

JUANA DE AUSTRIA A TRAVÉS DE SUS PINTORES

JUANA DE AUSTRIA

versus

VICENTE CAÑAS

Una doble historia
en la Compañía de Jesús

1. [Mi mejor foto de Guatemala](#)
2. Juana de Austria a través de sus pintores (Tema actual)

...y obedece al mismo cuidado y control que la princesa ejerce sobre su imagen; para ello contó con los pintores más reputados de su época, los ya mencionados Sánchez Coello y Moro, además de Sofonisba Anguisola.

De este modo, la colección que doña Juana atesora en las Descalzas Reales oscila entre los gustos privados y la devoción pública. Entre los primeros se sitúan los retratos que encargó, más de noventa, por los que podemos seguir todo el linaje familiar de los Austrias y ver la huella que el tiempo va dejando en su rostro.

[Palma Martínez-Burgos García](#)

La doctora en arte, Annemarie Jordan Gschwend, hace un análisis de sumo interés de los retratos de la Princesa, donde con carácter general revelan la consciente intervención de Juana en su creación para mostrar a una mujer de Estado al servicio de la política de los Habsburgos. Juana controlaba con atención su imagen en las pinturas, y los mecanismos de los que se servía para encargar sus retratos que conmemoraban los acontecimientos importantes en su vida y en su carrera política.

[Antonio Villacorta Baños-García](#)

[La jesuita](#)

Pág. 290

El retrato de Cristóbal de Morales

1552

De esta época se conservan dos retratos de ella cuya imagen coincide con la que nos dan las descripciones. Uno, fechado en 1552, se encuentra en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas. Ha sido atribuido a Antonio Moro aunque su autoría parece responder más a Cristóbal de Morales a quien influye pues no en vano Moro estuvo dos veces en Portugal, en 1550 y en 1552.



Siguiendo la tipología del retrato de corte, esta concebida de tres cuartos y reúne todos los elementos destinados a ensalzar su dignidad real, como son el atuendo, las joyas y el tocado que luce. La columna, en un segundo plano, recuerda su linaje imperial como en otros miembros de la familia, pero el pintor añade en esta ocasión dos elementos nuevos. Un paje negrito que sirve de apoyo a la mano derecha y un abanico que sostiene en la izquierda. Ambos están destinados a afianzar su posición de princesa portuguesa, esposa del heredero y futura madre de un sucesor. En la corte española no era frecuente el uso de pajes ni esclavos de color y cuando existían nunca “*pasaron las puertas de los salones*”, lo cual prueba que el retrato fue ya pintado en

Lisboa. También el abanico ratifica su nueva condición ya que como pieza del ajuar femenino, los abanicos eran traídos del Lejano Oriente y antes de convertirse en accesorio cotidiano de las cortes europeas, en la portuguesa eran indicativo del mercado que la metrópoli tenía con sus colonias por lo que la reina Catalina de Portugal no dudaba en regalar a su nuera.

La expresión de la princesa es joven y bella, acorde a las descripciones que de ella tenemos en las que se insiste en su “*piel muy blanca, con el aire o gesto de los Habsburgo, su pelo era abundante y tenía el color del oro viejo; el labio inferior era prominente, herencia inequívoca de su padre; la nariz mostraba cierta inclinación lateral; los ojos eran grandes y separados, expresivos, vivos, bajo una frente despejada que le daban un aire de nobleza y dignidad; poseía una boca más grande que la de sus madre Isabel, gesto asertivo, incluso autoritario y audaz. Como, además, vestía atildados atuendos, que reafirmaban su estatura, aparecía con el andar grave y majestuoso de su madre la emperatriz Isabel, pero sin alcanzar su realce*”.

El retrato de Sánchez Coello

1553

De esta época poseemos otro retrato conservado en Madrid, en la embajada de Bélgica, atribuido a Alonso Sánchez Coello. Está encinta, como lo muestra la hinchazón de la cara y el grosor del traje en la cintura. Viste de calle, con gorro y sujeta unas riendas que forman los monogramas de ella y de su marido –Juan y Juana– y se ha convertido en el último testimonio de su vida de casada. Su marido muere prematuramente a inicios de enero de 1554, de una caída de caballo y veinte días después daba a luz al príncipe don Sebastián de Portugal.

Como le ocurriera a Felipe II con su hijo el príncipe Carlos, la relación de doña Juana con su vástago ha servido para alimentar cierta leyenda



negra en torno a su persona. Hay historiadores que no le perdonan el abandono de su hijo, apenas con tres meses cumplidos y que no se esforzara en buscar una ocasión para volver a verle nunca más. Ciertamente es que siempre estuvo atenta a su educación y buena marcha, labor que dejó encomendada en manos de su suegra Catalina de Portugal y que mantuvo un estrecho contacto epistolar con sus educadores, demandando retratos de su hijo que le permitieran conocer su apariencia y crecimiento, retratos que fueron a parar a su galería familiar de las Descalzas Reales.

Una vez viuda, el ánimo de la princesa parece retraerse más en un alejamiento voluntario de todo lo que fuese la vida cortesana, actitud que llamó la atención de propios y extraños. Lo cierto es que en marzo de 1554 el Emperador ha cerrado el matrimonio del príncipe Felipe con la reina de Inglaterra, su tía María Tudor. Este matrimonio le obligará a ausentarse del gobierno español y a escoger una figura que asuma la regencia.

Nada mejor que su hermana que además tenía el derecho reconocido en las capitulaciones matrimoniales de volverse a sus tierras en caso de muerte prematura del consorte. De modo que a comienzos de mayo, se despedía de su hijo a quien no volvería a ver para asumir una de las regencias más complejas, tanto en lo político como en lo económico y en lo religioso.

Parece ser que el primero en señalar a la princesa como candidata a suplir a Felipe II en el gobierno peninsular fue el propio embajador español en Lisboa, Luis Sarmiento, buen conocedor de la situación en la que había quedado ésta y que sólo veinte días después de enviudar le aconsejaba que regresara a Castilla y se encargara de la regencia del reino. Puede que en un principio la idea fuera acogida con recelo por parte del Emperador que veía en su hija esa altivez e independencia que podrían poner en entredicho su autoridad. Fue la propia María de Hungría su tía y su hermano Felipe quienes apoyaron su candidatura y así, en marzo el Emperador otorgaba desde Bruselas los poderes al tiempo que avisaba a Felipe de que *“miréis mucho las personas que poneys cerca de la suya en los Consejos”*. Por su parte el príncipe le dejaba amplias instrucciones sobre el modo en que debía gobernar y sólo a última hora decidió restringir sus poderes.



El retrato con el perro
1557

Los retratos que tenemos de ella de esta época dan la imagen austera y sobria de su regencia y son el mejor reflejo de los acontecimientos que se están produciendo. A buen seguro, y aunque se ha discutido, los dos son de Alonso Sánchez Coello que había entrado a su servicio en 1557, año en el que están fechados.

En los dos podemos ver una clara intencionalidad política, tanto en la postura como en los adornos y objetos que luce. El primero de ellos se encuentra en la Galería de retratos del Palacio de Ambras, en Innsbruck, es de cuerpo entero y está acompañada por un perro al que acaricia con la mano izquierda, y sin duda fue pintado para enviárselo a su hermana la Emperatriz María. Recuerda el mismo modelo que Tiziano hace del

Emperador, que a su vez sigue el creado por el alemán [Jacob Seisenegger](#) y al mismo tiempo es deudor de los retratos que nos han dejado las viudas del linaje.

A juicio de [Annemarie Jordan](#), todo en él hay que interpretarlo en clave política pues como retrato de estado tiene que expresar la magnificencia de su persona para lo que el color del atuendo es decisivo, dado que como ya se ha dicho, en la casa de Austria el negro no es sólo indicativo del luto, sino muy especialmente de la “*maiestas*”, realizada por los nobles materiales que viste, tafetán de seda para el vestido, guantes de cordobán más un tocado cuajado de perlas que le oculta el cabello. En las manos el pañuelo de encaje deja entrever los dedos enjorjados por seis anillos con diamantes, rubíes y esmeraldas mientras que una perla luce de su lóbulo, a manera de pendiente. Sobre el pecho el llamado “*rubí berrueco*” de gran tamaño pende de las puntas de su toca. Las joyas eran una de las propiedades más queridas de la princesa y se ha dicho que con ellas reivindicaba sus vínculos con el reino de Portugal y sus ricas colonias, un vínculo que también está subrayado por el collar que lleva el perro, en el que se entrelazan las armas de Castilla y Portugal.

Como va a ser habitual en otros retratos de Sánchez Coello, la columna bien recortada sobre el fondo neutro, cierra la composición. Con ella recuerda su parentesco imperial y su ascendencia hercúlea. Ya se ha llamado la atención acerca de la diminuta mosca que se apoya sobre la basa de la columna y con la que el retratista rinde homenaje a su maestro Antonio Moro. El retrato que éste hace de doña Catalina de Austria, reina de Portugal ya incluía una mosca, de modo que de esta manera tan particular Sánchez Coello introduce un pequeño “*trompe d’oeil*” a la vez que da una nota acerca de la caducidad de las cosas y la vanidad de la vida.

[Ver el comentario de Antonio Villacorta Baños-García](#)

Otro retrato de Alonso Sánchez Coello

1557



El segundo de los retratos se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, coincide con el anterior en la misma calidad, misma postura y similar intencionalidad. En este caso la concepción es de tres cuartos, apoya la mano sobre la silla tapizada de terciopelo, en una clara alusión al trono que custodia, y en la otra sostiene un moscador, objeto principesco y exótico que vuelve a remitirnos a la presencia del ajuar colonial que se había traído de su estancia portuguesa.

En esta ocasión, sin embargo, las joyas, que las hay, ceden ante el colgante en el que vemos el retrato en miniatura de su hermano el Rey. Este detalle le sirve a A. Jordan para retrasar la fecha del cuadro hasta 1559 e interpretarlo como una muestra de la sumisión de doña Juana a su

hermano al finalizar su regencia por la vuelta de éste de su periplo inglés.

Sin descartar esta idea, cabe pensar también que el que doña Juana muestre de forma tan visible el retrato del monarca, no sea más que un recordatorio de su papel de regente y,

en consecuencia, de la sumisión y obediencia con que custodia su reino. Así, al menos, se ha interpretado el pequeño camafeo que Isabel Clara Eugenia luce en el retrato que Sánchez Coello le hace en compañía de Magdalena Ruiz, hoy en el Museo del Prado.

Las dos obras analizadas comparten el mismo objetivo, que es el de mostrar a la princesa en toda su capacidad de reina regente, viuda y mujer de estado.

El retrato de Antonio Moro

1559



Algo ha cambiado en el entorno de su figura. Nos referimos al impresionante retrato que le hace Antonio Moro en 1559 y que se guarda en el Museo del Prado. La elección de Moro no es casual y obedece al mismo cuidado y control que la princesa ejerce sobre su imagen; para ello contó con los pintores más reputados de su época, los ya mencionados Sánchez Coello y Moro, además de Sofonisba Anguisola.

Doña Juana adopta una imagen más austera, de mayor rigor y de nuevo, la solemnidad del negro acentúa la majestad de toda la imagen, vuelve a apoyarse en el sillón pero ahora parece querer destacar más su condición de jesuita, reforzada por la pose ceremonial que adopta. De las puntas de su toca esta vez cuelga una figura dorada de Hércules con la clava, como recordatorio del vínculo habsbúrgico.

Parece mirarnos y vuelve a llamar nuestra atención la altivez de la mirada, la posición de la cabeza un tanto forzada por el propio diseño de los altos y cerrados cuellos, que obligaba a llevar muy erguida la cabeza, lo que concuerda muy bien con el carácter de la regente.

Sabemos que fue uno de sus retratos favoritos y que lo conservó junto a sí hasta su muerte.

El retrato de Sofonisba Anguissola

1561

En esos años la corte vive momentos de esplendor, pues la llegada de Isabel de Valois, la esposa francesa de Felipe II, hija de Catalina de Médicis, supone una completa renovación en los usos y costumbres cortesanos, marcados por una mayor alegría y lujo.

Se sabe que hubo una sincera amistad entre las dos mujeres y que la apariencia de doña Juana cambió sutilmente, abandonando el rigor de los años pasados dando cabida a los entretenimientos y juegos palaciegos.

Fue entonces cuando se hizo retratar por una de las damas de su cuñada, la italiana [Sofonisba Anguisola](#) que llega en calidad de profesora de pintura de la joven Isabel. El retrato, fechado entre 1561 y 1565, se encuentra hoy en el [Isabella Stewart Gardner Museum de Boston](#) y se cree que el encargo obedecía a un interés nupcial, pues por algunos meses se pensó en una boda entre la princesa con el monarca francés Carlos IX.

Da una imagen menos sobria que las conocidas hasta ahora y aunque luce su habitual indumentaria negra con la toca blanca se acompaña de unos elementos que indican ese “cambio”. Sobre el pecho muestra un camafeo con la efigie de su padre Carlos V -¿obra de [Jacome Trezzo](#)?-, lo que le presenta como hija legítima.

En la mano izquierda lleva un guante y un abanico plegable oriental, signo inequívoco de su posición como princesa Habsburgo y de Portugal. Con la otra mano cobija a una niña, siguiendo el mismo esquema compositivo que Cristóbal de Morales creara allá por 1551, cuando le hace acompañar por un paje negrito.

En esta ocasión, la pequeña se ha querido poner en relación con las meninas o niñas que entraban para educarse en las Descalzas Reales y frente a otras interpretaciones más alegóricas, parece la más plausible por cuanto que viene a insistir en la imagen que la princesa se esta forjando de si misma, virtuosa y amante del retiro y de las buenas obras. Máxime si tenemos en cuenta que Las Descalzas se definió como un complejo religioso-social en el que tiene cabida un hospital, una casa de misericordia y un colegio para niñas huérfanas.



Uno de los últimos

Entre 1565 i 1570



De este modo, la colección que doña Juana atesora en las Descalzas Reales oscila entre los gustos privados y la devoción pública.

Entre los primeros se sitúan los retratos que encargó, más de noventa, por los que podemos seguir todo el linaje familiar de los Austrias y ver la huella que el tiempo va dejando en su rostro.

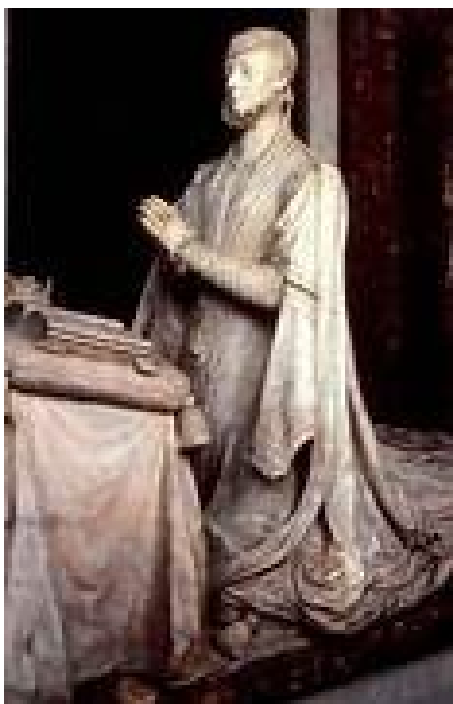
Uno de los conservados en el convento, realizado por Alonso Sánchez Coello y su taller y fechado entre 1565 y 1570, nos la muestra sedente, sostiene un perrito en el regazo y enseguida reconocemos sus rasgos, quizás algo cansados. Es uno de los últimos retratos de la princesa y está

claro que ya no hay ninguna intencionalidad política.

No, no es un retrato de estado, mas bien parece un regalo personal para su fundación, algo destinado a una contemplación privada, pues ya no se acompaña de los atributos principescos habituales, aunque mantiene el gusto por las joyas, visible aún en los anillos y el colgante, similar al rubí que lucía en el de 1577.

El de Pompeo Leoni

1574



La postrera efigie será la que haga [Pompeo Leoni](#) para su oratorio privado en las Descalzas Reales.

Doña Juana moría en El Escorial el 8 de septiembre de 1573, a la edad de 38 años. Su muerte fue el punto final a unos meses de retiro deliberado y alejamiento paulatino de la corte en la que seguía desempeñando la labor de guía para la nueva consorte de su hermano, su sobrina [Ana de Austria](#), a la que ayudó a integrarse en el ambiente escurialense.

En su testamento pidió expresamente que su cuerpo no fuera embalsamado y que “*muriendo como quiero morir en el hábito de San Francisco*” se le diera sepultura en su convento.

Para ello, se dispuso con todo cuidado la capilla funeraria realizada por Jacome Trezzo y trazada por Juan de Herrera donde iría alojada su tumba, en el mismo lugar en el que tantas veces buscó el retiro para la oración.

Se trataba así de aposentar a la princesa para toda la eternidad y por ello no se escatimó en gastos ni en decoro. Los jaspes y mármoles combinan con los bronce y para el orden de la columna se escogió el jónico, más apropiado a las viudas. No estando preparado su sepulcro, se la enterraba en la capilla de la derecha, donde iba uno de los retablos pintados por Gaspar Becerra sobre mármol negro y en los que se representaba a San Juan Bautista, enfrente quedaba el de San Sebastián.

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

Extractados de:

[Palma Martínez-Burgos García](#)
[VIUDAS EJEMPLARES.](#)

[LA PRINCESA DOÑA JUANA DE AUSTRIA.](#)
[MECENAZGO Y DEVOCIÓN](#)

El testimonio de una personalidad

El entonces joven pintor Alonso Sánchez Coello entró al servicio de Juana de Austria hacia 1557, durante su regencia, y enseguida le encargó importantes retratos. En el primero de ellos pintado en Valladolid, quizás el más importante, *Retrato de Juana de Austria con un perro (cuerpo entero)*, hoy en el Schloss Ambras, Innsbruck, aparece con una saya negra, todavía de viuda, un tocado blanco en forma de onda que cae sobre la frente, y una toca cuyos puntos concluyen en el pecho. Las joyas que luce, con diamantes, rubíes y esmeraldas, y el rubí *berrueco* en forma de cruz, que pende de los puntos de la toca, presentan más la magnificencia de su dinastía que la austeridad de su vida.

El perro de caza lleva un collar dorado y rojo, en el que aparecen las armas de Castilla y Portugal, subrayando la empresa de su matrimonio (aunque malograda, con la muerte de su esposo). El uso de la columna recortada sobre un pilar, en la parte izquierda del cuadro, nos muestra la divisa y grandeza del propio Emperador, su padre.

Pero la importancia del cuadro, además de su ejecución maestra y perfecta caracterización, radica en ser el primero en el que, de forma oficial, aparece Juana como mujer de Estado. Es probable que lo enviase a su hermana María, a la corte de Viena. Hay que recordar que María, conjuntamente con su marido Maximiliano, también había sido regente de los reinos de España. Juana desearía mostrar a ambos la seriedad y solvencia de su regencia, mediante una pose ceremonial y de múltiples simbolismos. A partir de este momento, Juana encargará otros cuadros a Antonio Moro, Antonio Ricci y Sofonisba Anguisola. Antes de esa época, parece que Cristóbal de Morales había retratado a Juana durante su estancia en Lisboa, y acaso Antonio Moro, a los 17 años, según Elías Tortmo. En el inventario que se realizó a su muerte se citan algunos cuadros más, de *niña*, hoy desaparecidos.

La doctora en arte, Annemarie Jordan Gschwend, hace un análisis de sumo interés de los retratos de la Princesa, donde con carácter general revelan *la consciente intervención de Juana en su creación para mostrar a una mujer de Estado al servicio de la política de los Habsburgos*. Juana controlaba con atención su imagen en las pinturas, y *los mecanismos de los que se servía para encargarse sus retratos que conmemoraban los acontecimientos importantes en su vida y en su carrera política*. Ella, sin duda, quiso mostrarse en sus retratos, siempre lujosamente engalanada, a la altura y con la esplendidez heredada en estirpe. Por eso, en algunos, aparece con medallones de Carlos V y de Felipe II.

También el famoso Pompeyo Leoni, que esculpiría a la muerte de Juana su estatua orante, llegó a Valladolid y entró al servicio de la corte (1556), formando parte del nutrido grupo de artistas que rodearon a la Regente. Algunos pugnaron por entrar en su nómina particular.

[Antonio Villacorta Baños-García](#)

[La jesuita](#)

Pág. 289

Volver