

Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política¹

Gemma Cobo Delgado
Universidad Complutense

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2013
Fecha de aceptación: 15 de enero de 2014

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, pp. 23-42
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Los retratos de los miembros más jóvenes de la familia real tuvieron un gran protagonismo dentro del conjunto total del retrato cortesano de la época moderna en cuanto a consumo y producción. Así se refleja en la documentación del reinado de Felipe III y Margarita de Austria, quienes se encargaron de configurar una imagen apropiada de sus ocho hijos desde los primeros meses de sus vidas. Los retratos realizados durante el periodo de lactancia tuvieron fundamentalmente un uso familiar; sin embargo, la imagen que proyectan de los niños está sujeta a las fórmulas propias del retrato oficial que tiene como fin último mostrar la majestad regia.

PALABRAS CLAVE

Retrato. Niño. Lactancia. Superstición. Hábitos. Santiago Morán.

ABSTRACT

The production of portraits of the youngest members of the royal family enjoyed great prominence throughout the history of court portraiture in the Early Modern period. This is reflected in the documentation from the reign of Philip III of Spain and Margaret of Austria, who took great care and interest in shaping an appropriate image for their eight children from birth. Although the portraits produced during the lactation period were mainly for family viewing, these works are subject to the formal and iconographic standards of the official portrait whose ultimate aim is to show regal majesty.

KEY WORDS

Children's Portraiture. Lactation Period. Superstition. Religious Habits. Santiago Morán.

“Me escriben que está ya en esperanza, pero como ni ella, ni él me dicen nada, no lo creo, quiera Nuestro Señor que esto acontezca pronto [...] que sus niños Dios me los conceda y el Señor me dé escritos que me digan que mi hija se encuentra en esperanza”². En esta carta la archiduquesa María (1551-1608), madre de la reina Margarita de Austria (1584-1611), manifestaba su preocupación por la demora en la llegada de su primer nieto. Teniendo en cuenta estas palabras, no es de extrañar que Felipe III (1578-1621) y la propia reina comisionaran retratos que mostraban a esta última embarazada para enviar a sus parientes y amigos³. Todos ellos tenían un evidente sentido informativo, pues la noticia era más que esperada⁴; a nivel político, era capital dejar constancia del embarazo, ya que era una manera de legitimar el poder de la reina en

la corte y dar a conocer la llegada del posible heredero al trono⁵. Pero también a nivel afectivo era significativo para los monarcas que sus seres queridos vieran el nuevo estado de la reina de la única manera posible: a través de un retrato. Asimismo, la importancia que tenían los pequeños infantes, desde el inicio de su existencia, se evidencia en que tanto Felipe III como Margarita de Austria se hicieron cargo de “fabricar” la imagen de sus hijos desde sus primeros meses de vida⁶. De hecho, es del único reinado del que se conservan retratos de todos y cada uno de sus vástagos durante su primera infancia e, incluso, de quien no llegó a superar la lactancia, pues se conserva un retrato fúnebre (fig. 1) de su segunda hija, la infanta María, que tan solo llegó a cumplir un mes (de febrero a marzo de 1603)⁷. No obstante, todas esas imágenes, aun

teniendo un sentido principalmente familiar, estaban sujetas a los presupuestos propios del retrato oficial⁸.



Fig. 1. Pantoja de la Cruz: *Infanta María en su ataúd*, 1603. Óleo sobre lienzo, 95 x 100, Madrid, Descalzas Reales. N.º. inv.: 00613991.

A pesar de la destacada presencia de los retratos de los niños de la familia real, de su importancia histórico-artística y de su riqueza en cuanto a la información que ofrecen sobre los medios de poder a través de los cuales se configuró la imagen regia, los elementos de la cultura material y espiritual de la época y los usos tan variados que adquirió el retrato en la Edad Moderna, no han sido suficientemente valorados por la historiografía⁹. En pocas ocasiones se ha prestado atención a sus funciones o a la imagen que de ellos se proyecta en su conjunto, pues, por lo general, el interés se ha centrado en el estudio de retratos o artistas específicos. Esta circunstancia ha tenido como consecuencia que los retratos de niños y su integración en su contexto no haya sido un tema prioritario de investigación, aunque cumplieran un papel cardinal dentro del entramado cortesano por su valor afectivo y por su naturaleza como artefactos políticos. Esta cuestión es la que nos va a ocupar en las siguientes páginas, en las cuales se abordará la especial importancia que tenían los comitentes y receptores en el encargo de esos retratos pues, obviamente, al ser niños, ellos no decidían sobre su propia imagen y, en consecuencia, ésta debe ser comprendida siempre como una proyección de sus mayores. Por esta razón también se pretenden desvelar los mecanismos ideados por los monarcas y sus retratistas para configurar una imagen ideal de la infancia regia¹⁰.

La primera cuestión que se plantea es precisar qué periodo de la vida correspondía a la infancia. La mayoría de los autores de la Edad Moderna proponen el fin de la niñez a la edad de catorce años y señalan que está formada por dos etapas: la infancia y la puericia. La divergencia sue-

le encontrarse en la delimitación de ambas edades. Aquellos que siguen a Aristóteles, como Antonio de Guevara, Diego de Gurrea, Andrés Ricci y Pedro González de Salcedo¹¹, dividen la primera desde el nacimiento hasta los siete años; y los que siguen a Quintiliano, como Pedro Mexía y Juan de Pineda¹², dividen la infancia¹³ desde el nacimiento hasta los cuatro años y la puericia¹⁴ desde los cuatro a los catorce. Tanto las funciones que desempeñan los retratos como su iconografía indican que es más adecuado seguir a Mexía y Pineda para analizar los retratos de infantes, aunque el propio Pineda señala que estas divisiones no son exactas «por la diversidad de complexiones, o de la tierra, o de los mantenimientos, o de los trabajos y pasiones con que unos envejecen más que otros»¹⁵. Además de estos dos periodos se debe tener en cuenta una serie de ritos de paso por los que se ha de distinguir un primer espacio de tiempo en la infancia, que es el periodo de lactancia y que se diferencia del resto por un cambio en la alimentación, pero que también tiene consecuencias sociales que se evidencian en la imagen de los infantes como, por ejemplo, la intensificación de las medidas protectoras por ser una etapa especialmente delicada. Por otra parte, se encuentra el resto de la infancia, desde el destete hasta que el niño adquiere control de sí mismo y entra en la puericia, que se diferencia por el abandono de las sayas infantiles, así como por las nuevas actividades educativas que practican los infantes¹⁶.

Aunque este estudio se centra en los retratos infantiles –y más en concreto, en los de lactantes¹⁷–, merece la pena señalar que todos esos ritos de paso se visualizan perfectamente en las imágenes de los infantes. Un buen ejemplo de ello es la serie de retratos que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena (figs. 2, 3 y 4). En primer lugar aparece Alfonso (1611-1612) con tan solo once meses, en el periodo de lactancia, por lo que lleva su babador y sus dijes; en segundo lugar, Margarita (1610-1617) y Fernando (1609-1641), con dos años y tres meses y tres años y tres meses respectivamente, ya han sobrepasado su lactancia pero continúan en la infancia; la infanta aparece vestida con una “saya entera” o “grande” de niña con mangas de punta, y el niño va vestido con el vaquerillo¹⁸. Los siguientes ya han superado la infancia y se encuentran en la puericia, por lo que han abandonado las sayas infantiles; por orden cronológico, Carlos (1607-1632), en el retrato con cuatro años y once meses; María Ana (1606-1646), con seis años; Felipe (1605-1665), con siete, y Ana Mauricia (1601-1666) con casi once años. Cada uno de ellos lleva los objetos acordes con el papel que según su sexo cumplían en la sociedad.

Uso y función: retratos de familia, retratos de Estado

La serie de retratos del museo vienés tenía, desde su origen, una destacada carga afectiva pues los niños iban



Fig. 2. Bartolomé González: *La Infanta Ana Mauricia y el Príncipe Felipe*, 1612. Óleo sobre lienzo, 137 x 118 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3199.

Fig. 3. Bartolomé González: *La Infanta María Ana y el Infante Carlos*, 1612. Óleo sobre lienzo, 137 x 118 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3219.

Fig. 4. Bartolomé González: *Los infantes Fernando, Alfonso y Margarita*, 1612. Óleo sobre lienzo, 138 x 119 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3200.

“vestidos en la forma que estuvieron el día de las Capitulaciones de la Reina de Francia”¹⁹. Este hecho desvela que desde el principio los retratos tuvieron como fin recordar el último breve periodo de tiempo en el que todos los hermanos estuvieron juntos, ya que las bodas de Ana Mauricia con Luis XIII y del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón pondrían fin a este agradable periodo de sus vidas. Por tanto, esta serie que no dejaba de conmemorar un acontecimiento solemne, tenía a su vez un notable valor sentimental que además se vio acrecentado en cuestión de un mes, pues si las capitulaciones se firmaron el 22 de agosto de 1612, el pequeño Alfonso murió el 17 de septiembre sin llegar a cumplir un año, lo que determinó radicalmente que ésta sería la última serie de retratos en la que estarían juntos los siete hermanos²⁰. La carga afectiva de este conjunto compuesto por tres lienzos se evidencia en el hecho de que el rey mandara realizar una copia, de tal modo que unos quedaron en el Alcázar de Madrid²¹ y otros fueron enviados a Alemania, a la familia de la reina, cuando ésta ya había muerto²².

Los reyes, ciertamente, sintieron la pulsión de querer atrapar ese efímero momento que es la infancia, y los retratos actuaron como cápsulas de memoria. Formalmente queda reflejado en ellos por el hecho de que, por lo general, aparece rigurosamente señalado el nombre del retratado y la edad que tenía en aquel momento²³. Así, por ejemplo, se conserva un retrato de Ana Mauricia realizado por Pantoja de la Cruz con nueve meses y la inscripción: “AETATIS SVAE MENSIS 9 JUNIUS 1602” (fig. 9); por su parte, el de María Ana, que podría ser atribuido a Santiago Morán²⁴, muestra otra: “D. M. infanta D España. AETA-

tis sua 2 años. y 10. Meses” (fig. 13); y en el retrato doble de Carlos y Fernando realizado por Andrés López Polanco, se lee sobre sus cabezas: “AETES SVAE 30 MENSIS E 10 MENSIS” (fig. 12).

Asimismo, los retratos fúnebres infantiles ponen de manifiesto la voluntad de atrapar y dejar constancia de su breve existencia, para lo que no hay mejor ejemplo que el retrato fúnebre de la infanta María, del que se sabe que se llegaron a hacer seis copias²⁵, que se repartieron entre los familiares. Incluso una de esas copias fue encargada por la reina Margarita cuatro años más tarde de la muerte de la infanta con el fin de regalar el retrato a María Sidonia, condesa de Barajas, junto al resto de retratos de sus hijos, para que así tuviera la imagen de todos los que había tenido hasta el momento. Este hecho es bastante elocuente para entender la importancia que tenían todos y cada uno de los vástagos, pues habiendo pasado tanto tiempo, aún se seguía teniendo presente a una infanta que tan solo vivió un mes; y, aparte, para alcanzar a comprender el valor sentimental que tendría materialmente ese retrato para la reina Margarita²⁶.

Como era de esperar, este marcado valor afectivo hacía que los retratos en sí mismos se considerasen como uno de los mejores presentes, equiparables a cualquier artículo de lujo, una cualidad que se ve reflejada en el envío realizado por la reina Margarita a su madre en noviembre de 1604 en el que, entre múltiples objetos preciosos, se remitieron dos retratos de su hija, la infanta Ana Mauricia, con tres años²⁷. Del mismo modo, uno de los mejores presentes que recibió Isabel Clara Eugenia

(1566-1633) en las Pascuas de 1607 fueron los retratos de sus pequeños sobrinos: “Bonísimas Pascuas he tenido con los retratos de la Reyna y sus hijos. Tales ángeles no los hay: yo me torno loca con ellos, cierto y más cuando me acuerdo que son hijos de su padre”²⁸. El verdadero regalo no residía en la calidad o el precio del retrato²⁹, sino en su poder para acortar la distancia que los separaba, pues los retratos de infantes se enviaban para presentar a miembros nuevos de la familia, con el fin de estar al tanto de su crecimiento o para acercarlos, en lo posible, a sus familiares³⁰. Los destinos más frecuentes para estos retratos eran Flandes, Alemania, Polonia y Toscana, al ser los lugares en los que el rey y la reina tenían hermanos, pero también esta última gustó de regalar varios a su amiga la condesa de Barajas, como ya se apuntó³¹, al igual que, años más tarde, hay constancia de que Felipe III regaló retratos de sus hijos a Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Uceda³². En todos ellos se uniría la dualidad del retrato de corte señalada: el deseo de la monarquía por mostrar su extraordinario panorama dinástico, más que envidiable, y el de los padres por compartir la imagen de sus hijos con sus allegados. Por otra parte, hay que señalar que no solo los padres tenían la potestad sobre la imagen de sus hijos a la hora de encargarse o enviar sus retratos, sino que también participaban de ello otros miembros de la corte como, por ejemplo, Francisco de Sandoval y Rojas (1553-1625), duque de Lerma.



Fig. 5. Juan Pantoja de la Cruz: *La infanta Ana María Mauricia*, 1602, Óleo sobre lienzo, 85 x 75 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. N.º. Inv. 00612229.

Fig. 6. Pantoja de la Cruz: *Infanta María Ana*, 1607. Óleo sobre lienzo, 82 x 64 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3268.

El epistolario entre Isabel Clara Eugenia y el valido de Felipe III es clave para comprender el valor polifacético del retrato cortesano así como para averiguar, a través de la “respuesta”³³ de sus receptores, hasta qué punto esos retratos podían llegar a ser vehículos de sensaciones, cuáles eran las cuestiones que más se valoraban en ellos y, tam-

bién, cuál podía llegar a ser su aprovechamiento político.

En primer lugar, podemos hacernos una idea de la impresión que le produjo a la soberana de los Países Bajos ver por primera vez a su sobrina Ana Mauricia a través de un retrato. En una carta de junio de 1602 manifiesta su impaciencia por la llegada del retrato de su sobrina: “no os suelto la palabra de los retratos, que ya me muero por vella”³⁴. Cuando por fin llegó el retrato, la pequeña contaba con tan solo unos meses e Isabel quedó muy agradecida al duque de Lerma, a quien escribe: “No sé como podré pagaros jamás el [gusto] que he tenido con el retrato de mi nuera, que no he visto más linda criatura; y aunque nunca esperé menos siendo hija de su padre, estoy contentísima de vella asy, y deseando aora con gran ánsia que acabe de venir este marido”³⁵. El archiduque Alberto (1559-1621) fue menos efusivo al hablar del retrato de su sobrina, pues no sobrepasaba los límites de la corrección: “he holgado mucho de verlo; es harto bonita; Dios la guarde”³⁶. Con estas dos respuestas, queda constatado que un mismo retrato podía producir distintas sensaciones a quien lo mirara, es decir la recepción del retrato nunca era la misma y esto dependía de las relaciones sentimentales existentes entre el receptor y el representado³⁷.

De igual modo se evidencia que, tal y como estudió Freedberg, las imágenes podían causar respuestas activas a quienes las contemplaban³⁸, pues en otra carta Isabel Clara Eugenia exclama: “Muchos pliegos de papel habria menester para decir del retrato de mi nuera. ¡Ojala me la pudiéades poner en los brazos, que yo al retrato no me arto de abrazalle! Parece mucho á mi hermano; que me tiene contentísima, y el cuidado de haberme enviado el retrato, no tiene paga. Aora se vé que el chico [el retrato que antes le enviaron] no era bueno”³⁹. Con estas palabras deja patente el sentido simbólico del retrato, cuyo fin era sustituir al representado, tanto que casi había alcanzado valor de presencia física, y demuestra que se podía llegar a querer a alguien a través tan solo de su imagen⁴⁰. Asimismo, la comparación que hace la infanta entre los dos retratos en la que alude a cuestiones de “calidad” subraya, al igual que ocurre con algunas cartas de Felipe II⁴¹, cuáles eran las cuestiones que más se valoraban de los retratos. Ella se refería tan solo al parecido con el natural, es decir, cuán bueno fuera su valor documental para así informarse del crecimiento o del estado físico de los jóvenes parientes, aunque sin olvidar que el parecido siempre fuera favorecedor, tal y como indicaba Francisco de Holanda (1517-1584) en *De la pintura antigua* (1548)⁴².

Por otra parte, el hecho de que la llame “nuera”⁴³ y no sobrina se debe a que se había previsto que el vástago de Isabel Clara Eugenia se casara con un hijo o hija de Felipe III⁴⁴; por tanto, una vez más se evidencia la doble naturaleza de los retratos cortesanos, pues a la vez que familiares, muestran a representantes de una dinastía. Quizá las muestras de afecto podrían explicarse tan solo por esta

cuestión; no obstante, también es cierto que la infanta jamás llegó a tener tal hijo y, sin embargo, siempre dedicó palabras afectuosas a Ana Mauricia y la cuidó toda la vida⁴⁵, incluso después de que llegara a ser reina de Francia⁴⁶, sin haberla llegado a conocer nunca personalmente. Del mismo modo, aparte de su valor sentimental, con ligeros atisbos políticos, es interesante llamar la atención sobre quién remitía el retrato: el duque de Lerma. Esto indica que, igual que en las cartas se entremezclan aspectos de tipo político con asuntos de la vida cotidiana, el hecho de que el duque enviara esos retratos fue un medio por el cual el valido de Felipe III pretendía ganar el favor de la soberana de los Países Bajos. Por lo tanto, esos retratos hacen simultáneamente de artefactos políticos y de retratos de índole exclusivamente familiar.

Por último, es necesario añadir que aunque la mayoría de los retratos de los que hay constancia fueron realizados para un destinatario concreto, otros se ejecutaron con un fin puramente representativo; por ejemplo, se sabe que en la mascarada organizada en Valladolid con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV había un gran carro triunfal, invención del secretario Tomás Gracián Dantisco, en el que “iban retratados al olio el Rey y Reina, nuestros señores, y en medio el Príncipe recién nacido; encima estaba escrito el nombre de Dios en caracteres y lengua hebrea, echando las llamas y rayos que descendían alumbrando á los tres retratos”⁴⁷.

La configuración de la imagen ideal de la infancia regia

Vistos los usos y las funciones que solían tener los retratos, debemos detenernos en la imagen que se proyectaba de los miembros más jóvenes de la familia real. Como hemos comprobado, normalmente los retratos se destinaban a la familia moviendo a emociones afectivas, pero no por ello la imagen dejó de estar sujeta a las fórmulas propias del retrato cortesano. Probablemente esta imagen ideal y a la vez “oficial” de la infancia regia haya sido la causante de promover ciertos lugares comunes y algunas apreciaciones negativas en relación con los retratos infantiles anteriores a Velázquez, sobre todo los de tiempos de Felipe III, que han influido enormemente en la historiografía posterior. Tal es el caso del catálogo de la *Exposición de retratos de niños en España*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y celebrada en 1925 que, por otra parte, fue una iniciativa pionera de valor inestimable, pues por primera vez estos retratos fueron objeto de estudio e interés. No obstante, en el ensayo introductorio Antonio Méndez Casal, académico de Bellas Artes, analizó los retratos condicionado por una mentalidad, deudora del romanticismo, que aún participaba de la idea de una historia unidireccional de tendencia

evolutiva, y expuso algunos de esos tópicos considerando que los infantes aparecían representados como “niños-hombres”, “niños tristes”⁴⁸ y como representantes de una mentalidad supersticiosa. En su opinión, Bartolomé González no merecía el denominativo de pintor, sino de “vulgar topógrafo del campo humano”⁴⁹, pues sus retratos no tenían otro “valor que el de figurines de la época”⁵⁰ que daban fe de la indumentaria y de las supersticiones con las que “la Inquisición española no parece haber sido tan intolerante como la habían pintado”⁵¹.



Fig. 7. Bartolomé González: *El infante don Fernando de Austria* (?), 1618. Óleo sobre lienzo, 99 x 79 cm. Budapest, Museum of Fine Arts. N.º. Inv.: 2007.2.

Fig. 8. Santiago Morán: *La infanta Margarita*, 1610. Óleo sobre lienzo, 100 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. N.º. Inv.: P01282.

Por otra parte, el hecho de que la documentación que se conserva sobre estos retratos hiciera evidente que estaban destinados prioritariamente a un uso de “tipo familiar” –sobre todo, Flandes y Alemania–, puso en sordina su dimensión política sin tener en cuenta, como observaba Serrera, que, al margen de su uso, los retratos siempre tenían que presentar al infante de un modo oficial por ser un miembro de la familia real⁵². Este aspecto se hace más evidente si nos situamos en el lugar del receptor-participante⁵³, contextualizando las imágenes dentro de la cultura visual del momento. Los retratos infantiles debían formar parte de los esfuerzos de los monarcas por mostrar el poder regio a través de un lenguaje visual que proyectara el distanciamiento, la idealización cuasi divina del personaje y su presencia como una suerte de icono, tal y como ha señalado Sarah Schroth para las imágenes del rey y de la reina⁵⁴. No obstante, primeramente es necesario realizar un detenido repaso de todos los retratos de cuya existencia tenemos constancia, ya sea de manera gráfica o documental, para percibir de qué elementos se componen esas imágenes y cómo se representa a los infantes.

De la primogénita de Felipe III y de Margarita de Aus-



Fig. 9. Pantoja de la Cruz: *Infanta Ana Mauricia*, 1602. Óleo sobre lienzo, 97,5 x 87, 7 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3328.

Fig. 10. Pantoja de la Cruz: *El príncipe Felipe y Ana Mauricia*, 1607. Óleo sobre lienzo, 118 x 124 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º.: GG_3301.

Fig. 11. Cristofano Allori: *Retrato de Francisco y Catalina de Médicis niños*, 1595. Óleo sobre lienzo. Florencia, Palazzo Pitti.

tria, Ana Mauricia, se conservan dos retratos con menos de un año: uno con cuatro meses de edad aproximadamente, en el que se la muestra sentada sobre un cojín y protegida con dijes, localizado en las Descalzas Reales (fig. 5); y otro con nueve meses, vestida de concepcionista con un jilguero, que fue enviado a los familiares alemanes y se conserva ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 9). Del príncipe Felipe sabemos que, a los tres meses de su nacimiento, Margarita pidió que se le retratara en un naípe vestido de blanco, sentado en una almohada carmesí y mostrando ya los brazos –sin fajar⁵⁵–, para enviárselo a sus parientes alemanes⁵⁶. Igualmente Felipe III encargó, en esos primeros meses de vida del futuro Felipe IV, un retrato suyo sentado en una almohada, con dijes y un mono⁵⁷. Por su segundo cumpleaños, en 1607, Margarita pidió a Juan Pantoja de la Cruz un cuadro de Felipe vestido de “fraile, metido en un carretón y un pájaro en la mano”⁵⁸. Asimismo, la reina encargó dos retratos dobles de Felipe, vestido de fraile, con Ana Mauricia para enviar a Flandes y a Alemania, de los que se conserva el último (fig. 10)⁵⁹. De María Ana recién nacida, la tercera hija del matrimonio, se conoce, por una parte, el encargo de la reina Margarita de un retrato suyo con dijes, sentada sobre una almohada color carmesí, para enviar a Flandes⁶⁰ y, por otra, el lienzo en Viena (fig. 6), por lo que cabe pensar que, como los anteriores dobles, se hicieron dos copias para mandar a las dos familias. También se conserva en la colección Cliveden Estate un retrato de María Ana –hasta ahora inédito–, a la sazón de dos años y diez meses, en el que aparece con una higa colga-

da del pecho y un mico (fig. 13), y que se podría vincular con el pintor Santiago Morán⁶¹. Por su parte, el rey encargó dos retratos del infante Carlos, con pocos meses de vida, con dijes y un cristal en la mano, metido en un carretón⁶². El infante vestido de fraile dominico es también coprotagonista de un retrato doble con su hermano recién nacido, Fernando, quien aparece metido en un carretón con su cinturón de lactante repleto de dijes (fig. 12) en compañía de un mico, un perro y un pájaro, obra de Andrés López Polanco. Por su parte, igualmente, de Margarita Francisca, la séptima hija del matrimonio, existe un retrato con unos pocos meses de vida, con todos sus dijes y sentada sobre unos almohadones rojos (fig. 8), realizado, de nuevo, por Santiago Morán⁶³. Asimismo, el último hijo del matrimonio, Alfonso Mauricio, fue retratado por Bartolomé González (fig. 14)⁶⁴, con sus dijes y sentado en un carretón; el mismo pintor también le retrató con dijes en compañía de su hermana Margarita (fig. 15)⁶⁵ y en uno triple con Margarita y Fernando (fig. 4) que fue enviado a Alemania.

Por tanto, lo que se percibe tras la lectura de estos datos documentales es que se tiene constancia textual o visual de que a todos los infantes se les retrató a poco de nacer, tanto a las niñas como a los niños, y se les representó con una serie de elementos que se repiten en el retrato del príncipe y en los retratos de los infantes indistintamente: la almohada color carmesí, los cinturones con dijes y los hábitos, además de otros elementos típicos del retrato infantil como son los carretones, los pájaros, los monos o los perros.

El hecho de que se generaran tantísimas pinturas con estas características invita a pensar que se llegó a crear deliberadamente una imagen propia para los retratos de los pequeños Habsburgo que permitía que estos fuesen identificables y diferenciables respecto a los de otras casas dinásticas. Lo más probable es que fuera decisión de los comitentes y que poco pudiera intervenir el pintor, pues se conservan retratos de distintos retratistas que repiten el mismo esquema: Juan Pantoja de la Cruz (figs. 5 y 6), Bartolomé González (fig. 7)⁶⁶ y Santiago Morán (fig. 8). Igualmente, en cuestiones estilísticas todos fueron deudores de las propuestas de Antonio Moro (h. 1516-h. 1576): fondo negro, los infantes en aparente relieve, hieráticos y mayestáticos, de modo que se resaltan las características icónicas propias del lenguaje de poder ya señalado⁶⁷.

Hasta ahora se ha considerado a la reina Margarita, la comitente de muchos de estos retratos, como la introductora de los objetos apotropaicos y, en particular, de los dijes protectores del mal de ojo⁶⁸, se han interpretado como concesiones a una cultura popular de carácter eminentemente supersticioso⁶⁹. La presencia de esos objetos normalmente se ha relacionado con el hecho de que los retratos estaban destinados a familiares y, por ello, se ha considerado que la imagen que proyectaban estaría alejada de lo que podríamos entender como un retrato oficial, y que tan solo sería admisible en ámbitos restringidos⁷⁰. Sin embargo, es necesario tratar pormenorizadamente este asunto para comprobar hasta qué punto esas imágenes se pudieron considerar inoportunas o inapropiadas en la época.

En primer lugar se sabe que la utilización de la higa y de distintos objetos realizados con azabaches y coral eran bastante comunes en el siglo XVI; de hecho, hay constancia de que los hijos de Felipe II los utilizaron⁷¹. Sin embargo, es cierto que el uso de cinturones con dijes parece que debió producirse de manera simultánea en la rama imperial alemana y en la monarquía hispánica. En ambas cortes los retratos en los que aparecen esos cinturones son prácticamente contemporáneos: respecto a la corte hispánica se conoce el retrato de Ana Mauricia de 1602 (fig. 5) y, respecto a la alemana, los retratos de Juan Carlos (1605-1619) y el futuro Fernando III (1608-1657) —fechados entre 1607-8 y conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena—. Ambos eran hijos de Fernando II de Habsburgo (1578-1637) y, por tanto, sobrinos de Margarita, lo que evidencia las relaciones entre ambos. De este modo, si bien la costumbre de vestir esos cinturones en la corte puede que comenzara con la reina Margarita, el uso de dijes era ya anterior a su llegada, y por ello también lo era la creencia en la protección que procuraban⁷².

Lo cierto es que ese tipo de cinturones de lactancia marcaron la imagen de los infantes de ambas casas en esos momentos y los diferencia de los retratos infantiles contemporáneos que se produjeron en Francia, Inglaterra

o Italia⁷³, en los que no aparecen. Esta particularidad lleva a considerar que —aparte de que sea indiscutible que esos objetos eran llevados por los niños usualmente tanto en España como en Alemania como elementos de protección—, de cara al retrato, podrían conformar una suerte de seña de identidad de los retratos infantiles “Casa de Austria”⁷⁴ durante aquel reinado como para las reinas lo era el “joyel rico”, y ello por dos razones principalmente: los hacía reconocibles y eran una seña de prestigio y majestuosidad. De hecho, eran verdaderas joyas compuestas por variados materiales preciosos⁷⁵; basta recordar los dijes de oro y diamantes que llevaba el infante Alfonso en su retrato, tal y como especifica la memoria.

Por otra parte, sería un anacronismo considerar el uso de dijes bajo el prisma de la superstición, con las implicaciones que esto tendría en relación a los comitentes, pues no se entendía como tal en el siglo XVII⁷⁶. Ciertamente eran objetos que protegían de un “mal” que, principalmente, se pensaba que afectaba a los niños de tierna infancia: el aajo⁷⁷. Este “síndrome cultural”⁷⁸ fue compartido por toda la sociedad; si acaso, la “cultura popular”⁷⁹ se diferenció por recurrir a hechiceras y curanderas por no disponer del suficiente nivel adquisitivo para acudir a médicos. Por esa razón, y para diferenciar las prácticas “supersticiosas” del vulgo de las de la monarquía católica, distintos reyes encargaron desde el siglo XV, y aún en el XVII, tratados de medicina que racionalizaban la explicación del mal⁸⁰ por dos vías: una que lo entendía como producido por el diablo y que tenía remedio en el seno de la Iglesia, y otra que lo explicaba por causas naturales, biológicas, debido a la mala complexión del ojo del que mira; el remedio lo daba la medicina⁸¹. No obstante, estas diferencias entre el vulgo y la realeza y la nobleza solo se reflejarían en el modo de comprender el mal, pero no en la forma o el uso de tales objetos que, más o menos lujosos, eran compartidos por todos⁸². Incluso dentro de la cultura visual de la época, eran un elemento de reconocimiento de la propia edad del pequeño, es decir, un objeto parlante que definía que el infante se encontraba aún en el periodo de lactancia, pues eran signos reconocibles por toda la sociedad. Esto lo evidencia el hecho de que uno de los elementos que identifican el disfraz de niño-recién-nacido en los teatros o en las mojigangas sean precisamente los dijes⁸³.

La Iglesia respaldó esta creencia y, por ejemplo, Ana Mauricia, en su bautizo, “lleuaua riquissimas mantillas [antes bendecidas] y empoñaduras que el pontífice auía imbiado, y los pañales y embolturas, con indulgencias y dos jubileos pendientes de las embolturas”⁸⁴. Igualmente, fray Andrés de Soto demostró en 1607 las virtudes protectoras del Agnus Dei⁸⁵, así como se pusieron de moda los azabaches sacralizados con forma de santo y el *brevierl* con salmos bíblicos⁸⁶. Por su parte, la medicina puso su acento también en el empleo de toda clase de preventivos,



Fig. 12. Andrés López Polanco: *El retrato de Carlos y Fernando*, 1610. Óleo sobre lienzo, 120,5 x 124 cm. Mallorca, Museo Sa Bassa Blanca – Fundación Jakober.

Fig. 13. Anónimo: *Retrato de María Ana*, 1609. Óleo sobre lienzo, 106,5 x 75 cm. Inglaterra, Colección Cliveden Estate.

piedras y hierbas, así como en el uso de distintos dijes, como manifiesta Juan Alonso Ruizes de Fontecha (1560-1620) en uno de los tratados de cuidados infantiles más importantes de la época⁸⁷ –que, de hecho, fue dedicado a la reina Margarita durante su periodo más fértil⁸⁸–, y tiempo después Juan de la Torre y Valcárcel⁸⁹. Igualmente, es cierto que en estos tratados a veces se arremete contra el uso de la higa –por su forma obscena y su origen pagano– como parte de la superstición, envés de la doctrina católica⁹⁰, pero también lo es que no quedaba del todo clara la distinción entre lo natural y lo mágico, la medicina y lo supersticioso, puesto que el médico Ruizes de Fontecha también recomienda el uso de la higa en casos extremos⁹¹. Lo mismo ocurre con la mano de tejón, que no suele aparecer en los tratados médicos, pero hay que ser conscientes de que una cosa era la teoría y otra, bien distinta, la praxis, pues Covarrubias⁹² y Madame d’Aulnoy⁹³ explican la utilización habitual de esos objetos entre personas de todas las clases sociales. De este modo, los retratos con los infantes repletos de dijes no deberían de estar destinados necesariamente a un ámbito restringido, lo que se ve corroborado en el hecho de que en uno de los retratos del infante Alfonso que encargó Felipe III para la Galería de Retratos del Pardo, el niño lleva un cinturón de lactante con dijes (fig. 14)⁹⁴, y que este mismo infante también llevó puesto un dijero en un acto público tan importante como fueron las Capitulaciones de la reina de Francia⁹⁵.

En conclusión, estas piezas reflejarían la doble naturaleza del retrato de corte al presentar objetos de la vida cotidiana que trascienden a una realidad simbólica a la que ya hace bastante tiempo aludió Julián Gállego. Por un lado, formarían parte de la cultura material de la vida cotidiana de la Edad Moderna, pues realmente existía una alta mortandad infantil y los padres tuvieron que aferrarse a todas las posibles soluciones que se les ofrecieran para salvar la vida de sus vástagos, y más aún cuando se trataba de la perpetuación dinástica⁹⁶; y, por otro lado, ayudaron a configurar una imagen ideal de la infancia regia, con los dijes como joyas que aportaban prestigio y suntuosidad a los lactantes de la Casa de Austria.

Por su parte, otro de los elementos que ayudaron a crear la imagen de majestad para los infantes de menor edad fueron las almohadas. Sabine Weiss ya señaló que en la corte austriaca era habitual colocar a los niños recién nacidos sobre este tipo de almohadas⁹⁷. No obstante, parece que además pudieron llegar a adoptar un cierto sentido simbólico en estos retratos⁹⁸ que, una vez más, los diferencia de los retratos de infantes franceses e italianos, en los que los recién nacidos normalmente aparecen tumbados. La fórmula de representar a los recién nacidos sobre una almohada no es un rasgo que se inventara en este reinado⁹⁹ y posiblemente su origen se debe al interés por relacionar a los infantes con las representaciones del Niño Jesús que se popularizaron en Alemania desde el siglo XV (fig. 17)¹⁰⁰. Probablemente la elección de esta fórmula se debería a la necesidad de trasmis-



Fig. 14. Bartolomé González: *El Infante Alfonso el Caro*, h. 1611-1612. Óleo sobre lienzo, 183 x 109, Mallorca, Fundación Jakober.



Fig. 15. Bartolomé González: *La infanta Margarita y el Infante Alonso el Caro*, 1611-12. Óleo sobre lienzo, 144 x 118 cm., Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

tir visualmente algo tan complicado como era que un recién nacido impusiera respeto, alabanza y dignidad regia. Teniendo esto en cuenta, no podría encontrarse un modelo mejor que el Niño Jesús para la representación de un infante, comprendiendo que la realidad política del Antiguo Régimen reconocía a los monarcas y príncipes como una raza semidivina que estaba aparte del resto de los mortales¹⁰¹. Por otro lado, debemos partir de la premisa de que muchos de los retratos serían construcciones del pintor, puesto que en ocasiones se les representó sentados demasiado pronto¹⁰².

En relación a estas citas visuales, Burke explica que, para que su lectura fuera la adecuada, se debía presuponer la familiaridad del observador con las imágenes a las que se hacía referencia¹⁰³. En este caso, su eficacia estaba asegurada, pues la representación del Niño Jesús sobre un cojín era un modelo conocido por todo el mundo; estaba tan extendido que incluso partiendo de él se llegaron a realizar moldes de barro para dulces de Navidad¹⁰⁴ y felicitaciones de Año Nuevo (fig. 17)¹⁰⁵.

Además, de todos los signos prefigurativos, el que aparecía con mayor asiduidad acompañando al Niño

Jesús era el jilguero –símbolo de la Pasión por su gusto por el cardo y el color rojo de sus plumas–, animal que también es frecuente en los retratos infantiles de todos los países (figs. 7, 9 y 14). Estos puntos de conexión deben hacernos reflexionar sobre si las citas visuales iban en una dirección o en ambas. El hecho de que nos encontremos en un camino de ida y vuelta se manifiesta en que, en ocasiones, para humanizar al Niño Jesús se le colocaban amuletos de coral como los que llevaban los infantes, del mismo modo que sabemos que uno de los juguetes favoritos de los niños eran los pájaros¹⁰⁶. Nos encontramos de este modo con contaminaciones entre lo laico y lo religioso que garantizaban una lectura adecuada de la imagen de un recién nacido que, ante todo, debía imponer respeto e irradiar majestuosidad.

En este contexto se puede considerar entonces la pintura que se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid que hasta fechas recientes se consideraba un *Niño Jesús* de Pasión (fig. 16), pero que actualmente se piensa que posiblemente se trata de un retrato de un infante *a lo divino*¹⁰⁷. García Sanz apunta



Fig. 16. Anónimo: *Niño Jesús*. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, N.º. Inv.: 00612064.



Fig. 17. Anónimo: *El Niño Jesús en un Jardín* (Felicitación de Año Nuevo con indulgencia), 172 x 116, Berlín, Staatsbibliothek y en Munich, Staatsbibliothek.

en su último libro que podría ser uno de los hijos de Felipe III¹⁰⁸, y en nuestra opinión es muy probable que el niño representado sea el futuro Felipe IV, pues existen una serie de particularidades que apuntan a esta identificación. La reina Margarita de Austria encargó a Juan Pantoja de la Cruz bastantes retratos *a lo divino*, lo que no es demasiado usual en la monarquía hispánica: *El nacimiento de la Virgen* (1603), *El nacimiento de Cristo* (1603) y *La Anunciación* (1604), en los que la reina es representada como la Virgen María¹⁰⁹. Además, es preciso señalar también que Diego de Guzmán (1566-1631), biógrafo de la reina, incide reiteradas veces en la curiosa correspondencia de las fechas de la historia sagrada con los nacimientos de los miembros de la familia real¹¹⁰. Especialmente llama la atención la fecha del nacimiento del futuro Felipe IV, pues era el gran esperado: “nació el día santo del viernes de la semana Santa”¹¹¹. Quizá por ello se pudo decidir retratarlo con los símbolos de la Pasión: la corona, el jilguero y el orbe, pues si su madre, la soberana, fue identificada en las pinturas con la Virgen, el futuro rey podría serlo con Cristo.



Fig. 18. Frans Luyckx: *Archiduque Carlos José*, h. 1650-1651. Óleo sobre lienzo, 121 x 94, 5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Además, en el Kunsthistorisches Museum de Viena se conserva un retrato posterior de Carlos José de Habsburgo (1649-1664) (fig. 18) que sigue exactamente las mismas pautas que el de las Descalzas Reales, aunque ‘sin divinizar’, lo que demuestra que esta manera de representar a los infantes debió de extenderse con relativa facilidad. De hecho, existe también un retrato de un niño polaco con pocos meses fechado durante el último tercio del siglo XVII –conservado en la Fundación Yannick y Ben Jakob–, que continúa con los mismos componentes, aunque algo metamorfoseados: vestido de blanco, sentado sobre un cojín de color carmesí y con un jilguero en la mano.

Otro de los elementos que aparece en tres de estos retratos –y algún otro tan solo documentado– son los hábitos de fraile, de monjes y monjas, cuya presencia ha dado lugar a diversas interpretaciones que afectan al entendimiento global de esas imágenes¹¹². Al igual que el de los dijes, su uso debe comprenderse como un medio profiláctico y, además, como intercesor ante los santos, tal y como indicó Marías¹¹³. Sin embargo, la presencia de los hábitos en los retratos no debería considerarse inadecuada, ni un exceso de religiosidad por parte de la reina Margarita que fuera introducido exclusivamente por ella, o que, por este motivo, esos retratos fueran necesariamente íntimos y privados como en ocasiones se ha señalado.

La razón de que no se conozcan más retratos de infantes hispánicos vestidos con hábito probablemente se deba a que casi de ningún otro reinado hispánico se conservan tantos retratos de niños con tan poca edad, pero lo cierto es que esta costumbre era bastante antigua en Castilla. Sus funciones principales serían la votiva y la protectora. Se sabe que al futuro Felipe II, recién nacido, le enviaron desde Córdoba el hábito de sor Magdalena de la Cruz tal vez por una promesa de la emperatriz, quien debió de buscar la intercesión de la beata¹¹⁴. También esta costumbre estaba extendida entre la nobleza pues, estando embarazada en 1535, doña Estefanía de Requesens escribió a su madre: “també me e fet algunes dilijències de devocions, que si és filla tinc promès de abans que em sentís prenyada que aurà nom Maria Anna y que anirà un tems vestida de blau y blanc, y si és fill Juan Batis-te y Juan Evangeliste y que anirà vestit un tems del àbit de Sent Francès, y desde el día que naxerà se a de vestir de estes colors”¹¹⁵. Asimismo, cuando en 1536 nació el tercer hijo de Juan de Zúñiga, de su mismo nombre, su madre le vistió con el hábito de Nuestra Señora de la Concepción¹¹⁶. Igualmente era común que cuando un niño enfermaba se le vistiera con el hábito de un santo para que se recuperara: en 1631, cuando Teresa de Sada, una niña de aproximadamente tres años, enfermó, le hicieron un hábito y su abuela la ofreció a la Madre Santa Teresa de Jesús¹¹⁷. Tan frecuente era el uso de estos hábitos que en tratados de sastrería, como el de Francisco de la Rocha, se explica detenidamente cómo se debían cortar los hábitos de distintas órdenes para los niños y las niñas¹¹⁸.

Los retratos citados no son los únicos testimonios visuales de esta práctica ni tampoco es España el único país en el que se llevaba a cabo. En el Palazzo Pitti se conserva un retrato anterior de Francisco (1594-1614) y Catalina (1593-1629) de Médicis, cuando eran niños (fig. 11), realizado por Cristofano Allori (1577-1621), en el que el varón aparece vestido con un hábito. Igualmente, si nos retrotraemos un poco más atrás en el tiempo, uno de los milagros que se representan en el retablo del Beato Agostino Novello de Simone Martini (h. 1284-h. 1344) tiene como protagonista a un lactante, hijo de Margherite y Miguccio Paganelli, que se ha caído de la cuna. Con la esperanza de que el pequeño se salve hacen una promesa a Agostino Novello: si él vive, lo llevarán al altar del beato vestido de fraile agustino. Como todo terminó bien, las mujeres cumplieron su voto, tal y como aparece en el retablo¹¹⁹.

Quizá Margarita de Austria fue más dada a realizar promesas de este tipo que el resto de las reinas, pero esto, al menos hasta donde llegan nuestros conocimientos, no se puede constatar. No obstante, por lo expuesto, podemos comprobar que en la mentalidad de la época estas muestras de religiosidad, que lindan en muchos sentidos con lo que ahora comprendemos como prácticas supersticiosas, no deberían ser razón suficiente para limitar ni restringir que el público viera los retratos. Toda la sociedad, tanto la plebe como la élite, compartían el mismo temor hacia la muerte y cada cual ponía medios para prevenir cualquier mal en la medida de sus posibilidades y sus prácticas culturales. En este punto, al igual que con los dijes, hay que diferenciar también entre el receptor observador y el participante. En aquella época, todo el que viera el retrato, como receptor-participante, entendería perfectamente esa práctica¹²⁰, mientras que el observador actual, que es completamente ajeno a ella, tiene limitaciones en su comprensión, máxime si no la considera en el contexto postridentino –debemos insistir en que muchos de estos retratos se enviaban a Alemania y a Flandes– en el que la imagen de los infantes vestidos con hábitos de órdenes mendicantes, sobre todo, de la orden concepcionista, encarnaba la viva imagen de la Contrarreforma. Que no se hicieran este tipo de retratos con hábitos o con dijes para enlaces matrimoniales u otros fines oficiales se debía a que estos elementos normalmente se llevaban durante los periodos de mayor debilidad física, como eran los años más tiernos de la infancia, y no para las prácticas de tipo oficial, que solían comenzar con la edad de la razón: la puericia¹²¹.

Al margen de la indumentaria y los elementos que la acompañaban, es interesante hacer notar que en los retratos documentados de la descendencia de Felipe III no aparecen juguetes, como sí ocurría en el reinado anterior. Quizá esto se deba también a la imagen ideal que se pretendía proyectar de la infancia regia, ya que la ausencia de divertimentos estaba lejos de la realidad: es bien sabido que los infantes

tenían juguetes y todo tipo de objetos en miniatura a su disposición¹²². No ocurre lo mismo con los animales, si bien los más recurrentes son el jilguero, que se relacionaba con las representaciones de la infancia de Jesús, y el mico, que no dejaba de ser un elemento de lujo y distinción proveniente de Brasil¹²³.

La configuración de una imagen ideal de la infancia está presente también por el hecho de que los niños no aparecen sonriendo. La explicación se encuentra en los tratados de la época, donde se expresa que la risa “para ninguna edad es decorosa, cuanto menos para la niñez”, y se pensaba que estaba condenada por las Sagradas Escrituras porque se relacionaba con los locos y necios, como indican Pineda¹²⁴ y Erasmo de Rotterdam¹²⁵. Es comprensible que no se quisiera relacionar la imagen de los infantes –al igual que la de los adultos– con estas consideraciones, sino más bien mostrar que, como miembros de la familia real, su elevada condición les hacía aborrecer la torpeza y la fealdad de la risa¹²⁶. De hecho, Erasmo, en *De la urbanidad en las maneras de los niños*, aconseja que la boca se muestre “con los labios besándose entre sí ligeramente” como parte de los buenos modales que debían aprender¹²⁷. Al mismo tiempo, el mayor intelecto de los infantes hacía que estos se admirasen de muy pocas cosas y, por eso, quizá, tampoco ninguno de ellos presta atención a los animales que los acompañan. Esto indica que es una imagen completamente configurada para mostrar la majestad de una persona perteneciente a la realeza, y no “niños tristes”. Los niños jugaban y, presuponemos, se divertían. Sin embargo, en los retratos no se muestra una imagen realista de la infancia, sino una construcción completamente idealizada, acorde con las normas de decoro y en relación con la imagen política y religiosa que la monarquía quería proyectar. Por la misma razón, esos retratos tampoco pueden considerarse un reflejo de una supuesta escasa valoración de la infancia, ya que debemos tener en cuenta que el concepto que prima en ellos no es solo dar fe de una edad, sino especialmente representar la majestad regia en una imagen idealizada de los infantes. Sin embargo, no por ello debemos considerar que en este periodo la niñez estuviese desestimada sino que, muy al contrario, la gran cantidad de encargos de retratos son testimonio del afecto que se profesó a los miembros más jóvenes de la familia.

En definitiva, parece que la aparente escasez de retratos infantiles en España no fue tal, ni tampoco parece que sea evidente que existiera un giro copernicano a favor de la infancia a partir del siglo XVIII¹²⁸. De hecho, el análisis de la producción de retratos de los vástagos del tercer Felipe refuerza, desde el caso hispánico, la tesis de Linda Pollock acerca de que las relaciones paterno-filiales han permanecido inmutables a lo largo de la historia¹²⁹, y a su vez pone en cuestión esa idea de que su reinado deba considerarse un tanto anodino respecto al arte¹³⁰. Igualmente este estudio pone de manifiesto la importante presencia de los retratos infantiles en la vida cotidiana de la familia real y su versatilidad, pues todos ellos estaban sujetos a las fórmulas del retrato oficial –aún apareciendo dijes o hábitos– independientemente de su uso. Así, el mismo retrato podía colocarse en el aposento de Isabel Clara Eugenia con un sentido meramente familiar, tal y como indican sus afectivas palabras: “todo el adorno de mí aposento son los retratos, con que paso la vida, ya que no puedo gozar los vivos”¹³¹, y en la Galería de Retratos del Pardo o del Schloss Ambras, donde se yuxtaponían las motivaciones de índole familiar, documental y dinástico con otras de carácter político. Dicho de otro modo, tras la imagen que la monarquía debía proyectar de todos sus miembros, estos retratos podían llegar a adquirir un fuerte valor sentimental, como se apuntó en relación con la serie de las capitulaciones de Francia y que se constataría igualmente en un estudio que continuara con los retratos pueriles¹³². De este modo, una misma imagen provocaba distintos sentimientos entre quienes las poseían; ya vimos que Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto no sintieron la misma emoción al ver por primera vez el retrato de su sobrina; al igual podemos imaginar que el retrato de la infanta María difunta no sería valorado del mismo modo por la condesa de Barajas que por la reina Margarita, pues lo que importa es la relación personal que tenía el representado con quien contemplaba su retrato. Al margen de las fórmulas que emplearan los pintores y de sus funciones político-representativas, quien miraba el retrato podía encontrar en él el *punctum* del que habló Roland Barthes¹³³, ese “azar” que hace que una misma imagen haga sentir de manera diferente a distintas personas, aquello que hace que se pueda llegar a amar una imagen o que una imagen pueda llegar a emocionar.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte de un estudio más amplio, que llevé a cabo como Trabajo de Fin de Máster, titulado *Imágenes de la infancia y la puericia en la corte de los Austrias*, leído ante tribunal el 24 de septiembre de 2013 en la Universidad Complutense de Madrid. Hay muchas personas, familiares y amigos que me han prestado su ayuda a lo largo de la elaboración de esta investigación pero, sobre todo, quisiera agradecer a mis directores, Miguel Morán Turina y José Riello, su apoyo incondicional, sus consejos y su esmerada

dedicación a este proyecto. Igualmente quiero transmitir mi agradecimiento a otros profesores que me han ayudado en distintos puntos del trabajo: de la Universidad Complutense, Ángel Aterido Fernández y Maite Cruz Yábar; de la Universidad Autónoma de Madrid, Luisa Elena Alcalá Donegani, Álvaro Molina Martín y, especialmente, Jesusa Vega González; y de la Universidad de Granada, Laura Oliván Santaliestra.

² Sin referencia en Almudena PÉREZ MARTÍN, *Margarita de Austria, Reina de España*, Madrid, 1961, p. 96.

- ³ Sobre los cuatro retratos documentados de la reina en estado de buena esperanza, véase María KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, 2007, pp. 105-108.
- ⁴ La reina Margarita tardó en quedarse encinta, por primera vez, dos años, y en dar un heredero al trono, seis. Se ha estudiado cómo se visualiza la preocupación de la reina por la fecundidad en una serie de pinturas de devoción; véanse Fernando MARIAS, “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte CSIC, Madrid, 1997, pp. 102-116 y, sobre todo, María Cruz DE CARLOS, “Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, XIII, 2, 2006, pp. 263-290.
- ⁵ Dentro de la realidad política de una reina consorte era inseparable el deseo maternal, inherente al ideal de la buena mujer, del papel político que la convertiría en una buena soberana. En palabras de Diego de Guzmán, “si deseó la Reyna nuestra señora tener hijos, fue para asegurar la sucession destes grandes reynos, y para tener nuevas prendas con que assegurar mas el coraçon de su marido”; Diego DE GUZMÁN, *Vida y muerte de doña Margarita de Austria*, Madrid, 1617, fol. 222 v. De hecho, la necesidad de tener un vástago para que la reina ocupara el lugar que debía en la corte es visible también gracias a los testimonios de quienes trataban con ella; Orazio della Rena, secretario de la embajada toscana en Madrid, señalaba que “la Reina por su mansedumbre no tiene parte ni autoridad alguna en el gobierno y si no despierta con el parto de un hijo varón y no empieza a atreverse, permanecerá siempre en su indiferencia, y es de temer que permanezca perpetuamente, pues su modestia no da lugar, ni su poco ánimo, a que se aficione a entrometerse en cosas de gran importancia”; carta de Orazio Della Rena, 1605, f. 10r, citada en Roberta MENICUCCI, “«El sol de España y las mediceas estrellas»: la política toscana hacia la corona española”, *Glorias Efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, catálogo de la exposición (Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, 2000), Madrid, 2000, pp. 63-86 (p. 74). Asimismo, la importancia que tenía este hecho se evidencia visualmente; no se ha afirmado en ninguna ocasión que es bastante representativo que el retrato de la reina embarazada se enviara a la familia junto al del rey vestido con traje militar y, en último plano, el sitio de Ostende, que mostraba cómo a partir de 1601 –año en el que la reina se quedó embarazada– los ejércitos españoles se unieron a los archiducos en contra de los rebeldes flamencos. De este modo, la pareja de retratos mostraría el buen estado de la monarquía bajo el nuevo reinado: Felipe III era capaz de llevar las riendas del ejército y la reina estaba capacitada para dar nueva sucesión al trono; a su vez, ambos mantenían una estrecha relación con las otras ramas de la familia, lo que manifestaba un buen panorama de cara a la política exterior. Por tanto, debemos comprender cómo el afecto y el interés político eran sentimientos perfectamente compatibles en las relaciones que guardaban los distintos miembros de la familia real hacia la prole.
- ⁶ Todo ello lo sabemos gracias a que, para el estudio del retrato en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria, contamos con una riqueza documental excepcional: dos relaciones de “cuadros para el servicio de la reina y por su mandato” (1600-1608) y “para el servicio del rey” (1603-1608) realizados por el pintor Juan Pantoja de la Cruz –publicadas por primera vez en Ricardo de AGUIRRE, “Juan Pantoja de la Cruz, pintor de cámara”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXX, 1, 1922, pp. 17-22; y del mismo autor y misma revista, “Juan Pantoja de la Cruz, pintor de cámara: II”, XXX, 4, 1922, pp. 270-274–; y dos memorias presentadas por Bartolomé González en agosto de 1617 y en marzo de 1621 que contenían 97 retratos de la familia de Felipe III –publicadas por primera vez en José MORENO VILLA y Francisco SÁNCHEZ CANTÓN, “Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 38, 1937, pp. 127-157–; las tres memorias aparecen enteramente publicadas en el anexo documental de Kusche 2007, pp. 475-479, 480-485, 510-524; a él se remitirá al lector cuando sea preciso. A estas hay que añadir una memoria algo menor, pero especialmente interesante, de los trabajos que Santiago Morán hizo para

Felipe III y que publicó Juan José JUNQUERA, “Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas”, *Archivo Español de Arte*, XLVI, 182, 1973, pp. 159-179 (pp. 168-170). Lo primero que llama la atención en las memorias es que destacan, en cuanto a cantidad, los retratos infantiles; todos ellos están minuciosamente descritos, y suelen registrarse la fecha de cada uno y el destino que tenían. Gracias a ello contamos con información sobre la producción, pero también sobre los elementos que integraban la imagen, la edad de los niños y la difusión y el alcance de los retratos dentro del panorama cortesano europeo.

- ⁷ No está claro si la infanta vivió uno o dos meses, puesto que la documentación del Archivo General de Palacio señala que vivió desde febrero a marzo de 1603 y, sin embargo, De Guzman 1617 fol. 132v. cuenta que María nació en enero. Quizá este valor del recuerdo y de querer dejar constancia de todos sus hijos lo había heredado la reina Margarita de su familia, porque ella misma fue retratada junto al resto de sus hermanos, incluso con aquellos que murieron en la infancia, en el retrato de Jakob de Monte, *La familia del archiduque Carlos II*, conservado en la catedral de Graz con una copia en pergamino, localizada en Klosterneuburg. Quisiera agradecer a Wolfgang Christian Huber, conservador del Kunstasammlungen, que atendiera amablemente mi petición, que me remitiera la imagen y me diera valiosa información sobre ella.
- ⁸ Aspecto ampliamente analizado por Juan Miguel SERRERA, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1990), Madrid, 1990, pp. 38-63.
- ⁹ No obstante, sobre todo a partir de los años noventa se realizaron algunos trabajos aislados que merecen especial mención por tratar distintos retratos de niños de este reinado. En primer lugar, el artículo de Serrera, ya citado, en el que estudió varios retratos de niños haciendo referencia a sus usos y funciones. Asimismo, las publicaciones de Fernando Marias son pioneras por su interés acerca de los retratos de niños de la Casa de Austria; en los dos primeros incidió en el papel de las mujeres de la corte como comitentes; véase Marias 1997, pp. 102-116 y “¿Un rey solo? Felipe II, sus mujeres y las artes”, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Visor, Madrid, 1998; en el tercero trató particularmente la imagen del príncipe de Asturias: “La re/presentación del heredero: la imagen del Príncipe de Asturias en la España de los Austrias”, *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Universitat Jaume I, 2004, pp. 109-142. También las exposiciones producidas por la Fundación Yannick y Ben Jakober, así como la organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos con el nombre de *El linaje del emperador*, en la que se analizaron varios retratos de infantes en el artículo que realizan Ana García Sanz y Leticia Ruiz y en la sección llamada “La sucesión”, que han ayudado a incrementar el conocimiento de estos retratos tanto como su fortuna crítica, ofreciendo grandes aportaciones; véase *El linaje del emperador*, catálogo de la exposición (Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge), Madrid, 2000. En último lugar, es destacable el artículo de Mercedes Llorente, en el que aborda el estudio de los retratos infantiles atendiendo a sus particularidades y relacionándolos con los tratados de educación de la época; Mercedes LLORENTE, “Portraits of Children at the Spanish Court in the Seventeenth Century: The Infanta Margarita and the Young King Carlos II”, *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*: Vol. 35: Iss. 1, Article 3, 2011, pp. 43-60.
- ¹⁰ Para ello las imágenes se han comprendido al margen de sus calidades artísticas, por medio de una suerte de historia antropológica del arte analizándolas por su uso y su función, y entendiéndolas visualmente como fruto de un contexto político, religioso y cultural determinado; en este sentido se engloba también metodológicamente dentro de los estudios de cultura visual.
- ¹¹ Antonio DE GUEVARA, *Libro llamado aviso de privados y doctrina de cortesanos*, Sevilla, ed. facsímil 1545, 2007, fol. 189 v.; Diego DE GURREA, *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores*, Lérida, 1627, f. 18v-19r.; Juan Andrés RICCI, *La Pintura Sabia*, 2 vols., edición facsímil 1649, a cargo de Fernando Marias y Felipe Pereda, Madrid, 2002, fol. 92r.; y Diego DE GONZÁLEZ DE SALCEDO, *Nutrición real. Reglas o preceptos de cómo se ha de educar a los reyes mozos desde los siete a los catorce años*, Madrid, 1671, fol. 20v.

- ¹² Pedro DE MEXÍA, *Silva de varia lección*, Madrid, 1673 [1540], pp. 118 y 119; y Juan DE PINEDA, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, tomo I, Madrid, 1963 [1589], tomo I, diálogo II, XXII, pp. 135-137. A diferencia de los anteriores libros citados, existían ejemplares de ambos en la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid; del primero, dos ediciones: la *Silva de varia lección* de 1547 y la *Nuova seconda selva di varia lettione* de 1583 (véase Fernando BOUZA, *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, 2005, pp. 556 y 563), por lo que podemos constatar que durante el siglo XVI y XVII los reyes conocieron estas obras y también las delimitaciones de la niñez que en ellas se contemplaban.
- ¹³ “La infancia, que quiere dezir niñez, de niño que no habla, y podríamos la llamar inocencia; porque nuestro castellano no tiene vocablo particular, que signifique infancia. El espacio y tiempo que a esta se da son quatro años; en el qual principal mente tiene dominio la luna, que es el primero y mas cercano planeta a la tierra, y por esto generalmente conforman las calidades que este planeta influya en esta edad: el cuerpo humano es humilde, blando, de poca fuerça, movable”; véase Mexía 1673 [1540], p. 118.
- ¹⁴ De los cuatro a los catorce: “llamamos puericia, por la pureza, è inocencia de aquella edad”, “es la niñez, y principio de mocedad en el hombre. En esta en lo general es governador el planta llamado Mercurio, q esta en el cielo [...]. En esta edad conforme a la naturaleza de este planeta, los hombres comiençan a mostrar su ingenio, y avilidad para las letras: para leer, y escribir tañer, y cantar. Son doctrinables, aparejados para ser enseñados muy movibles en sus propositos inconstantes, y livianos”; véase Mexía 1673 [1540], p. 119.
- ¹⁵ Pineda 1963 [1589], tomo I, diálogo II, XXII, pp. 135-137.
- ¹⁶ Tal y como señaló Gonzalo Sánchez-Molero, la evolución social del individuo se expresaba por medio de una transición en tres etapas, que hemos de considerar como ritos de paso: la lactancia, el destete y la imposición del “hábito de galán” que coincide con el final de la inocencia y con el inicio de la puericia; véase José Luis Gonzalo SÁNCHEZ-MOLERO, *El aprendizaje cortesano de Felipe II: la formación de un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999. pp. 33 y 51-54. Al respecto es interesante el trabajo de Llorente 2011, en el que señala que *Las meninas* y el *Retrato de Mariana de Austria* de Juan Bautista Martínez del Mazo muestran el momento liminal en el que se está produciendo el cambio entre la infancia y la puericia.
- ¹⁷ No obstante, es preciso señalar un impedimento a la hora de precisar esta “subdivisión”: la duración del periodo de lactancia era distinta para cada niño y, a diferencia de los infantes de otros reinos en los que sí conocemos la duración de la lactancia de cada uno de ellos, aún no se ha hallado suficiente documentación acerca de las nodrizas de éstos para saberlo; no obstante, véase “Amas de leche” en Félix LABRADOR ARROYO, “Casa de la reina Margarita de Austria por oficios (1599-1611)”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonieta VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte*, vol. III, Madrid, Fundación MAPFRE-Instituto de Cultura, 2008, pp. 930-945. Sin embargo, por término medio la lactancia de una persona real solía durar como mínimo un año y medio y podía llegar a prolongarse unos tres años; véase Luis CORTÉS ECHANOVE, *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España: 1566-1886*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1958 y Margarita GARCÍA BARRANCO, *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- ¹⁸ Existen dos posibilidades para explicar que la infanta no aparezca con el vaquerillo: que Margarita aún siendo menor de cuatro años se considerase que había traspasado el periodo de la infancia por su madurez y se encontrara ya en la puericia, o que hubiera mayor variedad de trajes en el periodo de la infancia para las niñas que para los niños, para los que solo existía el vaquerillo; véase Francisco DE LA ROCHA, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres*, Valencia, 1618, pp. 184-188. Por esta razón, al menos en este periodo, es más fácil identificar el cambio entre las dos edades en los varones que en las mujeres, pues existen varios retratos en los que aparecen las infantas Ana Mauricia, María Ana y Margarita con la saya entera de niña con tan solo dos y tres años de edad. No obstante, también es posible que el cambio entre la infancia y la puericia para las niñas se realizara con menor edad que para el varón. Sobre la saya, véase Carmen BERNIS, “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1990), Madrid, 1990, pp. 65-111 (pp. 88-89 y 111).
- ¹⁹ Véase la transcripción del documento en Kusche 2007, p. 511.
- ²⁰ De hecho, en 1615, el año en que por fin se iba a efectuar el intercambio de las princesas, Felipe III encargó a Santiago Morán un juego de seis naipes de los hijos que le quedaban, “que a 17 de junio se entregó en el guarda hoyas de Su Magestad”. Es posible que estas miniaturas estuvieran destinadas a acompañar a Francia, en noviembre de dicho año, a la infanta Ana Mauricia. Documento transcrito en Junquera 1973, p. 170.
- ²¹ Aparecen en la “Relación de las pinturas que quedan en la guardajoyas que no están entregadas al s.r. don joan Pacheco y quedan por q[ue]n[ta] del s.r her[na]n[do] espejo”, Alcázar de Madrid de 1621: “[1860-1862] Tres lienzos en los que están retratados los siete hijos del Rey nuestro señor que está en gloria, bestidos de blanco, en vno el Rey nuestro señor presente y la Reyna de Francia, en el otro el ynfante y doña Maria y en el otro Fernando Alonso y Margarita”; utilizo las transcripciones de los *Inventarios Reales*, vol. I (1555-1623), que la Biblioteca del Museo Nacional del Prado ofrece con la signatura SG PRA. Gen. (55).
- ²² Este envío también demuestra que Felipe III siguió la tradición de su esposa y continuó enviando retratos con una función principalmente familiar a la corte alemana, en particular al emperador Fernando II, quien era el hermano favorito de la reina; véase Pérez Martín 1961, pp. 94-95. Aunque tampoco debamos olvidar su sentido político: el posible deseo del rey de hacer gala del buen panorama dinástico que ostentaba la monarquía hispánica por aquellos momentos, a lo que habría que añadir que por aquel entonces el emperador Fernando tenía a sus dos hijos, el archiduque Juan Carlos (1605-1619) y al futuro Fernando III (1608-1657), en edad de comenzar sus negociaciones matrimoniales. De hecho, tras la muerte de Juan Carlos, sería Fernando III quien, sobre todo a partir de 1617, se vería como el perfecto candidato para María Ana y terminaría finalmente contrayendo matrimonio con ella, a pesar de las distendidas negociaciones de ésta con el príncipe inglés. No obstante, este tipo de tramitaciones ya responden a los retratos pueriles y se escapa del tema aquí tratado.
- ²³ El interés por la cronología y la epigrafía familiar, estudiado con varios ejemplos de retratos infantiles europeos del siglo XVI y XVII, en Philippe ARIÈS, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, 1987, pp. 35-37.
- ²⁴ El pintor de corte Santiago Morán sigue siendo aún una figura bastante desconocida; sobre los datos que hasta el momento se conocían, véase José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 1, 2008, pp. 171-188. Este retrato podría atribuirse a Morán por varias razones: es el único retrato que se conserva de la niña a esa edad y con estas características; no aparece ninguno semejante en las memorias de Pantoja de la Cruz y de Bartolomé González; y por la edad encaja perfectamente con los retratos de la memoria que Junquera 1973 publicó de obras realizadas por Santiago Morán entre el 1 de enero de 1608 hasta fin de junio de 1618 para el rey Felipe III, pues en 1609 la niña tendría dos años y diez meses, tal y como aparece en la inscripción del cuadro. Además, uno de los retratos descritos es prácticamente idéntico al que nos ocupa: “El otro es de la Infanta D. María, entero, en pie, vestida de blanco con un Jesus de oro en el pecho y una galera de oro al lado derecho y una cadenilla de oro menuda pendiente del Jesus y una higa guarnecida de oro al lado izquierdo y con su cinturilla de esmeraldas y puntas por la faja y la mano derecha arimada encima de la cabeza de un mono que está sobre un bufete carmesí, con un pabellón de lo mismo” (p. 169). Sobre todo se distinguirían en el Cristo pero, como es bien sabido, era habitual realizar copias y en ellas cambiar ciertos detalles con el fin de amoldarlos mejor a su receptor o a la función que fuese a cumplir. Por otra parte, no quiero dejar de mencionar en relación a Morán que, gracias al estudio de los retratos de niños difuntos, podría documentarse una obra de este pintor. Al revisar la memoria de la muerte en 1623 de Margarita Catalina, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón, a quién se la retrató difunta –dato dado a conocer por García Barranco 2007, p. 420–,

salió a la luz un borrador en el que se registra la inicial del pintor quién la retrató: “retratola M.[?]” (Archivo General de Palacio, *Sección Histórica*, Caja 56, Expediente 16). Es difícil declarar con certeza que se tratara de una obra de Morán porque tan solo aparece una inicial ambigua que es bastante complicado discernir si es una “N.” o una “M.”. No obstante, no sería extraño que se tratara de él porque, a la muerte de Pantoja de la Cruz, fue nombrado pintor de cámara, desde 1609 hasta su muerte en 1626, luego lo más probable es que Morán se encargara de realizar este tipo de servicios, dado que este retrato se realizó en 1623.

²⁵ Véase la cuenta de Pantoja de la Cruz a la reina Margarita en Kusche 2007, pp. 475-476 y 478.

²⁶ Además, debemos tener en cuenta que el ejemplar que se quedaron los reyes –que se ha podido localizar en la relación ya citada del 1621, que contiene el vol. 1 de *Inventarios Reales* (1555-1623), que la Biblioteca del Museo Nacional del Prado ofrece con la signatura SG PRA. Gen. (55)–, aparece en la “Galería de adentro”: “[1848] Otro retrato de la infanta María, muerta, en vn ataud cubierto de terciopelo carmesí”, exactamente junto al retrato de su madre, la reina Margarita, y dos de sus hermanos: el del “infante Carlos en un carretón” y el de “la infanta María jugando con una [roto]”. El resto de los cuadros de la sala son de la más absoluta disparidad, desde Felipe I y otros miembros de la Casa de Austria hasta otros religiosos, y en este mismo inventario, en la “Galería de afuera”, se encontraba uno de los retratos de Margarita Francisca muerta que el rey Felipe III encargó, y de nuevo uno al lado de su madre y, al otro, del mismísimo Carlos V. La localización de los retratos fúnebres evidencia, una vez más, la importancia que tenían los infantes en la corte, incluso los que tuvieron una infima supervivencia. Los retratos fúnebres, dadas sus particularidades, serán objeto principal de estudio en otra publicación.

²⁷ “Un retrato de la infanta, una caxa cubierta de encerado sellada en que va un retreble de oro con una ymagen de Nra. Sra. con su hijo con 25 diamantes pequeños con seis bueltas de cordones de oro, una ymagen de San Blas de oro con 21 diamantes pequeños con otro cordon de oro, un San Jaçinto de oro con 13 diamantes y su cordón, un rosario de calambuco con çinco extremos de oro, un rrelicario para reliquias de oro con 69 diamantes, unas arracadas de oro cada una con seis diamantes engastados pendientes y una caxita de oro aobada esmaltada con 29 diamantes, otra caxa sellada y cubierta con ençerado en que van algunos huesos de santos sin guarnición alguna, otra caxa cubierta con ençerado y sellada en que van diez pares de guantes y dos bolsas de ambar, seis abanillos plateados y mill y quinientas agujas y dos retablos embueltos en ençerado y seis hojas de espadas y un cañon de hoja de late en que va el retrato de la Illma. Infanta”; AGS, CC, Libro de Cédulas de Paso, n. 365, f. 208, 19 de noviembre de 1604, recogido en Magdalena S. SÁNCHEZ, “Mujeres, piedad e influencia política en la corte”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonieta VISCEGLIA (coord.), *La monarquía de Felipe III: La corte*, t. III, Madrid, 2008, pp. 146-162, (pp. 158-159).

²⁸ Carta de Isabel al duque de Lerma, 17 de abril de 1607, en Antonio RODRÍGUEZ VILLA, “Correspondencia de la infanta archiduquesa doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el duque de Lerma: desde Flandes, años de 1599 a 1607 y otras cartas posteriores sin fecha”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 48, 1906, pp. 111-131 (p. 129).

²⁹ De hecho, normalmente se enviaban copias, que eran de menor coste, pero, sin embargo, respondían a las necesidades igual que los originales.

³⁰ En otras ocasiones los retratos servían para mantener el contacto paterno-filial cuando el rey tenía que pasar largas estancias separado de su familia. Como es bien sabido, a Felipe II le enviaron retratos de sus hijos mientras se encontraba en Lisboa; pues, igualmente, Felipe III se intercambió pequeños naipes con su familia cuando estuvo en Valencia, donde permaneció solamente desde noviembre de 1603 a febrero de 1604. Pantoja de la Cruz se trasladó e hizo el retrato del rey, encargándose personalmente de entregárselo a la reina en las Descalzas; allí mismo retrató a Margarita de Austria y a su hija, la infanta Ana Mauricia, que contaba tan solo con unos dos años; y después los cuadros se remitieron al rey, que todavía se encontraba en Valencia; véanse Serrera 1990, p. 49 y Marías 1997, p. 106.

³¹ Margarita de Austria compartía todas sus vivencias con su íntima amiga María Sidonia, condesa de Barajas, a quién regaló bastantes retratos: uno de ella misma “estando preñada”; otro del príncipe “bestido de fraile, metido en un carretón y un pájaro en la mano”; otro de la infanta doña Ana; otro más de su segunda hija, difunta, “metida en su ataud”, y otro de la infanta María Ana, con sus dijes, “sentada sobre una almoada de terciopelo carmesí y dosel de lo mismo”; es decir, mandó realizar para ella retratos de todos los hijos que había tenido hasta la fecha, véase en la memoria de los encargos de la reina al pintor Pantoja de la Cruz; Kusche 2007, pp. 476 y 478. María Sidonia acompañó a Margarita de Austria en el viaje que les llevaría desde Graz a España y fue su dama desde que era niña hasta 1603, que fue cuando se casó con Diego Fernández de Córdoba, primer marqués de Guadalcázar. Sin embargo, su amistad no se rompió y muestra de ello son estos regalos por parte de la reina. Sobre María Sidonia y la relación que guardaba con los reyes, véase Cristóbal MARÍN TOVAR, “Doña María Sidonia Riederer de Austria de Paar, dama de la reina Margarita de Austria y condesa de Barajas”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y Rubén GONZÁLEZ CUERVA, *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre Monarquía Católica y el Imperio*, vol. 1, Madrid, 2011, pp. 671-700.

³² De los diez retratos que Felipe III le regala, el que más interesa aquí es el de Alfonso porque pertenece a su periodo de lactancia: “Smo Infante D. Alonso, del mismo tamaño, vestido de tela blanca guarnecido de caracolillos de oro, sentado en su castillejo de nogal y box, con unas labores embutidas debajo y dijes, en la mano un pájaro y la otra en el carretón, con sus cortinas de terciopelo y brocado y su país y suelo enlosado de jaspe”; véase en Kusche 2007, pp. 522-524.

³³ Tal y como señaló Freedberg empleo el vocablo “respuesta” cuando me refiero “a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador”; David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 14.

³⁴ Carta de Isabel al duque de Lerma, de Gante a 28 de junio de 1602, en Rodríguez Villa, tomo XLVII, 1905, p. 343.

³⁵ Carta de Isabel al duque de Lerma, de Gante a 2 de septiembre, 1602, en *ibid.*, p. 349.

³⁶ Félix LLANOS Y TORRIGLIA, *La novia de Europa*, Madrid, 1944, p. 81. Como señaló Falomir, en los retratos “cabían tantas y tan variadas reacciones como espectadores”; véase Miguel FALOMIR, “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”, en D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. *As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Oporto, 1999, pp. 125-140 (p. 130).

³⁸ Freedberg 1992.

³⁹ Carta de Isabel al duque de Lerma, de Gante a 21 de enero, 1603, en Rodríguez Villa, tomo XLVII, 1905, p. 360.

⁴⁰ Tras el envío de otro retrato de Ana Mauricia y sin haberla visto nunca en persona, la infanta le comentaba al duque que la quería mucho más que sus propios padres, “por mucho que esto sea”; carta de Isabel al duque de Lerma, 3 de mayo de 1610, en Rodríguez Villa 1906, p. 271.

⁴¹ Felipe II tenía mucho empeño en que los retratos de sus hijos fueran lo más realistas posibles para que pudiera observar adecuadamente sus cambios; así queda patente en la carta en la que alude a un retrato del príncipe don Diego: “Y su retrato dice mi hermana que no está bueno y que él está mejor y aun que lo estaba el otro retrato que ella vio que se hizo primero que éste. Me ha parecido en él que ha crecido, aunque no mejorándose en el gesto. A todos os quería ver más que en retratos”; carta del 4 de junio de 1583, en Fernando BOUZA, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, 2008, p. 85.

⁴² Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua*, versión castellana de Manuel Denis, Madrid, 1921 [1563], pp. 249-284.

⁴³ Cuando le dieron la noticia de su nacimiento le escribía al duque: “No os sabría yo decir, por mucho que lo quisiese encarecer, el contento con que estoy del nacimiento de mi nuera, que aunque esté por nacer el marido, tengo una gran queixa de que me la llameis por nombre de sobrina; pero por cualquiera que sea, os confieso he olgado tanto con ella y la quiero de manera que no me lleven ventaja sus padres por mucho que hayan olgado con ella. Todo se me vá en contemplar á mi hermano con su hija, y si la regala ó la toma en brazos y otras mil cosas. Allá le escribo que me la abraze y bese

- por mí, y quieroos poner por testigo de si lo cumple, que yo lo hiciera de muy buena gana y más que todos. Dicen parece á mi hermano, de que estoy contentísima”; carta de Isabel al duque de Lerma, de Neoport, 24 de octubre de 1601; en Rodríguez Villa, tomo XLVII, 1905, p. 323.
- ⁴⁴ Magdalena S. SANCHEZ, “¿Recuerdos y afectos? La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con el duque de Lerma” en Cordula WYHE (dir.), *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, 2011, pp. 202-226 (p. 214).
- ⁴⁵ Isabel Clara Eugenia se lamentaba del matrimonio de Ana Mauricia y le aconsejaba; *ibid.*, p. 215.
- ⁴⁶ Isabel Clara Eugenia envió a su sobrina una sortija que había pertenecido a la abuela de ésta, Ana, la cuarta mujer de Felipe II; véase *ibid.*, p. 215-216.
- ⁴⁷ Narciso ALONSO CORTÉS (ed.), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Domenico Víctor*; Valladolid, 1916, pp. 25 y 26.
- ⁴⁸ “Esos niños no han jugado, tal vez ni han sonreído. Parecen haber nacido con el pesimismo y el sentido escéptico del hombre viejo que ha perdido toda ilusión», están «tiesos, envarados, son niños-hombres», «casi todos se nos ofrecen con una gravedad y un hieratismo incompatibles con la espontaneidad del vivir despreocupado y con la ternura que merece el niño”; véase Antonio CASAL, “El retrato de niño en España y en la pintura española”, en *Exposición de retratos de niño en España*, catálogo de la exposición, Madrid, 1925, pp. 15-19.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.
- ⁵¹ “Consecuencia de tan arraigados dislates ha sido el poner al niño español, especialmente en sus primeros años, bajo la protección de múltiples amuletos. ¡Lástima que no los hubiera para combatir su tristeza!”; *ibid.*, p. 18. La comprensión de estos dijes como amuletos provenientes de una superstición contraria a la religión católica, que debían ser prohibidos en época moderna, es un anacronismo que, a pesar de ser claramente contradictorio, se ha mantenido en las publicaciones que han tratado los retratos de Pantoja de la Cruz o de Bartolomé González.
- ⁵² Serrera 1990, pp. 50 - 53.
- ⁵³ Baxandall hay dos tipos de receptores, el participante y el observador: “el participante entiende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no comparte. Puede actuar dentro de los *standars* y normas de la cultura sin ser racionalmente conscientes de ello y, a menudo, incluso sin haberlos formulado como tales. [...] Se mueve con facilidad, delicadeza y flexibilidad creativa dentro de las reglas de su cultura. Su cultura, para él, es como el lenguaje que ha aprendido, de manera informal, desde la infancia”. En cambio, “el observador no posee este tipo de conocimiento de la cultura. Tiene que explicar *standards* y reglas, explicitándolas y de ese modo haciéndolas también burdas, rígidas y torpes”; véase Michael BAXANDALL, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989, pp. 127-129. No obstante, debemos ser conscientes de que la interpretación de estas pinturas nunca podrá llegar a ser la del participante, sino que siempre será parcial y limitada por nuestras propias circunstancias pues, como es bien sabido, nuestra mirada nunca es limpia ni desinteresada.
- ⁵⁴ Schroth defiende que el rey Felipe III inauguró “un nuevo estilo de grandeza” basado, entre otras cosas, en el estilo lineal, la abstracción de los rostros y la riqueza de los atuendos para ofrecer al espectador una imagen de monarcas ideales, para oponerse a la austeridad de la monarca anterior; véase Sarah SCHROTH, “Re-presenting Philipp III and his Favorite; Changes in Court Portraiture 1598-1621”, *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVIII, 2000, pp. 38-49 y “A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III”, en *El Greco to Velázquez. Art during the reign of Philip III*, catálogo de la exposición (Boston, Museum of Fine Arts, 2008), Boston, 2008, pp. 77-122.
- ⁵⁵ Como pude verse en la siguiente nota, se especifica “el primero que se hizo con brazos”, lo que quiere decir que se le habían quitado las fajas que lo envolvían para evitar que se deformara, tal y como señaló María Cruz DE CARLOS VARONA, “Representar el nacimiento. Imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna”, *Goya*, 319, 2007, pp. 231-245 (p. 234, nota 27, más información sobre las fajas en nota 28). Como particularidad hispánica o habsbúrgica, a los infantes regios no se les retrata nunca mostrando el fajado, a diferencia de Italia o Francia, donde aparecen los niños completamente fajados en los retratos regios.
- ⁵⁶ “Más, en 9 de julio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hizo con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoada de terçopelo carmesí; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Lerma para ymbiar Alemania el dicho día”; véase Kusche 2007, p. 477.
- ⁵⁷ “Deue más Su Magestad vn retrato entero orixinal del Príncipe Nuestro Señor, sentado en una almoada de terçopelo carmesí y una alonbra en el suelo, bestido de tela blanca y sus dices y un cristal en la mano y otra sobre un monillo, bien acabado, que fué para Alemania; çinquenta ducados”; *ibid.*, p. 482.
- ⁵⁸ “El mismo día otro rretrato del Príncipe Nuestro Señor Bestido de fraile, metido en vn carretón y vn pájaro en la mano y sus cortinas carmesies, entero, en lienço de bara y quarta de alto; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas”, *ibid.*, p. 148.
- ⁵⁹ “El mismo día dos rretratos enteros de Sus Alteças Príncipe [e] Ynfanta Doña Ana, en vn lienço de vara y media en quadro, el Príncipe dentro de vn carretón y Su Alteça asidos de las manos, bestido de fraile y Su Alteça de tela rrica blanca con manga de casaca y joyas; originales, que fui a San Lorenzo açer las cabeças y los lleuó a Flandes Don Ricardo, teniente de los archeros; entreguelos a Hernando de Roja en 20 de febrero de 1607 en Madrid”; “Más, en y de abril de 1607 dos rretratos enteros en vn lienço de bara y media en quadro, del Príncipe Nuestro Señor y la Serenísima Ynfanta Doña Ana asidos de las manos, bestidos y bordados en la misma forma y manera que los que a Flandes y ábito de fraile, que fueron para ymbiar Alemania”; pp. 477-478.
- ⁶⁰ “Entregué a Hernando de Rojas vn rretrato entero de Su Alteça Ynfanta Doña María, bestida de blanco con sus dices, sentada sobre vna almoada de terçopelo carmesí, original que lleuó a Flandes el dicho Don Ricardo”; p. 477, además de la copia que se envió a la condesa de Barajas también con dijes.
- ⁶¹ Véase la nota 24.
- ⁶² “Los del Ynfante Don Carlos en su carretón con respaldar de terçopelo carmesí y bestido de tela blanca de primavera, con riços de oro, y sus babadores guarneçidos y una buelta de cadena al cuello, pendiente una cruz de diamantes y sus dices y un cristal en la mano”; véase Kusche 2007, p. 483.
- ⁶³ Hasta ahora es el único retrato que se conserva atribuido a Santiago Morán; el cuadro aparece en la cuenta del pintor presentada en 1613: “la señora ynfanta doña margarita con muchos dices y bavaador y bestido de cotonia blanco asaritada sobre unas almohadas carmesies” (Archivo General de Palacio, *Cuentas particulares*, leg. 5. 264), dado a conocer en la ficha realizada por Lucía Varela en *El linaje del emperador*, catálogo de la exposición (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000-2001), Madrid, 2000, p. 336.
- ⁶⁴ “Item otro retrato del S^{mo} Infante D. Alonso, vestido de tela azul con su guarnición de caracolillos de plata y puntillas, con sus dijes de oro y en la mano un pajarito, metido en su carretón. Es asimismo entero y del tamaño de los demás. Para el Pardo”; en Kusche 2007, p. 514. El retrato de la colección Fundación Yannick y Ben Jacober debía ser muy parecido al del Pardo, véase en Magdalena DE LAPUERTA, “La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo”, *Reales Sitios*, 143, 2000, pp. 28-39 (pp. 35-36). Quisiera agradecer a la Fundación Yannick y Ben Jacober, en especial, a Eva Caracuel y a Eva Mulet, que me hayan facilitado imágenes e información de las piezas de la colección.
- ⁶⁵ Aunque estos también podrían tratarse de la infanta María Ana y el infante don Carlos, pues el niño tiene un rostro distinto al de los otros dos retratos conservados del infante Alfonso, y aparece de un modo muy parecido al que está descrito arriba.
- ⁶⁶ El retrato de Budapest es demasiado parecido a los retratos de los hijos de Felipe III; sin embargo, está fechado en 1618 y en aquel momento no había ningún recién nacido puesto que la reina Margarita había muerto en 1611. Por esta razón, Kusche 2007, p. 315 señaló que pudiera ser hijo de algún miembro de la aristocra-

cia al que el rey hubiera enviado retratos de sus hijos, como lo hizo con el duque de Uceda. Siguiendo esta idea, Eva NYERGES, *Spanish paintings: the collections of the Museum of Fine Arts of Budapest*, Budapest, Museum of Fine Arts, 2008, p. 92, propone que, si no pudiese ser por datación el infante don Fernando, el representado podría tratarse de uno de los hijos del duque de Uceda; sin embargo, esto también sería improbable porque en 1618 Cristóbal Gómez de Sandoval-Rojas y de la Cerda (h. 1581-1624), I duque de Uceda e hijo del duque de Lerma, tampoco pudo tener un hijo en aquellos momentos porque su mujer, Mariana Manrique de Padilla y Acuña, murió en 1611. Por tanto, podría tratarse de un niño de una familia nobiliaria cercana al rey o, quizá más probable, sería un retrato que se fechara años después de ser realizado o que directamente fuese una copia posterior de alguno de los retratos de los hijos varones de Felipe III, del que no tuviéramos constancia. En este punto quisiera agradecer la atención que me prestó Adriana Lantos, ayudante de conservación del Museum of Fine Arts de Budapest.

⁶⁷ En relación a esto véase el comentario de Woodall del retrato de *Felipe II en armadura* (h. 1557) de Antonio Moro en Joanna WOODALL, *Antonius Mor: art and authority*, Zwolle, 2007, pp. 341-342.

⁶⁸ “Dix, y dices, las cositas, de oro, plata, coral, cristal, sartales, piedras y las demas menudencias que cuelgan a los niños [...]”; Sebastián DE COVARRUBIAS, *El tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, p. 324. Desde la antropología se ha estudiado cada uno de los elementos que componen estos dijes y las virtudes que se les atribuyen; véanse Concha HERRANZ, “Amuletos y talismanes en un cinturón mágico del Museo Sorolla”, *Iberjoya*, Madrid, 14, 1984, pp. 50-55; Concepción ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987; Ángela FRANCO, “Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo”, *Compostellanum*, XXXVI, n. 3-4, 1991, pp. 467-531; y Luisa ABAD y Francisco J. MORALEJA, *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, entre otros.

⁶⁹ Es una idea que aparece en Marías 1997, p. 110; Marías 1998, p. 454 y Marías 2004, pp. 113-114, y que se repite en Ana GARCÍA SANZ y Leticia RUIZ GÓMEZ, “Linaje regio y monacal: la galería de retrato de las Descalzas Reales”, en *El linaje del emperador*, catálogo de la exposición (Cáceres, Iglesia de la Preciosa, 2000-2001), Madrid, 2000, pp. 135-157 (p. 146) y en Leticia RUIZ GÓMEZ (dir.), *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006), Madrid, 2006, p. 66.

⁷⁰ Marías 1998, p. 454 y Marías 2004, pp. 113-114.

⁷¹ Felipe II compró para su hijo Carlos dos higas de azabache (véase Gonzalo Sánchez-Molero 1999, p. 201) y, para su hija Catalina Micaela, higas de azabache y otras “bugerías” (véase Agustín G. AMEZÚA Y MAYO, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568)*, tomo II, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1949, p. 19). Por otra parte, el infante Diego, en el retrato de Alonso Sánchez Coello (1577), lleva un collar con distintos objetos de carácter apotropaico, y también los lleva el nieto de Felipe II, Felipe Manuel de Saboya (1587), en el de Jan Kraek. De hecho, el médico Francisco Núñez en su *Libro intitulado del parto humano* (Alcalá, Casa de Juan Gracián, 1580), cuya primera edición es coetánea al nacimiento de la última hija de Felipe II, señala que “ponen a los niños muchas cosas en el cuello que se dizen, amuleta, conuene a saber las peonias, vna mano de zorra, o vna mano de figura humana, hecha higa” (fol. 166v).

⁷² Respecto a este asunto había dos opiniones confrontadas en la historiografía: los profesores Tormo (Elías TORMO, *En las Descalzas Reales de Madrid. Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales*, Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1944, p. 100), Marías 1997, p. 110 y Rodríguez G. de Ceballos (Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 138, 1998, pp. 13-24 [p. 19]) señalaron que el uso de los cinturones de lactancia es una costumbre que la reina Margarita trae de Alemania a la península; y, por su parte, Cortés Echanove 1958 apuntó que la tradición en España sería antigua pero, según él, no se conservan retratos de los hijos

de las anteriores reinas en periodo de lactancia y, por eso, no se sabe si los llevaban puestos. Tanto unos como otros tenían parte de razón: la creencia sobre el mal de ojo era muy antigua en España, tal y como lo demuestra el *Tratado de la fascinación o del aojamiento* (1425) de Enrique de Villena (1384-1434), así como el uso de higas y de piedras con cualidades protectoras; pero también es cierto que los cinturones, y no las higas sueltas, los dijes cosidos en la ropa o colgados en collar, debieron de darse prácticamente de manera simultánea en España y Alemania.

⁷³ Esta costumbre era completamente ajena a la Francia del siglo XVII; Madame d’Aulnoy contaba horrorizada lo que le habían contado que era el “mal de ojo”, del que ella jamás había oído hablar, y explicaba que había encontrado a una burguesa que llevaba a su hijo en brazos de este modo: “[el niño] tenía más de cien manecitas, unas de azabache, otras cinceladas, colgadas al cuello. Pregunté a la madre lo que significaba y me respondió que servía contra el mal de ojo. “Cómo”, le dije, “¿estas manitas impiden tener el mal?”. “Por supuesto, señora”, replicó [...]”; véase Marie-Catherine AULNOY, *Relación del viaje de España*, edición y traducción de Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega, Madrid, 2000, p. 164. Por su parte, en Italia y en otros países se utilizaban collares y pulseras de coral, así como cuernos de animal con fines profilácticos, pero parece que no se llegaron a utilizar cinturones de lactantes.

⁷⁴ Tal y como denominó Gállego al retrato de los adultos en Julián GALLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 261.

⁷⁵ Tanto es así que los realizaban los plateros de oro y de plata de la Casa Real, como Juan Hales, Juan de Villarreal o Jualiana de Barica; véase Jesús HERNÁNDEZ PERERA, “Velázquez y las joyas”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 251-286 (pp. 283 y 285).

⁷⁶ Una cuestión puesta de relieve ya en Natalia HORCAJO, “Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, tomo 72, 288, 1999, pp. 521-530.

⁷⁷ Según la definición Sebastián de Covarrubias aajar es “dañar con mal ojo [...]” y día se sospecha que en España ay en algunos lugares, linages de gentes que estan infamados de hazer mal, poniendo los ojos en alguna cosa, y alabandola: y los niños corren mas peligro que los hombres por ser ternecitos, y tener la sangre tan delgada, y por este miedo les ponen algunos amuletos, o defensiuos, y algunos dices, ora sea creyendo tienen alguna virtud para euitar este daño, ora para diuertir al que mira, porque no claua los ojos de hito en hito al que mira; ordinariamente les ponen mano de tasugo, ramillos de coral, cuentas de ambar, pieças de cristal, y azabache, castaña marina, nuez de plata con açogue, rayz de peonia y otras cosas. La higa de azabache retira algo a la supersticion de los gentiles”; Covarrubias 1611, pp. 190 y 191.

⁷⁸ La antropóloga Catedra Tomás denominó así al conocido “mal de ojo” por ser una enfermedad generada por la propia sociedad; véase María CÁTEDRA TOMÁS, “Notas sobre la envidia: los “ojos malos” entre los Vaqueiros de Alzada”, *Temas de Antropología española*, Madrid, 1976, pp. 9-48 (p. 9).

⁷⁹ Un término que nunca hay que utilizar a la ligera; en mi caso sigo las tesis de Roger Chartier, que entiende la “cultura popular” como “un modo de utilizar los objetos o normas que circulan en toda la sociedad pero que son recibidos, comprendidos y manejados en diversas maneras”. Chartier rechaza la tesis formulada por Michel Foucault sobre la apropiación social de los discursos, donde la élite impondría las normas a la cultura popular; véase ROGER CHARTIER, “En busca de lo popular”, en *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, 1995, pp. 121-248 (p. 128).

⁸⁰ Al respecto son imprescindibles los estudios del filólogo Jacobo Sanz Hermida, que ha traducido y transcrito bastantes tratados sobre la superstición y sobre la literatura de la antisuperstición —que son tratados médicos que racionalizan el mal pero que, a nuestros ojos, son tan supersticiosos como los primeros— de los siglos XV al XVII; véase Jacobo SANZ HERMIDA, “La literatura de fascinación española en el siglo XVI”, *AISO*, Actas II, 1990, pp. 957-965 y *Cuatro tratados renacentistas sobre el mal de ojo*, Castilla y León, 2001.

⁸¹ Por ejemplo, fray Martín Castañega, que colaboró con el Santo Oficio en 1527, explica en su tratado que “el ajojar es cosa natural y no hechicería, el ajojo como una enfermedad causada por la virtud expulsiva de impuridades que salían por el ojo”, “ni piensen que esta enfermedad procede de algunas brujas, o que es cosa de hechicería, porque cosa natural es que puede proceder de cualquier persona mal dispuesta, o de tal manera complexionada”, aunque no niega que pueda “encender la malicia de la ponzoña con la malicia del corazón con que a la criatura podrían mirar”; véase Sanz Hermida 2001, pp. 59-60.

⁸² Un dijero del siglo XVII íntegramente conservado en la Casa Museo de Lope de Vega, de uno de los hijos del dramaturgo, indica lo extendida que estaba la práctica entre todos los estratos de la sociedad, pues tiene una higa y una mano de tejón entre otros. También retratos de nobles y exvotos posteriores dan fe de lo extendida que estaba esta práctica; véase, por ejemplo, el retrato de un niño de la familia Palafox (*Nins: Retratos de niños de los siglos XVI-XIX. Colección de la Fundación Yannick y Ben Jackober*, catálogo de la exposición [Valencia, Museo de Bellas Artes, 2000], Valencia, 2000, p. 83); el de Rodrigo de Villandrando, hijo del duque de Alburquerque o el exvoto pictórico de 1673 en el que aparece retratado Baltasar Manuel con los dijes, además del jilguero, lo que quiere decir que este modo de representar también era convencionalmente acogido para representar a los niños independientemente de su finalidad (imágenes en Abad y Moraleja 2005, pp. 22 y 71).

⁸³ En la mojiganga que celebraba la boda de Carlos II y Mariana de Neoburgo, entre los disfrazados que ensalzaban el buen porvenir del enlace “seguía otra pareja de niños, con dices y mantillas, y en las manos de texon, que lleuaban al ombro, este mote: otra vez, quando bolvamos,/ vendremos con los años/ de festejar à los niños”; véase *Festejo y loa en el plavible regocijo que tuvo esta corona con la deseada noticia...*, 1690, fol. 2v, en *Vixae da raiña dona Mariana de Neoburgo por Galicia (1690)*, texto facsimilar, introducción y documentación de Guillermo Escrigas, Santiago de Compostela, 1998. Por otra parte, bien conocida es la figura del “Niño de la Rollona”, aunque más por el grabado de Goya; véase Roberto ALCALÁ, “El tema del niño malcriado en el Capricho 4, *El de la Rollona*, de Goya”, *Goya*, 198, 1987, pp. 340-345. Fue también un personaje que se encuentra con relativa frecuencia en el teatro del siglo XVII; Faliu-Lacourt lo analiza en obras de Aguado (primer tercio del siglo XVII), Navarrete y Rubera (1640), Avellaneda (1691) o Calderón de la Barca (h. 1662). En el de Navarrete aparece cómicamente un actor barbado haciendo el papel de recién nacido, que lleva puesto higa, dijes, birrete y pañales, mientras que los músicos cantan: “Ya está reformado el mundo, /ya nacen niños con barbas”; véase Christinae FALIU-LACOURT, “El Niño de la Rollona”, *Criticón*, Centro Virtual Instituto Cervantes, 51, 1991, pp. 51-56 (p. 55).

⁸⁴ Descripción de Hans KHEVENHÜLLER, *Diario de Hans Khevenhüller: embajador imperial en la corte de Felipe II*, introducción, transcripción y edición de Sara Veronelli y Félix Labrador Arroyo, Madrid, 2001, p. 538; más referencias en María José DEL RÍO BARREDO, “Infancia y educación de Ana de Austria en la Corte española (1601-1615)”, en *Ana de Austria, infanta de España y reina de Francia*, Madrid, 2009, pp. 11-39 (p. 13, n. 8). Una cuestión que, recientemente, Portús también ha señalado en relación a los dijes del príncipe Felipe Próspero; véase Javier PORTÚS, “Diego Velázquez, 1650-1660. Retrato y cultura cortesana”, *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, catálogo de exposición (Madrid, Museo del Prado, 2013), Madrid, 2013, p. 54.

⁸⁵ *Opusculos del origen, antigüedad, bendición, significación virtud y milagros del Agnus dei... Compuestos, o (por mejor dezir) Recopilados de diuersos Autores*, Bruselas, 1607; también se repartieron hojas con las virtudes y milagros del Agnus Dei; véase María Antonia HERRADÓN FIGUEROA, *Cera y devoción: los agnusdei en la colección del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 1999, pp. 214-215.

⁸⁶ Se llamaban así en Alemania y desconozco su homólogo castellano; véase Alfred AUER y Wilfried SEIPEL, *Prinzenrolle: Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert*, catálogo de la exposición (Innsbruck, Schloss Ambras, 2007), Viena, 2007, p. 151.

⁸⁷ Ruizes de Fontecha recomienda como profilácticos los “pedaços de azauache fino, de coral, y otras cosas, que por propia naturaleza hazen

estos efectos, figuras de cosas ricas y preciosas que se lleuan a los ojos, de las personas tales, por lo cual no embian sus inficionados vapores por tan recta linea a las criaturas, y assi no les hagan daños dignos de consideración” y, más adelante, añade otra serie de objetos beneficiosos para prevenir el mal, “assi los ricos como los pobres pongan a sus criaturas al cuello reliquias de Agnus Dei (que Dios da para todos) y de los sanctos, cruces, imágenes de Christo y su Madre, la Virgen María, hechas y esculpidas en las piedras y rayces dichas, para la defensa deste pernicioso y rabioso mal. Huygan [sic] de figuras y caracteres no significatiuos y de palabras que no se saben sus significados, ni en la cura ni preseruación se permita cosa que no esté aprouada por la Santa Yglesia Romana y examinada por sus doctores y maestros”, Juan Alonso de los RUIZES DE FONTECHA, *Diez preuilegios para mugeres preñadas*, Alcalá de Henares, 1606, fols. 177v y 230r.

⁸⁸ En la introducción del libro dice “el potentissimo Rey don Felipe nuestro Señor, tercero deste nombre, [...] para la defensa, y conseruacion de la humana naturaleza, [...] quando trayendo a su esclarescida muger, nuestra reyna, y señora doña Margarita a estos reynos, la encomendó a vuestra excelencia, para que la como reen-gendrarse, y renaciesse a las vsanças, costumbres, y demas cosas, destos sus catholicos reynos. Pues si (excelentissima señora) todo este libro, trabajo, y obra, va ordenado a la defensa de buenas mugeres, a enseñar como passen menos mal sus congoxosos preñados, y faciliten sus peligrosos partos, defiendan sus criaturas de las fascinantes, y aojadoras viejas, sepan dalles el ama tal qual les conuiene, y ellas escojer comadre, tal qual les este bien”; véase Ruizes de Fontecha 1606, fols. 14v-15r.

⁸⁹ Juan de la Torre, en su *Espejo de la philosophia y compendio de toda la medicina theórica y práctica*, consideraba que el mal de ojo era una enfermedad natural y recomendaba: “entre los preseruatios tienen el primer lugar el azabache, la angélica, el solimán, y la ruda, [...]. Es también bueno ponerles a las criaturas (o donde ellas están) algunos diges y figuras curiosas o ridiculas en que se entretenga la vista de las fascinadoras, y dejen de mirar con atención a la criatura”; véase Sanz Hermida 2001, p. 369.

⁹⁰ Martín del Río, en *Disquisitionvm Magicarvm libri sex* (1604), critica la creencia como supersticiosa y el uso de la higa señalando que es anatema para los que la mantienen; texto traducido y editado en Sanz Hermida 2001, pp. 322-323 y 331. También el padre jesuita Niéremberg, en *Ocultia filosofia de la simpatía y antipatía de las cosas*, Madrid, 1633, p. 24, criticaba la forma de la higa, pero respetaba el material del que estaba hecho.

⁹¹ “Y si aun todavía se afligiere el pobre que no tiene vn poco de azabache o coral que echar al cuello de su vnico hijo, consuelese con que podrá echalle vn pedaço de sal quajada y hazelle vna cruz, coraçon o higa, que no parecerá menos bien”; Ruizes de Fontecha 1606, fol. 225r.

⁹² Véase nota 77.

⁹³ Véase nota 73.

⁹⁴ Véase nota 64.

⁹⁵ Véase, una vez más, la transcripción del documento en Kusche 2007, p. 511.

⁹⁶ Cabría preguntarnos si los niños lo llevaban puesto siempre o el hecho de que aparezcan en los retratos era una decisión deliberada. Si pensamos que los amuletos protegían a los niños exclusivamente de las miradas, no sería descabellado pensar –considerando la mentalidad crédula de la época y el sentido taumatúrgico del retrato– que se creyera que un cuadro que “está hecho para que lo miren” pudiera provocar algún riesgo al niño real, y por eso fuera necesario ponerle todos los elementos apotropaicos necesarios. Al fin y al cabo, no debemos pasar por alto que, cuando se está realizando el retrato, el niño está expuesto a la intensa mirada del pintor –y, según la medicina natural, cualquiera, aún con su buena intención, podría infeccionar a los niños–, así como, después, el propio cuadro está realizado con el único fin de ser mirado. No hay que olvidar que la función del dijero era distraer la mirada y que el primer golpe de vista no cayera primero en el niño, sino en los brillos, el color o la textura de sus joyas (véanse notas 87 y 89). La intención de que los infantes portaran esos amuletos de manera visible en los retratos se ve especialmente en el uso de la higa, porque se colgaba solo en un hombro y ésta siempre se coloca en el más cercano al plano del espectador.

- ⁹⁷ Sabine WEISS, *Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Konprinz Rudolf*, Innsbruck, 2008, p. 58.
- ⁹⁸ De hecho, es innegable el valor simbólico que tiene la almohada color carmesí en relación con el lenguaje del poder que emana a través del rey. En las representaciones teatrales solo se sentaba sobre una almohada quien su rango se lo permitía, como lo eran los infantes y la reina; véase John E. VAREY, "L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII siècle", *Dramaturgie et société. XVI et XVII siècles*, t. I, Paris, 1968, pp. 77-91 (p. 80). Su valor simbólico estaba tan implantado en la cultura visual del momento que incluso pasó a ser parte del aparato que rodeaba a los virreyes tal y como cuenta Salazar: "el Virrey se sienta en un almudon de terciopelo, y de lo mismo es el cojín que tiene a los pies"; véase FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554: tres diálogos latinos que Francisco Cervantes de Salazar escribió e imprimió en México*, traducción castellana y notas de Joaquín García Icazbalceta, México, 1875 [1554], p. 68. Agradezco a Laura Palacios que me ofreciera este dato. Además, como es bien sabido, la almohada de terciopelo color carmesí es portadora de la corona, como se evidencia tiempo después en los retratos de Carlos II.
- ⁹⁹ En su retrato, realizado Martín Kober y conservado en las Descalzas Reales de Madrid, Wladyslaw Vasa (1595-1648) –hijo de Segismundo Vasa III (1566-1632) de Polonia y de Ana de Austria (1551-1608), prima de la reina española del mismo nombre y hermana de la reina Margarita de Austria– aparece sobre un cojín cuando ya no lo necesitaría, por estar de pie, lo que da cuenta de su valor simbólico. También el inventario de Palacio Real de Madrid de 1621 informa de que el primogénito de Catalina Micaela (1567-1597) aparecía en un retrato sentado en una almohada: "[1853] Príncipe Felipe Manuel de Saboya, en camisa, sentado en vna almoadá". Tras la llegada de Catalina Micaela, en Turín se aplicó la etiqueta borgoñona; véase María José DEL RÍO BARREDO, "De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la corte ducal de Catalina Micaela de Saboya", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 2, 2003, pp. 97-122. Asimismo, el contacto estilístico de los retratistas cortesanos se vio acrecentado con las visitas de Jan Kraek a España.
- ¹⁰⁰ Véase Ana GARCÍA SANZ, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010, pp. 160-162.
- ¹⁰¹ Roy STRONG, *Arte y poder*, Madrid, 1988, p. 53.
- ¹⁰² Como, por ejemplo, al futuro Felipe IV, con tan solo tres meses: "Más, en 9 de julio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hiço con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoadá de terciopelo carmesí"; Kusche 2007, p. 477.
- ¹⁰³ Peter BURKE, "Cómo interrogar a los testimonios visuales", en Joan Lluís PALOS y Diana CARRIÓ-INVERNIZZI (eds.), *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Barcelona, 2008, pp. 29-40.
- ¹⁰⁴ Véase Matthias WENIGER, "Las imágenes góticas de madera policromada del Niño Jesús en el arte alemán", en *Actas del Coloquio Internacional "El Niño Jesús y la Infancia en las Artes plásticas, siglos XV al XVII"*, Sevilla, 2010, pp. 151-178 (p. 169, n. 124). Y también en esculturas, de hecho, la propia emperatriz Isabel encargó "Vn niño hesus con el mundo en la mano, asentado en vna almohada", para la educación religiosa de Felipe II niño, todo de oro, coronado, esmaltado de blanco el cuerpo, de azul el mundo; véase Gonzalo Sánchez-Molero 1999, p. 204.
- ¹⁰⁵ Véase Richard S. FIELD (ed.), *The Illustrated Bartsch, 163 (supplement), German Single-Leaf Woodcuts Before 1500 (Anonymous Artists: 736-996-2)*, Nueva York, 1990, pp. 46-56.
- ¹⁰⁶ Véase Ariés 1987, p. 101, sobre los pájaros. Respecto a la aparición de amuletos en las figuras de los niños Jesús, una costumbre que continúa en los siglos XVIII y XIX, véase Jesusa VEGA, "Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, 10, 1994, pp. 237-273 (p. 260).
- ¹⁰⁷ En este punto quisiera agradecer su atención a Ana García Sanz, conservadora del monasterio de las Descalzas Reales, y a Ángel Balao, jefe de Departamento de Restauración en Patrimonio Nacional. A este último, sobre todo, tengo que agradecerle que me haya proporcionado los resultados de la restauración de la pintura de 2002 para asegurarme de que los símbolos de la pasión no son repintes posteriores, sino contemporáneos al resto de la pintura.
- ¹⁰⁸ Ya aparece como retrato a lo divino aunque vinculado al reinado de Felipe II en Henry KAMEN, "Anna de Austria", *La monarquía hispánica Felipe II, un monarca y su época*, catálogo de la exposición (Madrid, San Lorenzo de El Escorial, 1998), Madrid, 1998, pp. 265-274. p. 271). Es en García Sanz 2010 p. 161, donde aparece como retrato de infante a lo divino; y señala que podría tratarse de uno de los hijos de Felipe III por la datación del lienzo.
- ¹⁰⁹ En ellos aparece la propia reina como la Virgen y varios miembros de su familia interpretando a distintos personajes; entre ellos, su hija mayor, Ana Mauricia, aparece representada como el arcángel San Gabriel.
- ¹¹⁰ Este interés por resaltar la curiosa correspondencia entre las fechas de la familia real y las divinas ya la puso de relieve Marías 1997, p. 114.
- ¹¹¹ Guzmán 1617, fol. 155.
- ¹¹² En algunas ocasiones se han entendido como disfraces (Kusche 2007, p. 417) que aúnan el juego y la piedad, entendiéndose de este modo que imitar monjas y frailes se trataría de un entretenimiento infantil común; véase Cordula van WYHE, "Piedad, representación y poder: la construcción del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)", en *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, 2011, pp. 88-129. Sin embargo, para apoyar esta hipótesis se presentan los ejemplos de la infancia de Luisa de Carvajal y Mendoza y Margarita de la Cruz, quienes estaban destinadas a recibir los hábitos a diferencia de los infantes que nos ocupan. En otras ocasiones se ha señalado que su presencia se debía a un exceso particular de la reina Margarita, que haría de estos retratos piezas excepcionales y exclusivamente admisibles dentro del ámbito familiar (Marías 1997, p. 110).
- ¹¹³ Marías 1997, p. 110.
- ¹¹⁴ Véase Sánchez-Molero 1999, p. 182. Además de su sentido votivo, también tendría carácter profiláctico una vez que lo lleva puesto el niño, pues Francisco de Encinas cuenta que "tan grande su celebridad [la de Madalena de la Cruz] en todo el reino que al nacer nuestro príncipe heredero Felipe, se llevó como objeto sagrado de la ciudad los hábitos de esta monja para que el infante fuera envuelto en ellos y así aparentemente defendido y amparado de los ataques del diablo"; citado en Jesús IMIRIZALDU, *Monjas y beatas embaucadoras*, Madrid, 1977, pp. 38-39.
- ¹¹⁵ Estefanía a la condesa de Palamós, Torquesillas, 13 de diciembre de 1536; Sánchez-Molero 1999, p. 182.
- ¹¹⁶ Estefanía a la condesa de Palamós, Torquesillas, 13 de diciembre de 1536; *ibid.*
- ¹¹⁷ "Un Abito que ha hecho de cadiz burel para teressa de sada con dos pares de mangas de lo mismo para las fajaderas que quando ha estado mala dize su aguela la ha ofrecido a intención de la St.^a madre teressa de Jesus... a gastado en un abito de picote de seda"; véase Israel LAS-MARIAS PONZ, "Niñas como mujercitas y niños como hombrecitos: traje, infancia y apariencia en la Edad Moderna", *Estudios sobre el Aragón foral*, Zaragoza, Mira, 2009, pp. 287-338 (p. 307, n. 49).
- ¹¹⁸ Véase De la Rocha 1618, pp. 189-191.
- ¹¹⁹ Véase Diana NORMAN, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555)*, Londres, 2003, p. 106 y Erika LANGMUIR, *Imagining Childhood*, Yale University Press, Londres, 2006, pp. 20-21. En Italia estas promesas eran de lo más habitual: sabemos que Caterina Antinori prometió que si su parto salía bien y además, el nacido era varón, lo vestiría con hábito. En consecuencia, cuando nació Tommaso en 1433, fue obligada a vestirlo con el hábito de monje blanco durante cinco años; véase Jacqueline Marie MUSACCHIO, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven-Londres, 1999, p. 146.
- ¹²⁰ De hecho, en la parte inferior de las dos versiones de la *Alegoría de la Virgen Inmaculada*, atribuidas a Juan de Roelas –conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (núms. inv. CE2824 y CE0930)–, que constituyen un espléndido retrato de las prácticas religiosas de la Edad Moderna en las que participaban todos los estratos de la sociedad, aparecen niños que llevan puesto hábitos de distintas órdenes así como niños con sus cinturones repletos de dijes. Además sabemos que los niños tenía poca edad gracias a la relación que describe la procesión de la que estas dos pinturas son testigo, la procesión celebrada en Sevilla en 1615: "y es, que Dios suele en los labios/ de los niños de edad tierna/ perfeccionar la alabança./ segun lo dize el Profeta./ No miras como prosiguen/ en dos formadas hileras,/ cantando a voces las bocas./ lo que las almas confieñsan"; véase Baltasar DE CEPEDA, *Relacion de algunas procesiones, y fiestas en conuentos, y parro-*

- quias, que á hecho la famosa ciudad de Sevilla, a la Inmaculada..., Biblioteca Capitular y Colombina: 28-9-12 (14), fol 47r. Véase también Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, "Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617)", *Sevilla y literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, 2001, pp. 231-246. Quisiera agradecer a Ana Pérez, técnico del Museo Nacional de Escultura, que me atendiera amablemente y me enviara todos los detalles de las imágenes que necesitaba.
- ¹²¹ Además los retratos dirigidos a fines oficiales específicos se amoldaban a su receptor. A modo de ejemplo, en 1606 Felipe III envió un retrato de Ana Mauricia con cinco años y, por tanto, en la puericia, a Inglaterra con el fin dar un paso más con las negociaciones de un posible enlace entre Enrique Federico (1594-1612), príncipe de Gales. En este retrato la infanta iba vestida con el traje de madrina que llevó para el bautizo del futuro Felipe IV (véase Kusche 2007, p. 482), lo cual no era baladí: este atuendo otorgaba al retrato una segunda lectura que la otra corte tan solo comprendería por medio de la explicación de sus embajadores. La estancia de éstos en Valladolid coincidió con el regocijo ocasionado por el nacimiento y el bautizo del heredero, el futuro Felipe IV, de quien fue madrina Ana Mauricia y todos los embajadores quedaron cautivados con la gracia de la niña y con la grandiosidad de las celebraciones españolas. De hecho, no fue tanta la coincidencia de la visita inglesa y tal acontecimiento pues algunos de los festejos fueron aplazados esencialmente para propiciar la asistencia del almirante, quien quedó fascinado por el despliegue de montajes efímeros; véase Patricia MARÍN, "Valladolid, theatrum mundi", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25, 2, 2006, pp. 161-193 (p. 165) y Gustav UNGERER, "Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts between the English and Spanish Courts in 1604/5", *Shakespeare Studies*, XXVI, 1998, pp. 145-186. Todo ello demuestra que la elección de los trajes y de los elementos que componían los cuadros no era en absoluto arbitraria, sino que todos ellos estaban cuidadosamente pensados y elegidos con el fin de responder a sus funciones de la manera más eficaz posible.
- ¹²² Los recientes estudios que han tratado la infancia de algunos personajes reales relevan que tenían sus propias ropas, joyas, juguetes, muebles, etc., es decir, un mundo en miniatura para su comodidad; véase, sobre Isabel Clara Eugenia, Almudena PÉREZ DE TUDELA, "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599): fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta", en Cordula WYHE (dir.), *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, 2011, pp. 60-87; o sobre Felipe III niño, la misma autora en "La educación artística y la configuración de la imagen del príncipe Felipe", en José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonietta VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte*, vol. III, Madrid, 2008, pp. 108-145.
- ¹²³ La presencia del mico, como estudió Gómez-Centurión, es un símbolo de estatus y distinción puesto que deja constancia de los extensos y lejanos dominios que gobernaba la monarquía, así como sus buenas relaciones con Portugal, y, de igual modo, por su escasez y su rareza se había convertido en objeto de deseo; véase Carlos GÓMEZ-CENTURIÓN, *Alhajas para soberanos: los animales reales en el siglo XIII*, Valladolid, 2011, p. 386. Respecto a los perros, se han visto en ocasiones connotaciones simbólicas en relación con la inmortalidad (por ejemplo en John F. MOFFIT, "Velázquez, Felipe Próspero e Isa", *Archivo Español de Arte*, LXV, 259-260, 1992, pp. 377-380), a la educación (Wyhe 2011, p. 94 y Gómez-Centurión 2011, p. 365), o como un elemento más para la distracción de quien mira el cuadro, con el fin de proteger al niño del temido mal de ojo (Portús 2013, p. 132).
- ¹²⁴ "La sancta Escritura condena diversas veces la risa por cosa de locos"; véase Pineda 1963 [1589], tomo II, diálogo IX, XII, pp. 225.
- ¹²⁵ "La carcajada y aquella inmoderada risa que sacude todo el cuerpo, a la cual por ello llaman los griegos *synkrision* ("contrachocante"), para ninguna edad es decorosa, cuanto menos para la niñez. [...] Poco decorosa también aquella risa que estira a todo lo ancho la raja de la boca, replegándose los carrillos y desnudándose los dientes, que es risa perruna, y se llama también sardónica"; "reirse uno solo o por ningún motivo manifiesto, bien se atribuye a la necedad o bien a demencia"; véase ERASMO DE ROTTERDAM, *De la urbanidad en las maneras de los niños*, traducción, edición y comentario de Agustín García Calvo y Julia Varela, Madrid, 1985 [1530], pp. 27 y 29.
- ¹²⁶ Como Bouza desarrolló con detenimiento, la etiqueta borgoñona del ritual cortesano servía con gran eficacia a la hierática majestad de los Austrias y era muy difícil que su idea de representación pudiera concertarse con la de hilaridad, aunque como él mismo demostró, esta es otra de las construcciones ideales de la majestad regia, pues lo cierto es que si se reían, pero en su re-presentación debían de mostrar "el ideal de príncipe hierático y parsimonioso en las solemnidades de la corte"; véase Fernando BOUZA, *Locos, Enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid, 1991, pp. 88-98.
- ¹²⁷ Erasmo de Rotterdam 1985 [1530], p. 27.
- ¹²⁸ En muchas ocasiones se ha considerado que, en el arte tradicional hispánico, es escasa la representación artística de los niños (a diferencia de Inglaterra; véase Méndez Casal 1925, p. 19), que salvo Velázquez pocos pintores supieron reflejar la infancia y que "el giro copernicano en relación con la infancia se produjo a partir del siglo XVIII"; véase Francisco CALVO SERRALLER, "El enigma de la infancia", *La infancia en el arte*, UNICEF, 2006, pp. 19-24.
- ¹²⁹ Linda POLLOCK, *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*, México, 1993, entre otros, demostró que las relaciones paterno-filiales no han variado a lo largo de la historia, basándose en el análisis de diarios ingleses y norteamericanos. En el ámbito hispánico, las fuentes primarias revelan el cuidado y la dedicación que se profesaba a los niños; ya desde los siglos XVI y XVII los tratados de medicina insistían en la lactancia materna y en el cuidado de los niños; véanse Juan GUTIÉRREZ DE GODOY, *Tres discursos para probar que están obligadas a criar a sus hijos a sus pechos todas las madres, quando tienen buena salud, fuerças y buen temperamento, buena leche y suficiente para alimentarlos*, Jaén, 1629; Cristóbal PÉREZ DE HERRERA, *Defensa de las criaturas de tierna edad*, Valladolid, 1604; y el ya citado Ruizes de Fontecha 1606, así como los tratados de educación apoyaban la máxima horaciana de "enseñar deleitando" para que los niños tomaran con gusto las lecciones mediante juegos; véanse Diego GUEVARA, *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores*, Lérida, 1627 y Diego BUENO, *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores*, Zaragoza, 1690. Por su parte, las cartas de Felipe III o la biografía de la reina demuestran la preocupación de los padres por el crecimiento de sus hijos y su sufrimiento ante la enfermedad y la muerte de estos.
- ¹³⁰ Desde la década de los 90 se lleva a cabo una revisión de esta idea. Fue crucial la labor llevada a cabo por Miguel Morán Turina tanto en su artículo pionero de 1989 —en él deconstruye la historiografía que originó la idea del desinterés por el arte de Felipe III, precisamente aludiendo a la construcción que se hizo del personaje por los cronistas contemporáneos—, como en su intervención en el catálogo para la exposición itinerante del Museo del Prado *Pintores del reinado de Felipe III de 1994*; véanse Miguel MORÁN TURINA, "Felipe III y las artes", *Anales de Historia del Arte*, UCM, Madrid, 1, 1989, pp. 159-179 y "Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III", en Miguel MORÁN TURINA, Mercedes ORIHUELA y Jesús URREA, *Pintores del reinado de Felipe III*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1994. Sin duda, entre los seguidores de esta labor vindicativa cabe destacar la tesis de 1999 y los posteriores trabajos de Magdalena de Lapuerta Montoya, que demuestran la magnitud de las empresas pictóricas llevadas a cabo por el monarca; Magdalena de LAPUERTA MONTOYA, *Los Pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo*, Madrid, 2002. Asimismo, se hace necesario señalar la colosal publicación del año 2008 dirigida por José Martínez Millán y M.^a Antonietta Visceglia, en cuatro volúmenes, en los que distintos especialistas de este periodo abordan el reinado del tercer Felipe de un modo completamente interdisciplinar en el que, naturalmente, tiene cabida el estudio del arte cortesano: José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonietta VISCEGLIA (coord.), *La monarquía de Felipe III: La corte*, t. III, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2008. En último lugar, son destacables los trabajos de Sarah Schroth de 2000 y 2008, ya citados.
- ¹³¹ Carta de Isabel al duque de Lerma, 3 de mayo de 1610, en Rodríguez Villa 1906, p. 271.
- ¹³² De esta edad hay constancia de los retratos de los infantes que Felipe III enviaba a su hija Ana, ya en Francia, para que ésta estuviera al tanto de los cambios de sus hermanos o los envíos de retratos fúnebres de la infanta Margarita en su ataúd para que los familiares más próximos tuvieran su última imagen.
- ¹³³ Roland BARTHES, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, 2006, p. 59.