

Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SYMPOSIUM



EDICIÓN A CARGO DE DAVID GARCÍA CUETO

Susan Bracken • José Policarpo Cruz Cabrera • Antonio Ernesto Denunzio • Miguel Falomir • Pedro Flor • Susana Varela
Flor • Leticia de Frutos Sastre • David García Cueto • Susanne Kubersky-Piredda • Eduardo Lamas • Carla Mazzarelli •
Almudena Pérez de Tudela • Friedrich Polleross • Bert Schepers • Felipe Serrano Estrella • Mercedes Simal López •
María Cristina Terzaghi • Andrea Zezza

Coordinación y edición

Área de Edición del Museo Nacional del Prado

Ediciones El Viso

Gonzalo Saavedra

Lucía Varela

Mayte Garrido

Diseño de la colección

Erretres Diseño

Fotomecánica y maqueta

Lucam

Impresión

Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación

Encuadernación Ramos

© de la edición: Museo Nacional del Prado, 2021

© de los textos y de las imágenes: sus autores

ISBN 978-84-8480-554-0

NIPO 829-21-003-6

Depósito Legal M-2292-2021

Cubierta: Rafael, *Caída en el camino del Calvario* (detalle), 1515-16. Óleo sobre tabla pasada a lienzo, 318 x 229 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-298 / Juan Carreño de Miranda (copia de Rafael), *El Pasmo de Sicilia* (detalle), 1674. Óleo sobre lienzo, 325 x 235 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 0745

Ecos de Antonio Moro: problemas de la iconografía de María de Portugal (1538-1577) entre Lisboa, Madrid y Parma

EN UNA OBRA DEDICADA A CUESTIONES RELACIONADAS con la copia pictórica en la Monarquía Hispánica del período moderno, la contribución historiográfica procedente de Portugal es de todo punto pertinente, dada la evidente y reconocida relevancia geopolítica y económica del reino luso a lo largo de todo el siglo XVI. A ello habría que añadir que la Corona portuguesa ejemplifica con suma claridad, en este contexto cronológico, cómo los modelos iconográficos creados por las vanguardias artísticas en Flandes, Italia y Francia resultaron esenciales para la constitución del canon del retrato de corte renacentista en estrecha ligazón con el fenómeno de la copia.

En Portugal, el consumo y la colección de obras de arte intensificaron el tráfico de objetos, sobre todo de pinturas, que acabó por constituir un sector comercial importante del eje Flandes-Italia, a veces en competición directa con otras regiones. La necesidad de ornar palacios, templos y diversos espacios civiles obligó a mecenas, agentes y artistas a agilizar los procesos de adjudicación de obras y encargos, manteniendo así un impulso lucrativo que se había iniciado en el siglo XV gracias a la circulación de artistas y estilos a través de las principales redes comerciales de puertos y caminos. La vigorosa actividad mercantil derivada de la abundancia de productos y objetos, así como las facilidades financieras para el crédito y el consumo, se tradujeron necesariamente en el mantenimiento y ampliación de ferias y mercados, lo que llevaría aparejada

también la estructuración del espacio urbano, así como nuevas infraestructuras viarias dentro y fuera de la ciudad, en las que no faltaba el negocio y la subasta pública de antigüedades, reliquias, retablos, libros de horas, *exotica*, grabados y alimentos de los más diversos tipos y orígenes¹.

Dentro del ámbito de la pintura de caballete y, concretamente, del retrato, materia que aquí nos interesa explorar en relación con la copia, cabe destacar la supremacía de la estética flamenca dentro del territorio portugués — primero vía Brujas y más tarde desde Amberes —, que acabaría por marcar al menos a dos generaciones de pintores activos en Portugal durante la primera mitad del siglo XVI. Esas dinastías de artistas acusan la influencia de los valores cromáticos y volumétricos de Flandes en el tratamiento plástico de las figuras, así como en el de los paños y fondos arquitectónicos y paisajísticos. Ese trasvase se produce tanto por contacto directo con las obras importadas que, al menos desde mediados del siglo XV, van llegando a Portugal directamente desde los talleres de autores de renombre como Gérard David (h. 1460-1523) o Quinten Massys (1466-1530) como por el establecimiento en suelo portugués de artistas flamencos².

Ya a principios del siglo XVI, con la subida al trono de la nueva rama de la dinastía Avís-Beja, Manuel I (1469-1521) y su sucesor, Juan III (1502-1557), procuraron sacar partido del poder de la imagen y de la iconografía regia para afianzar a la familia ante sus súbditos,

lo que les llevó a patrocinar un amplio programa de obras públicas y urbanísticas que irían transformando paulatinamente antiguas urbes medievales en nuevas ciudades renacentistas, como Lisboa³. Junto con esta política de intervención en el espacio público, a la que se asoció también la construcción o reedificación de palacios reales, monasterios e iglesias, los monarcas portugueses dieron acogida a un conjunto de artistas, algunos de ellos ilustres en el arte del retrato, capaces de dotar a las obras pictóricas de un mayor naturalismo en los rostros y poses que fue sustituyendo, de forma progresiva, a la excesiva idealización de los modelos medievales⁴.

Los originales pintados por los grandes maestros eran, por razones obvias, los preferidos de los patronos, ya que la posesión y ostentación de obras de artistas reputados señalaba su propio estatus social y poder. No obstante, también es verdad que, en muchos otros casos, se optó por copias de dichos pintores, una forma de dejar constancia de la erudición y el conocimiento pictórico de aquellos que las demandaban. Tales reproducciones no eran propiamente plagios iconográficos, sino que constituían más bien arquetipos, para mayor consagración artística de los copiadore⁵. Por su parte, los maestros pintores se mostraron interesados en difundir sus modelos y asegurar el máximo número posible de encargos, a la vez que sancionaron la copia como una alternativa más en el trabajo en equipo de su taller. En este sentido, para satisfacer la demanda de este mercado emergente y los muchos pedidos que les llegaban, los maestros fomentaron que aprendices y oficiales bajo su supervisión se especializaran en determinadas áreas del dibujo de figuras, paños y paisajes, perfeccionando el resultado final y consiguiendo de este modo la deseada aprobación y satisfacción de los clientes⁶.

La demanda de retratos, que se había iniciado en los círculos cortesanos más elitistas y que rápidamente se contagió al resto de la aristocracia y al alto clero, potenció el desarrollo de este género siguiendo las tipologías más comunes: retratos individuales, integrados e incluso alegóricos⁷. El simbolismo de algunas efigies, en las que el personaje protagonista pierde su identidad para asumir los rasgos y atributos físicos y morales de otro, es una estrategia frecuente en la época, que encuentra en los relatos bíblicos y hagiográficos un rico filón iconográfico. La representación de Catalina de Austria, consorte de Juan III de Portugal, como santa

Catalina en el lienzo del Museo del Prado⁸ constituye un feliz ejemplo de este modo de conjugar las virtudes de santidad, castidad y sabiduría de la santa de Alejandría con las cualidades que una monarca debía poseer durante su reinado⁹.

Aun a sabiendas de que buena parte del patrimonio retratístico del Renacimiento en Portugal desapareció debido a todo tipo de vicisitudes, nos parece evidente la predominancia de los retratos integrados (en la estela de la tradición medieval del donante arrodillado y custodiado por un santo) como muestra del favor concedido a esta tipología: páginas iluminadas, retablos de devoción y vidrieras se cuentan entre los principales soportes de la propaganda del retrato regio¹⁰. La opción consciente de asociar la imagen real con lo trascendente en un mismo espacio pictórico ejemplifica el vínculo que se pretendía transmitir entre memoria, devoción y conmemoración, sirviéndose para ello de una retórica de ostentación y culto a la personalidad.

Si exceptuamos el encargo de retratos relacionados con los esponsales entre infantes y príncipes de la Corona portuguesa y las casas de Habsburgo, Saboya y Farnesio, los que se constituyeron como obsequios diplomáticos o los derivados de necesidades personales del cliente, Portugal mantuvo viva en su historia iconográfica, hasta muy tarde, la tradición del retrato integrado. Por su parte, las efigies alegóricas repletas de referencias ficinianas y neoplatónicas conviven en armonía con otras artes decorativas en las paredes y retablos de palacios y conventos, lo que nos revela la variedad y complejidad plástica y tipológica que caracterizó a las colecciones reales lusas¹¹.

El acercamiento de la Corona portuguesa a la casa real de España, reforzado por Manuel I con sus sucesivos desposorios con Isabel (1470-1498) y María (1482-1517) de Castilla, hijas de los Reyes Católicos, y más tarde con Leonor de Austria (1498-1558), hermana de Carlos I —una vinculación que continuó su hijo Juan III, que hizo lo propio con Catalina de Austria (1507-1578)—, resultó de suma importancia para el enriquecimiento del acervo retratístico del país¹². La existencia de retratos en las colecciones de los Austria, ya fuera en el palacio de Malinas de Margarita de Austria (1480-1530) o en el de Bruselas de María de Hungría (1505-1558), habría influido en el gusto y apetencia por este género artístico en la corte portuguesa, favorecido por la presencia y mecenazgo de Leonor y Catalina de

Austria y de sus respectivas comitivas¹³. Así pues, los obsequios recibidos y la visita de artistas extranjeros a la corte de Lisboa propiciarían el acceso a pinturas que acabarían por convertirse en verdaderos instrumentos de afirmación de la dinastía reinante y de los lazos que la unían con la poderosa casa de los Habsburgo. A su vez, la colección de retratos de familia de autoría flamenca (¿Antonio de Holanda?) que poseía Isabel de Portugal (1503-1539), cuñada de Leonor y Catalina, muestra de modo fehaciente el aprecio creciente por este arte en las cortes ibéricas¹⁴.

Se conocen algunos episodios relacionados con la tipología del retrato individual en contexto nupcial durante el reinado de Juan III. Comencemos por reseñar que la presencia en Lisboa de la infanta María (1521-1577) obligó a su madre, Leonor de Austria, a la sazón reina de Francia y separada de su hija desde 1523, a patrocinar hacia 1541-42 el viaje a Portugal de un retratista francés, Antoine Trouvéon¹⁵. Él sería el encargado de plasmar la efigie de su hija para tratar de su eventual desposorio con uno de los hijos de Francisco I de Francia. Siguiendo la práctica de la época, la estancia lusa de este pintor fue también aprovechada para realizar copias del cuadro que pudiesen quedar en la corte portuguesa.

Refiérase además que, en este ambiente, Francisco de Holanda (1517-1584) —hijo del pintor, iluminador, oficial de armas y retratista Antonio de Holanda—, que en 1540 había regresado a Portugal desde Roma, adonde había ido a ejercitarse en el arte de la pintura, asumió un papel determinante como impulsor del retrato, llegando incluso a elaborar en 1549 un tratado sobre los modos y procesos «*de tirar polo natural*» (del sacar por el natural)¹⁶. Se constata, pues, que en los años finales de la primera mitad del siglo XVI, Francisco de Holanda se hallaba ocupado en teorizar acerca de este género artístico como complemento de una obra de mayor envergadura titulada *Da pintura antiga* (1548), a la vez que ponía en práctica esas enseñanzas en la realización de algunos cuadros, hoy desaparecidos, de miembros de la casa real, como fue el caso de la infanta María (1527-1545), primera mujer de Felipe II¹⁷.

Entre 1552 y el verano de 1553 estuvo en Lisboa el pintor de Utrecht Anthonis Mor, Antonio Moro (h. 1516/21-1576), artista protegido por el influyente obispo de Arrás, Antonio Perrenot de Granvela¹⁸. Formaba parte de la comitiva que acompañaba a María de Hungría y

tenía por encargo retratar a los parientes portugueses más cercanos de la por entonces regente de los Países Bajos. En este contexto, su llegada supuso una afirmación de la retratística de corte como modelo de representación del poder y de la autoridad de la dinastía portuguesa, con evidentes paralelismos visuales con la poderosa iconografía de los Habsburgo, los cuales ocupaban en esos momentos un número considerable de tronos en toda Europa¹⁹. Con Moro llegó también Alonso Sánchez Coello (h. 1531-1588)²⁰ y ambos serían los responsables de fijar la imagen de parte de la familia real: el rey Juan III y su mujer Catalina de Austria, el príncipe Juan Manuel y su mujer Juana de Austria, la infanta María, Isabel de Braganza (cuñada de la reina) y el infante Luis (hermano del rey).

En esos años se encontraba también en Lisboa el pintor Cristóbal de Morales (act. 1551-73), cuyo origen permanece aún por dilucidar, y que se mantuvo en la órbita del mecenazgo del rey Sebastián I (1554-1578) y de su madre, Juana de Austria (1535-1573), la cual acabaría por regresar a España en la primavera de 1554²¹. Al contrario de lo que se había creído hasta hace muy poco tiempo, Cristóbal de Morales dividió su actividad laboral entre las cortes portuguesa y española. En esta última habría estado al menos en 1562, con ocasión del retrato que realizó del príncipe heredero Carlos (1545-1568), según las investigaciones publicadas por Almudena Pérez de Tudela²².

El núcleo de artistas flamencos que se establece en Portugal en la década de los cincuenta del siglo XVI, casi todos ellos llegados desde Amberes y su floreciente Guilda de San Lucas, refleja, por un lado, el gusto de la élite por la estética nórdica y por los modelos artísticos flamencos y, por otro, la extraordinaria coincidencia que lleva a que se den cita en Lisboa, al mismo tiempo, autores que trabajan sobre obras de naturaleza muy diversa, cuyos referentes aún no están bien clarificados. Jooris van der Straeten o Jorge de la Rúa (act. 1552-78) y Simon Pereyngs (h. 1530-1589), discípulos de Frans Floris de Vriendt (h. 1519-1570), fueron algunos de esos retratistas que pasaron por la capital portuguesa. Del primero, sabemos que era originario de Gante, además de importante pintor de caballete y reconocido retratista, con un estilo que se diferencia en parte del que comparten Moro y Sánchez Coello. En él observamos una impronta de mayor idealización en las representaciones satinadas y coloridas de los rostros y los accesorios.

rios, como se infiere de su extensa producción repartida entre Lisboa (h. 1556-60), Madrid (1560-68) y París (1568-77). Del segundo, Pereyns, sabemos que era originario de Amberes, con carrera documentada en Lisboa, Toledo, Madrid y Nueva España. Se le pueden atribuir, con ciertas reservas, algunas obras en Portugal, pero ninguna de ellas retrato. Las trayectorias seguidas por Straeten y Pereyns en la península ibérica y la yuxtaposición temporal de ambos pintores permiten conjeturar que trabajaron conjuntamente hasta la partida de este último rumbo a México.

Jan Floris (h. 1520-1567) —hermano de Frans— y Jan de Goos o de Goes (act. 1553-90), ambos pintores ceramistas de Amberes —y también de retablos el primero—, son otros nombres que habría que destacar de esa pléyade de artistas flamencos establecidos en Lisboa a mediados del siglo XVI. El segundo de ellos recibió un pago por un trabajo no especificado para la reina Catalina de Austria, lo que revela claramente el estatus que tenía en ese momento y la importancia social en el entorno artístico portugués²³. Los dos permiten encuadrar cultural y socialmente la producción de obras de arte renacentista, donde no faltaba la gramática ornamental de los grabados de Benedetto Battini, Cornelis Bos y Cornelis Floris, casi siempre publicados por Hieronymus Cock²⁴.

En cuanto a la producción de Cristóvão Lopes (h. 1516-1594), pintor de cámara de Juan III a quien se atribuyen algunos retratos desde que en el siglo XVII Palomino lo clasificó como «pintor eminente portugués»²⁵, no nos podemos pronunciar. En efecto, las dudas que aún persisten sobre su actividad y el silencio de las fuentes acerca de eventuales encargos de retratos no nos autorizan a extraer conclusiones, por lo que dejaremos este conjunto de cuestiones para futuras indagaciones que sobrepasan el ámbito de la presente investigación.

La llegada de Moro a Portugal supuso una ocasión única para que la Corona (¿y algunos grandes del reino?) encargase varios retratos al pintor y a sus colaboradores más estrechos, lo que justificaría su prolongada permanencia en tierras lusas y retrasaría su viaje a España, donde le aguardaba con cierta impaciencia Felipe II. En Lisboa se realizaron copias de los modelos originales pintados por Moro, siendo algunos de ellos los primeros de su dilatada carrera como retratista, con los cuales se reforzó el gusto áulico por este arte y se per-

petuó la imagen de la familia real en el ocaso de la dinastía Avís-Beja como casa reinante del trono portugués. Lo más probable es que Moro pusiera en funcionamiento un pequeño taller con colaboradores que le ayudaran en la realización de los retratos que le habían encargado, pues de otra manera no se explica que consiguiera satisfacer con tanta rapidez la misión que le había sido encomendada. Siguiendo el modelo de organización laboral común en la época, es fácil imaginar que repitiese el mismo esquema de trabajo que ya había utilizado en Bruselas. Conrad Schot y Jan Maes, junto al ya citado Alonso Sánchez Coello, fueron algunos de los nombres que gravitaron en torno al maestro de Utrecht y del poderoso cardenal Granvela²⁶.

Los testimonios de la actividad de Moro y Sánchez Coello en Portugal se conocen gracias a los originales conservados, bien identificados por Annemarie Jordan Gschwend en 1994. Esas obras, hoy repartidas entre el Museo Nacional del Prado, el Museo Lázaro Galdiano, el Monasterio de las Descalzas Reales y la Royal Collection británica, constatan las autorías referidas y, dada la escasa presencia pictórica del retrato en el contexto portugués, dejan entrever el extraordinario impacto que causaron en la corte y en el medio artístico lisboeta. Por su parte, las reproducciones coetáneas realizadas por artistas establecidos en la capital, que muy probablemente habrían entrado en contacto con aquellos maestros, dan fe de la utilización de la copia como recurso principal, una vez que los originales escaseaban. Sin embargo, existe una necesidad urgente de elaborar un profundo trabajo de investigación de laboratorio sobre estas pinturas para determinar y caracterizar mejor el proceso creativo de la pintura de Moro y sus colaboradores.

Los modelos de Moro fijaron la imagen del Estado al convertirse en los retratos oficiales de la casa real portuguesa y, al mismo tiempo, al inmortalizar unos patrones que acabarían convirtiéndose en sinónimo de virtud en la gobernanza y de ejemplo moral para los súbditos. Por esa razón, en la obra de pintores como Francisco de Holanda y Lorenzo de Salcedo (m. 1577), así como en la de Cristóbal de Morales, resuenan las enseñanzas de Moro y de Sánchez Coello²⁷. Incluso tras la muerte de Juan III, cuando fueron requeridos para que retratasen al rey difunto y a la esposa viuda, dichos artistas siguieron las pautas establecidas previamente por Moro para la definición iconográfica del aparato y

del poder reales. Añádanse también en esa estela otros ejemplos, como la *Virgen de la Misericordia de Belém* (h. 1553) de Francisco de Holanda²⁸ y los retratos individuales de los reyes con santos patronos en el coro del monasterio de la Madre de Deus (?1564?), en el convento de Nossa Senhora da Esperança de Lisboa y en el convento de Santa Catarina de Ribamar —estos dos últimos conservados en la actualidad en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa—, que recogen referencias flagrantes a Moro y ponen de manifiesto ese intento de exaltación de la estética del retrato regio²⁹. De este modo, y a pesar de no contar con el prestigio y la relevancia de la corte madrileña en lo relativo a la copia pictórica de retratos, algo a lo que sin duda contribuyó la presencia en las colecciones reales españolas de reproducciones de los grandes maestros europeos, Lisboa intentó mantenerse al tanto de las principales tendencias plásticas e iconográficas del universo Habsburgo³⁰.

Sobre este panorama brevemente esbozado acerca del gusto y la predilección por el arte del retrato a mediados del siglo XVI en Portugal, interesa plantear el debate de la problemática en torno a la iconografía de la infanta María (1538-1577), dado que el estudio del fenómeno de la copia pictórica nos permite ahora plantear otras perspectivas sobre el asunto. La infanta María, a la que también se hace referencia en la biografía como María de Portugal o María de Avís, fue una destacada figura de la corte lisboeta³¹. Era hija del IV duque de Guimarães, don Duarte (1515-1540), sobrina del rey Juan III y, por consiguiente, nieta de Manuel I. Sus hermanos eran Catalina (1540-1614) —casada con el duque de Braganza, don Juan (1543-1583)— y Duarte (1541-1576), V duque de Guimarães, condestable del reino desde 1557 y confirmado en ese puesto nuevamente en 1573. En la corte de la reina Catalina de Austria, que la crio como a una hija, recibió una educación esmerada en «los primores de la lengua latina y griega, los secretos de la filosofía, las observaciones de la matemática y los profundos misterios de uno y otro Testamento, gran parte de los cuales examinados por el entendimiento fueron felizmente depositados en su memoria»³².

Gracias a su enlace con Alejandro Farnesio (1545-1592) en 1565, María se convirtió en princesa de Parma y Piacenza, aunque no llegaría a alcanzar el título de duquesa, ya que murió antes de que su marido lo recibiera en 1586 tras el fallecimiento de su padre, el duque

Octavio Farnesio (1521-1586)³³. Las celebraciones de su enlace matrimonial, según el relato contemporáneo de Francesco de' Marchi *Narratione particolare... delle gran feste, e trionfi fatti in Portogallo, et in Fiandra...*, se realizaron en las ciudades de Lisboa y Bruselas, entre mayo y noviembre de 1565, antes de llegar a Parma en junio de 1566, donde fue recibida con las dignidades de una reina y emperatriz³⁴. Durante ese período vivió en la corte de su suegra, Margarita de Austria o de Parma (1522-1586), hija natural de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos entre 1559 y 1567³⁵.

Su entrada pública en Parma, acompañada, entre otros, por representantes de las familias más acreditadas de la ciudad, como los Torelli y los Sanvitale, empeñados en mostrarle a María la gloria de la ciudad y de la familia Farnesio, siguió las pautas ya marcadas por las celebraciones que habían tenido lugar anteriormente en Lisboa y Bruselas, con momentos apologeticos de la unión diplomática entre la casa real portuguesa y el ducado de Parma, ambas con profundas relaciones con los Habsburgo. La presencia en el ducado de María, ahora princesa de Parma, representó también un hito de fervor religioso, tanto para la población local como para la corte de los Farnesio.

Sintetizada en una biografía de cariz hagiográfico obra del confesor jesuita Sebastião de Morais, fechada en 1578, la conducta ejemplar con aura de santidad que adoptó María se inspiró en modelos tan claros como el de la reina-santa Isabel de Portugal (1271-1336), o los no menos carismáticos de Isabel de Braganza (su propia madre), la reina Catalina de Austria (su tía) o su suegra Margarita de Austria³⁶. Su evolución se ajusta plenamente a los principios de la Contrarreforma, vigentes por entonces, que impusieron de forma progresiva una mayor presencia del culto y de las instituciones eclesiásticas tanto en la esfera pública como en la privada. María, guiada espiritualmente por el teatino san Andrés Avelino (1521-1608), representaba, en cierto sentido, la continuidad de la santidad dinástica de la casa real portuguesa, en sintonía con el modelo social y religioso de comportamiento que siempre había defendido el anti-guo cardenal de Parma, Alejandro Farnesio (1468-1549), futuro papa Pablo III³⁷. La constante preocupación manifestada por María por los actos devocionales, las limosnas a los más necesitados y el exquisito cuidado con que trató las reliquias que la acompañaron en el tumultuoso viaje de Lisboa a Bruselas ponen de mani-

1. Jooris van der Straeten (atrib.), ¿*María de Portugal y Parma?*, h. 1552-57. Óleo sobre tabla, 30 x 36 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2094 Pint

2. Antonio Moro, *Margarita de Parma y María de Portugal, esposa de Alejandro Farnesio*, después de 1565. Óleo sobre tabla, 39 x 30 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-2117



fiesto el talante profundamente devoto y misericordioso que la caracterizaba³⁸. Los textos y discursos encomiásticos subrayaban ese carácter en concreto, empezando por los del obispo de Cremona, Niccòlo Sfondrati (papa Gregorio XIV a partir de 1590) y los de Camillo Platoni, teólogo y académico de los Innominati de Parma³⁹.

La infanta María ha sido identificada como el personaje retratado en una tabla de dimensiones reducidas que actualmente forma parte de los fondos del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (fig. 1). Dicha tablilla ha sido atribuida a Jooris van der Straeten y su fecha de composición debe de situarse entre 1552 y 1557, coincidiendo con los primeros años del artista en Lisboa⁴⁰. Annemarie Jordan Gschwend, pionera en esta identificación, ha revisado el encargo en un trabajo reciente, prefiriendo ahora ver la mano del pintor Gillis Claeissens (1526-1605) y fecharlo hacia 1570-80, rechazando así la identificación tradicional de la persona retratada⁴¹. Sin datos históricos más concretos y sin los imprescindibles análisis de laboratorio complementarios al estudio de la pintura, no podemos aceptar sin reservas esta nueva propuesta de trabajo. La identificación habitual se fundamentaba en la cercanía iconográfica y fisonómica entre esa pintura y el panel lateral de un antiguo retablo, hoy desmembrado, conservado en el Museo del Prado, en el que aparece, según cabe suponer, la infanta María arrodillada⁴² (fig. 2). Dicho panel habría estado





3. Círculo de Pieter Pourbus,
*Retrato de una dama con vestido
con adornos de piel*, mediados
del siglo XVI. Óleo sobre
lienzo, 51,4 x 43,1 cm.
Christie's London, 4 de
diciembre de 2013, sale 1165,
lote 118

4. Taller Antonio Moro,
*Retrato de María de Portugal,
princesa de Parma*, h. 1566.
Óleo sobre lienzo, 49,5 x 34 cm.
Parma, Pinacoteca Stuard



situado originalmente en la calle derecha, enfrente del retrato de su suegra, Margarita de Austria.

El 4 de diciembre de 2013 salió a subasta en la casa Christie's de Londres un retrato atribuido a Pieter Pourbus (1523-1584) en el que aparece una mujer cuyo aspecto es exactamente el mismo que el del cuadro lisboeta⁴³ y, en consecuencia, muy semejante al del fragmento de retablo conservado en el Prado (fig. 3). No obstante, en esa pieza se observa una mayor caracterización psicológica de la joven, con una mirada más densa y un rostro algo más personalizado. Luce además varias joyas —pendientes, tiras de perlas y piedras preciosas, anillos, cadenas de oro— y una curiosa poma para perfume, objeto de uso frecuente en la Europa del Renacimiento, que era utilizado, precisamente, para aromatizar y hacer más agradable el ambiente en torno a la persona que lo portara. En suma, diríamos que el personaje retratado en las tres pinturas (Lisboa, Prado y Christie's) es el mismo, aunque difícilmente se pueda tratar de la infanta María, por los motivos que expondremos a continuación.

En efecto, un análisis más detenido de la iconografía de la infanta nos depara ciertos problemas acerca de la identificación de la figura de Lisboa, sobre todo cuando comparamos dicha tabla con otras piezas nombradas como «Doña María, Princesa de Parma». Nos referimos, en concreto, a su representación en la *Virgen de la Misericordia de Belém* (h. 1553), obra de Francisco de Holanda ya citada⁴⁴; en el lienzo de la Pinacoteca Stuard de Parma (fig. 4)⁴⁵; y en la miniatura designada «Serie de Parma», de la Ga-

lleria Nazionale, cuya autoría se desconoce y cuya datación, hasta el momento, la sitúa en la segunda mitad del siglo XVI (fig. 5)⁴⁶. Aunque la imagen de María en la pintura atribuida a Straeten o Claeissens se asemeja en parte a la plasmada por Holanda, lo cierto es que la tez morena de esa figura no se corresponde con el personaje tirando a rubio de la tablilla de Belém, un detalle que cuestiona bastante la identificación.

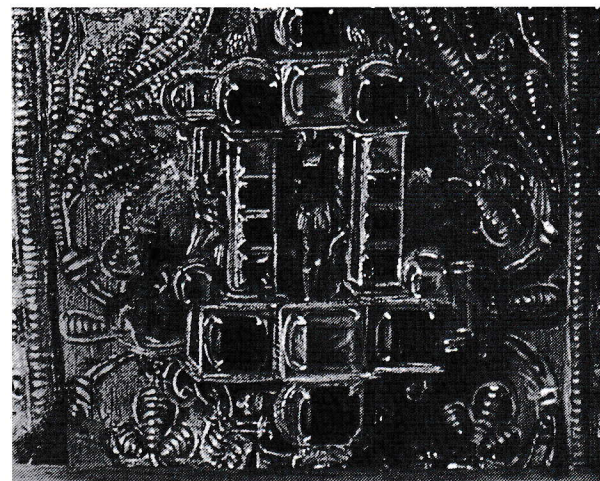
La misma divergencia se observa cuando cotejamos el lienzo de la Pinacoteca Stuard, así como la miniatura de la «Serie de Parma», y la tabla de Lisboa: las diferencias de fisonomía son evidentes. Las dos primeras obras nos presentan a una joven rubia de rostro longilíneo, nariz alargada y ligeramente respingona y maxilar con leve prognatismo; en cambio, la tercera nos muestra a una mujer más morena y de cara redondeada, nariz equilibrada y mentón curvo. Para identificar a la infanta María en la pintura lisboeta es necesario explicar esas divergencias, que son absolutamente notorias. A nuestro entender, las analogías detectadas al compararla con la tablilla de Belém son tan tenues que no llegan a constituir una base de identificación sólida. La escala de miniatura que presentan los retratos incluidos en esta obra hace imposible extraer una conclusión categórica y, como mucho, se pueden establecer impresiones genéricas. En ese sentido, también sería posible reconocer semejanzas entre, por un lado, el lienzo y la miniatura de Parma y, por el otro, la representación de la infanta en la *Virgen de la Misericordia de Belém*: el tono rubio de la tez, la nariz alargada y la frente alta.

Aún habría que añadir que la pintura de la Pinacoteca Stuard, igual que las de Fondazione Magnani-Rocca o de Vila Viçosa, nos presenta a una mujer con un traje de seda bordado en oro, con varias piedras preciosas (perlas, diamantes y rubíes), en el que se distingue la flor de lis, símbolo asociado a la casa Farnesio y a la naturaleza inmaculada del personaje retratado⁴⁷. Como bien notó ya Giuseppe Bertini, el collar que luce en primer plano parece representar la joya que Margarita de Austria le ofreció a María, su nuera, con ocasión de las ceremonias festivas que tuvieron lugar en Bruselas en 1565 con motivo de su matrimonio⁴⁸. Podríamos completar esa información añadiendo que en la pieza central de esa espléndida joya aparece la figura de Atenea/Minerva. Protectora por excelencia de Heracles/Hércules y de Ulises, esta divinidad de la Razón es representada de acuerdo con su imagen canónica:



5. Anónimo flamenco, *María de Portugal, princesa de Parma*, finales del siglo XVI? Óleo sobre pergamino pegado sobre tabla, 19,2 x 15,4 cm. Parma, Galleria Nazionale, inv. 1177/5

6. Taller Antonio Moro, *Retrato de María de Portugal, princesa de Parma*, h. 1566 (detalle de fig. 4)



armada con lanza, escudo y coraza, y con un perro a sus pies (fig. 6). Palas Atenea fue escogida por las ciudades como patrona debido al rol de protectora e intercesora en tiempos de guerra que tuvo a lo largo de la historia de la mitología⁴⁹. Así ocurrió también con Parma, de acuerdo con la escena inmortalizada por Girolamo Mazzola Bedoli (h. 1500-1569) en el lienzo *Parma abraza a Alejandro Farnesio* (h. 1555-56)⁵⁰.

En ese sentido, entendemos mejor el mensaje iconográfico que se pretendía difundir con el retrato de María, puede que ejecutado tras su llegada a Bruselas en 1565 o, más probablemente, ya en Parma, en 1566. La asociación simbólica entre Atenea y el papel que desempeñaba como protectora de la ciudad, así como la flor de lis y la pureza virginal de María (la infanta-virgen María), creaban indudables paralelismos visuales, al tiempo que exaltaban los valores y virtudes de la nueva princesa, recién casada con el heredero del ducado, Alejandro Farnesio. Ya hemos mencionado anteriormente que los actos de misericordia practicados durante su vida y la similitud, en lo que respecta a su comportamiento, con la reina-santa Isabel de Portugal se dan cita para crear esa imagen de santidad que siempre acompañaría a la figura de la infanta María.

Por último, reparemos en un detalle que vuelve a asociar la pintura de la Pinacoteca Stuard con la iconografía de María. Si nos fijamos con atención, los aretes que luce en este lienzo se repiten en otras imágenes de la princesa. Al observar los rostros de perfil de las medallas de Pastorino dei Pastorini (h. 1508-1592) —por ejemplo, en el Kunsthistorisches Museum de Viena—, verificamos que la secuencia de aretes se repite, como si se tratara de un elemento distintivo de la mujer retratada⁵¹.

Tomemos ahora como base para la identificación iconográfica de la infanta la miniatura de la «Serie de Parma» de la Galleria Nazionale, que se inspira en el original de la Pinacoteca Stuard y que se integra en un conjunto interesantísimo desde el punto de vista de la concepción del arte del retrato en el Renacimiento, y del modo en que la miniatura servía como excelente mecanismo de copia pictórica para sustituir a un original, siempre más prestigioso, y, por supuesto, a la presencia física de los retratados. Esta serie, de autoría aún desconocida, aunque atribuida a Manuel Denis, consiste en veintiuna miniaturas que representan a varios miembros de la familia real portuguesa y de los Farne-

sio⁵². Disconformes con lo que se ha escrito sobre este asunto, compartimos la opinión de Mariangela Giusto, que ve en ella un conjunto homogéneo de miniaturas, ejecutado de manera simultánea en pergamino pegado sobre tablillas, todas de similares dimensiones⁵³. Además, el modo previsto para mostrar estos pequeños retratos estuvo, desde el inicio, concebido de forma unitaria, ya que los orificios en el envés de cada uno de ellos permiten inferir un sistema de suspensión común, tal vez para colgar con una cuerdecilla o una cadenita.

Aunque hayan sido separadas con el paso del tiempo, estas miniaturas fueron concebidas para una exhibición única y global. Una de las numeraciones secuenciales que presentan en el reverso, y que nos remite a inventarios anteriores, muestra que la totalidad de las piezas existía como una unidad que se inicia en el número 515 y termina en el 537, por lo que tan solo faltan los ejemplares 518 y 527. Por lo demás, la suma de las pinturas en los inventarios del siglo XVII de las colecciones farnesianas indica que estamos ante un grupo original de más de veintitrés o veinticuatro piezas. Por consiguiente, a la «Serie de Parma» le faltan hoy al menos dos personajes que deberían completar el sentido simbólico del conjunto. La marca de las flores de lis de los Farnesio junto con el emblema cardenalicio, que se puede asociar tanto a Alejandro (1520-1589) como a Eduardo (1573-1626), indica la pertenencia y, tal vez, el propio encargo de este precioso acervo.

En lo que respecta al recorrido posterior de la serie, sabemos que fue disgregada y llevada a Capodimonte (Nápoles) en el siglo XVIII (¿en 1734?) con ocasión de la subida al trono napolitano de Carlos VII de Borbón (1716-1788). Más tarde, en el siglo XIX, lacraron con el sello real las piezas. Considerando que las miniaturas no fueron identificadas en los inventarios de los palacios de Parma, es muy plausible que hubiesen sido transferidas directamente desde Roma hasta Nápoles, asociándolas a la órbita y empresas de los cardenales Alejandro y/o Eduardo Farnesio. Estas habrían quedado depositadas en la Galleria Nazionale di Capodimonte al menos hasta 1931, fecha en la que ya existen registros de su presencia en la ciudad de Parma, donde todavía hoy las podemos admirar⁵⁴.

Otro argumento a favor de la unidad plástica e iconográfica de las miniaturas parmesanas es la ejecución de las mismas a partir de retratos de mayores dimensiones, casi todos identificables y muchos de ellos pre-

7. Anónimo flamenco,
Eduardo Farnesio (1573-1626),
finales del siglo XVI?
Óleo sobre pergamino
pegado sobre tabla,
19,2 x 15,4 cm. Parma,
Galleria Nazionale,
inv. 1177/13



sentes en las colecciones farnesianas. De acuerdo con las propuestas publicadas, dichos retratos eran originales, entre otros, de Jan Cornelisz Vermeyen (h. 1500-1559), Tiziano (h. 1488-1576), Antonio Moro, Cristóbal de Morales, Scipione Pulzone (1544-1598) y Otto van Veen (1556-1629)⁵⁵. En el caso de las imágenes de los personajes portugueses, cabe reseñar que estas tal vez habrían llegado a Parma en 1565, junto con los restantes bienes de la infanta María, o se podría suponer, en extremo y con muchas reservas, que los artistas responsables de la serie hubiesen estado en la corte de Lisboa y recogido allí los rostros de los originales que formaban parte de las colecciones reales.

Para la cronología de la ejecución del conjunto de miniaturas, que resulta difícil de imaginar como obsequio de Catalina de Austria a su sobrina con motivo de su enlace con Alejandro Farnesio, es de todo punto pertinente determinar en qué momentos fueron pinta-

dos los originales, de modo que sus dataciones nos ofrezcan el *terminus post quem*. A través de algunos ejemplares, sabemos que el original de Jan Cornelisz Vermeyen en el que aparece la emperatriz Isabel de Portugal podría fecharse hacia 1530. Por su parte, los de Tiziano comenzaron a ser ejecutados entre 1542 y 1543; los de Moro se iniciaron en 1552-53 (el núcleo portugués) y en 1562 (el retrato de Margarita de Austria); el de Cristóbal de Morales es de 1553; el de Scipione Pulzone pertenece a la década de los setenta (¿h. 1579?), igual que el del papa Pablo III (copia de Rafael); por último, el de Otto van Veen debe de ser de 1585, fecha a partir de la cual Alejandro Farnesio recibió el Toisón de Oro con el cual se retrató. Añádase también que Eduardo Farnesio, hijo de María y más tarde cardenal, anteriormente identificado como el rey Sebastián I de Portugal, aparece en la miniatura sin la dignidad cardenalicia (fig. 7), lo cual significa que el retrato es forzosamente



8. Agostino Carracci,
El cardenal Eduardo Farnesio,
h. 1591. Pluma, tinta marrón
y lápiz, 79 x 54 mm. París,
Musée du Louvre, inv. 7394,
Recto

anterior a 1591, fecha en que recibió del papa Gregorio XIV, a los diecisiete años, el birrete púrpura⁵⁶ (fig. 8). El hecho de que este personaje de apariencia joven ostente no solo una armadura semejante a las que empuñaban Octavio y Alejandro Farnesio, sino también la lanza de los gonfaloneros de la Santa Sede —elemento heráldico usado por la familia desde Pedro Luis Farnesio en 1537—, autoriza nuestra identificación iconográfica y desestima otras propuestas del pasado.

En suma, la metodología de estudio seguida nos permite concluir que la «Serie de Parma», como conjunto de copias pictóricas, es posible tan solo a partir de 1585 y antes de 1591. Tal como defienden otros autores, y por los motivos cronológicos aducidos, la opción que nos parece más plausible es que el encargo hubiera partido del propio cardenal Alejandro Farnesio, ya que Eduardo se nos presenta aún joven y sin la púrpura cardenalicia⁵⁷, y cabe suponer que, si este último hubiera sido el responsable de tan importante encargo, lo más probable es que hubiera exigido aparecer representado con la dignidad que se le acababa de conceder.

El consumo de miniaturas, como bien ilustra el gusto de los Farnesio por este tipo específico de representación, y la vulgarización de la práctica de la copia se

explican, en parte, por la necesidad sentida en el seno de esta influyente familia de afirmar su valía política y religiosa, sobre todo si se tiene en cuenta su estrecho parentesco con los Habsburgo y con la Santa Sede (esta última a través de Pablo III, que invistió a su hijo Pedro Luis como duque de Parma y Piacenza)⁵⁸.

Las colecciones de miniaturas de los Medici o del archiduque Fernando II, junto con las reunidas por los Farnesio, tenían, entre otros, el objetivo de resaltar en el espacio de la intimidad tanto los lazos dinásticos entre las varias ramas familiares como la maestría de los artistas que eran copiados en los pequeños pergaminos.

Para la iconografía de María, faltan por entender cabalmente las circunstancias que rodearon el encargo del retrato que hoy se conserva en la Pinacoteca Stuard de Parma, aunque sí logramos percibir su importancia fundamental en todo lo que atañe a la retratística oficial de esta princesa, pues fue ese lienzo el que sirvió de modelo para la valiosa miniatura de la «Serie de Parma». Por su parte, el conjunto formado por la tabla de Lisboa, la del Prado y la subastada por la Christie's necesita un estudio más detenido que nos permita averiguar la identidad real del personaje que, a duras penas, podemos decir que se corresponde con la infanta María de Portugal.

- Traducción de J. León Acosta. Agradecimientos: Dr. David García Cueto (Museo Nacional del Prado), Dr. Miguel Falomir Faus (Museo Nacional del Prado), Almudena Pérez de Tudela y Gabaldón (Patrimonio Nacional), Dr. Antonio Ernesto Denunzio (Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, Nápoles), Dra. Annarita Ziveri (Galleria Nazionale, Parma), Dr. Alessandro Malinverni (Pinacoteca Stuard, Parma), Dr. J. León Acosta (Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa) y Susana Varela Flor (Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).
1. Jordan Gschwend y Lowe 2015, pp. 141-61.
 2. Vermeylen 2005; Carvalho 2010, pp. 156-73.
 3. Buescu 2005, pp. 245-70.
 4. P. Flor 2010, pp. 303-28.
 5. Falomir 1999.
 6. Fletcher 2008.
 7. Portús 2004.
 8. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-1320.
 9. P. Flor 2010, p. 306.
 10. Todorov 2000, pp. 109-22.
 11. Deswarte-Rosa 1992, pp. 131-39; França 1981, pp. 21-35.
 12. Buescu 2007; Jordan Gschwend 2012.
 13. Eichberger y Beaven 1995; Haag, Eichberger y Jordan Gschwend 2018.
 14. Redondo Cantera 2013.
 15. Jordan Gschwend 2008; Leproux 2001, p. 1989; Vasconcelos 1902.
 16. Holanda-Bury 2008; Pereira 2019.
 17. Alves 1986, pp. 105-9.
 18. Pérez de Tudela 2016; Marías 2008.
 19. Jordan Gschwend 1994b, pp. 23-30; Checa Cremades, 2019.
 20. Serrera 1990a.
 21. P. Flor 2010, pp. 317-20; Jordan Gschwend 2002; Pérez de Tudela 2017, pp. 9-36; Cruz 2006.
 22. Pérez de Tudela 2013b; A. Pérez de Tudela en García-Frías y Jordán de Urríes 2014, pp. 155-58, n.º 10.
 23. Direção-Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte II, Mç 244, doc. 160.
 24. P. Flor 2016, pp. 98-104. Véase Matos 1992.
 25. Palomino 1724, p. 243. Paulino y Serrão 1995.
 26. Campbell 1990, pp. 156-57. Véase Kusche 2003.
 27. Serrão 2000 y 2003.
 28. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1181 Pint.
 29. P. Flor 2010, pp. 324-26.
 30. García-Frías 2014.
 31. Bertini 2001; *Maria de Portugal* 1999.
 32. «Os primores da lingua Latina, e Grega, os segredos da Filosofia, as observações da Mathematica, e os profundos Mystérios de hum e outro Testamento do qual grande parte examinada pelo entendimiento a recomendou felizmente á memoria»; Machado [1741-59] 1965-67, III (1966), p. 415.
 33. Derks 2015.
 34. Bertini 2000 y 1997.
 35. Pérez de Tudela 2005 y 2012.
 36. Moraes 1602; Pico 1626.
 37. Cardoso 2008; Rusconi 1999, pp. 237.
 38. Moraes 1602.
 39. Sampson 2016; Bertini 2010.
 40. Jordan Gschwend 1994b; P. Flor 2010; Crespo 2014, pp. 30-32.
 41. A. Jordan Gschwend en Crespo 2020, p. 48. Acerca de Claeissens, véase Zvereva, 2016.
 42. Allende-Salazar y Sánchez Cantón 1919.
 43. Esta pintura fue presentada por nosotros por primera vez para discutir la iconografía de doña María en la conferencia que pronunciamos en el Museo del Prado en 2017.
 44. Gusmão 1957.
 45. Barocelli 1996.
 46. Giusto 1998; Bertini 1989. Más recientemente S. V. Flor y P. Flor 2018.
 47. Tosini Pizzetti 2001.
 48. Bertini 1997, p. 21; Bertini y Jordan Gschwend 1999; S. V. Flor y P. Flor 2018.
 49. Grimal 1992.
 50. Parma, Galleria Nazionale, GN1470.
 51. Jordan Gschwend 1994b, p. 168.
 52. Redondo Cantera y Serrão 2005.
 53. Giusto 1998; Campori 1870; Pigorini 1887; Ricci 1896; Fornari Schianchi 1983.
 54. Spinosa 1996; Quintavalle 1939; Rinaldis 1911; Filangieri di Candida 1898 y 1902.
 55. Giusto 1998.
 56. Hanlon 2014; Padovani 2010-11.
 57. Gamrath 2007; Giusto 1998; Robertson 1992; Riebesell 1994.
 58. Cappelletti 2014.