón a caballo parece “entrar” de nuevo en la corte, esta vez no como princesa “extranjera y france-

108. GÁLLEGO, Julián, “Catálogo”, en DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y GÁLLEGO, Julián (eds.), *op. cit.*, p. 229.

109. PERCEVAL, José María, *op. cit.*, p. 68.

110. GARRIDO PÉREZ, Carmen, *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 377.

111. ELLIOTT, John, *op. cit.*, p. 163.

sa” —títulos que detentaba en su entrada de 1615— sino como reina consorte y madre del heredero. Su vestido cuajado de flores de lis y su escudo francés son una alusión a una extranjería que paradójicamente simboliza su hispanización, el triunfo de una monarquía hispánica que ha logrado introducir y transformar a una princesa Borbón en reina Habsburgo: de princesa de Francia a reina de Hispania.

De este particular modo, la trilogía de María de Médicis en el ciclo de Luxemburgo (Minerva, Bellona y Francia) se repite en el Salón de Reinos aunque en versión hispánica al presentarse Isabel como Minerva y Bellona, y que bien podría encarnar a Hispania, a la que parecen rendirse los “acartonados” Hércules de Zurbarán.

LA MIRADA DE LA REINA: UN ENSAYO DE RECONSTRUCCIÓN

La reconstrucción de la mirada de la reina a este conjunto decorativo que tantas alusiones hacía a su papel político y representativo en la corte de Madrid puede descubrir nuevas claves en la exégesis del conjunto. La reina visitó el Salón de Reinos en marzo de 1635, un mes antes de su inauguración. En aquel momento contemplaría su retrato, modificado para su instalación, como una pieza más dentro del puzzle arquitectónico y como una imagen conmemorativa de su labor política, pasada, presente y futura. Con la misma atención contemplaría las pinturas de batallas¹¹². En un primer momento observaría las glorias de 1625, año de su definición como reina mediadora, unitaria, piadosa y pacificadora. La victoria militar de octubre de 1629 había sido para ella una victoria “dinástica” al dar a luz, por fin, a un heredero varón. El programa iconográfico le comunicaba que este triunfo no había sido sólo suyo sino de toda la monarquía, a la que su cuerpo y vientre se debían. Seguidamente, contemplaría las empresas de 1633, acontecidas después de la firma de la frágil paz de Cherasco que puso fin a las luchas de Francia y la monarquía hispánica, en las que había participado como parte conciliadora. Ese mismo año de 1633 que Olivares había pretendido presentar como un nuevo «*annus mirabilis*», la reina había enviado cartas de condolencia a los duques de Lorena por la invasión francesa del ducado¹¹³ y se había negado a atender las súplicas de su madre María de Médicis¹¹⁴, que había intentado implicarla en sus intrigas, nada favorables a la monarquía hispánica. Su actitud en 1633 había sido la de una verdadera reina Habsburgo rendida a los intereses de la monarquía hispánica de su hijo y esposo.

112. BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *op. cit.*, pp. 172-177.

113. AGS, estado, Francia, K.1425, pp. 52, 54, 55 y 56.

114. AMAE, CP, España, Vol. 17, pp. 113-115.

115. Seguimos la propuesta de reconstrucción del Salón de Reinos de José Álvarez Lopera en su ensayo: Álvarez LOPERA, José, *op. cit.*, p. 107.

La reina podría entrar oficialmente al Salón en mayo de 1635. La posición física y perspectiva óptica de la soberana merecen nuestra atención. El protocolo le concedía un determinado lugar desde donde vislumbrar la particular gala visual, además de los espectáculos teatrales, pues el Salón tenía también esa función: servir de escenario a comedias y festejos. Sólo la familia real podía permanecer en la parte de abajo, los cortesanos ocuparían las balconadas de la parte superior. Isabel de Borbón entraría junto a su esposo por el testero oeste, de donde pendía su retrato, el de Felipe IV y el de su hijo¹¹⁵; caminaría hacia el trono, situado en el testero este y broquelado por los retratos de Felipe III y Margarita de Austria, su precedente ejemplificador, una reina totalmente Habsburgo. Seguidamente, Isabel avanzaría por el salón desplegándose a su paso la condensación de glorias que tan bien conocía. Llegaría hasta el trono, donde se sentaría Felipe IV mientras que ella se situaría a su izquierda sobre cuatro cojines¹¹⁶, estratégico lugar porque a sus espaldas tendría el retrato de Margarita de Austria, sobre su cabeza el escudo de Portugal, en frente el retrato de su marido y a la derecha de éste el suyo propio: su imagen modélica sobre la que estaba representado el escudo de Aragón. Por encima de su verdadero cuerpo físico pendía el escudo de Portugal, el del reino de Santa Isabel, y sobre su retrato ecuestre (su cuerpo imaginado y retratado), el escudo de Aragón, el reino del que había sido infanta aquella reina de Portugal.

Todo un juego de realidades, imágenes, reflejos y perspectivas envolvería en un barroco equívoco a la reina viva y a la retratada. Los leones de plata con el escudo de Aragón, brillantes espectadores de aquellos espejismos de imágenes y realidades, ejercerían, aunque mudos, de pétreos y férreos portavoces del mismo mensaje de unidad de reinos del que serían portadoras las dos Isabeles. Junto al trono¹¹⁷ y a su izquierda, la reina observaría el cuadro de *La rendición de Bahía*, en el que distinguiría con claridad el retrato de su esposo secundado por el de Olivares, y una minerva *pacífera*¹¹⁸ de inevitables reminiscencias regias. No sería ésta la última asociación de la diosa con Isabel de Borbón que el conde duque haría en un cuadro promocionado por él mismo, ni el último en el que la reina aparecería en escena formando un curioso triángulo de poder con Olivares y su marido el rey¹¹⁹. En la misma pared que quedaba a su izquierda, dos cuadros más allá, la reina tendría a su alcance *La Rendición de Breda* que tanto le recordaría a las ceremonias de canonización de Santa Isabel de Portugal. *La recuperación*

116. *Ibidem*, p. 94.

117. Olivares situó la obra intencionadamente junto al trono. *Ibidem*, p. 108.

118. BAUMGÄRTEL, Bettina, "Is the King Genderless? The Staging of the Female Regent as Minerva Pacífera", en DIXON, Annette Dixon (ed.), *Women who Ruled. Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*, Michigan, 2002, pp. 97-117.

119. Véase OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, "Decía que no se dejaba retratar de buena gana: modestia e invisibilidad de Isabel de Borbón (1635-1643)", *Goya*, en prensa.

de la isla de San Cristóbal, tercer lienzo alusivo a una importante “conmoción” en su regia biografía (al coincidir la batalla representada con el mes y año del providencial nacimiento de Baltasar Carlos), estaba colocado justo a la izquierda de su retrato ecuestre, en la pared sur, como si su imagen a caballo estuviera indisociablemente unida a su transformación en madre y señora de futuros reyes y signadas victorias.

Y por si en la corte había quedado la menor duda sobre la tremenda identificación de Isabel de Borbón y la reina portuguesa, el 18 de septiembre de 1635, día en el que curiosamente el emperador Fernando II declaró la guerra a Francia en el contencioso de la guerra de los treinta años, se representó en la corte la comedia hagiográfica titulada *Santa Isabel de Portugal*, un drama cortesano de Francisco de Rojas en el que la reina santa se enfrentaba a las acusaciones de infidelidad emitidas por parte del valido de su esposo. Imposible no asociar a la reina consorte con la santa y al conde-duque con el malvado favorito del rey portugués¹²⁰. Se desconoce si la obra fue escenificada en el Palacio del Buen Retiro o en el Salón de Comedias del Alcázar; Pedraza Jiménez no lo aclara¹²¹ y no hemos encontrado ningún documento que certifique uno u otro escenario.

De haberse celebrado en el Salón de Reinos, las “tres Isabeles” (la reina testigo de la representación, la actriz representante de Santa Isabel de Portugal y el retrato de la consorte a caballo) coronadas por los escudos de los reinos de Aragón y Portugal, habrían desplegado todo un espectáculo de imágenes y reflejos recíprocos, modeladores de las conciencias políticas de los espectadores. Los cortesanos desde la balconada y los reyes desde sus privilegiadas posiciones en el testero este habrían disfrutado de la comedia: la condesa de Olivares, camarera mayor de la reina, desde su posición a la izquierda de su señora; y Olivares desde la celosía, acompañando al príncipe Baltasar Carlos del que era su mentor. ¿Qué habría pensado el favorito ante una comedia que aludía a sus equivocaciones en un escenario propagandístico en el cual el retrato de Isabel, como en el mito de Pigmalión, podía cobrar vida?

Una obra, un gesto, una representación teatral como aquella podrían haber convertido al susceptible conjunto iconográfico en un caleidoscopio de imágenes enaltecedoras de sus opositores, aquellos nobles que habían contribuido a las glorias pasadas de la monarquía y que en 1635 se encontraban relegados de las presentes. La representación de la obra de Santa Isabel de Portugal en el Salón de Reinos habría hecho peligrar las simbologías políticas para las que había sido creado, porque el salón, de la glorificación del príncipe y su ministro, habría pasado a significar el enfrentamiento al conde-duque, encarnado por la imagen de

120. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, 2007, p. 249.

121. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Cuadernos de teatro clásico. Teatro cortesano en la España de los Austrias*, 10, Madrid, 1998, p. 81.

la reina en cabalgadura, fácilmente identificable con la indiscutible protagonista del drama: la triunfante Santa Isabel de Portugal.

A los cortesanos que en 1635 comenzaran a dar nuevas lecturas al Salón no se les escaparía la presencia de don Fadrique de Toledo (vencedor en las restituciones de Bahía y la isla de San Cristóbal en 1625 y 1629 respectivamente) en dos de las obras más vinculadas a Isabel de Borbón. La coincidencia no habría tenido mayor importancia de no ser porque en 1634 Olivares había castigado al militar de manera brutal ante la negativa de éste a comandar una flota hasta Brasil¹²². La inclusión de don Fadrique en el conjunto a pesar de su desgracia permite al historiador Richard Kagan estipular una nueva interpretación del Salón de Reinos, según sus palabras:

...la presencia de don Fadrique en el Salón de Reinos tenía menos que ver con los gustos o disgustos personales del conde-duque que con un esfuerzo, consciente en parte, de la Monarquía por subrayar las heroicas acciones de algunos de sus principales vasallos en momentos de dificultad tanto política como militar¹²³.

¿Se habría orientado aquel esfuerzo también a aureolar a una reina consorte que en aquellas fechas podría incluirse dentro de la nobleza descontenta con Olivares, a la que Richard Kagan convierte en protagonista del Salón? La inclusión de *La recuperación de la isla de San Cristóbal* en el programa no deja de ser en cierto modo forzada. Empresa tan rápida como fútil, la plasmación de la hazaña de don Fadrique podría haber estado justificada por el mero hecho de haberse producido en octubre de 1629, coincidiendo con el parto de Baltasar Carlos del que la reina Isabel había salido incluso más laureada que el aguerrido capitán.

En definitiva, imagen y cuerpo de Isabel de Borbón jugaron un importante papel en la ideación y proyección posterior del programa iconográfico del Salón de Reinos, donde el papel político de la consorte y madre alcanzaría nuevas cimas de legitimación. El retrato ecuestre de la reina se configuraría como definitivo al considerarse la máxima expresión de la madurez política de la consorte. La imagen ecuestre de la reina que encarna su papel pacificador y mediador percibido desde 1628 y evidenciado en 1635, supuso un antes y un después en la vida política de Isabel de Borbón, una nueva etapa que el arte, una vez más, trataría de reflejar.

122. KAGAN, Richard, *op. cit.*, p. 113.

123. *Ibidem*, p. 114.