

VIUDAS EJEMPLARES. LA PRINCESA DOÑA JUANA DE AUSTRIA, MECENAZGO Y DEVOCIÓN

Exemplary Widows.
Princess Joan of Austria, patronage and devotion

PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA*

Aceptado: 11-04-2008

RESUMEN

El artículo hace un recorrido por el conjunto de las viudas del entorno de Felipe II, dado que alrededor de ellas se fraguó el prototipo de mujer activa, política, social y artísticamente, que tanto papel jugó en la consolidación de la imagen de la dinastía habsbúrgica, pese a lo cual su papel ha quedado diluido en una historiografía que las ha relegado a un segundo plano. El ejemplo de doña Juana de Austria, también conocida como Juana de Portugal, es uno de los más claros y en los que la labor de gobierno y cierta personalidad “varonil” la alejaba de los usos que la sociedad destinaba para las viudas. De este modo, y a través de los retratos que de ella nos han llegado, se va analizando el cambio y el estatus que la princesa, regente y jesuita, fue asumiendo a lo largo de su corta trayectoria vital.

Palabras clave: viudas, reinas, mecenazgo, religiosidad, iconografía reinas

ABSTRACT

The article runs through the group of widows around Philip II, since it was with them that the prototype of the politically, socially and artistically active woman came into being. Furthermore, it considers the importance of this major role in the consolidation of the Habsburg dynasty's image, despite the fact that this role has been watered down in a historiography that has confined them to the background. The example of Joan of Austria, also known as Joan of Portugal, is one of the clearest, and one in which the work of governing and a certain “male” slant to her personality distances her from the functions that society allocated to widows. In this way, and using the portraits of her that have come down to us, it analyses the changes and the status that the princess, regent and Jesuit took on throughout her short life.

Keywords: widows, queens, patronage, religiosity, queen iconography

Aunque se ha señalado en numerosas ocasiones, no deja de sorprender la presencia activa que las mujeres tuvieron en el entorno de Felipe II, y no tanto sus esposas, que desde luego marcaron etapas políticas de alianzas fructíferas para la monarquía hispana –véase el matrimonio portugués con María de Portugal o el enlace francés con Isabel de Valois–, sino especialmente las que procedían de su misma genealogía, tías y hermanas, sobre todo. Es decir Leonor de Francia y María de Hungría entre las primeras y entre las segundas, la emperatriz María y la princesa Juana de Austria que darán paso, con el transcurrir de los años, a sus propias hijas, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. De todas ellas, el grupo más potente, o al menos el que nos interesa destacar, es el conjunto

* Universidad de Castilla la Mancha.

formado por las viudas, porque en torno a ellas se fraguó el prototipo de mujer activa política, social y artísticamente que tanto papel jugó en la imagen de la dinastía habsbúrgica y que a pesar de ello sólo recientemente ha sido objeto de estudio. En efecto, si intentamos hacer un somero estado de la cuestión podremos comprobar que es en los últimos años cuando los historiadores han recuperado la figura de estas mujeres desde el punto de vista de su mecenazgo, especialmente en el género del retrato y en menor medida el del coleccionismo, artístico y arquitectónico. M.^a Ángeles Toajas, Annemarie Jordan, Ana García Sanz, Karl Friedrich Rudolf o María Kuscke entre los más recientes se han ocupado de estos aspectos de la historia del arte que incluye el estudio de las colecciones, así como el de las fundaciones llevadas a cabo. También desde la óptica histórica y política se han recuperado algunas de estas mujeres con el objetivo de dotarlas de una personalidad propia, pues en la mayoría de los casos, habiendo desempeñado distintos periodos de regencia y gobierno, su papel había quedado diluido en la gran política imperial de Carlos V o la desarrollada por Felipe II. De este modo, al día de hoy contamos ya con interesantes monografías en las que brillan con luz propia.

La mayoría de estas mujeres, especialmente las que cronológicamente viven en el siglo XVI, en las que vamos a centrar nuestra atención, se sitúan al margen del prototipo de viudedad que la sociedad había reglado para ellas a través de los tratados y manuales en los que se regulan los tiempos que han de medir su vida. En el entorno de la corte es muy frecuente encontrar entre los componentes de las casa de los príncipes que establecía el protocolo gran cantidad de hayas y educadoras viudas, sobre todo cuando hablamos de princesas, cuestión que no ha de llamar nuestra atención por cuanto que ésta era una de las funciones que tradicionalmente la sociedad había reservado a las mujeres en este estado. En el mismo entorno, es también frecuente la figura de la señora de piso, aquella que tras enviudar se retira a algún convento donde poder llevar una vida de recogimiento y oración, aunque sin tomar los hábitos. De todos son conocidos los quebraderos de cabeza que la princesa de Éboli ocasionó a Santa Teresa durante su estancia en el convento de Pastrana, pues el problema surgía cuando la dama en cuestión pretendía reproducir entre los muros conventuales los mismos esquemas de su vida palaciega, llevando consigo criadas y doncellas que contravenían el estatus de la regla y la autoridad de la priora. Aunque hubo casos llamativos, la mayoría de estas señoras de piso o “pisaderas” asumieron la disciplina y el “modus vivendi” conventual donde en muchas ocasiones desempeñaron destacadas labores de protección y mecenazgo. Sólo en la ciudad de Toledo abundan los ejemplos de conventos que se beneficiaron de su presencia. Las conocemos porque han sido retratadas como donantes en numerosos lienzos siendo uno de los más destacados el de doña María de Silva. Dama de la emperatriz Isabel de Portugal, dicen las malas lenguas que al enviudar y debido a su belleza, fue la propia Emperatriz quien la orientó hacia el encierro en el convento de Santo

Domingo el Antiguo donde vivió hasta su muerte y en cuyo testamento favoreció extraordinariamente. Su albacea don Diego de Castilla promovió la construcción de un nuevo templo, encargado a Juan de Herrera y ejecutado por Nicolás de Vergara, si bien lo que le procuró la memoria eterna fue que el pintor elegido para realizar el retablo fuera un recién llegado candiota conocido como El Greco y que dejó una de las más bellas obras de su carrera. Todavía hoy, se conserva la lápida funeraria y sobre la cúpula lucen los blasones de los Silva. De modo que el encierro de la viuda fue una salida frecuente, también recomendada por los moralistas y pedagogos del siglo XVI. Ya en otro momento incidimos sobre la obligatoriedad del aislamiento para la mujer¹ que aparece recomendado en las páginas de los más ilustres humanistas, desde Fray Hernando de Talavera, pasando por Luis Vives y Fray Luis de León. Respecto a las viudas, el valenciano Luis Vives, mantiene la idea de “apartamiento” y recomienda el luto como muestra de la continencia y honestidad que han de regular sus vidas. Bien es cierto que, frente a la ortodoxia oficial, el Humanismo intentó aportar una visión menos culpabilizadora y restablecer el equilibrio a partir de una pedagogía que buscaba superar los tópicos fraguados durante el período medieval. Sin embargo, y aunque existen excepciones, mantuvo con respecto a la mujer el mismo papel negativo. Coincidiendo con los argumentos escolásticos y utilizando las mismas fuentes, acababan asumiendo la inferioridad de su sexo. En los últimos años han surgido magníficos estudios acerca del humanismo español y su discurso sobre la mujer en los que se ponen de manifiesto las contradicciones y ambigüedades de tal discurso. Entre ellos cabe destacar el de M. Martínez-Góngora² y el titulado *Discursos de la vida buena*, de I. Morant³. A través de los autores más renombrados, se advierten las obsesiones medievales, la condena de la sexualidad, el temor y rechazo de la belleza femenina, la necesidad de la tutela y dominio masculino que se canaliza a través del matrimonio. Éste es el verdadero fin de la mujer cristiana. Por encima de la vocación religiosa, se ensalza la vida doméstica y la sumisión y encierro de la casada de quien depende el bienestar del hombre y por tanto, la buena marcha de la sociedad. El recelo a las mujeres se advierte, igualmente, en la desconfianza hacia la espiritualidad femenina y por ello, se

1. MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P., “Entre el cielo y la hoguera: Santas, melancólicas y embaucadoras. El poder sublimado en la pintura barroca española”, en CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de la Diputación de Málaga, 2001, pp. 75-105.

2. MARTÍNEZ-GÓNGORA, M., *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alonso y Juan de Valdés y Luis de León*, York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1999.

3. MORANT, I., *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002.

ponen límites a su formación intelectual. En este ámbito es donde estallan los conflictos y contradicciones del humanismo, para el que la mujer sigue siendo un objeto pasivo, si bien se hace un considerable esfuerzo por dignificarla. Nadie pone en duda que el tratado que Erasmo de Róterdam dedica a María de Hungría, supone un esfuerzo en esta línea. Cuando el flamenco escribe *De vidua cristiana*, en 1529, hacía ya tres años que la princesa había enviudado tras un corto matrimonio que quedó sin descendencia. Entre las virtudes que se elogian, la belleza del porte y la distinción de la joven viuda son interpretadas en clave moral ya que constituyen la evidencia física de la virtud espiritual. Lo que se espera de ella es, por tanto, que sea humilde, modesta, graciosa y por supuesto obediente. Pero en el entorno de los Habsburgo, especialmente entre las mujeres del linaje estas cualidades no dejaron de ser meros tópicos que quedaron relegados bajo otras que algunos calificaron como varoniles y entre las que el ejercicio de gobierno fue un rasgo común a todas ellas, con lo que esto comportaba de disciplina, rigor y voluntad.

En efecto, la totalidad de los ejemplos que analizaremos tienen este denominador común por lo que se apartan del patrón de viuda al uso. Comparten la idea de luto, modestia y en algunos casos el retiro, pero su viudedad las convirtió en piezas clave de la política llevada a cabo por Carlos V y luego por Felipe II. Ya lo habían sido puesto que sus matrimonios obedecían a pactos e intereses de estado pero será a la falta del esposo cuando pasen a interpretar los designios de la política con absoluta fidelidad, no tanto al monarca vigente, sino al orgullo de ser miembro del linaje habsbúrgico. En este sentido, su posición y estatus, además de su capacidad económica las identifica bajo un prototipo común y con rasgos muy afines, que sólo las circunstancias concretas acentúa o matiza. En el terreno del mecenazgo ya se ha destacado que actuaron por el deseo de mantener vigentes las tradiciones familiares y dinásticas⁴, lo que les permitió una vía de autoafirmación en un medio tradicionalmente masculino. Como no podía ser de otro modo, todas ellas ejercieron un mecenazgo de corte religioso, en parte porque la Iglesia les ofrecía la posibilidad de convertir lo privado en público, véase el caso de la fundación de monasterios o capillas, y en parte porque el devenir de los acontecimientos religiosos que marcaran la política de todo el siglo XVI tienen un fuerte sesgo combativo y contrarreformista.

La primera que, en opinión de los especialistas, fijó el prototipo de viuda de la Casa de Austria fue la Archiduquesa Margarita. Hija de Maximiliano I y

4. RODRÍGUEZ SALGADO, M. J., *The Changing Face of Empire. Charles V, Philip II and Habsburg Authority. 1551-1559*, Cambridge, 1988 y JORDAN, A., "Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia", en *El Arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia /1598-1633*). *Un reino imaginado*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 118-137.

de María de Borgoña, formó parte del doble matrimonio concertado entre estos y los Reyes Católicos que veían así reforzados los vínculos con Europa. Juana y Felipe, Margarita y Juan, el único hijo varón de los monarcas españoles. Casada en 1497 enviudó a los pocos meses, volviendo a Flandes en 1499. Aunque se concertó para ella un segundo matrimonio, esta vez con Filiberto de Saboya volvió a quedarse viuda en 1504 y fue a partir de esa fecha cuando asumió la regencia de los Países Bajos, en nombre de su sobrino Carlos, el futuro emperador. Bajo su mando, que se prolongó hasta su muerte en 1530, la corte de Bruselas se convirtió en espejo de los Habsburgo y fue conocida como la “soberana prudente, la coleccionista erudita y la mecenas distinguida”, que quedó ejemplificada en la serie de *Los cinco sentidos*, pintada por Jan Brueghel. Fue la encargada de la educación de sus sobrinos Carlos, Leonor y María, sobre la que ejerció una poderosa influencia, ya que como ella será regente, viuda y mecenas. Gossaert y Van Orley fueron sus pintores de cámara y su retrato incide siempre en la toca de viuda con la que crea el “tipo” para el resto de las viudas de la familia (fig.1).



FIG. 1. ANÓNIMO. ARCHIDUQUESA MARGARITA DE AUSTRIA. VIENA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM GEMÄLDEGALERIE.

No serán los únicos artistas que protegió, ya que en recientes publicaciones se ha dado a conocer la nómina completa de los que pulularon en su corte y bajo su persona, algunos destacados por A. Jordan. En los inventarios realizados a lo largo de su vida y tras su muerte, se ponen de manifiesto los rasgos típicos del coleccionismo de los Austrias, un coleccionismo en el que junto a cuadros, esculturas, tapices, libros y joyas abundan las piezas exóticas de coral, ámbar y marfil traídos del Nuevo Mundo con los que ratifican su vínculo con España y Portugal. No debemos olvidar que por estos años, reina en Portugal otra de sus sobrinas, Catalina de Austria, casada con Juan III. Era la hija menor de Juana de Castilla y de su hermano Felipe el Hermoso, con la que mantiene correspondencia, intercambio de regalos y afectos. En opinión de A. Jordan, el coleccionismo de la archiduquesa Margarita fue una mezcla de las modas castellana y borgoñona, dando como resultado el característico coleccionismo de los Habsburgo en el que la acumulación y la exhibición de los objetos respondía a un cuidado programa de propaganda y auto exaltación. También su forma de exponerlos dejó huella en sus herederos ya que junto a los retratos, muy abundantes, lucían pinturas de batallas narrando las victorias de su sobrino, desde la coronación en Bolonia hasta Pavía. Entre las joyas de su colección, los especialistas han destacado en primer lugar el *Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck que luego pasó a su sobrina María de Hungría y de esta a Felipe II. También el *Descendimiento* de Roger Van der Weyden, hoy en el Museo del Prado así como obras del Bosco, Memling y Dierick Bouts. Menos conocida pero con un significado profundamente político fue la “Flor de Lis”, pieza clave de la Casa de Austria y que procede de la herencia de Carlos el Temerario con la que se acentúa la presencia borgoñona del linaje que luego pasará a Carlos y de éste a su hijo, Felipe II.

A su muerte, el beneficiario universal de sus bienes fue el emperador Carlos, si bien será María de Hungría la que heredará gustos, cultura y costumbres, doblemente acentuadas por cuanto que será ella la encargada de sustituirla en la regencia de los Países Bajos. Ocho años más joven que su hermano, se educaba como él en la refinada corte de Bruselas, al cuidado de la Archiduquesa. Su matrimonio fue concertado muy pronto y sirvió para estrechar los vínculos con Hungría, quedando desposada en Viena, en 1515 con Luis II Jagellon, si bien el matrimonio no fue consumado hasta 1522. Cuatro años después, en 1526 quedaba viuda al morir el monarca en la batalla de Mohacs, frente al ejército de Solimán II. Queda de esta época un retrato, el único, en la que se la ve ataviada con el rico traje de la corte húngara. Sorprende verla así ya que estamos acostumbrados a la austera imagen que de ella nos han legado Tiziano y los bronceos de Leo Leoni en los que siempre esta vestida de luto, con la toca que le cubre la cabeza, siguiendo el mismo modelo que el llamado Maestro de la Leyenda de la Magdalena hace de ella y que se puede contemplar en el Museo de Budapest. En cambio, en el que le hace Hans Maler y que se fecha en 1520, aparece tocada con un vistoso sombrero adornado con perlas y sedas brocadas.

Son inconfundibles los rasgos faciales que la identifican como Habsburgo y que seguirán siendo marca de la casa inmortalizada en otros retratos.

No se volverá a casar y actuará como regente del territorio húngaro de los Habsburgo hasta que en 1531 acepta, a petición de su hermano, la regencia vacante tras la muerte de Margarita. Como gobernadora no utilizó la residencia de Malinas, utilizada por su tía, sino que se estableció en el palacio de Coudenberghe, en Bruselas. A partir de 1531 alternó esta residencia con el castillo de Binche, programado como residencia de placer y donde las fiestas y la suntuosidad desplegada impactaron poderosamente en la personalidad de su sobrino Felipe II cuando la visitó en 1549. Aunque Binche fue su palacio favorito, construyó otras residencias igualmente imponentes como fueron los edificios de Turnhout y Mariemont, construidas bajo la dirección del arquitecto y escultor Jacques Dubroeuq. Los amplios jardines en los que alternaban arboledas, fuentes, pérgolas y esculturas llenaron de admiración a su sobrino Felipe, quien no dudó en llevarse jardineros flamencos a su vuelta a España.

En el terreno del mecenazgo y del coleccionismo su labor esta marcada por la impronta familiar, cuyos lazos siempre mantuvo muy unidos. Así, no sólo conocemos la correspondencia Carlos, sino que también mantuvo una dilatada relación epistolar con su otro hermano, Fernando I, instalado en la corte de Viena. Ambos tenían los mismos intereses y coincidían en sus aficiones coleccionistas. En una carta fechada en 1549 dirigida a éste, María le cuenta que posee un gabinete de curiosidades, de “naturalia” y de “artificia” y al recibo de ésta, Fernando le envía un cofre con antigüedades compuesto de medallas traídas de Roma, Constantinopla, Venecia, Hungría y Transilvania⁵.

Las descripciones que nos han llegado de la regente dicen de ella que era algo “militar y varonil”, de porte imponente y de carácter fuerte y autoritario, que ejerció el gobierno con independencia pero siempre con el anhelo de “servir y obedecer al Emperador”⁶. Debía ser cierto porque tanto sus descripciones como los retratos, al margen del citado de Maler, rezuman autoridad y energía. Los que le hiciera Leoni, en el Museo del Prado, ofrecen una imagen un tanto masculina y enérgica, y respecto a las descripciones contamos con las que hizo Brantôme en su libro sobre las mujeres ilustres⁷. Dice de ella que por su afición por montar a caballo y por enfrentarse personalmente en la línea de batalla me-

5. GARCÍA SANZ, A. y KARL FRIEDRICH, R., “Mujeres coleccionistas de la Casa de Austria en el siglo XVI”, en *La mujer en el Arte Español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1997, p. 148.

6. RODRÍGUEZ SALGADO, M. J., *The Changing Face of Empire...*, Cambridge, 1988, p. 5.

7. BRANTÔME, P., *Recueil des Dames, poesies et tombeaux*, Paris, E. Vaucheret, 1991 y JORDAN, A., “Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia”, en *El Arte en la Corte de los Archiduques...*, p. 124.

reció el apodo de “madre de los soldados” y algo de cierto debía ser, por cuanto este carácter se refleja en el tipo de obras que promocionó y el coleccionismo tan particular que desarrolló. En efecto, fue la que encargó los tapices en los que se immortalizan los triunfos militares del Emperador, siendo ella la responsable de haber forjado la imagen mítica de Carlos perpetuada en la serie de la *Conquista de Túnez* y en las esculturas de *Carlos V y el Furor* de Leo Leoni y en la célebre *Carlos V en la batalla de Mühlberg* pintada por Tiziano. Además había comisionado a Van Orley la ejecución de la serie de tapices de la *Batalla de Pavía* y era propietaria de las pinturas de las *Furias* de Tiziano. El inventario de sus bienes realizado a su muerte en Cigales, provincia de Valladolid, incide en este gusto por las batallas y las vistas de ciudades, también por los mapamundi y las cuestiones de geografía. Es decir, un gusto poco común con las pautas de educación que se reservaban a las mujeres.

Sí, poseía cuadros de temática religiosa, en parte los que había recibido de su tía, como el descendimiento de Van der Weyden, ya citado, pero su “pietas” no fue el rasgo distintivo de su carácter. Al contrario, algunos historiadores la encuentran algo “tibia” con respecto a la defensa de la fe católica frente a la contaminación protestante. No pasaba inadvertido el profundo interés que tenía por los estudios humanísticos que florecieron en su corte de Bruselas, afianzando los lazos con Erasmo de Rotterdam a través de su secretario Nicolaus Olah, ferviente seguidor de éste así como de Luis Vives, con quien se mantenían lazos de contacto mientras que éste permaneció en Brujas, sin olvidar la correspondencia que cruzaba con el colegio trilingüe de Lovaina. En este ambiente no extraña que el propio Erasmo de Róterdam le dedicase en 1529 su tratado de *Vidua cristiana*. María intentó hacerle regresar a la corte donde le haría consejero, pero fue en vano, porque Erasmo declinó su invitación en una carta en la que argumentaba temer tres cosas “La primera, que mi pobre y delicado cuerpo no soporte el clima frío y ventoso, después que el favor de la reina María de Hungría no sea suficiente para protegerme de la agresividad de los monjes, y por último, que me devore la corte, mientras que aquí, encerrado en mi habitación, me mantengo con vida, mejor o peor”⁸. Similar tibieza se puso de manifiesto en la protección a ultranza que hizo de Bernard Van Orley, retratista que continuó en su corte a la muerte de la Archiduquesa Margarita y que protagonizó un enfrentamiento con la Inquisición del que fue absuelto, no sin recelos. Pese a ello le mantuvo en su círculo y le encargó la dirección de una de las grandes industrias del arte de Bruselas, las tapicerías de alto lizo. De Van Orley son los cartones para la serie *Las cacerías de Maximiliano* o la de la *Batalla de Pavía*.

8. MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Erasmo en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2002, p. 281.

También potenció el desarrollo de otra actividad típicamente flamenca, la vidriera y fue nuevamente Van Orley el responsable de crear los cartones para las de la catedral de Bruselas, en las que la temática religiosa tradicional cede ante la representación de los personajes históricos contemporáneos, destacando la conocida como “vidriera de Carlos V”.

Aún así, el componente más numeroso de su colección serán los retratos a través de los que afianzó la idea de linaje. Ella y el cardenal Granvela fueron los artífices de haber atraído a la corte imperial a los grandes retratistas que han forjado y perpetuado su imagen; Moro, Leoni y Tiziano fueron llamados a su corte y en ella retrataron a toda la familia en las famosas jornadas de Augsburgo de 1548. Dice F. Checa que en gran medida “fue la responsable de la internacionalización de las preferencias artísticas de los Habsburgo y la impulsora de su gusto, no sólo por la pintura, sino especialmente por los tapices y las antigüedades”⁹. Su colección de retratos fue concebida para mostrarse como una única galería familiar, en un único emplazamiento, conforme a un programa y a un concepto preciso, funcionando como la reafirmación visual de sus relaciones familiares y de la ideología dinástica, imperial y política que luego seguirán sus sobrinos, los hijos de Carlos V, Felipe II, la emperatriz María y muy especialmente Juana de Austria. Su propio retrato estaba integrado en la galería y había sido pintado por Tiziano en 1548. Cuando decidió retirarse presintiendo su fin, lo trajo consigo junto con otras muchas propiedades y aunque el original se ha perdido, probablemente en algunos de los incendios que asolaron los palacios de los Austrias, conocemos el prototipo de viuda por las copias que nos han llegado. Entre ellas la que se conserva en el Museo de Artes Decorativas de París en el que el copista sigue al pie de la letra el modelo tizianesco (fig.2). De pie y de tres cuartos, se yergue en el primer plano atrayendo la mirada hacia su atuendo de viuda. Ha renunciado a las joyas, viste de negro riguroso –color que en la corte española es sinónimo de máximo lujo y elegancia– sólo matizado por el forro de armiño que cubre sus hombros cayendo por el torso. Según su biógrafo, Alessandro Nogarola, este atuendo era el oficial de la regente cuando aparecía en público¹⁰. La cabeza se toca con una cofia, típicamente flamenca, que oculta por completo su cabello y cuyas puntas se envuelven en el cuello para quedar visibles por delante. Sobre un fondo neutro, los toques de blanco realzan su porte ya de por sí majestuoso. Pero hay un detalle más sabiamente manejado por Tiziano. En el lado derecho, la composición se cierra con una portentosa columna, emblema imperial, guiño hecho al linaje Habsburgo y a

9. CHECA, F., *Tiziano y la Monarquía hispánica*, Madrid, Nerea, 1994, p. 207.

10. JORDAN, “Mujeres mecenas de la Casa de Austria...”, en *El Arte en la Corte de los Archiduces...*, p. 126.

su propio hermano, en cuyo nombre gobierna los territorios flamencos. Sea por una decisión personal de la regente o por la invención de Tiziano, lo cierto es que así concebida María escoge e insiste en perpetuar el mismo modelo de su tía, la archiduquesa Margarita de Austria, es decir, destacar su estatus de viuda, enérgica y activa en la política y diplomacia de la Casa de Austria. Como se ha reconocido anteriormente, el impacto de este retrato fue inmediato entre las mujeres de la familia y sirvió de modelo para crear el arquetipo de viuda en las Austrias más inmediatas, especialmente en Juana que al igual que su tía enviudará siendo muy joven teniendo que asumir la responsabilidad de la regencia política en ausencia de su hermano Felipe II.



FIG. 2. COPIA DE TIZIANO. *MARÍA DE HUNGRÍA*.
PARIS, MUSEO DE ARTES DECORATIVAS.

Juana de Austria fue hija menor de la emperatriz Isabel de Portugal y Carlos V y se considera como una de las figuras femeninas del entorno de Felipe II más importante, tanto en lo político como en lo artístico. Había nacido en Madrid, en la noche de san Juan de 1535, en las casas principales que poseía Alonso Gutiérrez en el arrabal de San Martín. Era este hombre de especial relevancia en la corte del emperador a quien servía de tesorero y contador, posición afianzada desde los tiempos de los Reyes Católicos. Su residencia madrileña debía ser amena y espaciosa a juzgar por algunas descripciones que nos han llegado.

El caso es que estando Carlos V ausente por tener que atender la campaña de Túnez, y dadas las estrecheces y las incomodidades que se derivaban del viejo Alcázar madrileño, que comenzaba a remozarse en ese mismo año, se aconsejó el traslado de la emperatriz buscando mayor solaz y refugio de los calores estivales que asolaban Madrid. M.^a Ángeles Toajas recoge una breve crónica en la que se dan a conocer algunas de las cualidades que tenía esta mansión, por lo que sabemos que poseía “jardines, fuentes, reales, patios y mármol de Génova, y muy rico alabastro, la grandísima capacidad de toda la casa, que es una isla donde los años pasados el inviscitissimo y cathólico Emperador Carlos V y la Emperatriz doña Isabel de Castilla..... se aposentaron harto holgadamente”¹¹. Parece ser que su propietario había iniciado unos años antes, en 1526, una serie de reformas encaminadas a modernizar el palacio, dotándole de una aire renacentista “all’ antica” y que dio como resultado un bello edificio que en su imagen recuerda los modelos de los palacios toledanos del Renacimiento. Será en este mismo lugar y en este palacio, donde años después la princesa doña Juana funde las Descalzas Reales, tras haber comprado a los herederos de Alonso Gutiérrez la propiedad. La fundación de la princesa marca un comportamiento con respecto al arte y su mecenazgo diferente al de su tía María de Hungría, con la que sin embargo, comparte afinidades. Bien sea por la situación religiosa, se ha consumado el cisma en el seno de la iglesia católica, bien sea por propia convicción, pues el comportamiento de doña Juana esta marcado por un profundo sentimiento religioso y es, sin duda, el prototipo femenino de lo que conocemos como la “pietas” de los Habsburgo.

Habiendo quedado huérfana de madre a los cuatro años, crece en compañía de su hermana y bajo la admiración de su hermano. Su educación recayó sobre las damas de la casa de la Emperatriz, portuguesas muchas de ellas y pronto mostró aptitudes hacia las letras y la música, aficiones que ya no abandonaría jamás. Dicen sus tutores que “era habilísima en cosas de labor, y no lo era menos en la música, así de canto llano, como de contrapunto y canto de órgano. Tocaba diferentes instrumentos, y desde su niñez, fue muy inclinada a esta bella arte...”¹². Respecto a las descripciones que poseemos de ella nos devuelven la imagen, quizás algo distorsionada por exceso de celo adulador, de una mujer bella en esencia y que había heredado los rasgos de su madre. Así, Luis Cabrera de Córdoba, a la hora de su muerte, dice de ella que fue “color blanco, cabello rubio, frente espaciosa, ojos grandes, garzos, graves, airosa en el andar, hermosa, honesta,

11. TOAJAS ROGER, M.^a A., “Memoria de un palacio madrileño del siglo XVI: las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, núm. 142, 1999, p. 22.

12. VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, A., *La Jesuita. Juana de Austria*, Madrid, Ariel, 2005, pp. 93.

liberal, afable, discreta...”¹³. No obstante, la experiencia de gobierno fortaleció su carácter aproximándola a sus predecesoras, especialmente a María de Hungría pues como ella era “bastante viril en cuanto a la voluntad, y muestra poseer más sentimiento de hombre que de mujer”, al menos, ésta fue la impresión que causó en el embajador veneciano Federico Badoero en su visita de 1559.

El matrimonio de su hermana María con su primo Maximiliano en 1548, deja a Juana al cargo de su sobrino Carlos, el hijo Felipe II que ya había envidado. Este hecho, que a priori pudiera pasar por una mera anécdota, supone uno de los rasgos más peculiares de la vida de Juana en la corte de Madrid. Ella fue siempre el elemento estable y permanente en la familia. Frente a la sucesión de cuñadas, doña Juana fue para su hermano el referente familiar más sólido y el núcleo principal de la corte femenina del monarca lo que la convierte en educadora de sus sobrinos, Carlos primero y luego las hijas de Isabel de Valois, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. También estará presente en Madrid para recibir a doña Ana de Austria, su sobrina y cuarta esposa de Felipe II y le ayudará en la crianza de sus dos hijos varones. De modo que no es de extrañar que su figura haya pasado inadvertida frente a otros personajes más llamativos y que sólo en los últimos años los historiadores hayan centrado su atención en ella y en el decisivo papel que le tocó vivir. Su matrimonio se concertó pronto siendo el elegido el príncipe Juan, hijo del monarca portugués Juan III y de Catalina de Austria, la hija póstuma de Felipe el Hermoso y de Juana de Castilla. Había nacido en 1537 y contaba con quince años, dos menos que ella, de 17. La elección estaba justificada por el deseo imperial de estrechar los lazos con Portugal y contaba con el pleno apoyo de la reina, hermana del Emperador. Las bodas se celebraron en enero de 1552 por poderes en la ciudad de Toro y era recibida en Lisboa meses después. En este año tiene lugar en la vida de la princesa dos hechos decisivos, uno de carácter político otro espiritual. El primero fue la entrada a su servicio en calidad de menino de don Cristóbal de Moura con quien mantendrá estrechos lazos de amistad y confianza a lo largo de su vida. El otro fue la despedida de Francisco de Borja quien le prepara espiritualmente para la vida que estaba a punto de iniciar. La presencia del jesuita en la corte se remonta a los tiempos de la emperatriz Isabel, a cuyo servicio estaba él en compañía de su entonces esposa doña Leonor de Castro, si bien no será hasta su vuelta de Portugal, ya viuda, cuando se convierta en su mentor espiritual. Aún así, parece que la visitó en numerosas ocasiones, posiblemente a instancias de los monarcas portugueses, y fue en Lisboa cuando le dedica el tratado titulado *Amonestación para la segunda comunión*, para su uso particular. La estancia

13. MARTÍNEZ MILLAN, M., “Familia Real y grupos políticos: la princesa doña Juana de Austria (1535-1573)”, en *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 74.

en la corte lisboeta está teñida de una cierta altivez, corroborada por todos los cronistas de la época que de forma explícita hablan de lo poco cordial que era la relación con su suegra y tía. Don Luis Sarmiento de Mendoza lo recoge sin ambages: “la princesa esta en su noveno mes de embarazo, y es un ángel, más un poco seca de condición, y conviene que no lo sea con la Reyna, que es muy sabia...”¹⁴.

De esta época se conservan dos retratos de ella cuya imagen coincide con la que nos dan las descripciones. Uno, fechado en 1552 se encuentra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas (fig.3). Ha sido atribuido a Antonio Moro aunque su autoría parece responder más a Cristóbal de Morales a quien influye pues no en vano Moro estuvo dos veces en Portugal, en 1550 y en 1552. Siguiendo la tipología del retrato de corte, esta concebida de tres cuartos y reúne todos los elementos destinados a ensalzar su dignidad real, como son el atuendo, las joyas y el tocado que luce. La columna, en un segundo plano, recuerda su linaje imperial como en otros miembros de la familia pero el pintor añade en esta ocasión dos elementos nuevos. Un paje negrito que sirve de apoyo a la mano derecha y un abanico que sostiene en la izquierda. Ambos están destinados a afianzar su posición de princesa portuguesa, esposa del heredero y futura madre de un sucesor. En la corte española no era frecuente el uso de pajes ni esclavos de color y cuando existían nunca “pasaron las puertas de los salones”, lo cual prueba que el retrato fue ya pintado en Lisboa¹⁵. También el abanico ratifica su nueva condición ya que como pieza del ajuar femenino, los abanicos eran traídos del Lejano Oriente y antes de convertirse en accesorio cotidiano de las cortes europeas, en la portuguesa eran indicativo del mercado que la metrópoli tenía con sus colonias por lo que la reina Catalina de Portugal no dudaba en regalar a su nuera. La expresión de la princesa es joven y bella, acorde a las descripciones que de ella tenemos en las que se insiste en su “piel muy blanca, con el aire o gesto de los Habsburgo, su pelo era abundante y tenía el color del oro viejo; el labio inferior era prominente, herencia inequívoca de su padre; la nariz mostraba cierta inclinación lateral; los ojos eran grandes y separados, expresivos, vivos, bajo una frente despejada que le daban un aire de nobleza y dignidad; poseía una boca más grande que la de sus madre Isabel, gesto asertivo, incluso autoritario y audaz. Como, además, vestía atildados atuendos, que reafirmaban su estatura, aparecía con el andar grave y majestuoso de su madre la emperatriz Isabel, pero sin alcanzar su realce”¹⁶.

14. VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, A., *La Jesuita. Juana de Austria*, Madrid, Ariel, 2005, p.169.

15. BREUER-HERMANN, S., “Cristóbal de Morales. Doña Juana de Portugal” y “Alonso Sánchez Coello. Doña Juana de Portugal”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 139.

16. TORMO, E., *En las Descalzas Reales*, Madrid, 1917.



FIG. 3. CRISTÓBAL DE MORALES. *D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL*. BRUSELAS, MUSEOS REALES DE BELLAS ARTES DE BÉLGICA.

De esta época poseemos otro retrato conservado en Madrid, en la embajada de Bélgica, atribuido a Alonso Sánchez Coello (fig.4). Está encinta, como lo muestra la hinchazón de la cara y el grosor del traje en la cintura. Viste de calle, con gorro y sujeta unas riendas que forman los monogramas de ella y de su marido –Juan y Juana- y se ha convertido en el último testimonio de su vida de casada. Su marido muere prematuramente a inicios de enero de 1554, de una caída de caballo y veinte días después daba a luz al príncipe don Sebastián de Portugal. Como le ocurriera a Felipe II con su hijo el príncipe Carlos, la relación de doña Juana con su vástago ha servido para alimentar cierta leyenda negra en torno a su persona. Hay historiadores que no le perdonan el abandono de su hijo, apenas con tres meses cumplidos y que no se esforzara en buscar una ocasión para volver a verle nunca más. Cierto es que siempre estuvo atenta a su educación y buena marcha, labor que dejó encomendada en manos de su suegra Catalina de Portugal y que mantuvo un estrecho contacto epistolar con sus educadores, demandando retratos de su hijo que le permitieran conocer su apariencia y crecimiento, retratos que fueron a parar a su galería familiar de las Descalzas Reales.

Una vez viuda, el ánimo de la princesa parece retraerse más en un alejamiento voluntario de todo lo que fuese la vida cortesana, actitud que llamó la atención de propios y extraños. Lo cierto es que en marzo de 1554 el Emperador ha cerrado

el matrimonio del príncipe Felipe con la reina de Inglaterra, su tía María Tudor. Este matrimonio le obligará a ausentarse del gobierno español y a escoger una figura que asuma la regencia. Nada mejor que su hermana que además tenía el derecho reconocido en las capitulaciones matrimoniales de volverse a sus tierras en caso de muerte prematura del consorte. De modo que a comienzos de mayo, se despedía de su hijo a quien no volvería a ver para asumir una de las regencias más complejas, tanto en lo político como en lo económico y en lo religioso. Parece ser que el primero en señalar a la princesa como candidata a suplir a Felipe II en el gobierno peninsular fue el propio embajador español en Lisboa, Luis Sarmiento, buen conocedor de la situación en la que había quedado ésta y que sólo veinte días después de enviudar le aconsejaba que regresara a Castilla y se encargara de la regencia del reino. Puede que en un principio la idea fuera acogida con recelo por parte del Emperador que veía en su hija esa altivez e independencia que podrían poner en entredicho su autoridad. Fue la propia María de Hungría su tía y su hermano Felipe quienes apoyaron su candidatura y así, en marzo el Emperador otorgaba desde Bruselas los poderes al tiempo que avisaba a Felipe de que “miréis mucho las personas que poneys cerca de la suya en los Consejos”, por su parte el príncipe le dejaba amplias instrucciones sobre el modo en que debía gobernar y sólo a última hora decidió restringir sus poderes¹⁷.



FIG. 4. ALONSO SÁNCHEZ COELLO. *D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL*. MADRID, EMBAJADA DE BÉLGICA.

17. MARTÍNEZ MILLAN, “Familia Real y grupos políticos...”, p. 80.

Con sólo diecinueve años, doña Juana asume la tarea de gobierno, estableciendo la corte en Valladolid donde reside como gobernadora, labor que se prolongará hasta la vuelta de Felipe en 1559, tras el fracaso del matrimonio inglés. Durante sus años de regencia, se pusieron de manifiesto los dos partidos políticos que se vieron enfrentados en la forma de entender la política. Uno el conocido como partido “albista” o imperial, formado por la vieja guardia del Emperador, “herederos políticos del omnipresente secretario Francisco de los Cobos”, entre los que destacaba Fernando de Valdés –el Inquisidor general- y Fernando Álvarez de Toledo, duque de Alba. Enfrente estaba el partido “ebolista”, presidido por la propia princesa y formado en su gran mayoría por nobles portugueses que se había traído de Lisboa y con los que podía seguir las circunstancias de su hijo y las suyas propias, ya que hubo momentos en los que como viuda del heredero y madre del sucesor pudo aspirar a la regencia del trono portugués, lo que declinó a favor de su suegra, la omnipresente Catalina de Portugal. Eran personajes que procedían de una elite de la sociedad portuguesa a los que se sumaron con el tiempo otros como Alejandro Farnesio, don Juan de Austria y el propio Francisco de Borja, que por estos años pasó a convertirse plenamente en el mentor espiritual de la regente. El partido ebolista, a juicio de Martínez Millán, se mostraba “como un grupo con ideas políticas más universales y con tendencias religiosas más transigentes que el partido albista, de tendencia pro castellana e ideológicamente más intransigente”.

Los cinco años en los que Juana de Austria estuvo al frente del gobierno fueron también decisivos para la definición de su “pietas”, que quedará marcada por la impronta de la “devotio moderna” muy extendida en la península por estos años y que luego pasará a ser cuestionada por la Inquisición. Como vía espiritual, la “devotio moderna” había surgido en los Países Bajos y se difundió rápidamente por toda Europa. Fomentaba la vida interior personal e individualista frente a la liturgia de aparato oficial y se centraba preferentemente en una piedad afectiva, desvinculada de cualquier discusión especulativa. Compartía puntos en común con la llamada “observancia” difundida por Castilla dado que se valoraba más la experiencia espiritual y afectiva que el estudio de la teología, defendido por los dominicos. El texto más representativo de esta nueva devoción y en opinión de E. Mâle, el “libro que orientó el arte europeo hasta el siglo XVI” fueron las *Meditaciones de la vida de Cristo*. La “devotio moderna” favorecía asimismo las asociaciones de ideas fácilmente comprensibles, creando un clima de percepción psicológica favorable al tono afectivo y al recogimiento como quedaba patente en los textos que la alimentaban. Ésta fue la espiritualidad que Juana conoció en su infancia y la que reforzó durante su regencia. Entre sus lecturas preferidas destacan los autores más representativos de esta vía afectiva como fueron *Los Cuatro Libros* del Cartujano Ludolfo de Sajonia, los *Morales* de San Gregorio, las cinco partes del *Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, el *Contemptus Mundi*, la *Doctrina Cristiana* del doctor Constantino, la *Subida al Monte Sión*,

de Bernardino de Laredo, y las obras de Alonso de Orozco, agustino y predicador de su majestad, uno de los más cualificados en la mística del siglo XVI y autor entre otros del *Vergel de oración y monte de contemplación*, publicado en 1544¹⁸. En 1556 el dominico fray Alonso Muñoz le dedica la traducción latina de las *Homilias* de Savonarola y años después será su predicador, el franciscano fray Diego de Estella quien le dedique el *Libro de la vanidad del mundo* publicado en 1562. Todos sin excepción fueron incluidos en el *Índice de los Libros prohibidos* de 1559 y todos participaban en mayor o menor medida de la “vía del recogimiento”, que prefería la oración mental y metódica, la meditación imaginativa y la contemplación, la aniquilación y conocimiento propio y, en definitiva, la renuncia necesaria y obligada para la unión con Dios. Son aspectos que en mayor o menor medida también comparte la Compañía de Jesús con San Ignacio de Loyola, por lo que no extraña la afinidad que se produce entre doña Juana y Francisco de Borja. Él fue quien de forma más crucial marcó su espiritualidad hasta tal punto de llegar a ingresar en las filas de la Compañía. Fue una tarea laboriosa y llevada en el más absoluto de los secretos, ya que era posible que doña Juana hubiese adoptado los hábitos franciscanos durante su estancia en Portugal, especialmente con la orden de clarisas del convento lisboeta de la Madre de Deus. Era necesario tramitar la conmutación de los votos y el permiso de la Santa Sede. Así, el 1 de enero de 1555, Ignacio de Loyola informaba a Francisco de Borja de todo el proceso y ratificaba su ingreso en la Compañía. Lo hará con el seudónimo de Mateo Sánchez –que luego cambiará por Mateo Montoya– y en la relación epistolar entre ella Francisco de Borja e Ignacio de Loyola se recuerda que su admisión “se tenga debaxo de sigilo y como en confesión”, por lo que explícitamente se pide que no haya cambios en lo externo: “... esta persona no tendrá para que mudar hábito, ni casa, ni dar demostración alguna de lo que basta que tenga entre si y Dios”¹⁹.

Bajo estas pautas no extrañan algunos comportamientos públicos de doña Juana. Dicen las crónicas que hizo de la corte de Valladolid un lugar ascético y monjil y que ella misma en las audiencias y despachos que había de atender se presentaba tapado el rostro con un velo con el que recordaba su condición de viuda deseando proyectar el arquetipo de gobernante católico y piadoso. Aunque así fuera, no pudo evitar las tempestades religiosas que azotaron los años de su regencia, el enfrentamiento cada vez más visceral entre los albistas, con el inquisidor Valdés a la cabeza, y los ebolistas en el que se situaba ella misma. Algunos de los acontecimientos más tristes de la época fueron el resultado de esta

18. BATAILLON, M., “Jeanne d’Autriche, Princesse de Portugal”, en *Études sur le Portugal au temps de l’Humanisme*, Coimbra, Servicio de Publicaciones de la U. de Coimbra, 1952, pp. 257-282.

19. VILLACORTA BAÑOS-GARCÍA, *La Jesuita...*, p. 221.

exacerbación religiosa y política, quizás la más evidente fuera el largo y penoso procesamiento del arzobispo de Toledo Bartolomé de Carranza, y eso pese a que unos años antes la propia princesa había escrito a Melchor Cano para que suavizase el tono de sus críticas. Pero como los hechos posteriores se encargaron de demostrar, no había sido suficiente, tampoco el que Carranza contara con el apoyo y agradecimiento en pleno de la familia real, pues desde 1554 había permanecido al lado del príncipe Felipe acompañándole en su viaje por Inglaterra y Flandes, siendo tal la confianza que llegó a nombrarle arzobispo de Toledo en 1558. A los pocos días salía a la luz su célebre *Catecismo cristiano*. En otoño de ese mismo año Valdés da la orden a sus compañeros dominicos Melchor Cano y Domingo de Soto de denunciar sus errores. La intransigencia religiosa que en su momento trazó Marcel Bataillon, tuvo su cenit con los autos de fe de 1559 que la propia doña Juana se vio obligada a presidir en calidad de regente y que tuvieron lugar en Toledo, Sevilla y Valladolid, aunque no alcanzaron igual significación. Para ella, como han señalado los especialistas, el celebrado en Valladolid en mayo de 1559, en el seno de su propia corte hubo de suponer un duro golpe. Por otra parte la publicación del *Índice* de Valdés, le deja huérfana de sus lecturas favoritas y todavía tuvo que ver cómo los libros de Francisco de Borja eran prohibidos y su propia persona alejada de su entorno cercano. Había crecido el rumor de una relación ilícita entre ellos, lo que provocó que la Compañía, por mandato de Laínez, le envíe a Portugal.

En el terreno familiar las cosas tampoco van mucho mejor. Desde 1556 su padre el Emperador vivía retirado en Yuste, había llegado a España en una comitiva singular acompañado de sus dos hermanas también viudas y que, al igual que él, buscaban el retiro para el final de sus días, eran María de Hungría y Leonor de Francia. Para recibirlas cuentan las crónicas que doña Juana se quitó las tocas de viuda y organizó festines y bailes en su honor, pero fue sólo un breve paréntesis. Los tres fallecían en 1558 en un breve intervalo de meses. Doña Juana fue usufructuaria en gran parte de los bienes de María de Hungría, especialmente lo que se componía de instrumentos musicales y libros.

Los retratos que tenemos de ella de esta época dan la imagen austera y sobria de su regencia y son el mejor reflejo de los acontecimientos que se están produciendo. A buen seguro, y aunque se ha discutido, los dos son de Alonso Sánchez Coello que había entrado a su servicio en 1557, año en el que están fechados. En los dos podemos ver una clara intencionalidad política, tanto en la postura como en los adornos y objetos que luce. El primero de ellos se encuentra en la Galería de retratos del Palacio de Ambras, en Innsbruck, es de cuerpo entero y esta acompañada por un perro al que acaricia con la mano izquierda, y sin duda fue pintado para enviárselo a su hermana la Emperatriz María (fig.5). Recuerda el mismo modelo que Tiziano hace del Emperador, que a su vez sigue el creado por el alemán Jacob Seisenegger y al mismo tiempo es deudor de los retratos que nos han dejado las viudas del linaje. A juicio de Annemarie Jordan, todo



FIG. 5. ALONSO SÁNCHEZ COELLO. *D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL*. 1557. INSRBRUCK, GALERÍA DE RETRATOS DEL PALACIO DE AMBRÁS.

en él hay que interpretarlo en clave política pues como retrato de estado tiene que expresar la magnificencia de su persona para lo que el color del atuendo es decisivo, dado que como ya se ha dicho, en la casa de Austria el negro no es sólo indicativo del luto, sino muy especialmente de la “maiestas”, realizada por los nobles materiales que viste, tafetán de seda para el vestido, guantes de cordobán mas un tocado cuajado de perlas que le oculta el cabello. En las manos el pañuelo de encaje deja entrever los dedos enjoyados por seis anillos con diamantes, rubíes y esmeraldas mientras que una perla luce de su lóbullo, a manera de pendiente. Sobre el pecho el llamado “rubi berrueco” de gran tamaño pende de las puntas de su toca. Las joyas eran una de las propiedades más queridas de la princesa y se ha dicho que con ellas reivindicaba sus vínculos con el reino de Portugal y sus ricas colonias, un vínculo que también esta subrayado por el collar que lleva el perro, en el que se entrelazan las armas de Castilla y Portugal. Como va a ser habitual en otros retratos de Sánchez Coello, la columna bien recortada sobre el

fondo neutro, cierra la composición. Con ella recuerda su parentesco imperial y su ascendencia hercúlea. Ya se ha llamado la atención acerca de la diminuta mosca que se apoya sobre la basa de la columna y con la que el retratista rinde homenaje a su maestro Antonio Moro. El retrato que éste hace de doña Catalina de Austria, reina de Portugal ya incluía una mosca, de modo que de esta manera tan particular Sánchez Coello introduce un pequeño “trompe d’oeil” a la vez que da una nota acerca de la caducidad de las cosas y la vanidad de la vida²⁰. El segundo de los retratos se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, coincide con el anterior en la misma calidad, misma postura y similar intencionalidad (fig.6). En este caso la concepción es de tres cuartos, apoya la mano sobre la silla tapizada de terciopelo, en una clara alusión al trono que custodia, y en la otra sostiene un moscador, objeto principesco y exótico que vuelve a remitirnos a la presencia del ajuar colonial que se había traído de su estancia portuguesa. En esta ocasión, sin embargo, las joyas, que las hay, ceden ante el colgante en el que vemos el retrato en miniatura de su hermano el Rey. Este detalle le sirve a A. Jordan para retrasar la fecha del cuadro hasta 1559 e



FIG. 6. ALONSO SÁNCHEZ COELLO. D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL. BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES.

20. JORDAN, A., “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita”, *Reales Sitios*, núm. 151, 2002, p. 47.

interpretarlo como una muestra de la sumisión de doña Juana a su hermano al finalizar su regencia por la vuelta de éste de su periplo inglés. Sin descartar esta idea, cabe pensar también que el que doña Juana muestre de forma tan visible el retrato del monarca, no sea más que un recordatorio de su papel de regente y, en consecuencia, de la sumisión y obediencia con que custodia su reino. Así, al menos, se ha interpretado el pequeño camafeo que Isabel Clara Eugenia luce en el retrato que Sánchez Coello le hace en compañía de Magdalena Ruiz, hoy en el Museo del Prado.

Las dos obras analizadas comparten el mismo objetivo, que es el de mostrar a la princesa en toda su capacidad de reina regente, viuda y mujer de estado. Tuvieron una amplia repercusión entre los retratistas de su época e influyeron en los dos más inmediatos, Jacome Trezzo, en las medallas que hace con su efigie, y Pompeo Leoni, quien va a seguir este “tipo” para su último retrato, el de su capilla funeraria. Pero si se les compara con el siguiente retrato que poseemos de ella, las diferencias son evidentes. Algo ha cambiado en el entorno de su figura. Nos referimos al impresionante retrato que le hace Antonio Moro en 1559 y que se guarda en el Museo del Prado (fig.7). La elección de Moro no es casual y obedece al mismo cuidado y control que la princesa ejerce sobre su imagen; para ello contó con los pintores más reputados de su época, los ya mencionados Sánchez Coello y Moro, además de Sofonisba Anguisola. Doña Juana adopta una imagen más austera, de mayor rigor y de nuevo, la solemnidad del negro acentúa la majestad de toda la imagen, vuelve a apoyarse en el sillón pero ahora parece querer destacar más su condición de jesuita, reforzada por la pose ceremonial que adopta. De las puntas de su toca esta vez cuelga una figura dorada de Hércules con la clava, como recordatorio del vínculo habsbúrgico. Parece mirarnos y vuelve a llamar nuestra atención la altivez de la mirada, la posición de la cabeza un tanto forzada por el propio diseño de los altos y cerrados cuellos, que obligaba a llevar muy erguida la cabeza, lo que concuerda muy bien con el carácter de la regente. Sabemos que fue uno de sus retratos favoritos y que lo conservó junto a sí hasta su muerte. Por estas fechas, finales de 1559 comienzos de 1560, ya ha realizado la que será su fundación más importante, las Descalzas Reales, convento puesto bajo el patrocinio de monjas franciscanas clarisas. La idea de su fundación se remonta a 1555 pero no fue hasta 1557 cuando compra las casas de Alonso Gutiérrez en las que había nacido dando comienzo a la remodelación encaminada a convertir el palacio en convento y cuya responsabilidad recae en el arquitecto real Juan Bautista de Toledo. Cuando finalizan las obras, en 1564, las celebraciones hablan de pompa y júbilo con la plena asistencia de todos los miembros de la familia real. En esos años la corte vive momentos de esplendor, pues la llegada de Isabel de Valois, la esposa francesa de Felipe II, hija de Catalina de Médicis, supone una completa renovación en los usos y costumbres cortesanos, marcados por una mayor alegría y lujo. Se sabe que hubo una sincera amistad entre las dos mujeres



FIG. 7. ANTONIO MORO.
D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL.
MADRID, MUSEO DEL PRADO.

y que la apariencia de doña Juana cambió sutilmente, abandonando el rigor de los años pasados dando cabida a los entretenimientos y juegos palaciegos. Fue entonces cuando se hizo retratar por una de las damas de su cuñada, la italiana Sofonisba Anguisola que llega en calidad de profesora de pintura de la joven Isabel. El retrato, fechado entre 1561 y 1565, se encuentra hoy en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston (fig. 8) y se cree que el encargo obedecía a un interés nupcial, pues por algunos meses se pensó en una boda entre la princesa con el monarca francés Carlos IX²¹. Da una imagen menos sobria que las conocidas hasta ahora y aunque luce su habitual indumentaria negra con la toca blanca se acompaña de unos elementos que indican ese “cambio”. Sobre el

21. *Ibid.*, p. 52.

pecho muestra un camafeo con la efigie de su padre Carlos V -¿obra de Jacome Trezzo?-, lo que le presenta como hija legítima. En la mano izquierda lleva un guante y un abanico plegable oriental, signo inequívoco de su posición como princesa Habsburgo y de Portugal. Con la otra mano cobija a una niña, siguiendo el mismo esquema compositivo que Cristóbal de Morales creara allá por 1551, cuando le hace acompañar por un paje negrito. En esta ocasión, la pequeña se ha querido poner en relación con las meninas o niñas que entraban para educarse en las Descalzas Reales y frente a otras interpretaciones más alegóricas, parece la más plausible por cuanto que viene a insistir en la imagen que la princesa se esta forjando de sí misma, virtuosa y amante del retiro y de las buenas obras. Máxime si tenemos en cuenta que Las Descalzas se definió como un complejo religioso-social en el que tiene cabida un hospital, una casa de misericordia y un colegio para niñas huérfanas.



FIG. 8. SOFONISBA ANGUISSOLA. *D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL*. BOSTON, ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM.

Su fundación, tutelada por Francisco de Borja, supone un hito religioso y casi político en el gobierno de Felipe II en lo que respecta a su hermana, ya que se configura como la réplica femenina al conjunto del Escorial. Ambos se definen como centros de religión y de poder pasando a convertirse en los focos espirituales más potentes de este periodo. En el retiro que le brindaba el convento, la princesa mantenía su propia corte sin salirse de la órbita real y tras la ampliación y remodelación realizada cuenta con aposentos separados del recinto conventual y al mismo tiempo, con espacios públicos y privados reservados para ella y su corte, a fin de poder realizar las audiencias y vistas oficiales.

Las estancias fueron decoradas con los numerosos objetos y piezas que había heredado de su madre y de su tía Maria de Hungría, también con los objetos que le fueron regalados, especialmente por su suegra Catalina de Austria más los que fue adquiriendo. Se ha dicho que practicaba el tipo de coleccionismo aprendido en la corte de su tía y en el que alternaban los retratos, medallas, tapices, platería y orfebrería, libros, instrumentos musicales, y un sinfín de objetos “exóticos” tales como porcelana Ming, piezas japonesas y ceilandesas, coral, ámbar, animales de ultramar y maderas nobles, además de trajes para funciones teatrales y armas de caza. Todo acorde al gusto refinado que educó a lo largo de su vida. En este breve recorrido de los que fue el inventario de sus bienes destacan las reliquias que quizás merecerían un estudio aparte. En gran medida, el coleccionismo de reliquias es un rasgo distintivo de la “pietas austríaca”²² y la hermana del monarca no será una excepción; las más antiguas que hoy conserva el convento fueron las que ella misma regaló. Años después su sobrina y cuñada doña Ana de Austria, entrega al convento el arca con las reliquias de San Víctor, una de las obras más insignes de la orfebrería alemana, labrada por el platero Wenzel Janmitzer en 1570, también el emperador Rodolfo II quiso mostrar su afecto a la princesa enviando los restos de Santa Isabel de Hungría en una arqueta de plata y, cuando en 1582, sea la Emperatriz María, hermana de doña Juana, la que se retire entre los muros de las Descalzas depositará un número importante de reliquias salvadas de la destrucción iconoclasta producida en tierras alemanas. De modo que, al igual que sucediera en El Escorial, la princesa quiso hacer de su fundación el baluarte y ejemplo de los nuevos postulados de la fe católica con la defensa a ultranza de los santos y sus reliquias para las que se dispondrá uno de los espacios más sugerentes de la arquitectura de esta época. Se concibe atendiendo al deseo de que resulte un espacio “misterioso”, recogido y aislado y, según Carrillo, el primer cronista de la fundación y biógrafo de la princesa, se cubrió el techo de espejos para dar sensación de amplitud²³. De este modo,

22. CHECA, F., “Monasterio de las Descalzas Reales: Orígenes de su colección artística”, *Reales Sitios*, núm. 102, 1989, p. 22.

23. CARRILLO, F. J., *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas Reales...*, Madrid, Luis Sánchez, 1636.

la colección que doña Juana atesora en las Descalzas Reales oscila entre los gustos privados y la devoción pública. Entre los primeros se sitúan los retratos que encargó, más de noventa, por los que podemos seguir todo el linaje familiar de los Austrias y ver la huella que el tiempo va dejando en su rostro. Uno de los conservados en el convento, realizado por Alonso Sánchez Coello y su taller y fechado entre 1565 y 1570, no la muestra sedente, sostiene un perrito en el regazo y enseguida reconocemos sus rasgos, quizás algo cansados (fig.9). Es uno de los últimos retratos de la princesa y está claro que ya no hay ninguna intencionalidad política. No, no es un retrato de estado, mas bien parece un regalo personal para su fundación, algo destinado a una contemplación privada, pues ya no se acompaña de los atributos principescos habituales, aunque mantiene el gusto por las joyas, visible aún en los anillos y el colgante, similar al rubí que lucía en el de 1577²⁴.



FIG. 9. ALONSO SÁNCHEZ COELLO Y TALLER.
D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL.
MADRID, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES.

La postrera efigie será la que haga Pompeo Leoni para su oratorio privado en las Descalzas Reales (fig.10). Doña Juana moría en El Escorial el 8 de septiembre de 1573, a la edad de 38 años. Su muerte fue el punto final a unos meses de retiro deliberado y alejamiento paulatino de la corte en la que seguía

24. JORDAN, A., “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554...”, p. 53.



FIG. 10. POMPEO LEONI.
 SEPULCRO DE D^a JUANA DE AUSTRIA, PRINCESA DE PORTUGAL.
 MADRID, MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES.

desempeñando la labor de guía para la nueva consorte de su hermano, su sobrina Ana de Austria, a la que ayudó a integrarse en el ambiente escurialense. En su testamento pidió expresamente que su cuerpo no fuera embalsamado y que “muriendo como quiero morir en el hábito de San Francisco” se le diera sepultura en su convento. Para ello, se dispuso con todo cuidado la capilla funeraria realizada por Jacome Trezzo y trazada por Juan de Herrera donde iría alojada su tumba, en el mismo lugar en el que tantas veces buscó el retiro para la oración. Se trataba así de aposentar a la princesa para toda la eternidad y por ello no se escatimó en gastos ni en decoro. Los jaspes y mármoles combinan con los bronce y para el orden de la columna se escogió el jónico, más apropiado a las viudas²⁵. No estando preparado su sepulcro, se la enterraba en la capilla de la derecha, donde iba uno de los retablos pintados por Gaspar Becerra sobre mármol negro y en los

25. ORTEGA VIDAL, J., “La capilla sepulcral de doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra”, *Reales Sitios*, núm. 138, 1998, p. 53.

que se representaba a San Juan Bautista, enfrente quedaba el de San Sebastián. Sólo un año después de su muerte, en 1574, Pompeo Leoni iniciaba su sepulcro. Es el primero que ejecuta en España y el precedente más inmediato para los que realizará en El Escorial. El modelo sigue fielmente el retrato que Sánchez Coello le hiciera en 1557 de cuerpo entero. Es el mismo rostro, la misma cabeza erguida, el mismo atuendo y, de nuevo, de su cuello cuelga la efigie en miniatura de su hermano Felipe II. Está en actitud orante con la que desea perpetuar su vocación de retiro espiritual y de oración eterna, aquella que aprendiera al lado de Francisco de Borja y que enseñaba “apartarse a lugares secretos, e a morar en las partes retraídas e salir muy de tarde en tarde, recogiendo los sentidos, retrayendo los ojos, echando freno a la boca...”.