

## IMAGEN Y AUTORIDAD EN UNA REGENCIA: LOS RETRATOS DE MARIANA DE AUSTRIA Y LOS LÍMITES DEL PODER<sup>1</sup>

### *Image and Authority in a Regency: The Portraits of Mariana of Austria and the Limits of Power*

Mercedes LLORENTE

Instituto Universitario «La Corte en Europa». Universidad Autónoma de Madrid.  
<puertollorete@btinternet.com>

**RESUMEN:** Durante los siglos XVI y XVII, la corona española recayó siempre sobre un varón de la Casa de Habsburgo. A pesar del importante papel que jugaron varias mujeres de la familia real como regentes, gobernadoras o virreinas, éstas habían quedado siempre subordinadas a la figura masculina del rey. Tras la muerte de Felipe IV, la regencia de Mariana de Austria, madre de un rey-niño, abrió un período sin precedentes en este sentido en la historia de los Habsburgo españoles.

No existiendo antecedentes recientes que poder emplear como referencia, Mariana tuvo que reinventar mucho de sus nuevas funciones y de su imagen y ambas cosas se reflejan en su representación pública, particularmente en sus retratos. Las tipologías del retrato que crean Juan Bautista del Mazo y Carreño Miranda son novedosas en sus soluciones, pero lo son aún más en el tema mismo de los retratos: una mujer, la reina Mariana, en el ejercicio del poder.

*Palabras clave:* regencia, Mariana de Austria, retratos de poder, J. Carreño de Miranda, J. B. Martínez del Mazo, casa de Austria.

1. Agradezco a mis directores de tesis su ayuda y comentarios críticos, al catedrático Joseph L. Koerner, al Sr. Charles Ford y al profesor Manuel Rivero.

**ABSTRACT:** In the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, the Habsburg crown had always rested on a male head, and although various female members of the royal family had played such key political roles such as regents, governors or viceroys, they had always remained subordinate to a male king. After the death of Philip IV the regency of queen Mariana de Austria, mother of a child-king, opens a period in the history of the Spanish Habsburgs, which is unique in this sense.

Having no recent model available to use as a reference, queen Mariana saw herself in the need for reinventing much of her new functions and image, which can be perceived in her public depictions and particularly in her portraits. The portrait typologies created by Juan Bautista del Mazo and Carreño de Miranda are new as to the visual formulae they introduce, but more radically so as to the portrait's theme: a woman, Mariana, who acts as a ruler.

*Key words:* regency, Mariana de Austria, political portraits, J. Carreño de Miranda, J. B. Martínez del Mazo, house of Habsburg.

Durante los siglos XVI y XVII, la corona española siempre recayó sobre un varón de la Casa de Habsburgo. A pesar de las importantes funciones que jugaron varios miembros femeninos de la familia real como regentes, gobernadoras o virreinas, siempre quedaron subordinadas a una figura masculina. Esto cambió tras la muerte de Felipe IV, cuando se abrió un período sin precedentes en la historia de los Habsburgo españoles con la regencia en solitario de una reina viuda, madre de un niño-rey que además no estaba mentalmente capacitado para reinar.

La regencia generó luchas de poder entre la reina madre, Mariana de Austria, y ciertas facciones aristocráticas, como también conflictos con el ambicioso hermanastro de Carlos II, don Juan José de Austria. En tales circunstancias, la regente habrá de ingeniar recursos para reforzar su posición<sup>2</sup>. Con éxito, como

2. La bibliografía básica de este período es: MAURA, duque de: *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid, 1942, 3 vols.; *idem*: *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*. Madrid, 1911, 2 vols.; KAMEN, Henry: *La España de Carlos II*. Barcelona 1981; CONTRERAS, Jaime: *Carlos II*. Madrid 2001; RIBOT GARCÍA, Luis (coord.): *Informe: La época de Carlos II, Studia Histórica Historia Moderna* vol. 20 (1999) –Salamanca, diciembre 2000–. Las abreviaturas empleadas para señalar fuentes de archivo son AHN por Archivo Histórico Nacional de Madrid, AGPRM por Archivo General del Palacio Real de Madrid, BNM por Biblioteca Nacional de Madrid, RAH por Real Academia de la Historia.

se vio después. Como las circunstancias de una regencia femenina eran insólitas en la Historia de España y no existía memoria de una situación semejante, durante la Guerra de Sucesión, Felipe V de Borbón y Carlos III de Habsburgo utilizaron la regencia de Mariana de Austria como referente para organizar sus respectivas regencias y puede decirse que constituyó el modelo adoptado como norma en lo sucesivo<sup>3</sup>. Por tanto, no sorprende que una nueva imagen se desarrolle para una reina en unas circunstancias especiales. Mariana tuvo que inventar su función y su imagen y ambas cosas confluyen en su representación pública, particularmente en sus retratos<sup>4</sup>.

### 1. MARIANA COMO GOBERNADORA Y TUTORA: EL RETRATO DE JUAN BAUTISTA DEL MAZO

El primer retrato que introdujo la nueva imagen de la reina Mariana es el que pintó Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>5</sup> en el primer año de luto real. Este retrato perteneció al conde de Carlisle desde 1848, y fue donado a la National Gallery

3. En particular, cuando Felipe V dejó como regente a la reina María Luisa de Saboya en 1707 para estar presente en el campo de batalla o cuando de Archiduque Carlos hubo de abandonar España en 1711 para ser coronado emperador y dejó a su esposa en Barcelona, la reina Elisabeth Christine von Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel. En ambos casos se plantearon las regencias tomando como modelo la de Mariana de Austria entre 1665 y 1675, véase AHN Estado, leg. 8686, donde se encuentran papeles que describen a los miembros de la Junta de Gobierno de Mariana de Austria, con certeras reflexiones sobre el proceder político del Inquisidor General Nithard. Agradezco al doctor Antonio Álvarez-Ossorio ésta cita que me ha facilitado así como su continua disponibilidad para discutir sobre el período.

4. Bibliografía sobre el retrato: CAMPBELL, Lorne: *Renaissance Portraits*. New Haven-Londres, 1990; BRILLIANT, Richard: *Portraiture*. Londres, 1991; SCHNEIDER, N.: *The Art of Portrait*. Colonia, 1994; KOERNER, Joseph L.: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago-Londres, 1996; POINTON, Marcia: *Hanging the Head. Portraiture and social formation in Eighteenth-Century England*, New Haven-Londres, 1993; WOODALL, J. (ed.): *The Image of the individual. Portraits in the Renaissance*. Manchester, 1997. Sobre retratos de poder: JENKINS, Mariana: *The State Portrait. Its origin and Evolution*. Nueva York, 1947; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. y PITA ANDRADE, J. M.: *Los retratos de los Reyes de España*. Barcelona, 1948; Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Madrid, 1990; STRONG, Roy: *Gloriana. The portraits of Queen Elizabeth I*. Londres, 1987; DAVID, D.: *The Anatomy of the Spanish Habsburg Portraits*. Londres, 1998.

5. Bibliografía sobre este cuadro de Mazo en CARDERERA, Valentín: *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por...* Madrid, 1877; STEWART, Dick: *Juan Bautista del Mazo*, 1910; TORMO, Elías: *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1929; GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*. Madrid, 1968; MACLAREN, Neil: *National Gallery Catalogue: Spanish School*. Londres, 1970; CAMÓN AZNAR, José: *La pintura española del siglo XVII*. Summa Artis, vol. XXV. Madrid, 1977; BOTTINEAU, Yves: «A Portrait of Queen Mariana in the National Gallery», en *Burlington Magazine*, n. 97, 1955.

en 1913. Hay dos copias de este prototipo, una en el Museo del Greco<sup>6</sup> en Toledo firmada, pero no fechada. La segunda es una versión pequeña, que pertenecía a la Colección Cook<sup>7</sup> y está actualmente en el Museo de Arte de Ponce.

Mazo tuvo *Las Meninas* como referente al realizar este cuadro. En primer plano tenemos a la reina, sentada en una silla. La cabeza de Mariana parece haber sido realizada del natural. Aparece sin maquillar. Mazo ha captado su característica nariz y sus ojos. Viste la reina el traje típico de viuda de este período<sup>8</sup> y aparece representada en el salón de los Espejos del palacio con un perro a sus pies. Al fondo a la derecha de la silla está representada la «pieza Ochavada» con uno de los siete planetas, Luna. En esta sala están el rey-niño<sup>9</sup>, Carlos II, jugando con una pequeña carroza<sup>10</sup>, atendido por su aya doña María Engracia de Toledo, marquesa de los Vélez y la hija de ésta, menina del rey, es quien le ofrece un búcaro<sup>11</sup> siguiendo a Velázquez en *Las Meninas*; otra viuda de la casa de su madre y dos enanos cierran el grupo<sup>12</sup>.

El cuadro no aparece en ninguno de los inventarios del alcázar (no en el de 1666, ni en el de 1686 y tampoco en el de 1700), ni en el de la reina Mariana (fechado en 1696). Como es sabido, después del golpe de 1676 la reina fue confinada primero al palacio del Retiro y después al alcázar de Toledo, para finalmente

6. Este cuadro perteneció a la colección Carderera y fue adquirido por A. Hungtinton a principios del siglo XX quien lo donó al Museo del Greco. Agradezco al director de la Casa-Museo del Greco la ayuda facilitada para obtener información y acceso a este retrato.

7. Vendido en Londres en 1958 (Sotheby's 25 Junio, lote 45).

8. Para una historia más detallada de la evolución del traje de viuda y dueña véase BERNIS, Carmen: «El traje de viudas y dueñas en los cuadros de Velázquez y su escuela». *Miscelánea de Arte*. Madrid, 1982, pp. 145-152.

9. Rey y no príncipe porque el 8 de octubre de 1665 se levantaron los pendones por el rey Carlos II en Madrid y en otras ciudades castellanas. BNM.

10. Esta pequeña carroza aparece en el inventario de 1674 descrita de la siguiente forma «tres carrocillas ricas [...] calesa pequeña que servía a S. Mgd en Palacio es de tela carmesí y oro, tiene sus ruedas doradas y las quatro cortinas dos grandes y dos pequeñas de tela encarnada y oro forrada en lana de la misma color» AGPRM. Esta cita me la ha facilitado el Doctor Alejandro López Álvarez. El rey no pudo andar hasta los cuatro años, se le ayudaba para estar de pie con correas lo que provocó algún que otro problema protocolario entre el aya del rey y la camarera mayor de la reina. Véase MAURA, Duque de: *op. cit.*

11. En *Las Meninas* una de ellas ofrece un búcaro a la infanta Margarita.

12. Sabemos que el aya del rey ayudaba a sostener a éste con unas correas, por tanto, la mujer vestida de viuda que sostiene las correas que atan al rey es doña María Engracia de Toledo, marquesa de los Vélez. La otra mujer viuda del grupo debe ser la dama mayor de la reina y del rey-niño doña Leonor de Zúñiga, viuda del conde de Sástago; MAURA, duque de (1911): *op. cit.* Para saber con detalle el personal de la Casa del príncipe, infantes e infantas también AGPRM, *Capítulo de las Etiquetas establecidas para el servicio del Príncipe, Infantes e Infantas, hijos de Felipe II*. Ambas mujeres eran parte de la Casa de la reina. Sobre la identidad de los dos enanos, lo que se sabe es que Nicolasillo Petusano sirvió a la reina Mariana hasta que ésta murió, y le dejó una cantidad de dinero en su testamento.



Figura 1: Mariana de Austria por Juan Bautista Martínez del Mazo  
National Gallery (Londres).

volver a Madrid tras la muerte de Juan José de Austria en 1679; desde entonces vivió en el Palacio de Uceda, cerca del Alcázar de Madrid, hasta su muerte. Todos estos cambios hacen difícil seguir sus posibles sucesivos emplazamientos. Lo que sí sabemos por el inventario de la reina madre es donde estaba colgado el retrato de su hija, la emperatriz Margarita también pintado por Mazo<sup>13</sup>, de luto por la muerte de su padre, justo antes de su partida a Viena<sup>14</sup>. La infanta-emperatriz Margarita aparece de negro en primer plano, apoyando su mano derecha sobre el respaldo de una silla y al fondo en otra habitación y siguiendo el mismo esquema compositivo de nuestro cuadro, están representados Carlos II, la propia Mariana de Austria, un enano y una menina. Sabemos por el inventario de la reina madre que el cuadro estuvo colocado en la «pieza donde comía su Majestad doña Mariana» en el palacio de Uceda, detalle importante, por ser éste un espacio semi-público que nos permitiría conjeturar que el cuadro que nos ocupa podría haberse colocado en un espacio semejante<sup>15</sup>.

### 1.1. *La representación de la «persona» de la reina Mariana como viuda*

En el período que nos ocupa, la identidad social de las mujeres venía definida por los tres estados: la doncellez, el matrimonio y la viudedad. Y uno de los vehículos obvios de expresión de estos estados es el vestido. El vestido es una forma de identificación social<sup>16</sup>, de reconocimiento. En este primer retrato Mariana aparece por primera vez en su nuevo estado de viuda. El padre Astete dice respecto a la viudedad, «[...] es un estado intermedio entre la virginidad y el matrimonio. Participa de los dos, en la continencia del estado de la virginidad y en el gobierno de su casa del estado del matrimonio. Es más perfecto quedar viuda y no volver a casar». La mujer viuda debe olvidar su vida matrimonial y entregarse en soledad a la castidad, al ayuno, a la oración y a la limosna: en el momento de enviudar pasa a ser esposa de Dios. El hábito negro ayuda a mantener la castidad y las costumbres ejemplares. Así lo expresa, por ejemplo, don Martín Carrillo, hablando de la viudez ejemplar de Judith, dice que «[...] las vestiduras que usaba en ese tiempo no eran blandas y preciosas sedas, ricos brocados, ni finos paños, sino cilicio áspero y lúgubre luto, porque la viuda que quiere rendir

13. Mazo pintó tres retratos: *Doña Mariana* en la Galería Nacional de Londres, la *Infanta Margarita* en el Prado (Madrid) y *Carlos II* en Hampton Court.

14. Otra posibilidad es que la emperatriz se llevase el cuadro a Viena, pero por el momento la documentación del ajuar de la emperatriz descarta esta posibilidad.

15. DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*. Madrid, 1935; RODRIGUEZ VILLA, Antonio: *Etiquetas de la casa de Austria*. Madrid, 1913.

16. NAVARRO, M. y BERNABÉ, C.: *Distintas y distinguidas. Mujeres en la Biblia y en la Historia*. Madrid, 1995.

el apetito sensitivo, y sujetarlo a la razón, este tipo de vestidos usa»<sup>17</sup>. O el padre Astete, quien pide que «[...] el vestido exterior muestre el anima interior...»<sup>18</sup>, siguiendo un viejo enunciado del *Carro de las Donas*: «[...] (la viuda) debe dejar todos los trajes que llevaba siendo casada porque un hábito quiere el hombre que traiga su mujer y otro quiere y de otra calidad que traiga la esposa de Jesucristo»<sup>19</sup>.

La reina Mariana está en primer plano, sentada y ligeramente girada hacia la izquierda, vistiendo traje de viuda<sup>20</sup>, tal y como la vio la condesa D'Aulnoy en su viaje por España<sup>21</sup>. Describiendo sobre su encuentro con la reina durante su exilio en Toledo, comenta que la reina viste como «todas las viudas (de la nobleza) lo están en España; es decir de religiosa, sin que se le viera ni un solo cabello»<sup>22</sup>. Una descripción más detallada sobre las vestimentas de la mujer viuda nos la da la condesa cuando, camino a Madrid, se encuentra con la marquesa de los Ríos, mujer viuda también, que marchaba a un convento para pasar allí sus primeros años de viudedad. Dice así «la marquesa... (llevaba) negra toca, negro el vestido, negra la batista sin pliegues que caía más abajo de la rodilla, negra la muselina que le envolvía el rostro y le cubría la garganta, ocultando su cabellera, negro el manto de tafetán que la tapaba hasta los pies; negro el sombrero de anchas alas y negras las cintas de

17. CARRILLO, Martín: *Elogio de mujeres fuertes del Viejo Testamento*. Huesca, 1627.

18. ASTETE, Gaspar: *Tratado sobre el gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*. Burgos, 1603.

19. EIXIMENIS, Francesc.: *Este devoto libro se llama Carro de las donas, trata de la vida y la muerte del hombre cristiano...*, s.l., 1542, BNM R/11.755. Eiximenis, autor de obras de espiritualidad recogida en el siglo XV fue uno de los fundamentos sobre los que se edificó la espiritualidad española del siglo XVII (vide RIVERO RODRÍGUEZ, M.: *La España de Don Quijote. Un viaje al Siglo de Oro*. Madrid, 2005, p. 117) y que tiene continuadores en la tratadística sobre moral y educación femenina, además de en VIVES, en fray Luis de LEÓN (*La perfecta casada*) Ponce de LEÓN (*De Sancto Matrimonio*, 1608). Véase SARAYANA, J. I.: *La discusión medieval sobre la condición femenina*. Salamanca 1997.

20. Los retratos sedentes de las mujeres de la Casa española de los Austrias no son frecuentes. Ejemplos son los retratos de la *emperatriz Isabel* por Tiziano (Museo del Prado), de la reina *María Tudor* por Moro (Museo del Prado), la princesa *Juana de Portugal* (Monasterio de las Descalzas Reales) y la infanta *Isabel Clara Eugenia* por Rubens (Museo del Prado) como gobernadora de los Países Bajos. Contamos también con algunos ejemplos de retratos sedentes de reyes: el emperador *Carlos V* y *Felipe II* por Tiziano y *Felipe III* por Bartolome González (Museo del Prado). Mariana se sitúa a la derecha del retrato para quedar a la izquierda del niño rey, lo que es parte de las etiquetas. El lado derecho se reserva al rey; el izquierdo a la reina. AGPRM. *Etiquetas 1648-1651* y LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austria*. Madrid, 1991.

21. AULNOY, Mme de: *Viaje por España en 1679 y 1680*. Barcelona, 1962; BERNIS, Carmen (1982): *op. cit.*

22. AULNOY, Mme de (1962): *op. cit.*, pp. 76-78. Para la confección de los trajes de viuda vide ANDUXAR: *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos*. Madrid, 1640.

éste...lo usan las viudas y dueñas»<sup>23</sup>. Aunque la reina no lleva la batista y la muse-lina de color negro, sino de color blanco porque sigue la tradición real.

Una descripción de los trajes de viudas y dueñas de la época la encontramos en Alonso Castillo Solórzano que dice: «el traje con que quiso entrar fue el de viuda [...] balleta del monjil, el anastoque del manto y la Holanda de las tocas [...]»<sup>24</sup>. Monjil: así llamado por su parecido al hábito de las religiosas. Era traje negro y generalmente de lana de baja calidad, cubría todo el cuerpo y remataba en la cabeza con las tocas. Doña Mariana viste, pues, el hábito siguiendo las etiquetas de la corte y las costumbres de las viudas españolas. El hábito viudal es, en su caso, un recordatorio de su difunto esposo Felipe IV, de quien la reina ha recibido la legitimidad para desempeñar las tareas que va inmediatamente a abordar. Y además es un símbolo de la fidelidad que guarda a su marido. Este valor simbólico de las tocas viudales de lealtad al marido muerto y de autoridad lo encontramos en la obra de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer*<sup>25</sup>, en ella doña María de Molina, reina regente, viuda durante la minoría de edad de su hijo Fernando, dice:

[...], en viudez llorosa,  
 la mujer más ordinaria  
 al más injusto marido  
 respeto le guarda un año

Y más adelante afirma que:

Las tocas son, en efecto,  
 como la barba en el hombre  
 autoridad y respeto.

Otro elemento importante para representar la autoridad de Mariana de Austria como viuda regente son las alianzas. La reina lleva lo que podría ser su anillo<sup>26</sup>

23. *Ibidem*, pp. 79-81.

24. CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso: *Las Arpías en Madrid*. Madrid, 1980, p. 101

25. Los versos de la obra de Tirso de Molina están citados y estudiados en KENNEDY, Ruth Lee: «Las tocas en las comedias de Tirso, *La prudencia en la mujer* y *La mujer que manda en casa*: su valor simbólico», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. McCurdy*. Madrid, 1983, pp. 206-209.

26. «Y particularmente se traían los anillos en el dedo cercano al meñique, en la mano izquierda, por una de dos razones: o porque estaba allí más seguro de maltratarse y romperse la piedra preciosa o porque en la sección del cuerpo humano hallaron los anatomistas un nervecito delicado que va desde aquel dedo al corazón y por él comunica así el oro como la piedra su virtud, con que le confortan» (voz *anillo* en COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611). La mano es el microcosmos del cuerpo y cada dedo comunica con cada potencia u órgano del mismo, el oro es además un metal cuyas virtudes terapéuticas y simbólicas son fuertes: el anillo de oro es símbolo de autoridad y de honor, por eso el intercambio de anillos tiene una gran potencialidad simbólica, por el metal y por el dedo en el que se pone (*idem*).

de casada en su dedo anular de la mano izquierda<sup>27</sup> y la posible alianza matrimonial de Felipe IV en su pulgar de la mano derecha<sup>28</sup> que sostiene precisamente la petición que es como veremos más adelante atributo del gobierno del rey, en este caso de la reina.

En el Archivo de Palacio se encuentra una *relación de «todo lo necesario» para la celebración del ritual de Velaciones*<sup>29</sup>. Entre los objetos para la ceremonia se citan «los anillos» que «han de ser solo de oro lisos», justamente como aparece en el cuadro del *Matrimonio de Margarita de Austria y Felipe III, rey de España* por Jacopo Chimenti que es exactamente igual a los dos que adornaban los dedos de Mariana. La presencia de las alianzas matrimoniales refuerza una doble lectura: la autoridad de la reina regente viene dada por ser la mujer de Felipe IV y por tanto, la madre de Carlos II; y además las alianzas refuerzan la legitimidad de la reina en sus nuevas funciones delegadas por su marido, como se expresan en el testamento de Felipe IV.

La dureza de los lutos femeninos quedan reflejados en la comedia de capa y espada *La dama duende*<sup>30</sup> de Pedro Calderón de la Barca, la protagonista doña Ángela para salir de su encierro sin ser descubierta, cambia sus lutos por vestidos pasando por una mujer casadera, al volver a la casa y tener que ponerse de nuevo el traje de viuda, se queja diciendo:

Vuelve a dar, Isabel  
esas tocas ¡pena esquivá!  
Vuelve a amortajarme viva,  
ya que mi suerte cruel  
lo quiere así.

Y más tarde, doña Ángela exclama:

¡Válgame el cielo! Que yo  
entre dos paredes muera,  
donde apenas el sol cabe

27. La mujer recibe la alianza matrimonial en el dedo anular de su mano izquierda, ejemplo de ello lo encontramos en *El matrimonio por poderes de Margarita de Austria y Felipe III, rey de España*, por Jacopo Chimenti o del mismo autor *El matrimonio de María de Medici*.

28. Este anillo ha sido eliminado del cuadro en el proceso de restauración de la National Gallery porque se ha considerado un añadido posterior. Las pruebas que aportan no son conclusivas y no justifican su desaparición en ningún caso. Sobre todo cuando Mariana lleva los dos anillos en el retrato del Museo de Arte de Ponce que es copia fiel del original de la National Gallery.

29. Era tradición que «la Secretaria del Despacho entreguen las arras y dos sortijas lisas de oro al Guardajoyas de S.M. para que sirva cuando llegue el caso con el velo y zinta...» AGPRM.

30. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La dama duende*. Madrid, 1976. DESAIVE, J.-P.: «Las ambigüedades del discurso literario», en *H.ª de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, 1992, pp. 277-309.

[...]  
 Donde en efecto encerrada  
 sin libertad he vivido  
 porque enviudé de un marido<sup>31</sup>.

Resulta llamativo que estando sentada la reina en el Salón de los Espejos no aparezca en esta obra ningún elemento representativo de dicho salón y únicamente la pieza ochavada que aparece al fondo nos permite ubicarla en él. Una posible explicación de la ausencia de elementos decorativos característicos de dicho salón sería que, como comenta la propia condesa D'Aulnoy, «[...] (las mujeres) deben llorar al marido muerto» y

(están) el primer año de luto en una habitación tapizada de negro, donde no se deja entrar un rayo de sol y se sientan sobre almohadón de tela de holanda. Pasan pasado el año a otra habitación cuyas paredes tienen tapices algo más claros, pero sin pinturas ni espejos, de los que no hacen uso las viudas, como tampoco de los servicios de plata ni de los muebles de lujo; es preciso que vivan tan retiradas como si perteneciesen a otro mundo<sup>32</sup>.

El cuadro que nos ocupa se pinta, como hemos mencionado, en 1666, es decir, en el primer año de luto de la reina, lo que, teniendo en cuenta lo anterior permitiría, en mi opinión, entender por qué, aun apareciendo sentada la reina en el Salón de los Espejos, no se represente en el cuadro nada característico de esta habitación tan emblemática del alcázar.

## 1.2. *La representación de las nuevas funciones de la reina doña Mariana*

El luto era un espectáculo público que indicaba piedad. Las lágrimas por la muerte del marido eran uno de «los aderezos de la viuda piadosa», según el *Tratado de la mujer cristiana*<sup>33</sup>, si bien es en *El Carro de las Donas* donde esta idea se encuentra mejor reflejada:

31. Las mujeres de la realeza intervenían públicamente en la alta política en muy contadas ocasiones, sólo cuando el marido se hallaba ausente o enviudaban; resalta esta última condición, la de viudas que actúan como regentes de niños pequeños, con limitaciones vagas a su potestad, con la amenaza constante sobre su tutela del heredero «in practice the queens had to find their place on the political stage» (AVERKORN, Raphaela: «Women and power in the Middle Ages: Political aspects of medieval queenship», en *Political systems and definition of Gender roles*. Pisa 2001, pp. 11-30). Esto es lo que hace Mariana cuidando su imagen, buscar su lugar. Como viuda, su vida civil estaba concluida según la tradición de la institución matrimonial, como reina, aun cuando transitoria, estaba comenzando, iniciando su vida política.

32. AULNOY, Mme de (1662): *op. cit.*, pp. 79-81. Las cuentas de la Cámara de la reina confirman que efectivamente en un primer momento se decoraron las habitaciones de negro y que posteriormente se decoran de gris, un medio-luto. AGPRM.

33. VIVES, Luis: *La formación de la mujer cristiana*. Valencia, 1994.

[...] es bueno y honesto que una viuda llore a su marido mostrando el amor que le tenía, la falta que hacía a sus hijos y la soledad que le aguarda. Pero este lloro debe ser templado y no en demasía, antes muy a raya, considerando que Dios lo hace y que se le lleva como se le dio<sup>34</sup>.

El llanto debe ser templado porque como explica Luis Vives: «existen dos clases de mujeres que cuando lloran al marido, pecan igualmente aunque sea por motivos distintos: las que lloran demasiado y las que lloran poco»<sup>35</sup>. Las primeras pecan porque no tienen fe y las segundas porque muestran la frialdad de su amor conyugal. A diferencia de ellas, la reina llora serenamente la pérdida del rey Felipe IV. Por otra parte, apareciendo en primer plano, alejada del resto de las figuras, la impresión de soledad de la reina parece transmitirse expresamente.

Las viudas, como queda comentado, debían primeramente llorar la muerte del marido y a continuación cumplir las disposiciones que éste hubiese dejado en el testamento. La reina Mariana tuvo que ocuparse de la parte política del testamento real y, así, al día siguiente de la muerte del rey, el 18 de septiembre, la reina escribió una carta a los miembros de la Junta de Gobierno dando órdenes para que «[...] sigan en su empleo mientras sea mi voluntad [...]»<sup>36</sup>. Ese mismo día se reunió la Junta. El cuadro que nos ocupa es, en este sentido, una lectura visual de las funciones que el testamento del rey Felipe IV otorga a la reina. En el testamento se nombra a doña Mariana tutora, cuidadora y gobernadora de sus hijos, de su Casa y de sus reinos.

[...] Y no reservo de la facultad que como a tutora, cuidadora y gobernadora le competiere nada de lo que a mi me toca: aunque sea hacer leyes, de nuevo, o retocarlas, porque si para eso fuera menester, le doy grande poder (que) en mi reside para todo lo necesario y conveniente [...] y haga y obre a su voluntad en cuanto conviene y fuera menester pero aconsejándose siempre de la dicha Junta y no de otra manera<sup>37</sup>.

Quiero hacer notar que las reinas aparecen únicamente como ayuda del rey; nunca como cuidadoras de la Casa<sup>38</sup>. Pero doña Mariana debe asumir «[...] en el estado de viuda [...] (que) a ella pertenece el gobierno de la familia, es madre de familia al faltarle el marido [...] (y) a ella (corresponde) todo el cuidado [...] (y) es a ella a la que pertenece el gobierno de su casa»<sup>39</sup>.

34. EIXIMENIS, Francesc (1542): *op. cit.*

35. VIVES, Luis (1994): *op. cit.*, pp. 357-363.

36. BNM Mss. 2392.

37. BNM Mss. 2392.

38. MÍNGUEZ, Víctor: *Las virtudes emblemáticas del príncipe: arte e ideología durante el reinado de los últimos Austrias*. Tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 1990, p. 776 y ss.

39. ASTETE, G. (1603): *op. cit.*

El cuadro de Mazo recogía los nuevos atributos que concedían a la reina las disposiciones testamentarias de Felipe IV. Vamos a ir viendo a continuación los elementos de que se vale Mazo para representar a la reina como gobernadora, tutora y curadora.

Primeramente debemos mencionar la silla, de la que en adelante se valdrá la reina para mostrar que es ella quien «ejerce las funciones del rey» hasta la mayoría de su hijo. Después del cuadro de Mazo, los diversos modos de retratar a la reina como gobernadora tienen en común que la reina aparece sentada<sup>40</sup>.

La silla es un elemento distintivo de alto rango y, hasta aquí, es obvio que la reina tiene derecho a sentarse en ella<sup>41</sup>. Las mujeres españolas se sentaban en el suelo con las piernas cruzadas siguiendo la costumbre morisca y la reina no era una excepción<sup>42</sup>. En el viaje que el duque Antonio Gramont realizó a Madrid en octubre de 1659 para pedir la mano de la infanta María Teresa nos informa:

[...] los enviados son acompañados a las habitaciones de la reina Mariana, en que se hallan también las infantas María Teresa y Margarita [...] ahora se hallan las tres en un estrado alfombrado que corona un baldaquín, sentadas, en lugar de sillones, sobre varios cojines situados uno encima del otro. Todas llevan enormes guardainfantes [...] con gran dificultad caben en el estrado<sup>43</sup>.

Otro testimonio similar lo ofrece Lady Fanshawe, de su visita a la reina al Palacio del Buen Retiro el 27 de junio de 1664 escribe:

[...] Su Majestad estaba al final del salón, sentada bajo dosel regio, sobre tres almohadones, y a la izquierda la Emperatriz [...] Entonces su Majestad dijo que me sentara, lo que hice en un almohadón dispuesto al efecto. Sentáronse todas las demás damas, pero en un lugar inferior al de la camarera mayor, ante quien ninguna mujer tiene preferencia fuera de las princesas<sup>44</sup>.

La reina utilizaba la silla en la comida y en muy determinadas ceremonias que lo requerían y en cambio seguía la costumbre de las mujeres españolas en el resto de las ocasiones. Ejemplos de ello los encontramos en las etiquetas reales<sup>45</sup>. En el juramento de los príncipes herederos se colocaban de la siguiente forma:

40. Carreño Miranda, Herrera Barnuevo, Claudio Coello y diferentes grabados de la época siguen la tipología de Mazo.

41. GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1972.

42. AULNOY, Mme. de (1962): *op. cit.*, p. 159 y FANSHAWE, Ann: *The Memoirs of Ann Fanshawe, Wife of the Right Honble Sir Richard Fanshawe*. Londres, 1907.

43. GRAMONT, Duque de: *Journal du Voyage d'Espagne*. París, 1669.

44. HUME, Martin: *Reinas de la España antigua*. Madrid, 1912, pp. 348-349 y FANSHAWE, A. (1907): *op. cit.*

45. El grabado de Pedro Perret de Sor Margarita de la Cruz recibida por el Santo, y el retrato de Felipe IV y su familia en una cacería, por P. Snayers (Madrid, Museo del Prado), ilustran esta costumbre.

«[...] alfombrábase el tablero y gradas, y sobre el se ponía al lado de la epístola una cortina grande para SS.MM., silla para el rey al lado del Evangelio, y cuatro almohadones para la reina [...]»<sup>46</sup>; en las representaciones teatrales: «Colocábase la silla de S.M. sobre una alfombra [...] a la izquierda las almohadas de la reina [...]»<sup>47</sup>. Sin embargo, durante el período de la regencia se la representará siempre sentada.

Mazo pinta a la reina sentada en una silla por su función de gobernadora. El pintor la representa tal como su marido recibía al Consejo de Estado todos los viernes: sentado en una silla. En una carta de Felipe IV a su prima la princesa Margarita, a la sazón gobernadora de Portugal, el rey le explica las nuevas cortesías que deberá observar como regente de Portugal<sup>48</sup>; le dice que debe sentarse en una silla en una posición elevada. Sabemos por las cortesías de don Juan José que la persona real usaba silla de tela y terciopelo, en este caso se pinta la silla de terciopelo negro por el luto<sup>49</sup>. La silla es un atributo de *status* elevado y en el cuadro que analizamos muestra a la reina en el desempeño de su gobierno.

El siguiente elemento que indica las nuevas funciones de la reina como regente es la petición en su mano. Una de las primeras acciones emprendidas por Felipe IV nada más ser rey fue reformar las cortesías suprimiendo cualquier título en el encabezamiento de carta o papel excepto el de Señor<sup>50</sup>. Velázquez refleja perfectamente esta nueva actividad burocrática del joven rey así como el nuevo clima moral, por ejemplo, en su *Felipe IV* del Museo del Prado (Madrid)<sup>51</sup>. Mazo sigue

46. RODRÍGUEZ VILLA, A. (1913): *op. cit.*, p. 142.

47. *Ibidem*.

48. Fechada en noviembre de 1634: «(..) en las audiencias [...] el Marques de la puebla en silla rasa y al secretario en un banquito». BNM. *Instrucciones dadas a la Infanta Margarita al ser enviada por S.M. a Portugal en 1633, sobre el tratamiento y cortesías...*, fol. 99.

49. En las cortesías dadas a don Juan José se dan detalladas explicaciones sobre las diferentes sillas que debe el usar al recibir y en qué habitación debía recibir dependiendo del *status* de la persona y en qué parte de dicha habitación «recibiría a los Cardenales [...], según protocolo, y les sentaría en la silla igual del estrado [...]. A los Grandes de Castilla y a los Embajadores de banco, Arzobispo de Toledo, como no fuera Cardenal, y Presidentes del Consejo del Reino donde se hallara, [...], dándoles silla igual [...]. De Señoría como a todos los de la primera clase, trataría a los Arzobispos, Generales de las religiones que se cubren ante el Rey, Presidentes de Consejos no territoriales, o fuera de sus respectivos reinos, y Consejeros de Estado. Más para estos [...]; la recepción y la silla en mitad de la Cámara; la silla, de cuero, tomándola don Juan de tela y terciopelo». Para el ceremonial en época de Carlos II véase SAINT SIMON, Duque de: *Memorias*. Barcelona, ed. Consuelo Berges, 1981, pp. 96-129.

50. *Premática en que su Magestad manda que se guarden las que últimamente se promulgaron [...]*, Madrid, 1636, RAH 9/3658(37); *Pragmática Real sobre el tratamiento, y cortesías que se ha de tener[...]*. Madrid, 1638, BNM R/23912 (1).

51. Una breve bibliografía sobre Velázquez, BERUETE, A.: *Velázquez*. Londres, 1906; MAYER, A.L.: *Velázquez*. Berlín, 1924; JUSTI, Carl: *Velázquez y su tiempo*. Madrid, 1999; LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Velázquez*. Barcelona, 1944; AA.VV.: *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960, 2 vols.; LÓPEZ-REY, J.: *Velázquez. The Artist as a maker*. París, 1979; HARRIS, Enriqueta: *Velázquez*. Oxford, 1982; BROWN, Jonathan: *Velázquez. Painter and courtier*. New Heaven & Londres, 1986; *idem*: «Enemies of Flattery: Velázquez's Portraits of Philip IV», en R. J. Rotberg y T. K. Rabb: *Art and*

a Velázquez al añadir una petición en la mano derecha de la reina en la que se lee «señora», en referencia a Mariana, «Juan Bautista del Mazo», la firma del artista y «1666», la fecha de ejecución de la obra<sup>52</sup>. Mazo se identifica, así, con el peticionario y con el pintor del retrato, lo que vuelve a ser una convención velazqueña.

La petición que sostiene en su mano derecha es un atributo de la iconografía real pero además, también significa que la reina realiza sus funciones de gobierno sin necesidad de valido<sup>53</sup>. Tal como lo había dispuesto testamentariamente su marido. El perro tendido a los pies de la reina reafirma la fidelidad de la Mariana a Felipe IV.

En el cuadro de Juan Bautista del Mazo, doña Mariana aparece representada en el salón de los Espejos<sup>54</sup>, situado en las dependencias del rey dentro del Alcázar. Sin embargo, la reina recibía a la Junta en una habitación del palacio del rey próxima a sus aposentos y no en dicho salón. No debe olvidarse que en este salón colgaban los retratos de los reyes de la Monarquía Católica, de los cuales descendía la propia reina. Pero lo que nos informa del lugar donde doña Mariana aparece representada no son, como decíamos antes, elementos que permiten identificar el propio salón de los Espejos, sino la estancia que aparece en segundo plano: la pieza ochavada<sup>55</sup>. Es posible identificar ese espacio gracias a una de las esculturas<sup>56</sup> mencionadas al principio, que el Cardenal Infante envió al rey en 1637.

---

*History. Images and Their Meaning*. Cambridge, 1988, pp. 137-154; PORTUS, Javier: *Entre dos centenarios. Bibliografía crítica y antológica de Velázquez 1962-1999*. Sevilla, 1999; MARÍAS, Fernando: *Velázquez. Pintor y criado del rey*. Madrid, 1999; ATERIDO, A. (ed.): *Corpus Velazqueño*. Madrid, 2000.

52. El rey Felipe IV ordenó «Queremos y mandamos que cuando se Nos escribe no se ponga en lo alto de la carta o papel otro título alguno, más que Señor» (*Capítulos de reformación*. Madrid, 1623), en este caso Mazo pinta «Señora», repitiendo lo que Velázquez pintara en diferentes retratos del rey como el de *Felipe IV de marrón y plata* de la National Gallery (Londres).

53. La aristocracia culpaba a Mariana de haber tomado valido, traicionando así los deseos del rey, MAURA, Duque de (1942): *op. cit.*

54. BOTTINEAU, Yves: «A portrait of Queen Mariana in The National Gallery», *Burlington Magazine*, núm. 97, 1955. En su artículo afirma que la reina se encuentra en el Salón de los Espejos. Los retratos posteriores de Carreño vienen a reafirmar esta suposición. En la pieza del Rubí era donde se reunía la Junta de Gobierno todos los días, MAURA, Duque de (1942): *op. cit.*

55. BOTTINEAU, Y. (1955): *op. cit.*

56. Debe tenerse en cuenta que a Felipe IV se le conocía también como «Rey Sol», de aquí la importancia de los planetas en la pieza Ochavada, que representa la monarquía. Con respecto al envío de las esculturas que representan a los planetas, véase JUSTI, Carl (1999): *op. cit.*; para las esculturas que vienen a España ver BUCHANAN, Iain: «The Collection of Nicolaes Jongelinck: I. “Bacchus and the Planets” by Jacques Jongelinck», en *The Burlington Magazine*, CXXXIII, (1990); SMOLDEREN, Luc: *Jacques Jongelinck: Sculpteur, médailleur, et graveur de sceaux (1530-1606)*, Lovaina, 1996; ORSO, Stephen N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. New Jersey, 1978, en la nota 12 da una descripción detallada de la pieza Ochavada que contiene en el medio una mesa de jaspe con el espinario encima que están reflejadas en el espejo del Salón de los Espejos de los retratos de *Carlos II* por Carreño Miranda 1671-1677 (ver más adelante). Ver también AGPR. *Inventario de 1666 y de 1700 a la muerte de Carlos II*.

Mazo emplea las líneas de las baldosas blancas y negras del suelo para enfatizar la perspectiva que conduce desde la cortina corrida y la puerta directamente hasta el fondo, en el que una escena enteramente distinta completa el sentido del retrato. Desarrollando de nuevo a Velázquez, Mazo consigue, con pinceladas brillantes y planas, describir con detalle una escena de segundo plano en el retrato de Mariana. El modo de conectar el primer y el segundo plano de la composición de Mazo sigue otra vez a Velázquez. La perspectiva utilizada lleva la mirada del observador a la escena representada en segundo plano, pero es el espectador quien tiene que unirla al retrato de la reina madre. Esta habitación donde se representa al rey y a algunos de los miembros de su casa formaba parte de las dependencias públicas del rey dentro del alcázar, pero hay que recalcar que la reina y el rey Carlos II no vivían en la zona del rey del palacio, sino en las dependencias de la de la reina.

Mazo representa a Luna-Diana<sup>57</sup> con la cabeza tapada<sup>58</sup> y juega con la oposición rey como el Sol y reina como Luna. Desde su llegada, Mariana había sido

57. Hasta ahora este planeta ha sido confundido con Venus. Si comparamos la escultura que Mazo pinta con los siete planetas de Jonghelinck que se conservan en el Palacio Real, observaremos que la Venus es una Venus púdica y que la escultura del cuadro es similar a la escultura de Luna-Diana. Véase BUCHANAN, Iain (1990): *op. cit.*; SMOLDEREN, Luc (1996): *op. cit.*

PÉREZ DE MOYA dice en su *Philosophia secreta* sobre Luna: «es nombre del planeta y de la mujer que sería excelente en algunas virtudes o invenciones en su tiempo, [...] es nombre de luz y esclarecimiento, [...] Dizen ser hija del Sol porque del Sol recibe su claridad. [...] por la semejanza de la luz que en el cielo no ay otros cuerpos que tanta claridad den». Al planeta se le dan varios nombres: Iuno, Luna, Lucina, Diana, Proserpina, Hécate. De Luna-Diana añade Pérez de Moya «Luna es virgen como Diana quando es menguante, en el qual tiempo nada engendra, [...] es virgen la Luna porque influyen frialdad y humedad, y la humedad es cosa contraria al carnal ayuntamiento; y porque el no tener deseos carnales ayuda a la virginidad, por esto dizen que Luna o Diana, entendida por ella, guarda perpetua virginidad, y que era virgen». [...] «Diana se dize de *duana*, que quiere decir dos, por quanto en dos tiempos luce, de día y de noche; o por quanto su luz algunas vezes llega hasta el día. O de *dian*, que quiere dezir nueva, y *neos*, luz, casi nueva luz, porque en cada uno de los meses recibe a respecto nuestro nueva luz, aunque la Luna siempre está la media alumbrada del Sol». PÉREZ DE MOYA, Juan: *Philosophia secreta*, ed. Carlos Clavería, Madrid, 1995.

58. La razón podría ser el luto por la muerte del rey. En el Alcázar todo se cubrió de paño negro. Podría simbolizar el luto de la propia reina siguiendo la tradición. Los nueve días siguientes a la muerte del rey, Mariana recibió en audiencia, cubierta por un tupido velo negro, únicamente a mujeres.

Podría ser, pues, que la Luna cubierta, a cuyos pies se sitúa Carlos II, aluda a la reina misma, en tanto que astro intermedio entre dos soles. Ése es precisamente el juego de transferencias de sentido en la imagen que, poco antes, en las exequias del rey difunto, había permitido la elaboración de varios emblemas en los que el traspaso del poder de Felipe IV a Carlos II comporta el paso intermedio de la regencia de Mariana, expresado todo ello en el lenguaje astral del sol en poniente y el sol en naciente, con el intermedio de la luna (Mariana), desde un primer momento asimilada a esta figura también en Autos Sacramentales de Calderón. Si uno de los planetas de Jonghelinck era adecuado para expresar uno de los leit-motivs de las exequias, a saber, la legitimidad de la regencia, éste era sin duda Luna.

simbolizada por una metáfora lunar. En las Exequias Reales de Felipe IV<sup>59</sup>, celebradas en octubre de 1665 en el monasterio de la Encarnación, dice el jeroglífico núm. 2:

En los rayos de la Luna  
 Vive ardiendo otro farol:  
 No es noche aunque murió el Sol

«El sol que se pone en la distante oscuridad» es Felipe IV, el sol muerto del verso. El segundo sol que ha salido en su lugar representa a su hijo Carlos; es más pequeño porque ha sucedido a su padre siendo aún un niño. La luna que protege al sol más pequeño es Mariana, que debe hacer las veces de gobernadora durante la minoría de edad de Carlos. El jeroglífico núm. 2 reconoce la legitimidad de la sucesión (que se sucede con la misma regularidad y orden como la salida del sol sigue a su puesta) y la deseabilidad de la regencia<sup>60</sup>.

Volviendo al cuadro de Mazo, Luna-Diana es la reina en tanto que gobernadora que cuida del niño rey y se ocupa del futuro de la monarquía. La idea de la continuidad de la monarquía de los Austrias la simboliza el joven rey en la pieza Ochavada. Esta dependencia podría interpretarse como un microcosmos del mundo que rigen los planetas tal como sucedería en el mundo natural; además de los planetas, la pieza Ochavada albergaba dos esculturas más: una de Carlos V, la otra de la emperatriz María, que vendrían a simbolizar la monarquía Habsburgo como Casa que da orden al mundo<sup>61</sup>.

La importancia de la pieza Ochavada queda subrayada al estar Carlos II representado en ella. Como nuevo sol, ocupa el lugar natural que le corresponde, en el centro del universo simbolizado por los planetas. La idea de que la pieza Ochavada es un lugar simbólico privilegiado de la monarquía puede inferirse de una anécdota recogida por el embajador florentino Ludovico Incontri, que revela su importancia. El rey ha decidido instalar en la pieza Ochavada el bufete y el retrato ecuestre de oro regalados por el Gran Duque de Toscana en 1651. Dice el embajador:

[...] tanto la estatua como el bufete son únicos en el mundo. Su Majestad los ha hecho colocar en el Salón Ochavado, que está entre las dos galerías, y es como la Tribuna de su Alteza, en el cual el rey guarda las cosas más preciosas y [...] Su Majestad la reina y la Señora infanta, en presencia del rey, estaban haciendo cuentas sobre a quién les iban a corresponder, pretendiéndolo la reina para el primer hijo varón, y la Señora infanta, cuando abandonase a su Majestad para contraer

59. El libro de las Exequias Reales se encontraba en el dormitorio de Mariana, según su inventario de 1696.

60. ORSO, Stephen N.: *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies of Philip IV*. Columbia, 1989, p. 83 y ss.

61. El Inventario de 1700 cita también 12 bustos de Emperadores Romanos. *Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*. Madrid, 1974.

matrimonio. Y el rey, riendo, les dijo a las Señoras que hacían mal las cuentas, pues estando el caballo y la mesa colocados en la Tribuna, él ya no era dueño, ya que todo lo que entraba en aquella estancia se consideraba vinculado a la Corona<sup>62</sup>.

Éste significado está en estrecha relación con la figura legal de tutora<sup>63</sup> curadora<sup>64</sup> que Mariana asume tras la muerte de Felipe IV. Como tal, tiene que cuidar del rey y de sus territorios, pero sin poder enajenar sus propiedades, como afirma Felipe IV de las obras que entran en la sala ochavada. Es ella la que tiene que velar por la monarquía hasta que su hijo alcance la mayoría de edad, y entonces, entregársela a Carlos, el nuevo rey Sol, en el mismo estado que Felipe IV se la entregó a ella.

La corte se organizaba como un microcosmos. Su jerarquía pretendía reflejar la cadena de la creación y lograr la permanencia y la inmutabilidad del orden. Al rey lo rodea su «familia»<sup>65</sup> del mismo modo que lo está la infanta Margarita en *Las Meninas*. Pero se dan algunas diferencias entre las familias representadas en los dos cuadros. Mazo refleja en este cuadro los nuevos cambios que la minoría de edad trae a la corte y a las Casas reales y por extensión a los criados o a la «familia extensa» de la reina y del rey<sup>66</sup>. Al morir el rey Felipe IV, su casa deja de existir, como expresa perfectamente don Luis de Moncada: «[...] no puede haver Casa del Rey sin Rey como cuerpo viviente sin alma» y añade «la casa de VM<sup>67</sup>

62. JUSTI, Carl: *op. cit.*, p.454 y 455; BROWN, Jonathan: *Velázquez, Painter and Courtier*. New Haven & Londres, 1986, p. 194; MORÁN TURINA, Miguel: «Las estatuas del Alcázar. Notas sobre las colecciones escultóricas de los Austrias», en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España. Septiembre-noviembre, 1994*. Madrid, 1994, p. 259.

63. El tutor es la «persona destinada a la educación, crianza y defensa; y accesoriamente para la administración y gobierno de los bienes del que, por muerte del padre, quedó en la menor edad, hasta que cumpla los catorce años» (voz tutor: *Diccionario de Autoridades*. Madrid, 1728). Como tutora la reina debe asumir la responsabilidad de la educación del futuro rey y delega ese deber en «un mentor que sea hombre de edad y quien enseñe, discipline e imbuya a su hijo del temor de Dios» de modo que no acabe siendo un espíritu libre y disoluto como otras criaturas criadas por madres viudas. La reina depositó su confianza en Francisco Ramos del Manzano. *Vide MAURA*, duque de (1911): *op. cit.*

64. Curador es la «persona que cuida de alguno, u alguna cosa y procura su bien y provecho. El que cuida de un menor de los catorce años a los veinticinco» *Diccionario de Autoridades*, Madrid, 1728. Con esta figura Felipe IV daba a Mariana, madre de Carlos II, la capacidad de cuidarle más allá del período de la regencia porque eran claras las taras del joven rey.

65. Familia es «la gente que un señor sustenta dentro de su casa [...] el señor y su mujer, y los demás que tienen de su mando, como hijos, criados, esclavos», voz familia en COVARRUBIAS, Sebastián (1611): *op. cit.* Sobre este particular *vide* la introducción de Cesare MOZZARELLI al volumen editado por él: «*Familia del príncipe e famiglia aristocratica*. Roma, 1988. MARÍAS, Fernando (ed.): *Otras Meninas*. Madrid, 1996, e *idem*: *Velázquez. Pintor y criado del rey*. Madrid, 1999.

66. MARÍAS, F. (1999): *op. cit.*

67. VM se refiere a la reina Mariana. En este momento, no sólo desaparece la Casa del rey Felipe IV sino además se reestructura la Casa de la reina que es la del rey-niño, por ser menor de

lo es del Rey nsto Sr. Dios leg, y no ay otra representación otro uso ni otros criados» que los de la casa de la reina Mariana y el rey-niño Carlos II y «oponerse a este principio infalible» es ir «contra las preeminencias de los oficios y criados de VM»<sup>68</sup>. Es decir, los que tienen el poder a partir de 1665 son todos aquellos que forman parte de la Casa de la reina. Mazo enfatiza estos cambios, especialmente al retratar junto al rey sólo mujeres y más aún al situarlas en una zona del palacio al cual no tenían acceso normalmente, por ser una estancia pública de la zona del alcázar del rey<sup>69</sup>.

Éste fue el primer prototipo introducido al comienzo de la regencia. En el cuadro de Mazo se representan el luto, el duelo de la reina y, a la vez sus nuevos poderes como gobernadora, tutora y curadora. Retrata la recién adquirida condición de viuda de la reina Mariana, su fidelidad al cónyuge difunto y los nuevos poderes que hereda de acuerdo con la voluntad real. La legitimidad de su autoridad se refuerza al hacerse retratar en su doble condición de viuda de Felipe IV y madre del futuro rey.

Además, la nueva tipología retratística de la reina permite visualizar un hecho fundamental para entender los diez años del período de regencia: la desaparición temporal de la casa del rey y la reorganización provisional de la corte en una sola casa, la de la reina que se reestructura en ese momento y que es la que aparece rodeando al rey-niño Carlos II.

## 2. MARIANA COMO GOBERNADORA Y TUTORA: EL OFICIO DEL DESPACHO

Tras la muerte de Mazo y de Herrera Barnuevo<sup>70</sup>, Juan Carreño de Miranda (1614–1685) pasó a ser el nuevo retratista de la familia real. Fue nombrado «Pintor de Cámara» el 27 de septiembre de 1671. Palomino dice que Carreño «Ejerció con gran aprobación la plaza de Pintor de cámara; hizo muchos y excelentes retratos, así de sus Majestades, [...]»<sup>71</sup>. El retrato más emblemático de Mariana pintado por Carreño es el que la representa en el salón de los Espejos del

---

edad. La Casa de la reina era un mundo cerrado; el acceso a él estaba controlado por las etiquetas. No se modifican las etiquetas de la Casa de la reina sino que se buscan nuevas fórmulas para Mariana. Sobre este tema llevo una investigación en curso cuyo resultado daré a conocer en futuras publicaciones.

68. AGPRM. Administrativa.

69. Las etiquetas regulan las visitas al rey-niño que sólo se pueden realizar en la cámara de su madre «pues cada día está allí algunas horas [...] y los que quieran visitar tendran que venir por su porteria» (*ibidem*). No es fácil ver al rey.

70. Quien sucede a Mazo como pintor de Cámara es Sebastián Herrera Barnuevo.

71. El 27 de septiembre de 1669 se le nombró pintor del rey y el 2 de junio de 1671 pintor de Cámara. PALOMINO, Antonio: *Vidas*. Madrid, 1986, p. 288.

Alcázar<sup>72</sup>. Existen varias versiones: *Doña Mariana de Austria*, (1670-75), en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid); *Doña Mariana de Austria*, (1673), en el Museo de Bellas Artes de Bilbao; *Doña Mariana de Austria*, (1670-75), en el Museo del Prado de Madrid; *Doña Mariana de Austria* (1673), en el Ringling Museum of Art, Sarasota (en el que no figura el cuadro de Judith); *Doña Mariana de Austria*<sup>73</sup> en el Museo Nacional de San Carlos de México; y un dibujo conservado en la British Library de Londres. Todos ellos fueron pintados formando pareja con el retrato de Carlos II en ese mismo aposento.

Si el dibujo de la British Library es un boceto preparatorio para los retratos, como creemos, contrastando éste con los cuadros podremos saber cuál sigue más fielmente al dibujo y cuál no. En una observación detenida del dibujo aludido se ve que la sala es amplia, que aparecen dos bufetes con los leones, los espejos con las águilas, los cuadros, la cortina, la mesa con los papeles y tintero, doña Mariana sentada mirando hacia nosotros, pero además, también se distingue un jarrón<sup>74</sup>

72. Véase el catálogo de la exposición celebrada en el palacio de Villahermosa entre enero y marzo de 1986: Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700). Madrid, 1986 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés, 1985. Igualmente BERJANO ESCOBAR, D.: *El pintor don Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y sus obras*. Madrid, 1925; MAYER, A. L.: *Historia de la Pintura Española*. Madrid, 1947; JUSTI, Carl: *Velázquez y su tiempo*, Madrid, 1953; MARZOLF, Rosemary: *The Life and Work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. University of Michigan, PhD, 1961; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del siglo XVII*. Madrid, 1971; LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1978; ORSO, Stephen N.: «A Lesson Learned: Las Meninas and the State Portraits of Juan Carreño de Miranda», en *Record of the Museum Princeton University*, volumen 41, n.º 2, (1982); SULLIVAN, E. J. and MALLORY, N. A.: *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*. Princeton, 1982.

73. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Española en el Museo Nacional de San Carlos de México*, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 29 de junio al 3 de septiembre de 2000. Valencia, 2000. En la ficha del catálogo se dice que podría proceder de la Colección Fagoaga y recoge la noticia de que, en 1848, se vendió en México bajo el nombre de Carreño «una monja sentada en un sillón».

74. Felipe IV en el punto 67 de su testamento señala «Assi mismo mando, que anden unidas y incorporadas a la Corona de estos reynos todas las pinturas, bufetes y vasos de pórvido y de diferentes piedras, que el día de mi muerte quedaren colgadas y puestas en mis quartos de este Real Palacio de Madrid, sin que se puedan enagenar, ni separar de ella, en todo, ni en las más minima y pequeña parte. [...]» *Testamento del rey Felipe IV*. Madrid, 1982, p. 79. Mariana respeta este deseo del rey. No cambia nada de lo que el rey ha dejado, es mera curadora de la corona de estos reinos. Y así vemos que en el inventario de 1700 siguen en el mismo sitio estos vasos «Ytten Seis Urnas del mismo Porfido de los Bufetes, Una cada Bufette, las dos mayores a manera de Jarrones Yguales; Y las Otras quatro a manera de tazas Con Sus Cubiertas tasadas por el dicho Carlos Gautier en Seis Mill doblones de a dos escudos Cada Una...», *Museo del Prado. Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II*. Madrid, 1974, p. 129. Sobre los vasos, véase PITA ANDRADE, Jose Manuel: «Noticias entorno a Velázquez en el archivo de la Casa Alba, en *Varia Velazqueña*. Madrid, 1960. Véase también sobre Velázquez en Italia HARRIS, Enriqueta: «La misión de Velázquez en Italia», en *Archivo Español de Arte*, abril-septiembre, (1960).



Figura 2: Doña Mariana de Austria, por Juan Carreño de Miranda.  
Museo del Prado (Madrid).

en la segunda mesa de mármol; dicho jarrón aparece solamente en otros dos retratos: el de la Academia de San Fernando y el de el Museo de Bellas Artes (1673). Pero en este último los objetos que figuran sobre el escritorio no son los mismos que los del retrato de la Academia de San Fernando y del dibujo. Podemos sugerir que el dibujo preparatorio es un boceto para el retrato de la Academia de San Fernando<sup>75</sup>, pues le sigue fielmente, y que el retrato del Museo de Bellas Artes fue pintado posteriormente con algunos cambios menores en él. En el retrato del Prado no hay nada sobre la mesa y la cortina cubre el león y la mesa de mármol contigua, mientras que en el de Sarasota, pese a sus reducidas dimensiones, se representa otro objeto sobre la mesa: un reloj, que es uno de los motivos habituales en los retratos de Mariana<sup>76</sup>.

Sobre la datación de los cuadros existe un memorial<sup>77</sup> en el Archivo del Palacio Real de Madrid que confirma la fecha de 1671 para el primer par de retratos de la reina y el rey<sup>78</sup>. En dicho documento, Carreño pide se le pague el dinero que se le debe de la realización de varios cuadros. Estos son: dos cuadros que pintó para el convento de la Encarnación; más dieciséis retratos de los reyes que desde 1671 hasta 1677 realizó, y varias miniaturas de las que no se da ninguna información. Este documento revela también el destino de las parejas de retratos reales: una pareja a la corte francesa (1671); dos al embajador arzobispo de Tolosa; dos al emperador que los llevó el conde Poetting a la corte vienesa; cuatro para el palacio de Valladolid y Huerta del Rey en 1673<sup>79</sup>; dos para la celda prioral del monasterio de El Escorial; otros dos para el emperador llevados por el conde Harrach y otros dos para Francia que los llevo el marqués de Villars.

75. Para el profesor Pérez Sánchez este retrato es el de más alta calidad.

76. El significado del reloj puede interpretarse siguiendo la empresa LVII de las empresas políticas de Saavedra Fajardo que dice: «la perfección y consonancia de su gobierno lograda por una política acertada al coordinar todos los elementos de la maquinaria estatal». Es decir el reloj en solitario, como imagen emblemática *per se*, simboliza la autoridad en una sola cabeza, la del monarca sin validos. Pero es también utilizado al acompañar al soberano como representación del buen valido en quien confía el monarca, como reloj, norte o despertador del príncipe. Vide GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M.: *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*. Valencia, 1985; REDONDO, Agustín: «Le monarque dans les versions italiennes de l'Horloge des Princes: de la matière guevarienne au quatrième livre apocryphe de 1562», en *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. París, 1990, pp. 77-90.

77. Citado en MARZOLF, Rosemar (1961): *op. cit.* y en PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1985): *op. cit.* y en el catálogo citado de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*.

78. De hecho el retrato de Carlos II del Museo de Bellas Artes de Asturias lleva esta fecha de 1671.

79. En el AGS he encontrado un documento que fecha estos cuatro retratos en 1673 que podrían corresponder al cuadro de Mariana del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

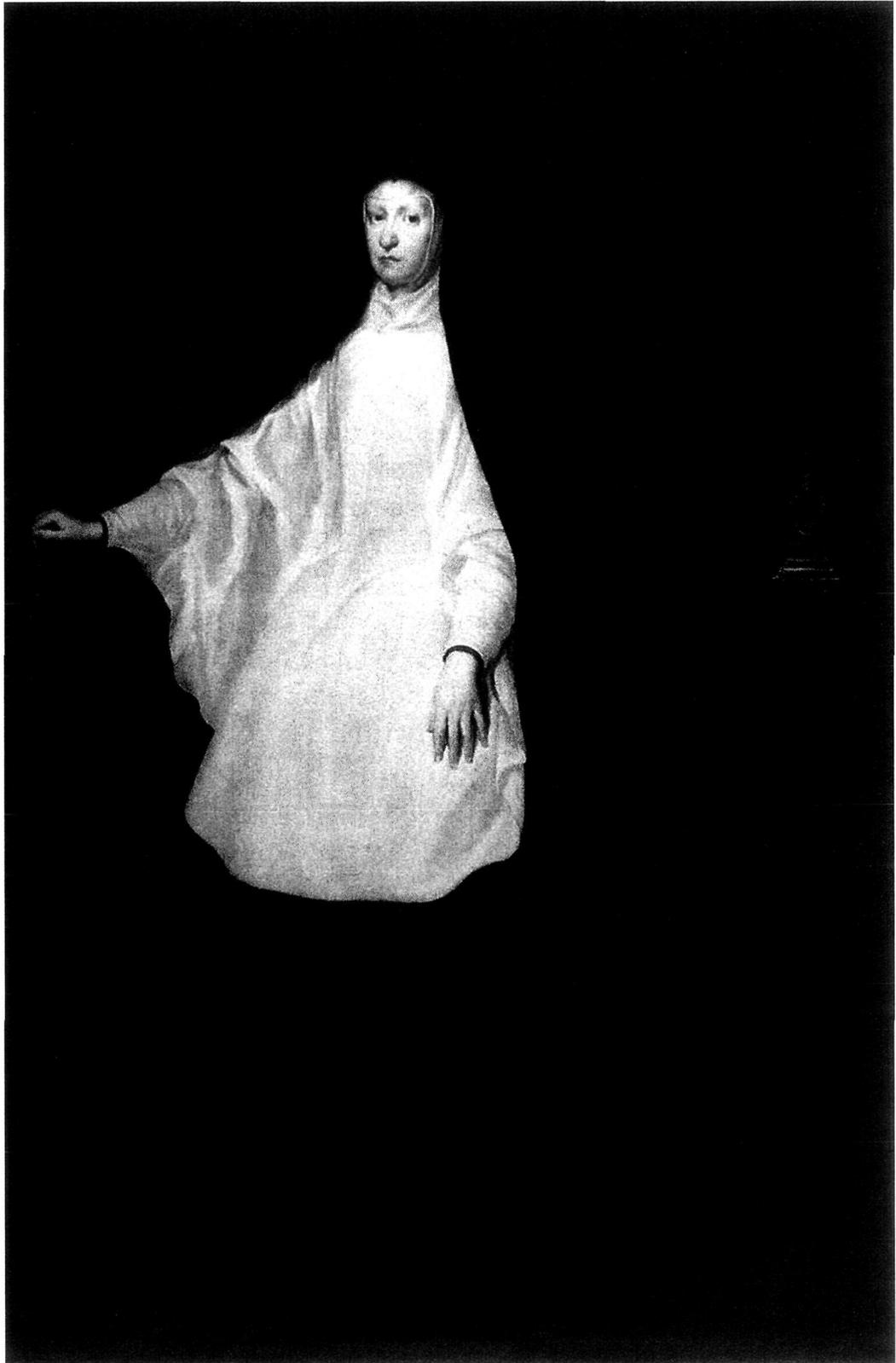


Figura 3: Doña Mariana de Austria, por Juan Carreño de Miranda.  
Colección Harrach (Rohrau, Austria).

En un documento posterior de 1682 se dice

Juan Carreño de Miranda Pintor de Camara de VM ha hecho diferentes suplicas sobre la satisfacion de cinquenta y quatro mil trescientos reais de Vellon de Pinturas y retratos que a su caosta hizo para el servicio de VM cuya instanci ha seguido desde el año de 1677 [...] varias súplicas para que se le pagasen [...].

Esto confirma que Carreño hizo su primera petición en 1677. Estos dieciséis retratos reales se pueden fechar entre 1671 y el destierro de la reina madre, que pasó primero al Buen Retiro y a primeros de 1677 a Toledo<sup>80</sup>.

Por tanto, Carreño realiza dieciséis retratos, pero las tipologías son únicamente dos. El primer prototipo sería el de Carlos II en el salón de los Espejos haciendo pareja con el retrato de Mariana como reina gobernadora, representada sentada delante de un bufete en el mismo salón de los Espejos, y las fechas para estas primeras cinco parejas de retratos serían de 1671, como nos informa el documento, hasta 1674<sup>81</sup> fecha en la que el rey Carlos II alcanza los catorce años y se le da casa independiente. Y el segundo prototipo sería el retrato de Carlos II en el mismo salón, pero ya ejerciendo de rey junto a un retrato de Mariana como reina madre consorte<sup>82</sup>, retomando el modelo creado por Velázquez años atrás en 1652, hasta el destierro de la reina (1674-1677).

En 1671, Carlos II cumplía diez años, este hecho resulta fundamental para entender los retratos que se realizaron a partir de ese año. Tenemos que volver al testamento del rey Felipe IV. En una de las cláusulas se pedía que, al alcanzar el rey Carlos II, su hijo, la edad de diez años, se le debía empezar a enseñar las obligaciones diarias del despacho para familiarizarse con el oficio de rey. Éste es el significado del doble retrato de Mariana y Carlos II. Aquí, la enseñanza al rey se producía de dos formas: vía la enseñanza del despacho diario de papeles que le enseñaba su madre y vía los retratos de los Habsburgo que le enseñaban sus propias hazañas a seguir por Carlos II.

Volviendo al cuadro, ha de decirse –en primer lugar– que está basado en los retratos de Mariana por Juan Bautista del Mazo y Herrera Barnuevo.

Mariana aparece en su calidad de reina-gobernadora de los reinos de la monarquía de España, en el oficio de rey, es decir, sentada delante del bufete, rodeada de

80. Febrero de 1677. El memorial de Carreño tiene fecha de 5 de Septiembre, es decir siete meses más tarde del destierro. Suponemos que esperó el momento oportuno para hacer dicha petición.

81. El cumpleaños del rey era el 4 en Noviembre. La fecha para un cambio de tipología de retrato sería su mayoría de edad para mostrar que Mariana deja las funciones de reina gobernadora. La fecha es Noviembre de 1674.

82. Dos cuadros de esta tipología están en la Colección Harrach y en el Museo de Viena.

papeles, plumas, tinteros, respondiendo a las consultas de los Consejeros y de la Junta de Gobierno y a los memoriales particulares...<sup>83</sup>.

Si bien el período oficial de duelo había concluido, doña Mariana sigue gastando tocas de viuda, como lo hará ya hasta su muerte como muestra de su fidelidad y lealtad a su marido. Merece la pena recordar que Mariana se vale de su atavío de viuda para enfatizar la legitimidad de su poder, es decir, como recordatorio de que el poder que le quepa ejercer le ha venido dado por su matrimonio con el difunto rey<sup>84</sup>.

El lugar donde se hace representar es el salón de los Espejos del alcázar y, a diferencia del cuadro anterior, esta vez sí descubrimos algunos de los elementos característicos de dicho salón. Al fondo de la sala, después de la puerta, se advierte una de las mesas de mármol sostenida por los leones, que no se pueden apreciar con claridad, y, justo encima, los dos espejos de Venecia con marcos de ébano sostenidos por águilas de bronce. Aquí, tanto leones como águilas, son indicativos de realeza, siendo de hecho, unos y otros, símbolos de la dinastía Habsburgo. Sobre ellos cuelga un gran lienzo de Tintoretto, «Judith y Holofernes» y también un retrato alegórico de Felipe II celebrando la victoria de los españoles sobre los turcos y el nacimiento de su hijo Fernando<sup>85</sup>.

De acuerdo con Palomino, la reina estaba muy familiarizada con esta pieza porque cuando se pintaban las escenas de Pandora en el techo, bajo supervisión de Velázquez, las cuales «ilustran el papel central de una mujer en la civilización humana» –un papel positivo si hemos de creer a Calderón<sup>86</sup> en *La estatua de*

83. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, Antonio: «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria», en *Política, religión e Inquisición en la España Moderna. Homenaje a Pérez Villanueva*. Madrid, 1994, pp. 30.

84. Merece la pena recordar también que la reina ordenó mover la estatua ecuestre del rey desde su emplazamiento en el Palacio del Buen Retiro al Alcázar, en un intento por legitimar su autoridad. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España. Septiembre-noviembre, 1994*. Madrid, 1994; BARBEITO, José M.: *El Alcázar de Madrid*. Madrid, 1992.

85. Felipe II ofrece a su hijo como lo hizo Abraham; véase TANNER, M.: *Last Descendant of Aeneas: The Habsburgs and the Mythic Image of the Emperor*. New Heaven-Londres, 1993; ORSO, Stephen N.: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. New Jersey, 1978; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Juan Carreño de Miranda, 1614-1685*. Oviedo, 1985

86. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La estatua de Prometeo. A critical edition by Margaret Rich Greer With a Study of the Music by Louise K. Stein*. Kassel, 1986, pp. 121-127. R. Greer afirma que en el siglo XVII no se tenía una visión inmediatamente negativa de Pandora como la Eva pagana, para ella existe un número mayor de paralelos entre Cristo y Pandora que entre Pandora/Eva, en tanto que Pandora denota la perfecta unión de todas las cosas representa un bien positivo para la humanidad. Para algunos estudiosos, ella representaba la adquisición de las artes (mediante el descubrimiento del fuego) las habilidades y técnicas necesarias para el desarrollo de un estilo de vida civilizado. Y lo que es más importante, para los planteamientos neoplatónicos de Plotino y Ficino representaba la encarnación de la belleza divina en la forma material. Tal valoración positiva

*Prometeo*— nos dice que «El rey subía todos los días, y algunas veces la reina nuestra señora Doña María Ana de Austria, y las señoras infantas, a ver el estado que llevaba esta obra»<sup>87</sup>. Doña Mariana estaba pues familiarizada con las pinturas de la sala y con su significado, esto también lo confirma el que terminado el luto, dos de los primeros dramas mitológicos que encarga a Calderón<sup>88</sup>, *La estatua de Prometeo* y *Fieras afemina amor*, estén claramente relacionados con pinturas del Salón: las pinturas que narran la historia de Pandora, en el caso de *La estatua de Prometeo*<sup>89</sup>, pintadas por Juan Carreño, Francisco Rizi, Agustino Mitelli y Angelo Colonna; y el «Heracles y Omphale» de Artemisia Gentileschi, en el caso de *Fieras afemina amor*.

Hemos visto el uso que hace la reina de los símbolos de poder para afirmar su autoridad. El salón de los Espejos es uno más de los elementos simbólicos que sirven a su propósito. El profesor A. Rodríguez G. de Ceballos dice a este respecto «[...] el salón Ochavado y el de los Espejos [...] eran espacios eminentemente masculinos y en ellos concedía el rey las audiencias a los grandes del reino, a los presidentes de los Consejos y a los embajadores, audiencias de las que estaba ausente su consorte la reina [...]». Estas dependencias connotan simbólicamente el poder, desde ellas «el rey gobernaba su vasto imperio bien recibiendo a los ministros y embajadores, bien estampando su firma en los decretos que aquéllos le presentaban»<sup>90</sup>.

La reina optó por hacerse retratar en esta habitación para subrayar el hecho de que ella era la gobernante hasta la mayoría de edad de su hijo. Además, en el salón colgaban pinturas que retrataban a los reyes Habsburgo como príncipes virtuosos a quien Dios ha elegido como defensores de la Fe verdadera. Al mismo tiempo, como dice Orso, «los grandes retratos del Salón de los Espejos representan a Felipe IV y sus antecesores en el desempeño de los deberes de su oficio»<sup>91</sup>, deberes que ahora cumple la reina misma.

---

concuera con la idea de Boccaccio, que repite Pérez de Moya, de un segundo Prometeo cuya creación de Pandora representa la «re-creación» del hombre como un ser civilizado. El fresco de Pandora con los dioses significa para Greer la creación de la belleza dotada de todos los dones, la perfección de la civilización terrenal asociada de alguna manera al gobierno de los Habsburgo españoles.

87. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid, 1947.

88. CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1986): *op. cit.*, p. 127 y GREER, Margareth R.: *The Play of Power: Mythological court dramas of Calderón de la Barca*. Princeton, 1991.

89. GREER, M. R. (1991): *op. cit.*, pp. 128-129. Otra razón para que fuese éste el tema escogido para el drama de Calderón es la ópera *Benche vinto, vince amore*. O el *Prometeo* que el emperador Leopoldo I hizo llegar a la corte española desde Viena en 1670.

90. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: «El cuarto de la reina en el Alcázar y otros sitios reales», en *La mujer en el arte español*. Madrid, 1997, pp. 213-214.

91. ORSO, S. N. (1984): *op. cit.*, p. 90.

La doctrina moral enseña que la práctica de la virtud prepara el camino que conduce a la perfección cristiana y en última instancia a la salvación<sup>92</sup>. Los monarcas eran tenidos por modelos supremos del cristiano y paradigmas de devoción. Debían ser y parecer virtuosos. La imagen del rey virtuoso forma parte integral del discurso que pretende legitimar a la monarquía. Para poder contar con la ayuda divina, los monarcas debía servir a Dios y la real virtud habría de servir de justificación del orden político existente. La devoción del rey traía grandes bienes a sus súbditos, y a causa de la real virtud el pueblo le debe obediencia.

Carducho recomendó que el salón de los Espejos se decorase con pinturas capaces de inspirar acciones virtuosas a los grandes príncipes. En consecuencia, el salón era un catálogo de virtudes reales<sup>93</sup> que fueron usadas para glorificar la superioridad física y moral de los Habsburgo. También mostraban la antigüedad de la dinastía y era un ejemplo de la conducta real a seguir por sus sucesores. Los hechos históricos de la familia se representan a través de narraciones, mientras que los atributos morales se representan a través de símbolos o referencias a héroes bíblicos o de la antigüedad clásica.

El propósito de la reina al elegir el gran lienzo de Tintoretto «Judith y Holofernes» es sugerir que las virtudes que éste representa reflejan las virtudes de su persona. Este personaje bíblico, la mujer fuerte, es una viuda virtuosa, el modelo para todas las viudas<sup>94</sup>. Los atributos de su virtud incluyen la oración, la abstinencia, la penitencia, la sabiduría, la fortaleza, la honestidad y la belleza. Por estas virtudes, Dios la había escogido para salvar a su pueblo de los asirios –poniendo su propia vida en peligro realiza una «acción varonil» que ningún hombre tiene el valor de acometer. Judith es, pues, más que una simple viuda casta– es capaz

92. La virtud es una disposición interna del alma que se expresa exteriormente ante la comunidad mediante acciones honestas en consonancia con las enseñanzas de la Iglesia. La virtud constituye un tema de reflexión típicamente barroco. Véase p. ej. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: «Eros barroco: Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista», en *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*. Madrid, 2002, pp. 355-402.

93. Siguiendo a Jonathan BROWN y John H. ELLIOT, «[...] El Salón de la Virtud del Príncipe había sido utilizado para glorificar las superiores cualidades físicas y morales del soberano. Y también se empleó para subrayar la antigüedad de la dinastía, corroborando así el derecho del soberano al trono, y ofreciendo ejemplos de conducta regia a sus sucesores [...] Las decoraciones [...] se ajustaban a tres modos de expresión distintos: alegoría, analogía y narración. [...]». *Un palacio para el rey*. Madrid, 1988, p. 155.

94. Casi la totalidad de los tratados de mujeres consideran a Judith un modelo ejemplar, por ejemplo Astete, Carrillo, Vives o Eiximenis ya citados más arriba. En sus *Diálogos de la pintura* también Carducho considera apropiadas para la decoración de aposentos «de la reina o de señoras historias de matronas sabias, castas y valientes, de las que la Sagrada Escritura nos da ejemplos abundantes llenos de corrección moral y espiritual. El de Sara, Raquel o Judith [...]»; en CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid, 1979.

de actuar como un hombre a la vez que mantiene su pureza virginal. Los tratados sobre las mujeres elogian a aquéllas que son capaces de desprenderse de su fragilidad femenina y, llegado el caso, de hacer suyas virtudes masculinas como serían la razón y el coraje. Así pues, cuando se dice que una mujer es viril, como sucede en el caso de Judith, lo que se expresa es que es capaz de sobreponerse a su feminidad y adquirir virtudes masculinas. Leemos en Atanasio

[...] despójate de la mente y del sentir femenino y revístete de robustez y virilidad. Porque en el reino de los cielos no hay aceptación de hembra o varón, sino que todas las mujeres que con su santa vida han logrado agradar al Señor ocupan los puestos de los hombres<sup>95</sup>.

Viriles son también los deberes que la reina-gobernadora ha de desempeñar y ella, como Judith antes que ella, pugna por librar a sus reinos de sus enemigos y proseguir la defensa de la verdadera fe. Por este motivo, no sólo asume el poder político sino el militar, del mismo modo que el resto de los monarcas Habsburgo, cuyos retratos colgaban en el salón de los Espejos, habían hecho antes que ella.

Contrastando con los retratos de los reyes Habsburgo del salón de los Espejos, retratados como príncipes cristianos, doña Mariana aparece en esta obra desempeñando su responsabilidad en deberes oficiales cotidianos. Se muestra a la reina sentada<sup>96</sup> junto a una mesa, raramente se representa a un monarca español en esta posición; por lo general se les representa de pie junto a ella. Ya se señaló en el caso del cuadro anterior que, de acuerdo con la tradición española, las mujeres se sentaban en almohadones dispuestos sobre el suelo. La silla, por tanto, es el elemento que subraya y significa sus nuevos deberes, y con la mesa, que es un atributo de majestad y justicia, simboliza –al igual que el papel que sostiene en su mano izquierda, la pluma y el tintero– sus actividades y deberes personales en cuanto gobernadora de los reinos, emulando el trabajo de Felipe IV y Felipe II<sup>97</sup>. Carreño sigue las tipologías de Bartolomé González en su *Felipe III* del Museo del Prado, Velázquez, Mazo y Herrera Barnuevo por ejemplo en su *Carlos II* del Museo Lazaro Galdiano.

95. CUADRA, C. y MUÑOZ, A.: «¿Hace el hábito a la monja? Indumentaria e identidades religiosas femeninas», en *De los símbolos al orden simbólico femenino (ss. IV-XVIII)*. Madrid, 1998, p. 296.

96. CRESPI describe en su Diario cómo les recibe la reina: «...La silla y el bufete estaban sobre una alfombra de terciopelo negro, y el terciopelo cubierto de lo mismo, con una escribanía de ébano y campanilla de plata... La Reina, Nuestra Señora, dicen que no había de estar esperándonos, sino que nosotros la esperásemos en esa pieza, según el Rey lo practicaba cuando llamaba a Consejo de Estado, y también los viernes, con el de Castilla», en MAURA, Duque de (1942): *op. cit.*

97. ELLIOT, John: *Spain and its World 1500-1700. Select Essays*. New Heaven-Londres, 1989. «But those seeking to restore a body afflicted by a wasting disease cherish the image of a healthy state sometime in the past. There was no clear agreement as to when the organism had attained its highest point of perfection. The men who came to power in 1621 believed it was under Philip II».

Los deberes cotidianos –atender a los consejeros, secretarios, memoriales, etc., en pocas palabras, ocuparse de los diarios quehaceres del gobierno– lo que la tipología específica de este cuadro parece a la postre querer resaltar es que el poder descansa únicamente en la reina Mariana y ella es la persona responsable de enseñar a su hijo las obligaciones diarias del despacho. Al mismo tiempo, los retratos de sus antepasados como reyes virtuosos son sustitutos simbólicos, memoria y ejemplo a seguir por el rey-niño. Sus virtudes y acciones serán una guía para las futuras acciones de Carlos II.

Mariana de Austria tuvo una visión clara de sus obligaciones de gobierno. La nueva tipología, íntimamente relacionada con las luchas por el poder del momento, la representa como gobernante en el cumplimiento de sus deberes y revela un esfuerzo consciente por parte de la reina y de su casa por reforzar también mediante el retrato una imagen de autoridad<sup>98</sup>.

Para terminar: si bien los nuevos retratos reales se valen en buena medida de soluciones visuales ya desarrolladas por otros pintores –incluido Velázquez– y aprendidas por ambos pintores<sup>99</sup>, Juan Bautista Martínez del Mazo y Juan Carreño de Miranda, las tipologías del retrato son novedosas por cuanto muestran un motivo sin precedentes: una mujer, la reina Mariana, en el ejercicio del poder. Estas nuevas tipologías ayudaron a reforzar las nuevas funciones que la reina estaba inventando para tener su sitio en el escenario político; a veces mucho más avanzadas en las convenciones alcanzadas en los retratos que lo que realmente se daba en la vida diaria de Mariana.

98. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A. (1996): *op. cit.*, pp. 30 y ss.

99. ORSO, S. N. (1982): *op. cit.*