

# LINAJE, AFECTOS Y MAJESTAD EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA EMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL

María José Redondo Cantera  
Universidad de Valladolid

Los retratos de Corte con la imagen de Isabel de Portugal (1503-1539), la esposa de Carlos V, que han llegado hasta nosotros (Roblot-Delondre, 1909: 54-64; Glück, 1933 y 1939; Cloulas 1979; Graça Moura, 1990 y 1994b; y Sebastián Lozano, 2005a y 2005b) muestran variaciones en la fijación de la imagen de la soberana. La diferencia de las formas no siempre se correspondió con la intención que las generó. La historia de las obras revela que, de acuerdo con los requisitos de este género pictórico (Campbell, 1991), los encargos giraron en torno a tres motivaciones principales: exaltación del linaje, evocación afectiva y manifestación de la majestad. A grandes rasgos, estas funciones se sucedieron en el tiempo, pero ni se configuraron unívocamente, ni existieron límites netos entre ellas, sino que frecuentemente se mixtificaron.

## 1. Desde la estirpe manuelina a la Casa de los Habsburgo

Las representaciones más tempranas que tenemos de Isabel de Avis son las incluidas en retratos de grupo de tipo devocional, donde la familia de Manuel I de Portugal se arrodilla a los lados de un tema religioso central. La *Fons Vitae* (Santa Casa da Misericórdia de Oporto) y *La Virgen de la Misericordia* (Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv. 697) son pinturas flamencas (atribuida la primera a Colin de Coter o a Jan Van Orley, y la segunda a Jan Provost), fechables en un escaso margen de tiempo, pocos años antes y después de 1520. En las dos tablas la identificación de la futura Emperatriz viene proporcionada por su localización destacada. La primera tabla muestra a la Infanta junto a su madre, la reina María de Aragón (1482-1517), segunda esposa del Afortunado, y en la última por detrás de Leonor de Austria (1498-1558), la tercera esposa de éste. En ambas pinturas los rasgos de la mayoría de los personajes, carecen de caracterización individualizada, ya que los pintores flamencos no debieron de trabajar al natural, por lo que Isabel aparece como una muchacha de belleza convencional.

Las dos imágenes siguientes que conocemos de ella estuvieron generadas por la inminencia de sus esponsales con el Emperador. Sólo nos ha llegado de ellas el testimonio literario. Una pertenecía al tipo de retrato de “presentación”, que anticipaba el conocimiento de los futuros contrayentes de las dinastías reinantes. Pocos meses antes del enlace, la obra se encontraba en la casa del canciller carolino, Mercurino Gattinara. El retrato fue visto por Dantisco, embajador polaco ante Carlos V, quien, a pesar de su afilada lengua, no pudo más que escribir: *la prometida del emperador debe de ser hermosísima, a juzgar por la pintura* (García Mercadal 1999: 756).

La otra representación tenía claramente una dimensión pública. Formaba parte del programa de exaltación de Carlos V que se había preparado para su entrada en Sevilla, con motivo de la celebración de su matrimonio. Se localizaba en la escena principal del último arco triunfal levantado en el recorrido, que tenía como tema la *Gloria* (Gómez-Salvago Sánchez, 1998, con varias *Relaciones*). Una alegoría de ésta coronaba a las figuras de la pareja, a la que la ciudad de Sevilla, según explicaba la inscripción que le acompañaba, rendía homenaje, en nombre del *universi orbis*. Es de suponer que en esta decoración efímera la figuración de la Emperatriz, perteneciente al nivel de la categoría política, estaría dominada por la abstracción.

Durante los meses de estancia de los recién casados en Sevilla se llevaría a cabo el busto en barro cocido de doña Isabel que, según noticia transmitida por Francisco de Holanda (2003: 119), esculpió Pietro Torrigiano (1472-1528), establecido años atrás en la capital andaluza. Esta figura de la Emperatriz, se inscribiría en la línea de retratística florentina, lo que debió de suponer una interesante y novedosa alternativa a los bustos de Carlos V joven salidos de talleres flamencos (Checa, 1999: 32-35).

Conmemorativo del matrimonio imperial se considera al relieve de alabastro perteneciente a la colección del Castillo de Gaasbeek (inv. 0432; *Carolus*, 1999: 247-248), atribuido a Jan Mone (hacia 1485-1554). Aunque lleve la fecha de 1526, el peinado y la barba del Emperador inducen a datarlo hacia 1530. Hasta ahora ha habido unanimidad en interpretar como un corazón el pequeño cuerpo globular que ofrece Isabel a su esposo. Pero el acentuado corte con el que se abre en su parte superior permite pensar que se trata de una granada. Este fruto, tenía una tradición de uso entre los Habsburgo. Tanto Maximiliano como Carlos V habían sido retratados, no muchos

años atrás, sosteniendo sendas granadas como imagen de las múltiples unidades que se agrupaban en el Imperio (Falomir, 2000: 158, fig. 1 y 2008: 114-115, fig. 73). A ese sentido de unión entre miembros de las Casas Reales portuguesa y española, cada una de ellas con amplísimos dominios, es inevitable unir el ancestral simbolismo de fecundidad asociado a este fruto, muy apropiado a la escena representada.

En el amoroso abrazo conyugal de Gaasbeek, contrastan poderosamente las inconfundibles facciones del Emperador, con las de la figura femenina, que apenas posee más definición que una bella y graciosa cabeza femenina. Por la moda con la que es caracterizada, guarda cierta similitud con la *María Magdalena*, perteneciente a los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas (inv. 4341), aún sin atribución definitiva (*Carolus*, 1999: 247-248), que fue propuesta por Glück (1939: 26) como un retrato de la Emperatriz, a partir de la presencia de una “Y” coronada en el ángulo superior izquierdo de la tabla. A este respecto se puede añadir, sin proponer tampoco una confirmación definitiva de esa identificación, que doña Isabel tuvo una especial devoción a esta santa, como dejó expresado en el testamento que dictó en Madrid en 1535 (AGS, Patronato Real, leg. 30-14, fol. 491). Si esta tabla del Museo de Bruselas fuera, en efecto, una imagen de la Emperatriz, nos encontraríamos con un retrato “a lo divino”. Ya hemos señalado la semejanza que pudo tener con una *Madonna* el retrato que pintó Antonio de Holanda (*ca.* 1480-1557) de doña Isabel, con el príncipe en su regazo (Holanda, 2003: XVII), que pudo ser similar al que hizo Gossaert de la Marquesa de Veere (Campbell, 2008). Datado en Toledo en 1529 (Redondo Cantera, 2004: 659-660), quizá era una miniatura, o al menos, una pintura sobre papel, pues Carlos V afirmaba que así *le había sacado al natural Antonio de Holanda en Toledo de iluminación* (Holanda, 2003: 282). Es posible que esos retratos de la pareja imperial realizados por Antonio de Holanda hubieran sido encargados por Juan III o su esposa Catalina. En cualquier caso, la Emperatriz quedaba figurada como la madre del heredero. Este significado dinástico y no el simplemente familiar se confirma por la elección de la visibilidad del pequeño Felipe y no de su hermana María, nacida el año anterior.

Este sentido de estirpe es el que informa los *trasuntos* de los infantes *María* (1528-1603) y *Fernando* (1529-1530) que se inventariaron entre los bienes de la Emperatriz a su muerte. Sin duda, habrían sido encargados por ella misma. El de

Fernando, que se adjudicó al príncipe don Felipe, se tasó en dieciocho ducados, lo que indica un tamaño reducido (AGS, CMC, I, leg. 464, fol. 59 A). Debía de ser una miniatura, por el cerco de oro y plata que le rodeaba, y por el tipo de objetos junto a los que fue incluido. Su autor pudo ser Diego de Arroyo (\*1513), que entró al servicio de doña Isabel en 1530 y fue caracterizado desde el principio como *yluminador* (AGS, CSR, leg. 31, fol. 57, 1031 vº).

En 1533 Vermeyen, pintor de Margarita de Austria, reclamaba el pago de varios retratos, entre los que había uno de Isabel de Portugal y dos de su hijo fallecido (reproducido por Horn, 1989: 62). Horn creyó que ambos *need not have been painted after life* (1989: 60), lo que para el retrato infantil llevaría a suponer una estancia del artista en Madrid durante los escasos meses de vida del Infante don Fernando, entre noviembre de 1529 y julio de 1530. Por entonces Margarita de Austria completaba la galería de retratos familiares de su gabinete (Eichberger y Beaven, 1995). Pero no se conoce constancia del viaje de Vermeyen. El hecho de que el del Infante estuviera repetido sugiere que se trataba de una réplica o copia. Uno de los ejemplares debía de destinarse a la Archiduquesa, quien al tener conocimiento del nacimiento del niño, recordaba a doña Isabel que *según lo que me prometió su Majestad, yo tengo esperanza que este será mi hijo y caña para mi vejez que me vendrá a consolar de la pena que yo tengo cada día* (Fernández Álvarez, 1973:186). La otra copia se destinaría a Carlos V, que había partido hacia su coronación imperial en Bolonia meses antes y que nunca había llegado a conocer a su hijo. Es posible que Vermeyen copiara, pues, un retrato de Fernando de pequeño tamaño, enviado desde Madrid. A juzgar por lo que se le pagó, seis libras por las dos pinturas del Infante, éstas eran de menores dimensiones que los otros retratos del mismo listado, por cada uno de los cuales recibía cinco libras.

En cuanto al retrato de la Emperatriz pintado por Vermeyen, sabemos que la Archiduquesa se lo encargó para regalárselo al cardenal de Lieja, Erard de la Marck (Horn, 1989: 8 y 60-61). Podría tratarse también de una copia. Según recordaba Carlos V en 1539, fue la misma Isabel de Portugal la que envió a Margarita un retrato suyo, que se localizaba en el *gabinete de pinturas* (Fernández Álvarez, 1973: 555). Supuestamente contendría una imagen sacada del natural, ya que procedía de la Corte española. A la muerte de su esposa, Carlos V le pidió a su hermana María (1505-1558)

que se lo enviara, ya que creía que era la que más se le parecía, y le autorizaba a que antes pudiese sacar una copia. Pero cuando el Emperador recibió el cuadro, no le gustó (Fernández Álvarez, 1973: 555). Se ha supuesto que una versión del retrato pintado por Vermeyen es el que se encontraba en la británica colección Jones, en Chester (Glück, 1939: 27-28; Horn, 1989: fig. A 14B), en la actualidad en la colección Merton, en Tatcham (Sebastián Lozano, 2005a: 148). Formaba *pendant* con uno de Carlos V. Ateniéndose al tipo de retrato cultivado por la pintura flamenca desde fines del siglo XV, presenta la figura casi de medio cuerpo y tiene cierta semejanza con el de su abuela, Isabel la Católica, incorporado en 1993 al Museo Nacional del Prado, de autoría anónima y fechado hacia 1490 (inv. 7656; Silva Maroto, 2005). La identificación de la figura femenina con Isabel de Portugal viene facilitada por las “ces”, blancas y negras en alternancia, que forman los eslabones de la gargantilla que rodea su cuello y que aluden al nombre de su esposo. Según consta en sus inventarios, la Emperatriz tuvo algunas joyas decoradas con este motivo, como la *gargantilla de oro esmaltada de blanco y negro cargada de quirimiri que tiene catorze piezas y cada pieza tiene quatro ces dos blancas y dos negras* (AGS, CMC, I, leg. 464, fol. 4D).

Entre las posibles consecuencias del retrato de Vermeyen se cuenta el perteneciente al Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, atribuido al pintor flamenco Joos van Cleve (hacia 1485-1540) y fechado hacia 1528 (Graça Moura, 1990: 35-47, 1994a:170-171 y 1994b: 147-188). La figura tiene una vitalidad y una corporeidad mayor, que recuerda la atractiva imagen que ese mismo pintor transmitió, en los primeros años de la década de 1530, de su cuñada Leonor de Austria, reina de Francia, de cuyo retrato se hicieron varias copias (Gérard, 2000). Graça Moura apunta también la hipótesis de que Leonor llevara consigo a Francia varios retratos, entre ellos el de su cuñada. Jordan cree que una copia de este prototipo, quizá a través de versiones intermedias, se encontraba en la galería de retratos de la reina Catalina de Austria, esposa de Juan III de Portugal. Junto a otros, sirvió de base para componer la serie de miniaturas que llevó consigo María de Portugal a Parma con motivo de su matrimonio con Alessandro Farnese en 1565 (Galería Nazionale, Parma, inv. 1177/14; *Os descubrimientos...*, 1983: 159; Jordan, 1994: 86, 91 y 93). La Emperatriz, de aspecto juvenil, presenta aquí su imagen más encantadora y graciosa.

En 1532 Carlos V enviaba a su hermana, María de Hungría dos retratos, uno suyo y otro de su esposa (Fernández Álvarez, 1973: 555). En torno a esa fecha, tras la coronación de Bolonia (1530), la celebración de las Dietas de Augsburgo (1530) y Ratisbona (1532), y la derrota de los turcos en Austria (1532), comenzó a desplegarse con una potencia inusitada una campaña de propaganda, basada en la imagen del Emperador, de la que también participó su familia (Checa, 1999: 166-185; Matthews, 2001). La retratística imperial conoció una amplísima difusión durante décadas gracias al grabado, la medallística, la vidriera y la cerámica. Fruto de ello serían los dos pares de cuadros con el César y doña Isabel y los tres de retrato doble que se encontraban en Bruselas entre los bienes del Emperador (Checa Cremades, 1999: 186); quizá uno de los primeros, o más bien una copia de ellos fue el enviado por Carlos V a la Marquesa de Lombay en 1540 (Sebastián, 2005b: 63). En la construcción de ese imaginario tuvieron cabida también lo fantástico, como el *Paseo en trineo de Carlos V, Isabel de Portugal, Fernando I y Ana de Hungría*, grabado por Jörg Breu el Viejo hacia 1530 (Graphische Sammlung, Albertina, Viena; Checa, 1999: 171 y fig.94) o lo caprichoso, cuya máxima expresión son los retratos anamórficos conservados en la iglesia de San Miguel de Valladolid (González García, 2008).

Coincidiendo con las coordenadas anteriores, en Ratisbona y en 1532, Seisenegger trabajaba en dos retratos de grupo de los hijos de Fernando de Austria (Pinchart, 1856, recogido por Campbell, 1991: 261), por lo que aparece como posible autor del retrato de Isabel de Portugal enviado a María de Hungría. Pero el único que está documentado en posesión de ésta, ya en una fecha mucho más tardía, en su inventario de 1555-1558, es la pintada *por el maestro Guillermo* (Pinchart, 1869; Kusche, 1991a: 279), es decir, Guillim Scrots (activo entre 1537 y 1553), pintor de María de Hungría entre 1537 y 1545. De esta pintura, que se encontraba en Bruselas en 1556 y que formaba pareja con una de Carlos V (Pinchart, 1856: 236, recogido por Cloulas 1979: 67), se desconoce el paradero, aunque se la asocia con el retrato de Isabel de Portugal que se conserva en el Museo Nacional de Poznan (Polonia), catalogado como obra flamenca del siglo XVI (inv. Mo 134, 0,87 x 0,66) y considerado del círculo de Scrots, con dudas sobre si es obra original del artista (Bialostocki, 1954: 113). La esbelta figura femenina, representada de algo más de medio cuerpo, posee unos afilados

rasgos en su rostro que, junto a los animados plegados de sus ropajes, le confieren cierta nerviosidad. En la cabeza lleva un rodeo confeccionado con tela rayada y adornado con un joyel en el frente.

Una pintura similar, con un semblante menos vigoroso y más distante, se localizaba a mediados del siglo XX en la colección Gavet de París. Considerada en un principio como obra de un taller flamenco del siglo XVI, también fue adjudicada a Scrots (Suida, 1946: 148-149, fig. 1). De esta última pintura parece extraído un dibujo (Roblot-Delondre, 1913: 55 y fig. 25), que se encuentra en la Biblioteca Municipal de Arras (Francia) y que forma parte de un repertorio de retratos, reunido entre 1566 y 1574. Los dibujos se atribuyen a Le Boucq († 1573), genealogista y heraldo de armas de Carlos V (Campbell, 1977: 304). La figura femenina, representada de busto y dibujada con fino trazo, forma parte de un grupo dedicado a los Habsburgo y es identificada como *Elyzabeth filla de Enmanuel Roy de portugal femme de Charles V empereur*. Este dibujo respondería, pues, a la imagen que circulaba en Flandes sobre la Emperatriz.

Vermeyen sí llegó a ver a la Emperatriz durante sus estancias en España, en 1534-1535 y en 1537-1539. No conocemos que hiciera ningún retrato individual de ella por entonces, pero sí la incluyó como espectadora de un *Juego de cañas*, tanto en la pintura (Drayton House, Lowick; Horn, 1989: A62 y A63), como en su dibujo preparatorio (Cabinet des Dessins, Museo del Louvre, París; Horn, 1989: A61). Horn data estas imágenes en 1539 (1989: 25-26), al suponer que recogen las fiestas que se celebraron en Toledo en marzo de ese año en honor de Isabel de Portugal. La pequeña figura de ésta, de rostro redondeado, es reconocible sólo por su colocación en la tribuna dispuesta junto a la del Emperador. Su cabeza aparece tocada con una gorra adornada con plumas, parecida a la que lleva el Príncipe, situado al otro lado. La pintura tiene un gran interés por mostrar el modo en el que la familia real se presentaba en público, con la Emperatriz actuando de enlace entre Carlos V y su heredero.

La última obra conservada que se puede incluir en este apartado retoma los inicios de él. Se trata del retrato familiar y devoto que agrupa a la familia real portuguesa de aquel momento, en oración ante la Virgen de Belén (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, inv.181; Deswarte, 1992; Jordan, 1994: 175). Atribuida su autoría a Francisco de Holanda (1517-1584), muestra poco más que la cabeza de la Emperatriz. La palidez

de su rostro sugiere su falta de vida y, como si fuera una estatua sepulcral, posee una juventud sin edad. La cabeza recuerda las de las pinturas de Tiziano, aunque el pintor no necesitaría copiarlas, ya que había conocido directamente a doña Isabel, en 1538 en Valladolid, como él mismo relataba (Holanda, 1985: 41-42). Quizá entonces tomó algún apunte de ella. Por otro lado, la datación asignada a esta tabla portuguesa, entre 1552 y 1554, hace difícil que Holanda conociera los retratos de 1545 y 1548, ya que no llegarían a España hasta 1556, año del regreso definitivo de Carlos V.

De otros retratos, seguramente en papel, que hicieron Diego de Arroyo y Manuel Denis, no tenemos más que el testimonio documental (Redondo Cantera y Serrão, 2005: 64-65). Realizados tras la muerte de doña Isabel, se destinaron al Príncipe y las Infantas, por lo que poseían un sentido familiar, en su doble acepción dinástica y sentimental.

## 2. Afectos y emociones

Aun siendo retratos de Corte, algunas de las obras mencionadas contienen cierta carga emocional (el amor de los esposos, los entrañables retratos infantiles o el recuerdo de la madre fallecida). La distancia, la imperturbabilidad y la ausencia de manifestación de los afectos formaban parte de los códigos de conducta de las personas reales, incluso en los trances más dolorosos. Tras la muerte del infante don Fernando, el Emperador rogaba a la Emperatriz *que quitéis de vos todo dolor y pena, consolandoos con la prudencia y ánimo que a tal persona conviene* (Fernández Álvarez, 1973: 232). Pero hay testimonios de que, en la esfera más íntima y en los círculos cortesanos más próximos, llegaban a expresarse esos sentimientos. Con motivo del mismo suceso, Catalina de Austria, reina de Portugal se mostraba más comprensiva y recomendaba a su hermano que consolara a su esposa *porque según lo mucho que lo a sentido y las dolenzys que le an causado y querello desymular en lo publico como era raçon syendo espejo de todos y mas como muger de vuestra majestad... sino fuere con la mucha ayuda de vuestra magestad... no abra fuerças para los sufrir* (AGS, Estado, leg. 371, fol. 226).

El mismo Emperador, que usaba la expresión *como es razón* para referirse al dolor contenido, se vio sorprendido por la trágica e inesperada desaparición de su esposa. Quiso procurarse consuelo con la vista de su semblante pintado, pero se dio cuenta de que no tenía con él ningún retrato *non pensant qu'elle me doit faillir* (Fernández

Álvarez, 1973: 555). Como se ha visto más arriba, intentó conseguirlo con la ayuda de su hermana María, pero el que recibió no le satisfizo.

Finalmente, al menos desde 1543, Carlos ya tenía un retrato de su esposa que le complacía, *molto simile al vero*, según escribía Aretino (*Lettere d'amore* CLXXII, reproducido el fragmento en Cloulas, 1979: 66), aunque éste lo juzgaba *di trivial penello*, quizá por no corresponder a lo que el poeta consideraba propio del *decorum* del retrato cortesano (Falomir, 2008: 112) o por no hacerlo con el gusto o los modos expresivos del arte italiano. Se han barajado diversos nombres (Scrouts, Seisenegger, Vermeyen o Arroyo) para identificar a su autor. Algunas de las pinturas mencionadas más arriba han sido propuestas como el modelo en cuestión o copias de él. En cualquier caso, se sabe que Carlos V encargó una copia de él a Tiziano, quien no lo terminó hasta 1545. El cuadro satisfizo plenamente al Emperador, aunque señaló la necesidad de reparar los daños sufridos por el lienzo en el envío (Cloulas, 1967: 208) y la de retocar la nariz (Cloulas, 1967: 207), lo que ha sido interpretado como una inexactitud, consecuencia de la voluntad del artista por construir una imagen más perfecta, o todo lo contrario, por haber dejado al rostro su nariz aguileña (Falomir, 2003). La correspondencia de Carlos V indica la estima que tenía al cuadro que sirvió de modelo a Tiziano, pues se lo reclamó al terminar la obra (Cloulas, 1967: 204 y 206-207). Así también lo sintió por los cuadros de Tiziano que se llevó a Yuste (Gachard, 1855: 93) en los que aparecía su esposa: un retrato, que generalmente se identifica con el conservado en el Museo del Prado, aunque Beroqui (1946: 67) y Cloulas (1967: 206 y 1979: 58) piensan que se trataba del pintado en 1543-5; y la *Gloria*, donde la Emperatriz aparece bajo un aspecto más juvenil e idealizado. Estando ya en su retiro, Carlos V encargó a unos pintores flamencos que sacaran copias de los retratos de doña Isabel y de él mismo (Checa, 1987: 76). Pocas semanas antes de fallecer, el César se quedó tan absorto en la contemplación de *La Gloria* y de la imagen de su esposa, que alarmó a su médico (Sigüenza: libro primero, cap. LX). Tal vivencia, propiciada por su mal estado de salud, era consecuencia también del profundo sentido trascendente que Carlos V otorgaba a la misma escena representada, en la que asistía a la adoración de la Trinidad en el universo celestial, en compañía de su esposa y de sus hijos. El cuadro tenía para él tintes de veneración y le guió en el diseño que él mismo hizo de su memoria sepulcral, en el

caso de que recibiera sepultura definitiva en Yuste. Para el altar mayor debía labrarse un retablo de mármol o alabastro esculpido en relieve que la reprodujera, mientras que las figuras funerarias del matrimonio imperial, también en relieve, situadas a los lados de la custodia que había que poner a un lado del altar, estarían representadas como orantes, envueltas en un sudario, con las cabezas descubiertas y los pies descalzos (*Testamento*, 1982: 99-101), es decir, como aparecen en la pintura.

En principio el retrato de Isabel encargado a Tiziano en 1545, al igual que el de 1548, estaba destinado a un uso íntimo (Marías, 1989: 358). Pero una vez finalizado, tenía toda la configuración de una imagen oficial. La corona imperial en el alféizar de la ventana y la mano apoyada en la mesa explicitaban la condición de consorte imperial y de gobernadora durante los periodos en los que ejerció la regencia. El breviario que sujetaba con una mano indicaba su piedad religiosa y las rosas que sostenía con la otra aludían a su santa patrona, Santa Isabel de Portugal (Woodall, 1991: 210). La introspección de su actitud responde al retrato moral que hizo Santa Cruz de ella: *honestá, callada, grave, devota, discreta y no entremetida* (1921: 230).

Heredado por Felipe II, el cuadro se colocó en la Galería de Retratos del Palacio de El Pardo. De su primigenia concepción aislada, pasó a integrarse en la secuencia familiar. Se perdió en el incendio sufrido por el palacio en 1604 (Kusche, 1991a: 263). Su conocimiento nos ha sido transmitido por medio de algunas copias (Gronau, 1903: 282-284; Roblot-Delondre, 1909: 436-450; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, 1919: 35; Glück, 1939: 33; Sánchez Cantón, 1948: 114; *Carlos V...*, 1958: 121; Wethey, 1971: 201 y 1975: 268). Dada la temprana desaparición del original, el grabado que se sacó de él (Páez Ríos, 1966: 594) y que se incluyó en el libro *Theatrum pontificum, imperatorum, regum, ducum, principum, etc.* (Amberes, 1651) ilustrado por Pieter de Jode el Joven (1604-1674), pudo haber sido hecho por el padre de éste, Pieter de Jode el Viejo (1570-1634) antes del incendio, o bien se extrajo de una copia. La estampa con la Emperatriz forma parte del grupo dedicado a los Emperadores, iniciado por Carlos V.

### **3. La majestad**

Al poco de recibir el primer retrato que hizo Tiziano de Isabel de Portugal, Carlos V puso en marcha un proceso de reproducción de la imagen de su esposa. La pintura

tizianesca adquirió el valor de un prototipo, cuya vigencia se mantuvo a lo largo del resto de la centuria y aún en la siguiente. A modo de variaciones sobre un tema central, la imagen “congelada” de Isabel de Portugal se prolongó en numerosas versiones muy próximas entre sí, tanto en la pintura como en la escultura cortesanas.

Ya en 1546 el Emperador encargó a Leone Leoni que hiciera una medalla con la efigie de la Emperatriz sobre el modelo de la pintura entregada el año anterior (Plon, 1887: 261 y 354). En 1548 el mismo Tiziano participó también en esta operación, cuando representó a la esposa del César en dos obras. Para ello actuó a partir de su propio cuadro, ya que había devuelto el que le había servido de modelo en 1545 (Cloulas, 1967: 204-205). En el retrato de la pareja imperial (Wethey, 1971: 194-195), actualmente desaparecido, aunque conocido por la copia de Rubens perteneciente a la Casa de Alba, Tiziano mantuvo la mayor parte del traje negro de la Emperatriz, pero cambió el lado del punto de vista. Sobre la mesa en la que está sentado el matrimonio se alza un pequeño reloj en forma de torre, susceptible de recibir diversas interpretaciones. Desde la categoría ético-religiosa de la *vanitas* (Marías, 1989: 358; Syon, 2008:35), pasando por la referencia a las reglas que han de regir *la manera que los príncipes y grandes señores se han de ver con sus mujeres*, tema al que el cronista carolino fray Antonio de Guevara (1481-1545) dedicó su segundo libro del *Relox de Príncipes* (Sevilla, 1527), hasta la fascinación que sentía Carlos V por estos artificios mecánicos, signo de modernidad y de poder. Aquí tenemos una prueba de cómo el símbolo acude a lo real para facilitar su visualización: la Emperatriz poseía *un rrelox de oro grande con su caxa* regalado por su esposo (Redondo Cantera, 1999: 229).

En este retrato doble Tiziano introdujo dos ligeras novedades a la figura de doña Isabel. En primer lugar, dotó de mayor luminosidad al semblante femenino mediante la adición de una camisa blanca. En segundo lugar, la recortó sobre un fondo de cortina y paisaje. Ambas variaciones se encuentran también en el retrato del Museo Nacional del Prado (1,17 x 0’98 m; inv. 415; las bibliografías y fuentes más completas en Wethey, 1971: 111 y Falomir, 1998 y 2003), mucho más rico éste en las gamas cromáticas de las telas, las joyas y el paisaje. La animación vibrante de éstos contrasta con la estilización y la distante frialdad del rostro. Ensimismada en los nobles pensamientos sugeridos por la lectura piadosa que acaba de interrumpir, la actitud rígida de la Emperatriz y la

suntuosidad de su atuendo son expresión paradigmática de la majestad de su condición, de rango imperial, como recuerda la decoración de la cortina.

En la transmisión del prototipo tizianesco los Leoni desempeñaron un papel decisivo, mediante las medallas, los relieves y las esculturas de cuerpo entero, en bronce, mármol y otros materiales de la Emperatriz, realizadas en 1550-1555 y 1550-1572 respectivamente (Plon, 1887 y *Los Leoni*, 1994: 121-123 y 136-137), que culminaron en la figura orante que forma parte del grupo sepulcral de Carlos V (1592-1598) en el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (Bustamante García, 1998). Existe una práctica identidad entre las esculturas que labraron los Leoni y la representación pintada de pie de doña Isabel que, en opinión de Kusche (1991b: 26-28 y 2004: 71-73 y 94), parten de un original perdido de Tiziano. Se conocen varios ejemplares en Viena (Kunsthistorisches Museum de Viena, Gemäldegalerie, inv. 3999; Schütz, 2000), Innsbruck y Salzburgo (Sebastián, 2005a: 150).

Muestra del prestigio alcanzado por el segundo retrato de Isabel de Portugal pintado por Tiziano son las copias que se extrajeron de él, como la que se conserva en el Colegio del Patriarca en Valencia, obra de Antonio Ricci anterior a 1592 (Benito Doménech, 1980: 194 y 311) y la del Instituto de Valencia de don Juan, salida del taller de Pantoja de la Cruz a principios del siglo XVII (Sánchez Cantón, 1923: 19).

Como se ha podido ver, la mayoría de los retratos que poseemos de la Emperatriz son póstumos. Los ejemplares de los que supuestamente se realizaron en vida, o son copias o no se sacaron del natural. Pero pocas reinas como ella son tan fácilmente identificables por unos rasgos que se asimilan con una belleza serena y sublime. La imagen “recreada” en sus facciones y concebida para la evocación particular, pasó de lo singular a lo múltiple y de lo privado, a lo oficial y, por ende, a lo público.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLENDE-SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1919), *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, Madrid.

BENITO DOMÉNECH, F. (1980), *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia.

BEROQUI, P. (1946), *Tiziano en el Museo del Prado*, 2ªed., Madrid.

BIALOSTOCKI, J. (1954), “The Empress Isabella, Titian and Guillim Scrots (Notes on the Flemish portrait of Isabella in Poznán)”, *Oud Holland*, t. LXIX, I, pp. 109-115.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1998), “Las tumbas reales del Escorial”, en VV. AA., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, pp. 55-78.

CAMPBELL, L. (1977), “The authorship of the Recueil d’Arras”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, pp. 301-313.

(1991), *Portraits de la Renaissance: la peinture des portraits en Europe aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, París.

(2008), “57. Jan Gossaert. *La Virgen y el Niño*”, en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, pp. 266-267.

*Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)* (1958), Madrid.

*Carolus. Charles Quint 1500-1558* (1999), Gante.

CHECA CREMADES, F. (1987), *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid.

(1999), *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid.

CLOULAS, A. (1967), “Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III, pp. 197-287.

(1979), “Les portraits de l’Impératrice Isabelle de Portugal”, *Gazette des Beaux Arts*, XCIII, pp. 58-68.

DESWARTE, S. (1993), “Francisco de Holanda e o Mosteiro de Santa Maria de Belém”, en *Jeronimos. 4 séculos de pintura*, Lisboa, pp. 40-67.

EICHBERGER, D. y BEAVEN, L. (1995), “Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria”, *The Art Bulletin*, LXXVII, 2, pp. 225-248.

FALOMIR FAUS, M. (1998), “1. La Emperatriz Isabel de Portugal”, en *Las sociedades ibéricas y el mar*, Lisboa, pp. 214-218.

(2000) “En busca de Apeles. Decoro y verosimilitud en el retrato de Carlos V”, en CHECA, F. y otros, *Retratos de familia*, Madrid, pp. 157-179.

(2003), “30. La Emperatriz Isabel de Portugal”, en *Tiziano*, Madrid, p. 208.

(2008), “”El retrato de Corte”, en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, pp. 109-123.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1973), *Corpus documental de Carlos V, I (1516-1539)*, Salamanca.

GACHARD, L. P. (1855), *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste*, t. II, Bruselas.

GARCÍA MERCADAL, J. (1999), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, t. I, Junta de Castilla y León.

GÉRARD, V. (2000), “13. Leonor de Austria, Reina de Francia”, en *Carlos V. Las armas y las letras*, s. l., pp. 295-296.

GLÜCK, G. (1939), “Les portraits de l’Impératrice Isabelle de Portugal, épouse de Charles Quint”, *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 5, pp. 17-36, publicado anteriormente como “Bildnisse aus dem Hause Habsburg I: Kaiserin Isabella”, *Jarhbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. 7, 1933, pp. 183-210.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. L. (2008), “82-83. Círculo de Erhard Schön. Retrato anamórfico de Carlos V. Retrato anamórfico de Isabel de Portugal”, en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, pp. 318-319.

GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, M. (1998), *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y documentos)*, Sevilla.

GRAÇA MOURA, V. (1990), “Retratos de Isabel. Imagens de uma Imperatriz”, *Oceanos*, marzo de 1990, pp. 35-46.

(1994a) “45. Retrato de Isabel de Portugal”, en *El testamento de Adán*, [Valladolid], pp. 170-171.

(1994b), *Retratos de Isabel e outras tentativas*, Lisboa.

GRONAU, G. (1903), “Titian’s portrait of the Empress Isabella”, *Burlington Magazine*, vol. II, pp. 281-285.

HORN, H. J. (1989), *Jan Cornelisz Vemeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk.

JORDAN, A. (1994), *Retrato de corte em Portugal. O Legado de António Moro (1552-1572)*, Lisboa.

KUSCHE, M. (1991a), “La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica”, *AEA*, LXIX, 255, pp. 261-292.

(2004), “El caballero cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XIII, nº 25, pp. 3-102, traducción española de “Der Christliche Ritter und Seine Dame. Das Repräsentationsbildnis in ganzer Figur”, *Pantheon XLIV*, 1991b, pp. 4-35.

HOLANDA, F. de (1985), *Da ciencia do desenho*, Lisboa.

(2003), *De la pintura antigua, seguido de El diálogo de la pintura*, ed a cargo de SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., Madrid.

*Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional* (1993), Madrid.

*Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España* (1994), Madrid.

MATTHEWS, P. G. (2001), “Jakob Seisenegger’s portraits of Charles V, 1530-32”, *The Burlington Magazine*, CXLIII, nº 1175, pp. 86-90.

MARÍAS, F. (1989), *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid.

MAZARÍO COLETO, M. del C. (1951), *Isabel de Portugal. Emperatriz y reina de España*, Madrid.

*Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. XVII Exposição Europeia da Arte, Ciência e Cultura* (1983), Lisboa.

PAEZ RÍOS, E. (dir.) (1966), *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, t. II, Madrid.

PLON, E. (1887), *Leone Leoni, sculpteur de Charles-quinet et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris.

PINCHART, A. (1856), “Tableaux et sculptures de Marie d’Autriche, reine douairière de Hongrie (1538)”, *Revue Universelle des Arts*, III.

REDONDO CANTERA, M. J. (1999), “Formación y gusto de la colección de la emperatriz Isabel de Portugal,” en *IX Jornadas de Arte. El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid., pp. 225-236.

(2004), “Artistas y otros oficios suntuarios al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal”, *II Congresso Internacional de História da Arte. 2001. Portugal: Encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, Coimbra, pp. 657-675.

y SERRÃO, V. (2005), “El pintor portugués Manuel Denis al servicio de la Casa Real”, en *XII Jornadas de Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, pp. 61-78.

ROBLOT-DELONDRE, L. (1909), “Les portraits d’Isabelle de Portugal. Épouse de Charles Quint”, *Gazette des Beaux Arts*, I, pp. 435-454.

(1913), *Portraits d’Infantes. XVI siècle (Étude iconographique)*, Paris-Bruselas.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1923), *Catálogo de las pinturas del Instituto de Valencia de don Juan*, Madrid.

(1948), *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona.

SANTA CRUZ, A. de (1921), *Crónica del Emperador Carlos V*, t. II, Madrid, 1921.

SCHÜTZ, K. (2000), “349. Oberitalienischer Künstler. Isabella von Portugal in ganzer Figur”, en *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Viena, pp. 315-316.

SEBASTIÁN LOZANO, J. (2005a), “Choices and consequences: The construction of Isabel de Portugal’s Image”, en EARENFIGHT, Th., *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Aldershot.

(2005b) *Imágenes femeninas en el Arte de Corte español del siglo XVI*, Tesis Doctoral inédita, Valencia.

SILVA MAROTO, P. (2005), “251. Anónimo flamenco. Retrato de Isabel la Católica”, en *Ysabel, la Reina Católica. Una mirada desde la Catedral Primada*, Toledo.

SIGUENZA, J. de (1909), *Historia de la Orden de San Jerónimo* (ed. de CATALINA GARCÍA, J., 2ª ed., t. II, Madrid.

SUIDA, W. E. (1946), “Titian Portraits. Originals and reconstructions”, *Gazette des Beaux Arts*, 29, pp. 139-152.

SYON, L. (2008), “Testimonios de rostros, recuerdos de almas”, en *El retrato del Renacimiento*, Madrid, pp. 23-39.

WETHEY, Harold E. (1971 y 1975), *The paintings of Titian*, II: *The portraits* y III: *The Mythological and Historical Paintings*, Londres.

WOODALL, J. (1991), “An exemplary consort: Antonis Mor’s portrait of Mary Tudor”, *Art History*, vol. 14, nº 2, pp. 192-224.