

El Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya

La imagen de un príncipe italiano en la corte española



Annemarie Jordan Gschwend
Almudena Pérez de Tudela

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 8 y 15
- © Colección Abelló, Madrid: fig. 3
- © Collezione Voena, Italia: fig. 18
- © Kunsthistorisches Museum, Wien: figs. 12 y 16
- © Museo Civico Casa Cavassa, Saluzzo: fig. 13
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: figs. 2, 4 y 7
- © Patrimonio Nacional, Madrid: figs. 5, 6, 14 y 17
- © Wildenstein & Company, Inc., New York: fig. 11

Texto publicado en:

B'07 : Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 3, 2008, pp. 17-73.

Con el patrocinio de:



«Juan de la Cruz que, si criar no pudo,
dió casi vida y alma a un rostro mudo»
Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, 1602

Cuando esta magnífica obra del retratista cortesano español Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, c. 1553-Madrid, 1608) apareció en el mercado anticuario en 1959, el personaje fue identificado como un noble y el pintor como Alonso Sánchez Coello [fig. 1]¹. Comprado en un punto de su historia, anterior a 1913, por el propietario de la galería de arte y marchante Eugène Fischhof², reapareció por tercera vez en el mercado en 1994, en esta ocasión atribuido al taller de Sánchez Coello y con el personaje aún pendiente de identificar³. Fue adquirido por la galería de arte especializada en pintura antigua Caylus de Madrid⁴. Este retrato fue identificado en ese momento como Felipe Manuel (1586-1605) (Filippo Emanuele)⁵, príncipe de Piamonte⁶, y atribuido correctamente a Juan Pantoja de la Cruz, pasando a engrosar la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao en diciembre de 1994⁷. Desde su adquisición el lienzo ha participado en exposiciones tanto en España como en el extranjero⁸.

Pintado durante el periodo en que la corte española transfirió la capitalidad de Madrid a Valladolid, entre 1601 y 1606, este retrato del mayor de los sobrinos del rey Felipe III tuvo que ser encargado con posterioridad a la llegada del príncipe a Valladolid, en agosto de 1603. Felipe Manuel había sido enviado a España en calidad de heredero del ducado de Saboya, junto a sus hermanos menores Vittorio Amedeo (1587-1637)

1 Christie's, Londres, 1 de mayo de 1959, lote 18.

2 Lleva un sello de lacre en el marco con la leyenda: «Collection E. Fischhof. Paris». Consúltase Catalogue des tableaux anciens... 1913. En la Biblioteca del Palacio Real se guardan unas fotografías antiguas de varios miembros de la Casa de Austria, entre las que se encuentra una de Felipe Manuel de Saboya, similar al cuadro que analizamos. Se atribuyen a Sánchez Coello y, entonces, pertenecían a la Colección Leon Ad Laffite (Fot./842 (3-9)). Fueron realizadas por E. Otero, activo en la Carrera de San Jerónimo de Madrid a finales del siglo XIX.

3 *Important Old Master Paintings*, Phillips, Londres, 5 de julio de 1994, lote 34. Óleo sobre lienzo. 101,5 x 89,5 cm. Las medidas correctas son 111,5 x 89,5 cm.

4 Kusche 1995; Kusche 1996, especialmente pp. 149-150, fig. 13; Kusche 2007, pp. 162-163.

5 El mayor de los cinco vástagos, Felipe Manuel, era llamado familiarmente «hermano grande» por sus hermanos. *Cfr.* Mansau 1998; Mansau 2005a; Mansau 2005b; Calzona 2005, p. 110, n.º 19.

6 Recientemente, el efigiado fue identificado como el hermano de Felipe Manuel, Víctor Amadeo, sin argumentos de peso. *Cfr.* José Ignacio Hernández Redondo. «El Príncipe de Saboya», en Valladolid 2002, pp. 67-70.

7 N.º inv. 94/119 (con la etiqueta en el reverso: «1099 Coello Emanuel Philibert»). F. Chacón. «El Museo de Bellas Artes compra un retrato de Pantoja de la Cruz», *El Mundo del País Vasco*, 16 de diciembre de 1994; Ana Galilea Antón. «Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya», en Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999, pp. 94-95; Alfonso Emilio Pérez Sánchez. «Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya», en Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, p. 46.

8 Ana Galilea Antón. «Retrato del Príncipe Felipe Manuel de Saboya», en Budapest 1996, pp. 53-55, n.º 2; José Ignacio Hernández Redondo en Valladolid 2002, pp. 67-70; Ana Galilea Antón. «Il Principe di Savoia», en Génova 2003, pp. 76-77, n.º 2; Alexandra Millón Mate. «Príncipe de Saboya Filippo Emanuele», en Madrid 2005, p. 371, n.º 145; Turín 2007a, p. 44.



© Material protegido

1. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)
Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya, c. 1604
Óleo sobre lienzo. 111,5 x 89,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 94/119

y Emanuele Filiberto (1588-1624) a instancias de su padre, el duque Carlo Emanuele I (1562–1630)⁹, para completar su educación y formación militar en la corte española¹⁰. No obstante, hasta el nacimiento del heredero de Felipe III, el futuro Felipe IV, en 1605, estos príncipes italianos fueron también considerados, en tanto que nietos de Felipe II¹¹, sucesores al trono español. En las fiestas, entretenimientos, recepciones y honores que se les dispensaron a finales de agosto de 1603 en Valladolid, fueron atendidos y dignificados conforme a su rango principesco. Como el enviado diplomático de Saboya, Segismundo d'Este, relata a la corte sabauda¹², los príncipes eran tratados no sólo como sobrinos del rey, sino incluso como si fuesen sus propios hijos: «como hijos del rey, como infantes de España»¹³. Por lo tanto, el que Felipe III encargase al principal retratista de la corte, Juan Pantoja de la Cruz, el retrato del príncipe mayor y el de sus hermanos¹⁴, obedecía a intereses políticos. Felipe Manuel, de 17 años de edad a la sazón, fue seriamente considerado en ese momento por la familia real española como un posible futuro príncipe heredero.

Así pues, para que Felipe III pudiese presentar oficialmente a los príncipes saboyanos a su corte, necesitaba imágenes oficiales de sus «infantes». Pantoja de la Cruz abandonó, como gran parte de la corte, su residencia en Madrid, y desde el 26 de noviembre de 1603 hasta al menos el 18 de enero de 1604, está documentada su presencia en Valladolid al servicio del rey, pintando al propio monarca, a la reina, Margarita de Austria, y a su familia, incluidos Felipe Manuel y sus hermanos¹⁵. Como informa el embajador de Saboya a su señor, el duque Carlo Emanuele I, los tres hermanos posaron para sus retratos de cuerpo entero en Valladolid con anterioridad al 26 de julio de 1604, fecha hasta la que el pintor prolongó su estancia allí para la finalización de estos encargos¹⁶. Quizá Pantoja residió durante este periodo pucelano en la casa que poseía el licenciado Barrionuevo de Peralta, que tenía una residencia en la ciudad ya en 1590, y con el que mantenía una estrecha relación a través de la mujer del pintor, Francisca de los Huertos¹⁷.

-
- 9 Emanuele se casó con una hermana de Felipe III, la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, en 1585, la cual falleció de sobrepeso en 1597. Sus tres hijos contaban con 17, 16 y 15 años de edad, respectivamente, cuando llegaron a Valladolid en 1603.
- 10 Para una reconstrucción de la residencia de los príncipes saboyanos en España, de 1603 a 1606, nos remitimos al excelente estudio, en el que se recoge la bibliografía precedente, de Río Barredo 2006. Ésta no era la primera ocasión en la que príncipes italianos, estrechamente emparentados con la Casa de Austria, venían a la corte española a completar su educación. Por ejemplo, Alejandro Farnesio (1545-1592), el hijo de Margarita de Parma, vivió en España de 1559 a 1565 (véase Pérez de Tudela (en prensa)_a). Otros príncipes italianos de familias proespañolas que se educaron en España serían Ferrante Gonzaga o Francesco Maria della Rovere. También fueron enviados de la misma manera príncipes de la rama austriaca de la Casa de Austria, como los hijos del emperador Maximiliano II y María de Austria, el futuro Rodolfo II y el archiduque Ernesto, que serían sustituidos por sus hermanos menores, Alberto y Venceslao, quienes pasaron una larga temporada en la corte de Felipe II para formarse. *Cfr.* Mayer-Löwenschwerdt 1927.
- 11 *Cfr.* Spivakovsky 1975, p. 72 (carta XII de Felipe II a Catalina Micaela, Madrid, 27 de abril de 1586): «Antes de responder a vuestras cartas os diré lo que he holgado de la buena nueva que he tenido de vuestra buen alumbryento, que he sido para my el mayor contentamyento que podia ser, / y así estoy alegrísimo della y también de que sea hijo y me ayáis dado el primer nieto que he tenido».
- 12 Existen detalladas cartas que se escribieron a Turín por dos cortesanos del entorno de los príncipes: el embajador de Saboya, Segismundo d'Este, y el padre jesuita Giovanni Botero.
- 13 Felipe III era también padrino de Felipe Manuel. Río Barredo 2006, pp. 408, 416-417.
- 14 Dos retratos de los príncipes de Saboya, pendientes de identificar, aparecen mencionados en el taller de Pantoja cuando éste fallece en 1608 (Sánchez Cantón 1947). Posteriormente, el inventario de pertenencias y del estudio del pintor fue reproducido en Kusche 1964, p. 259: «Dos retratos de los príncipes de Saboya». En la página 254 vemos cómo en 1608, cuando muere, los retratos de Pantoja para El Pardo estaban en poder del pintor.
- 15 Kusche 1964, pp. 246-247; Serrera 1990, especialmente, p. 61: «Deve más el Rey Nuestro Señor todo el tiempo que estube fuera de mi casa en Madrid, estando la corte en Valladolid, por mandado de Su Magestad, con dos criados a mi costa».
- 16 La carta que escribe Segismundo d'Este desde Valladolid, el 26 de julio de 1604, se conserva en el Archivio di Stato di Torino (Corte, *Lettere Ministri Spagna*, mazzo II) y ha sido publicada por Anna Maria Bava («Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia») en Turín 2005, p. 43, n.º 56: «Li ser.mi Principi desiderano li retrati in piedi delle ser.e Principesse e Principi, essendo molti che gli desiderano e loro ne avranno gran gusto, compiaciarsi di comandare che si faciano, ch'in contraccambio manderanno li loro che si stano facendo». Para un pago inédito realizado a Pantoja en Valladolid en 1603, probablemente relacionado con los retratos encargados por Felipe III, véase Archivo General de Simancas (AGS), Consejo y Junta de Hacienda (CyJH), leg. 431: «A Joan pantoja de la cruz de Camara del Rey nuestro señor se deven y estan contados por el bureo de su Magestad quarenta y seis mill setecientos y çinquenta mrs que montaron las obras que hizo de su serviçio en todo el año passado de mill y seisçientos y dos/y mas otros trejnta mill mrs que hubo de haver por su gajes en todo el dicho año que todo monta setenta y seis mill setecientos y çinquenta mrs la paga delos quales ade ser por mano de francisco guillamas velazquez maestro de la Camara de su Magestad/en Valladolid a diez de henero de mil y seisçientos y tres anos. Hieronimo de quinçoces». Agradecemos a Félix Labrador Arroyo esta referencia.
- 17 La esposa de Pantoja trabajó, al menos antes de contraer matrimonio, en la casa de Peralta, y esta conexión personal quizá funcionase mientras Pantoja residió en Valladolid por largos periodos de tiempo al servicio del rey. Peralta hubiera podido también haber sido patrón de Pantoja.

En 1605 Pantoja se trasladó a Lerma y a Burgos, donde finalizó los retratos del rey y de la reina, que se enviaron como presentes a la corte inglesa. En 1606 estaba en El Escorial ejecutando los retratos de la reina y su primogénita, la infanta Ana Mauricia, y en 1607 regresó a El Escorial para completar los retratos del príncipe, futuro Felipe IV, y su hermana mayor. Por lo tanto, el retrato que Pantoja realizó de Felipe Manuel fue sin duda pintado antes de que el artista partiese rumbo a Lerma en julio de 1605 y, sobre todo, previamente al fallecimiento del príncipe de Saboya a causa de la viruela en Valladolid el 9 de febrero de ese año. Así, proponemos fechar el retrato del museo de Bilbao entre julio y septiembre de 1604, cuando se inició una nueva jornada real en la que participaron los príncipes.

Conocemos gracias al mismo embajador, Segismundo d'Este, que Pantoja de la Cruz no sólo ejecutó los retratos oficiales de los príncipes italianos, sino que se le encargaron también numerosas réplicas destinadas a ser enviadas como regalos a Turín y ser distribuidas entre la nobleza de la corte española¹⁸. Dado que la demanda era grande, Pantoja debió de verse obligado a delegar parte de la ejecución de estas copias a su taller. Sin embargo, la alta calidad del retrato de Felipe Manuel que estudiamos evidencia que fue pintado únicamente por el pincel del maestro, sin ninguna intervención de sus asistentes, dando como resultado una imagen potente y dinámica, que ejemplifica inmejorablemente la propaganda principesca. Pantoja de la Cruz consiguió aquí un exitoso y soberbio retrato de Felipe Manuel, uno de los mejores dentro de este género de retratos reales, que garantizaba visualmente a la corte de Felipe III que su sucesión dinástica estaba asegurada en manos de este viril príncipe.

Durante la estancia de Pantoja en Valladolid pudo haberse ayudado, para llevar a cabo los numerosos encargos que recibió, por otros dos pintores cortesanos, para los que también los príncipes italianos posaron para ser efigiados. Uno de ellos sería Pedro Antonio Vidal (1575-1617), pintor de cámara del ministro y valido de Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer duque de Lerma (1552-1625)¹⁹, ya que se le menciona habiendo pintado un retrato del príncipe Vittorio Amedeo, cuando éste se convirtió en el siguiente heredero de la dinastía sabauda, tras la inesperada muerte del primogénito. Vidal solicita ya en Madrid, en 1617, ser pagado por un retrato original, hoy perdido, que pintó de Vittorio con media armadura y vistiendo calzas bajas amarillas, ejecutado en el mismo estilo, formato y composición ya empleados por Pantoja de la Cruz en su anterior retrato de Felipe Manuel del museo de Bilbao²⁰. El retrato de Vittorio por Vidal, junto a otros dos que también pintó en ese momento, fueron enviados a la corte francesa como regalo y actualmente están perdidos²¹, mientras que el otro de Felipe III ya rey se encuentra en el Museo del Prado²², y debió de ser pintado

18 Por ejemplo, en la colección de Gil Ramírez de Arellano, en 1618, se encontraban dos retratos de los príncipes de Saboya. Véase Burke/Cherry 1997, vol. I, pp. 66 y 209. Kusche 2007, pp. 400-401, identifica un caballero con capa con Vittorio Amadeo, ya que en el testamento de R. de Villandrando, en 1622, figuran dos pequeños modelos de retratos de los príncipes saboyanos, Emanuel y Filiberto. Véase Varela 1999, pp. 200-201.

19 Vidal también retrató al duque de Lerma en varias ocasiones. Cfr. Vigo/.../Toledo 1993, p. 130. El duque también posó en Valladolid para un retrato de cuerpo entero realizado por una, hasta el momento, desconocida pintora, doña Juana de Peralta, que más tarde entraría a formar parte de la colección de Felipe III en 1606. El retrato de Lerma pintado por Peralta colgaba, después de 1615, en el Alcázar de Madrid. Juana de Peralta podría haber estado relacionada en Valladolid y quizá ser hija de Barrionuevo de Peralta, quien mantuvo una estrecha relación con Pantoja de la Cruz, de quien pudo haber aprendido a pintar. No sabemos a ciencia cierta qué otros retratos pudo haber realizado aparte de éste. Archivo General de Palacio (AGP), Madrid, Sección Administrativa, legajo 902, *Cuentas de cargo...que entraron en poder de Hernando de Espejo (1617-1641)*, sin foliar: «El Retrato del Duque de Lerma armado en pie guarnecido de dos varas y media de mano de Doña Juana de Peralta». Cfr. Schroth 1999, pp. 102, 185-186; 255-256, fig. 1.

20 AGP, Inventarios Generales (Sección Histórica), caja 82, sin foliar: «Recivese en cuenta al dicho Hernando Despejo tres mil setecientos y cinquenta Reales que valen ciento y veinte y siete mil y quinhentos mrs en birtud de una zedula de su Magestad firmada de su Real mano [...] fecha en Madrid a primero de Abril de mil y seisçientos y diez y siete años [...] por haver los pagado por mandado de su Magestad a Pedro Antonio Vidal pintor por los Retratos y obras que hizo de su oficio segun y de la forma que avajo se declara en esta manera: Mil y quinhentos Reales por un Retrato de su Magestad [Felipe III] armado con armas negras y un baston en la mano derecha y la yzquierda en la espada y a los pies un globo y todo al natural guarnecido con una moldura de palo santo negro de mas de dos varas y media de alto y de vara y media de ancho el qual dicho Retrato se entrego; Ochoçientos y ochenta Reales por un retrato original del Rey Nuestro Señor siendo Principe armado con armas gravadas moradas la una mano en la espada y la otra en el baston con una zelada y su manoplas en el suelo que dicho Retrato segun dicho es entrego el dicho Hernando Despejo a quien le mando su Magestad para llevar le a françia como en la dicha çedula se refiere [...]; Setecientos e setenta Reales por un Retrato original del Bitorio Principe de saboya sobrino de su Magestad de medio cuerpo arriba armado con armas gravadas con su bufete y encima del una zelada con sus manoplas y la mano en la espada tiene de alto vara y media y de ancho vara y quarta que quedo en poder el dicho Hernando Despejo [...]».

21 Este retrato ahora perdido de Vidal quizá fuese una copia siguiendo un anterior retrato de Felipe III príncipe por Pantoja de la Cruz, que tampoco ha llegado hasta nosotros, o podría tratarse de una imagen del futuro Felipe IV.

22 N.º inv. 1950. Óleo sobre lienzo. 200 x 135 cm. Cfr. Jesús Urrea. «Retrato de Felipe III», en Vigo/.../Toledo 1993, p. 40, n.º 2; y Alexandra Millón Maté. «Felipe III», en Madrid 2005, pp. 326-327, n.º 89.



2. Giovanni Caracca (Jan Kraek) (activo en 1568-1607)
Retrato de Felipe Manuel con un año de edad, 1587
 Óleo sobre lienzo. 121 x 83 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 Depositado en la Embajada Española de Buenos Aires
 N.º inv. 1980

antes de que los dos príncipes italianos supervivientes, Vittorio Amedeo y Emanuele Filiberto, abandonasen la corte española y retornasen a Turín en 1606.

El otro pintor, Santiago Morán (?-1626), estrechamente vinculado a Pantoja de la Cruz, y que pudo haberse formado en su taller, llegó a ser pintor del rey Felipe III²³ en 1609, después de que el fallecimiento de Pantoja dejase vacante este puesto²⁴. En 1607, junto a otro pintor, Juan María Bussan, inventarió los cuadros de la colección del duque de Lerma en el Palacio de la Ribera de Valladolid, la mitad de los cuáles (631 pinturas) habían sido vendidos el año anterior a Felipe III. Está documentado que Morán realizó retratos de Felipe III y Margarita de Austria²⁵ con anterioridad al 30 de abril de 1615, incluyendo otro, hoy perdido, del más joven de los tres príncipes italianos, Emanuele Filiberto²⁶. El retrato más tardío, quizá ejecutado después de la muerte de Felipe Manuel en febrero de 1605, fue colocado cerca del de su hermano, ya fallecido, pintado por Juan Caracca (Jan Kraeck) en 1587, cuando Felipe Manuel contaba tan sólo un año de edad²⁷, y que actualmente se custodia en el Museo del Prado [fig. 2]²⁸. Ambos retratos estaban colgados juntos en la Galería de Adentro,

23 El único retrato atribuible a Santiago Morán es uno de la hija de Felipe III, la infanta Margarita Francisca (1610-1617), pintado alrededor de 1610, actualmente en el Museo del Prado (n.º inv. 1282. Óleo sobre lienzo. 100 x 72 cm). Cfr. Lucía Varela. «La infanta Margarita Francisca, hija de Felipe III», en Cáceres 2000, pp. 336-337, n.º 6.10.

24 Angulo/Pérez Sánchez 1969, pp. 68-73, especialmente p. 68, para el documento redactado por el secretario regio Juan de Ibarra: «no era [Morán] en las obras [y Bosques] como los demás, sino en la casa de su Magestad y que tenía sus gajes consignados en el maestro de camara y el asiento en los libros del Bureo y por eso no se le dio cédula».

25 AGP, secc. Admin., legajo 902, f. 249 (posterior a 1621): «[...] por un Retrato original de la Reyna nuestra señora siendo princesa de dos baras y media de alto y vara y media de ancho vestida de tela rica de oro y plata guarnecida de passamanos de oro y plata, con las Joyas ricas y botones de a tres diamantes y cintura y una sarta de perlas blancas y encarnados en la gorra y una Joya de diamantes en medio, la una mano en una silla y la otra en un lienço de puntas con cortina carmesi que hizo Santiago Moran [...]; por un Retrato original del Rey Don Phe[lippe] 3º nuestro señor que aya Gloria del mismo tamaño que el en la partida antes desta con armas negras perfiladas de oro, calça negra de obra, la una mano en el baston y la otra en la celada questa sobre un bufete con sobre messa de terciopelo negro y cortina de lo mismo y suelo enlössado que hizo el mismo Santiago Moran [...]». En estas cuentas, se mencionaba otro retrato de cuerpo entero de la reina Margarita, vestida de negro, sosteniendo un abanico en una mano y un pañuelo en la otra, por Morán, se hallaba en la Galería de Adentro del Alcázar madrileño. AGP, secc. Admin., legajo 902, f. 1: «Relacion de las Pinturas que quedan en la guardajoyas que no estan entregadas a D. Joan Pacheco y quedan por cuenta Hernando de Espejo».

26 AGP, secc. Admin., legajo 902, *Cuentas de cargo... que entraron en poder de Hernando de Espejo (1617-1641)*, sin foliar: «30 de abril 1615, Aranjuez. Su Magestad manda que embeis luego de Valladolid las pinturas originales que se truxeron de la galeria de la cassa Real de alli para que buelvan a poner donde estavan, y vayan de suerte que no reciban daño».

27 N.º inv. 1980. Óleo sobre lienzo. 121 x 83 cm. Depositado en la embajada española en Buenos Aires. También AGP, Secc. Admin., legajo 902, «Relacion de las Pinturas que quedan en la guardajoyas que no estan entregadas a D. Joan Pacheco y quedan por cuenta Hernando de Espejo», fol. 1v: «Otro retrato del Principe filiberto de Saboya armado con calzas amarillas dellas Rodillas arriba» [margen: «Principe Filiberto Sant. Moran»]; «Otro retrato entero del Principe felipe de saboya niño con una gineta en la mano y papagayo al cavo della» [margen: «Principe felipe de Saboya»].

28 Turín 2005, p. 36, fig. 9.

al igual que los de los otros hermanos, que se analizarán más adelante. Parece que el retrato de Morán era idéntico en cuanto a formato y ejecución al retrato perdido de Vittorio Amedeo debido al pincel de Pedro Antonio Vidal, y presenta a Emanuele Filiberto también armado y vistiendo, como su hermano mayor, calzas bajas amarillas²⁹. Las series de retratos de los príncipes de Saboya, junto a aquellos de la familia real española, entonces en la colección del rey en Valladolid, regresaron al Alcázar de Madrid en 1615, y se distribuyeron por las diferentes galerías en las que también colgaban los de Felipe III, su esposa Margarita, sus hijos y otros parientes de la Casa de Austria.

Juan Caracca (Jan Kraeck): un pintor flamenco en las cortes de Turín y Madrid

El tiempo, espacio y distancia que mediaban entre allegados dispersos por las diferentes cortes europeas, se atenuaban, de alguna manera, a través de embajadores, residentes en cada una de ellas, y de la frecuente correspondencia. Las cartas escritas por Felipe II a su hija, Catalina Micaela, en la corte de Turín a partir de 1585, subrayan su estrecha relación, reforzada a través del intercambio de numerosos regalos y retratos de corte. Tras el nacimiento de su primer hijo, Felipe Manuel, en 1586, Catalina continuó enviando a su padre y hermana, Isabel Clara Eugenia, retratos de sus hijos, que inmortalizaban a los nietos del rey en varios momentos claves de su desarrollo y crecimiento. Para estas tareas específicas de retratar a sus siete hijos, Catalina recurrió al pintor flamenco Jan Kraeck (?-1607), también conocido en España como Juan Caracca, Carracha, Carranza o Carraza, que estaba al servicio de la corte de Saboya³⁰ y trabajaba para su suegro, Emanuele Filiberto, desde 1568³¹. Catalina tuvo presente la tradición retratística fomentada en la corte de su padre desde antiguo, y firmemente establecida por su pintor de corte Alonso Sánchez Coello, de retratar a niños y adolescentes. Las convenciones pictóricas fijadas por Sánchez Coello en sus retratos de jóvenes príncipes sirvieron como patrón y fueron seguidas por otros pintores al servicio de los Austrias, tanto en España como en otros lugares. Catalina promovió en Turín un estilo de retrato real propio de la Casa de Austria, que se reforzaría por los que pudo llevar consigo en su equipaje, así como de aquellos que recibía periódicamente desde la corte española a lo largo de sus años en Italia.

A menudo estas imágenes de niños de la casa real, pintados en varias edades y atuendos, eran iguales en cuanto a dimensiones y formato, en aras de ajustarse a una función, un espacio o ubicación específicos, en consonancia con el lugar donde iban a ser colgados. Algunas veces, estos retratos eran pequeños en cuanto a escala y disposición, ya que se entendían para verlos en privado, de una manera más íntima, como ocurrió en 1589, cuando el duque de Saboya envió a su suegro un pequeño libro que contenía los retratos en miniatura de Catalina y sus hijos ejecutados por Caracca³², y que se podrían haber parecido bastante a un retrato de grupo en miniatura con Catalina, su marido e hijos, atribuido a Caracca [fig. 3]³³.

Caracca visitó la corte española en dos ocasiones diferentes, una en 1585 y otra en 1591³⁴, en el séquito del duque Carlo Emanuele. Mientras permaneció en España pudo admirar los estilos de Alonso Sánchez

29 Todo apunta a que los retratos de Vidal y Morán de Vittorio Amedeo y Emanuel Filiberto, respectivamente, pretendían tener las mismas dimensiones que el retrato de Pantoja de Felipe Manuel.

30 Para profundizar sobre la estancia de Caracca en Turín y el ambiente cultural fomentado en la corte sabauda, nos remitimos a Bava 1998.

31 Turín 2005, pp. 27-44. Asimismo, Spivakovsky 1975, p. 107, carta de Felipe II a Catalina Micaela, 6 de julio de 1589 (carta XXXV): «con lo que decís de mys nietos he holgado mucho, y con un lybrillo quel Duque me embió de vuestro retrato y los suyos, / aunque más holgaría de veros a vos y a ellos». En esta carta, el rey, a pesar de estar feliz de haber recibido retratos de Turín, hubiese preferido encontrarse personalmente con su hija y nietos. Los retratos de corte no siempre se pintaban como imágenes oficiales, sino que a menudo se realizaban por razones sentimentales, empleados como sustitutos visuales, similares a las actuales fotografías, de parientes y familiares amados. Cfr. Serrera 1990, pp. 48-49.

32 Turín 2005, pp. 32-33, n.º 38. En 1585, Caracca fue pagado por: «molti ritratti grandi e piccoli di Sua Altezza e della Ser.ma Infante».

33 Colección Abelló, Madrid. Óleo sobre lienzo. 64,2 x 51 cm. Anteriormente subastado en *Old Master Paintings*, Sotheby's, Londres, 6 de julio de 2006, venta 6032, lote 136. Kusche 2007, p. 54. Carlo Emanuele luce al cuello la orden de la Annunziata y la cruz de San Mauricio.

34 Retrató en El Escorial a Felipe II, Isabel Clara Eugenia y el príncipe Felipe en 1591. Regresó a Turín con estas efigies junto a otras que copió. Para la cédula de paso, veáse Bouza 1998, p. 180, y Pérez de Tudela 2001, pp. 486 y 487.



3. Giovanni Caracca (Jan Kraek) (activo en 1568-1607)
Retrato de grupo de la familia de Carlo Emanuele I de Saboya y la infanta Catalina Micaela (con sus hijos: Filippo Emanuele, Vittorio Amedeo, Emanuele Filiberto y Margherita), c. 1590-1600
 Óleo sobre lienzo. 64,2 x 51 cm
 Colección Abelló, Madrid



4. Giovanni Caracca (Jan Kraek) (activo en 1568-1607)
Retrato de Felipe Manuel a los cinco años, 1591
 Óleo sobre lienzo. 128 x 91 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 N.º inv. 1264

Coello, Sofonisba Anguissola y Juan Pantoja de la Cruz, quienes influyeron enormemente en los encargos de retratos que llevó a cabo en Turín para la infanta Catalina Micaela. Tras el nacimiento de su primogénito, el primer nieto de Felipe II, Catalina envió a su padre, en 1587, el retrato de Felipe Manuel ejecutado por Caracca, que hoy se conserva en el Museo del Prado [fig. 2]. El pequeño infante, en un posado familiar con sus mascotas, un perro y un papagayo, viste un traje español infantil, conocido como *baquero*, y blande una lanza o gineta, propia de la infantería, con una borla decorativa³⁵, como símbolo de las esperanzas militares depositadas en él. Esta lanza distintiva de los capitanes de la infantería preludiaba el futuro marcial del pequeño Felipe Manuel, como príncipe de Saboya emparentado con la Casa de Austria, concepto que se refuerza con la estatuilla de otra figura militar en la mesa junto a él. Recursos similares eran frecuentes en los retratos de los infantes españoles, hermanos de Catalina Micaela, realizados por Sánchez Coello. Éste fue el primero de una larga serie de retratos enviados desde Turín a Madrid, y que Felipe II recibía con gran gusto, como escribe a su hija en 1591, cuando el duque Carlo Emanuele llevó personalmente a España el retrato de su esposa e hijos³⁶, junto al retrato de Felipe Manuel, pintado por Caracca cuando contaba cinco años de edad, hoy en el Museo del Prado [fig. 4]³⁷. Como en su retrato más temprano, el joven príncipe es presentado de nuevo como una figura marcial, con las armas y elementos prefigurativos de sus futuras victorias militares: espada, yelmo de parada y arcabuz con incrustaciones de marfil.

35 Para la descripción del inventario (anterior a 1615), veáse la nota 27. La gineta era una lanza corta, con el hierro dorado y una borla por guarnición.

36 Spivakovsky 1975, p. 126, carta de Felipe II a Catalina Micaela, 28 de abril de 1591 (carta LV): «el Duque [...] que ha llegado tan bueno que he holgado mucho de verlo y también de los retratos de todos mis nietos y de su madre». También Bouza 1998, pp. 179-180, carta XCV.

37 N.º inv. 1264. Óleo sobre lienzo. 128 x 91 cm. Fernando Bouza Álvarez. «Felipe Manuel de Saboya, príncipe de Piamonte, a los cinco años de edad», en Madrid 1998, pp. 415-416, n.º 105; David García López. «Felipe Manuel de Saboya a los cinco años», en Cáceres 2000, pp. 334-336, n.º 6.9. Otro retrato de Vittorio Amedeo por Caracca, en 1595, vestido de rojo, con una banda bordada con el FERT y el nudo saboyano y en pose muy similar en Turín 2007b, pp. 10-13. Ese mismo año también se retrataría al primogénito, ya con nueve años, con botas marciales, gola de armadura en el cuello, un cañón en la parte trasera y un yelmo en el suelo, veáse Turín 2005, p. 34-35, fig. 12 y 13.

Una serie de siete retratos de los príncipes de Saboya, la mayoría de los cuáles no han llegado hasta nosotros, estaba colgada en una estancia del Alcázar madrileño, junto a dos retratos de cuerpo entero de sus padres, Catalina Micaela y Carlo Emanuele, todos pintados por Caracca. Esta galería de retratos de la Casa de Saboya fue vista y descrita por Diego Cuelbis en 1599³⁸. A inicios del reinado de Felipe IV, a partir de 1621, una vez que la corte hubo regresado a Madrid, se detallan hasta cinco retratos de los príncipes de Saboya por Caracca, con cargo al Guardajoyas, en dos habitaciones: la Galería de Adentro³⁹ y la Galería de Afuera⁴⁰, junto a sus padres, también realizados por el pintor de Haarlem, en el «segundo aposento al subir dela escalera»⁴¹. Cuatro de estos cinco retratos infantiles de los príncipes fueron aquéllos que se enviaron de Turín, entre 1587 y 1591, mientras que el quinto, que se analiza más adelante, era un retrato de Emanuele Filiberto pintado por Santiago Morán en Valladolid después de 1605. Una serie de retratos de los hijos de Catalina Micaela por Caracca y su taller, que han subsistido en Turín y otras colecciones italianas, nos proporcionan una idea de cómo serían las versiones enviadas a España⁴². Posteriormente son descritos ya separados, aunque en piezas en las que predominaban los retratos, en la decoración del Alcázar en 1636⁴³.

- 38 Bouza 1998, p. 179, n.º 390; Checa 1994. En el guardajoyas de Felipe II, al tiempo de su fallecimiento, sólo se describen dos retratos de los antepasados de nuestro príncipe en el Alcázar madrileño. Sánchez Cantón 1959, p. 232, 3.980: «Otro retrato entero, en lienzo, al ollio, del Duque de Saboya [posiblemente Emanuel Filiberto «Testa di Ferro»], armado, con calzas blancas y collar de la Anunciada y una banda azul en el brazo derecho, con un perro a los pies: tiene de alto dos barras y una ochaba y vara y quarta de ancho. Tasado en treynta ducados»; pp. 234-235, 4.003: «Otro retrato entero, en lienzo, al ollio, del Duque de Saboya [Carlo Emanuele I?], armado con calzas blancas, con un pajeçillo bestido de verde, que le lleva las manoplas; tiene de alto dos barras y una sesma y de ancho una vara y cinco dozabos. Tasado en cinquenta ducados». En el Museo Municipal de Vigo se conserva un retrato al óleo (n.º inv. 50) adquirido en Madrid en 1935, con una fisonomía muy semejante a los retratos de Emanuele Filiberto de Saboya, pintado por Argenta, aunque no lleva símbolos distintivos. Desde luego, no se trata de Alejandro Farnesio, como está actualmente identificado en el catálogo.
- 39 AGP, Secc. Admin., legajo 902, Guardajoyas, «Relacion de las Pinturas que quedan en la guardajoyas que no están entregadas al s.r don joan Pacheco y quedan por [quen]ta del s.r her.do despejo», fol. 1 r y v: «En la Galería de Adentro: un retrato entero de un hijo del duque de saboya con baquero con la mano izquierda jugando con un perrillo en marco dorado» [margen: «hijo del duque de saboya»]; «otro retrato del Principe filiberto de saboya armado con calças amarillas de las Rodillas arriba» [margen: «Principe Filiberto Sant.o Moran/ R.do en q.ta a H.do Desp. jo»]; «otro retrato entero del Principe Felipe Manuel de Saboya en camisa sentado en una almoadá» [margen: «Felipe manuel de saboya»]; «otro retrato entero del Principe Felipe de Saboya siendo niño con una gineta en la mano y un papagayo al cavo della» [margen: «Principe Felipe de Saboya»]. Estos asientos han sido reproducidos, con algunos errores en la transcripción e indicando que el documento original había desaparecido, por Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, p. 192.
- 40 *Ibíd.*, *Cuentas de cargo... que entraron en poder de Hernando de Espejo (1617-1641)*, fol. 1v: «En la Galería de Afuera: otro Retrato de pinzel al olio de un hijo del duque de Savoya en carnes con una paloma en las manos con marco de madera dorado» [margen: «hijo del duque de Saboya»].
- 41 *Cfr.* Bava 2005, n.º 15; Sluiter 2005, n.º 16. También AGP, Secc. Admin., legajo 902, *Cuentas de cargo... que entraron en poder de Hernando de Espejo (1617-1641)*, fol. 1v: «Mas retratos. Un Retrato de la Rodilla arriba en lienço al olio de Duque de Saboya armado en calças amarillas y un baston en la mano derecha y una vanda roja al cuello la çelada sobre una messa tiene de alto vara y siete ochavas y de ancho vara y sesma es original de mano de Juan Carraza. Otro Retrato del mismo tamaño en lienço al olio la señora Infanta Doña Catalina muger del Duque de Saboya vestida de negro con puntas y botones cinta y collar y una sarta de perlas al cuello de dos bueltas puesta la mano yzquierda sobre una silla y en la derecha un lienço original del dicho Juan Carraza». Posiblemente éstos sean los que sacan de Valladolid en 1615 para servir de modelo para copias destinadas a El Pardo. *Cfr.* Lapuerta 2002, p. 508, doc. 77. Se analiza minuciosamente la reconstrucción de la galería de retratos de El Pardo en las páginas 405-442.
- 42 Turín 2005, pp. 33-37, figs. 9-18.
- 43 Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, en «Pieça Terçera del passadiço [5]», p. 74, n.º 97: «Otro lienço al olio y en él un retrato entero del Duque de Saboya siendo moço, armado y con calças y mangas blancas y un perro blanco grande»; p. 75, n.º 116: «Un retrato al olio de medio cuerpo arriba que es el Duque de Saboya armado, con un bufete, una çelada y manoplas y bastón en la mano»; p. 76, n.º 128: «Un retrato de medio cuerpo arriba del Príncipe Filiberto con armas sembradas de soles y una cruz blanca en el pecho», que quizá sea el de Santiago Morán. Recientemente ha salido a la venta un retrato del tercer hijo de Catalina Micaela, Emanuele Filiberto di Saboya, pintado en 1602 (76 x 88 cm), en cuya armadura lleva una gran cruz blanca como prior de San Juan. Para el peto violeta con soles dorados, véase Bava 1995, p. 279, tav. 70. En la «Pieça obscura, junto a la galería de mediodía [21]», p. 92, n.º 634: «Un retrato al olio de poco más de una vara de ancho, con moldura dorada y negra, que está el Duque de Saboya, padre del Príncipe Filiberto, armado, tiene mangas de malla y calças blancas con un bastón en la mano izquierda y en el cuello y braço unas bandas açules» (en p. 153, lo identifican con el del Escorial, que sería el abuelo de Filiberto. Lleva el n.º 289 correspondiente al inventario del palacio del Buen Retiro en época de Carlos III; Fernández-Miranda 1988, p. 279, n.º 2652. Estaría al lado del *Felipe II con un rosario*, obra de Sofonisba, hoy en el Museo del Prado); n.º 636: «Otro retrato al olio halgo mayor, con moldura dorada y negra, en que está uno de los hijos del dicho Duque de Saboya vestido de blanco en un carretón y sobre un bufete cubierto de carmesí un perrillo y cortina verde». En la «Pieça de las bóvedas que tiene puerta al jardín nuevo de la huerta de la priora [38]», p. 116, n.º 1031: «Un lienço con un retrato de un Príncipe de Saboya que se llama Phelipe Manuel, con una lançilla en la mano, un perro blanco al lado hizquierdo y un papagayo ençima una ventana, tiene moldura dorada» (en p. 177, lo identifican con fig. 2 (Museo Nacional del Prado, n.º inv. 1980); El n.º 1324 blanco corresponde al inventario del Buen Retiro de Carlos III, Fernández-Miranda 1988, p. 351, n.º 3687); n.º 1039: «Otro retrato del duque de Saboya armado y con calças blancas, con un pajeçillo bestido de verde que le lleva las manoplas», perteneciente ya a la colección de Felipe II. En el Palacio del Buen Retiro se describe también el retrato de Felipe Manuel de 1591 (fig. 4), Fernández-Miranda 1988, p. 351, n.º 3674 (n.º 1311 en blanco).

Las galerías de retratos del Alcázar madrileño, como ésta de la Casa de Saboya con todos los retratos emplazados juntos en una estancia específica, servían como propaganda real. Los retratos de los príncipes de Saboya subrayaban los lazos políticos y familiares de la corte española, actuando como genealogías visuales de Felipe III y su familia⁴⁴. Las galerías de retratos desempeñaban ya un importante papel en el reinado precedente de Felipe II, cuya colección de retratos de la dinastía de los Austrias en el palacio de caza de El Pardo sirvió como modelo a su hijo. Cuando esta soberbia galería de cuarenta y cinco retratos realizados por los pintores más afamados del reinado de Felipe II, como Tiziano, Antonio Moro, Sánchez Coello y Jooris van der Straeten, se perdió en un incendio devastador acaecido en marzo de 1604, Felipe III emprendió la tarea de crear una nueva serie compuesta por treinta y cinco retratos familiares, encargados a su pintor, Juan Pantoja de la Cruz⁴⁵. Para su idea inicial de la nueva galería de El Pardo, Felipe III pretendió añadir retratos de su hermana, Catalina Micaela, su marido, Carlo Emanuele I, y dos de sus hijos, Vittorio Amedeo y Emanuele Filiberto, que no estaban incluidos en la galería paterna que pereció entre las llamas⁴⁶. Para llevar a cabo estos encargos, Pantoja realizó copias de los retratos de Caracca de Catalina Micaela y su marido, que estaban en el Palacio Real de Valladolid, y aportó sus propios retratos de los jóvenes príncipes saboyanos, recientemente ejecutados para el rey en Valladolid, entre 1604 y 1606, que eran variantes compositivas del retrato de Felipe Manuel realizado por Pantoja, hoy en Bilbao [fig. 1]⁴⁷.

Juan Pantoja de la Cruz y el legado de Alonso Sánchez Coello

Dentro de la compleja estructura de las cortes renacentistas, los retratos y los retratistas que los ejecutaban desempeñaban un papel primordial dentro de la vida de la corte y la política. Así como sucede hoy en día con las modernas fotografías e imágenes digitales, en el renacimiento los retratos unían gentes y cortes de una manera única y decisiva. En el tiempo en el que los gobernantes y príncipes no poseían los recursos de los medios de información actuales, Internet o digitalización, los retratos y los retratistas funcionaban como embajadores culturales en los intrincados intercambios diplomáticos entre las diversas cortes. Los retratos contribuían a cimentar alianzas políticas, reforzar amistades, sellar matrimonios dinásticos, amén de servir como sustitutos visuales de las personas amadas, tanto vivas como ya fallecidas. Los retratos unían a familiares y conocidos separados unos de otros por distancia, espacio y tiempo, mitigando el dolor producido por la ausencia de familiares y amigos. El énfasis que se hacía en el renacimiento sobre estatus, familia, ceremonial y etiqueta, incidía sobre la manera en la que los retratos eran usados y dispuestos dentro de la corte española.

A inicios del siglo XVII, Felipe Manuel y sus hermanos se convirtieron en figuras relevantes en la compleja situación política existente entre la corte sabauda y España. Los tres hermanos mayores fueron enviados a la corte española a aprender las artes necesarias de política y astucia diplomática y, si fuera menester, asumir puestos políticos y militares dentro de la corte hispana. Asimismo, se aseguraban la fidelidad a la

44 Para profundizar en las galerías de retratos en las colecciones reales españolas, veáse Jordan 1998.

45 Kusche 1996; Kusche 1999; Lapuerta 2000; Lapuerta 2002, p. 431; Kusche 2007, pp. 153-168 y 284.

46 En una fase posterior del proyecto, los retratos de sus sobrinos fueron eliminados del programa pictórico de la sala de los retratos, donde sólo se llegaron a colgar las efigies de Catalina Micaela y de su marido. Sin embargo, desde, al menos, el inventario de El Pardo de 1614 (AGP, Administrativa, leg. 768, expediente n.º 3), se describen en la denominada Galería del Mediodía: «otro Retrato de medio cuerpo del príncipe Vitorio sin marco/ otro Retrato de medio cuerpo del príncipe filiberto sin marco». Ya en este inventario se detecta un retrato de medio cuerpo, con marco negro y dorado, de su progenitor, aparte del de la sala de retratos, que provenía de la colección Mansfeld, en el zaguán de la puerta del campo. Los dos retratos de los príncipes saboyanos llevan en el inventario de 1653 los números 159 y 160, y se les había colocado un marco negro y dorado (AGP, Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9404, expediente n.º 3). Los volvemos a encontrar en esta habitación en 1700. Fernández Bayton 1981, p. 145, n.ºs 146 y 147.

47 Estos cuatro retratos están actualmente perdidos. Cfr. Lapuerta 2000, pp. 30 y 36; Kusche 1964, pp. 265-268 y en especial p. 266: «Mas otro retrato del P[ríncipe] Vitorio armado, con calzas moradas bordadas y cortina carmesi y en la mano un baston. Mas otro retrato de P[ríncipe] Filiberto armado, con calzas carmesies y cortina verde revuelta a una columna y la mano sobre la espada y otra sobre un morion, questa sobre un bufete». Citamos por el documento original.

corona española de un estado italiano que se juzgaba decisivo dentro de la política hispana respecto a Francia. El retrato que realiza Pantoja de Felipe Manuel proyecta la imagen de un príncipe viril, mirando de frente un futuro brillante, en definitiva, un retrato que buscaba presentar un mensaje tranquilizador a la corte de Felipe III [fig. 1]. Las técnicas formales que Pantoja decidió emplear en esta obra, y las tradiciones pictóricas en las que se basa, fueron establecidas décadas antes por su maestro, Alonso Sánchez Coello, quien previamente las había aprendido de Antonio Moro, el renombrado pintor de la corte de la Casa de Austria en Bruselas⁴⁸. Manteniendo los elementos flamencos de este estilo de retratos característicos de la Casa de Austria, Pantoja refleja los detalles con gran precisión, representando ropas, accesorios y joyas con enorme exactitud. Sus rostros revelan un profundo estudio psicológico, mientras que las cabezas de los personajes están ejecutadas con evidente plasticidad. Sin embargo, las posturas son rígidas, dando la apariencia de estar congeladas. En muchos de sus últimos retratos, las figuras aparecen estáticas, formando una composición geométrica. Estilísticamente, Pantoja hace gala de un estilo mucho más afectado que sus predecesores Antonio Moro o Sánchez Coello. Opta por una mayor simplicidad a la vez que reduce la profundidad óptica, que se convertiría en una de las características del retrato español de mediados de la centuria. El mejor adjetivo para definir su estilo podría ser el de «afectado», esto es, que a base de repetir soluciones y fórmulas pictóricas, las transforma en un estilo petrificado.

Recientemente, Sarah Schroth ha demostrado cómo Pantoja de la Cruz y otros pintores de su círculo concibieron un nuevo lenguaje visual y un estilo grandilocuente con el que comunicar las necesidades e intereses políticos de Felipe III⁴⁹. La autora señalaba como características la abstracción, en el diseño lineal, y el color, como el principio unificador de los trabajos de Pantoja, en los que la persona real se transforma en una remota imagen similar a un icono. La noción que subyace en los retratos oficiales de Pantoja es que el monarca debe permanecer oculto e inaccesible. El magnífico retrato de Felipe Manuel que estudiamos, ejemplifica las nuevas directrices y la visión de la monarquía que Pantoja pretendía delinear para Felipe III y su corte. Su geometrización, sin embargo, fue un avance extraído de la austeridad con que Sánchez Coello realizaba los retratos reales.

Pantoja, nacido en Valladolid alrededor de 1553, se trasladó a Madrid a edad temprana para entrar en el estudio del pintor valenciano Alonso Sánchez Coello⁵⁰, que trabajaba en la corte española como retratista y pintor de cámara del rey Felipe II (1527-1598) y su hermana Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)⁵¹. En numerosas ocasiones Pantoja se refirió a Sánchez Coello como «mi maestro»⁵², por lo que es probable que formara parte de su nutrido taller, situado en la Casa del Tesoro⁵³, en las inmediaciones del Alcázar madrileño. Hasta el fallecimiento de su maestro en 1588, Pantoja colaboró con Sánchez Coello, así como con otros pintores de su taller, entre ellos Isabel y Jerónimo Sánchez, hija y hermanastro, respectivamente, del de Benifairó, y el afamado miniaturista Felipe de Liaño. En este periodo, pocos trabajos, si acaso alguno, fueron firmados por Pantoja, quien probablemente asistió a Sánchez Coello en muchas de sus últimas comisiones. La firma temblorosa en las últimas cartas de Coello, que conservamos de ese momento, hace pensar que ya no fuese muy hábil en el manejo del pincel, por lo que cabe suponer una gran participación del taller en las pinturas del tramo final de su vida. Tras la muerte de Coello en 1588, Pantoja se convirtió en pintor independiente y realizó trabajos para la familia real, especialmente para el príncipe Felipe e Isabel Clara

48 Annemarie Jordan Gschwend. «Juan Pantoja de la Cruz. Retrato del Archiduque Alberto de Austria. Retrato de Isabel Clara Eugenia», en Madrid 1999, pp. 145-147, n.º 5-6; Jordan 2006.

49 Schroth 2000.

50 Jordan 1994; Annemarie Jordan Gschwend. «Alonso Sánchez Coello», en Lisboa 1995, p. 458; Mulcahy 2006.

51 Para documentos en los que Sánchez Coello aparece como «pintor de la Serenísima princesa», ya desde 1557, veáse Jordan 1999.

52 Sánchez Cantón 1947, p. 99.

53 La Casa del Tesoro se convirtió en la casa y estudio de los pintores regios en la corte española hasta el siglo XVIII. Veáse, para el siglo XVI, Jordan 1998, pp. 60-62; Kusche 2003, pp. 339-387.



5. Jooris van der Straeten (?-1577)
Retrato del príncipe don Carlos, c. 1565
Óleo sobre lienzo. 98,5 x 85 cm
Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
N.º inv. 00612065

Eugenia, que le avalaron para convertirse en el pintor oficial del reinado de Felipe III. Para este retrato de Felipe Manuel como un príncipe adolescente de Saboya, Pantoja recurre a la tradición establecida por Sánchez Coello, quien en sus largos años al servicio de la casa real, se había especializado en retratos de príncipes niños y adolescentes de sangre real. Estos retratos de niños y jóvenes eran encargados por miembros de la Casa de Austria para desempeñar varias funciones. Algunas imágenes eran vistas como recuerdos personales y representaban a los modelos en diferentes etapas de su juventud, crecimiento y desarrollo, con réplicas que a menudo se enviaban a los familiares instalados en otras cortes. Otros retratos de príncipes Habsburgo adolescentes fueron encargados con una intención representativa, para funcionar dentro de una serie coherente en una galería de retratos, conmemorando la siguiente generación de la dinastía. Juana de Austria poseyó un ciclo similar compuesto por veintiún retratos en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, pintados por los retratistas principales de su tiempo: Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello, Cristóbal de Morales, Jooris van der Straeten y Sofonisba Anguissola. Todos fueron enmarcados de manera similar, pintados sobre un mismo tipo de soporte, lienzo, y poseen dimensiones parecidas (aproximadamente 97 x 85 cm). Los retratos de la princesa Juana, y especialmente el de su sobrino el príncipe don Carlos con armadura, pintado por Jooris van der Straeten [fig. 5], aún *in situ* en el convento de las Descalzas Reales, fueron encargados para componer un específico programa pictórico, en el que se subrayaban los vínculos familiares y las genealogías visuales. Los retratos de su propio hijo, el príncipe don Sebastián, que llegó a convertirse en rey luso, realizados en la corte lisboeta y que se le enviaron como regalos, constituían la «joya de la corona» de esta serie principescas⁵⁴. La imagen de don Carlos, como heredero de la corona española en 1565, sintetizaba las soluciones pictóricas establecidas por Antonio Moro y Sánchez Coello, que Van der Straeten, un

54 Jordan 1994, pp. 116-127.



© Material protegido

6. Antonio Moro (c. 1516/1519-1576)
Retrato de Felipe II con la armadura de la batalla de San Quintín, 1560
 Óleo sobre lienzo. 200 x 103 cm
 Patrimonio Nacional, Palacio de los Austrias, El Escorial, Madrid
 N.º inv. 10014146



© Material protegido

7. Tiziano Vecellio (c. 1485–1576)
Retrato del príncipe Felipe II armado, c. 1550-1551
 Óleo sobre lienzo. 193 x 111 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 N.º inv. 411



© Material protegido

8. Antonio Moro (c. 1516/1519-1576)
Retrato de Felipe II, c. 1549-1550
 Óleo sobre tabla de roble. 107,5 x 83,3 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 92/253



© Material protegido

9. Antonio Moro (c. 1516/1519-1576)
Retrato de Emanuele Filiberto de Saboya con la armadura de San Quintín, c. 1557
 Óleo sobre tabla. 110,4 x 94 cm
 The Royal Collection, Hampton Court, Londres
 N.º inv. RCIN 403945

colaborador flamenco, siguió fielmente: el príncipe está pintado en primer plano y en figura de tres cuartos, mirando fijamente al espectador, mientras que el foco de luz se refleja por la izquierda en su rica y decorada armadura. La mesa vestida de terciopelo rojo, sobre la que descansa su mano derecha, junto con el yelmo apoyado en ella, simbolizan la majestad del príncipe y su futura tarea como rey y protector de sus amplios reinos. El papel de Carlos como jefe militar y defensor se acentúa por el lazo rojo atado en la parte superior de su brazo derecho y la manera decidida en que blande la empuñadura de la espada con su mano izquierda.

Sin embargo, el retrato militar por excelencia —que inspiró inicialmente estos retratos principescos llevados a cabo por Sánchez Coello y Jorge de la Rúa— era el de Felipe II, hoy en el Palacio de los Austrias de El Escorial, acabado en 1560, cuando Antonio Moro visitó la corte española por segunda vez [fig. 6]⁵⁵. Pintado para conmemorar la victoria de Felipe II en la batalla de San Quintín, librada unos años antes, en 1557, esta imagen militar del rey se convirtió en el prototipo del soberano y caudillo militar de la Casa de Austria. Incluso resultó más famosa que el retrato del príncipe, también armado, de 1550-1551, debido al pincel de Tiziano [fig. 7]. Moro redujo todos los elementos superfluos, optando por una simplificación que posteriormente Pantoja usó en sus propios retratos. Felipe II aparece recortado sobre un fondo neutro, con excepción del campo de batalla verde sobre el que se coloca, única concesión al espacio, imponiéndose sobre el espectador. Se hace hincapié en unos pocos, pero decisivos, accesorios —armadura con las aspas de San Andrés, patrono de la orden del Toisón, lazo rojo y bastón de mando—, que lo presentan como un monarca enérgico, con autoridad y poder, digno sucesor de su padre, el emperador Carlos V. Para subrayar esta idea no se soslaya, como en otros retratos suyos, una pequeña cicatriz en su frente, sobre la ceja, como si fuese el recuerdo de una herida bélica⁵⁶, detalle que copiará fielmente Pantoja. Antonio Moro fue un maestro de la abstracción y la manipulación del espacio para proyectar la imagen de su señor, Felipe II, tanto como un rey modélico, líder militar competente, como un educado príncipe renacentista, como evidencia ya su primer retrato de Felipe II, pintado hacia 1549, también custodiado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 8]⁵⁷. No se debe olvidar tampoco que el abuelo paterno de Felipe Manuel, Emanuele Filiberto de Saboya [fig. 9], también fue retratado por Moro, hacia 1557, como héroe de San Quintín vistiendo la armadura lucida en la batalla⁵⁸, posteriormente enviada a Innsbruck al archiduque Fernando II del Tirol, con el gran collar del Toisón al cuello, banda roja y empuñando el bastón de mando.

Las soluciones adoptadas por Moro en el retrato escurialense son las mismas a las que recurrió Pantoja a la hora de enfrentarse al retrato de Felipe Manuel. De hecho, se envió desde Valladolid a El Pardo un retrato de Felipe II vestido como en la jornada de San Quintín, para que Pantoja lo copiara en una versión destinada a la nueva galería de retratos de este palacio⁵⁹. La principal novedad que se introdujo es que la silueta real se

55 Tras una reciente intervención, llevada a cabo por el Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional en el año 2004, apareció la firma original parcialmente cubierta por el repinte a modo de veladura que cubría el fondo negro («Antonio Moro Pingebat 1560») y el marco de madera con molduras fingidas que lo aproxima a la copia de Viena realizada por Sánchez Coello en 1566 (KHM, n.º inv. 3995). Este cuadro fue donado por Felipe II al monasterio escurialense en 1575, pero existieron numerosas réplicas y copias. Véase también el reciente ensayo de Schroth 2004.

56 Moro resaltaría la *nobilis cicatrix* sobre el labio de Vespasiano Gonzaga, que tenía desde el asedio de Ostia en 1556, en el retrato que hace de este personaje proespañol en Bruselas en 1559, también con media armadura, hoy en el Museo Civico de Como. Véase Mario Marubbi. «Ritratto di Vespasiano Gonzaga Colonna», en Nápoles 2006, pp. 196-197.

57 Véase Woodall 1993.

58 Este retrato se conserva en Hampton Court y ha sido publicado recientemente por Kusche 2003, p. 434, fig. 391. Para la armadura, hoy en Viena (Kunsthistorisches Museum, n.º inv. A. 697), Christian Beaufort-Spontin. «Armés de Manuel Filiberto de Saboya», en Valladolid 1998, p. 377, n.º 189.

59 Lapuerta 2000, pp. 34-35. En la relación de cuadros que hace Pantoja para el Pardo se admite que es una copia del de Moro, introduciendo un cortinaje carmesí detrás y un bufete vestido de ese color. Este segundo detalle lo apartaría del retrato reproducido en el catálogo Pinturas de cuatro siglos 1997, pp. 64-69. También Kusche 2007, p. 163.

recorta sobre un cortinaje carmesí, el mismo color del paño que viste el bufete que se sitúa junto a Felipe II, y se asemeja, en gran medida, al retrato que estudiamos. Otra versión que nos puede ayudar a imaginarnos el retrato de Felipe II para El Pardo por Pantoja es un ejemplar, sin mesa, en la colección Pérez Simón [fig. 10].

En uno de los retratos que realizó el propio Pantoja del entonces príncipe de España, futuro Felipe III [fig. 11], alrededor de 1592, cuando el joven contaba con 14 años, refuerza los conceptos ya empleados por Antonio Moro, pero reinterpretados aquí de una manera nueva⁶⁰. El príncipe aparece de cuerpo entero, colocado al fondo del espacio, empuñando el bastón de mando, mientras que se dispensa una mayor atención al yelmo, apoyado sobre la mesa, que en el retrato del príncipe Felipe (II) por Tiziano de 1550-1551 [fig. 7] o en el de su hijo don Carlos de Van der Straeten [fig. 5]. Este retrato del futuro Felipe III, como príncipe y heredero, es muy similar al que hoy se conserva en Viena [fig. 12] realizado en una fecha muy cercana. Todos los accesorios –yelmo, mesa, armadura, espada, guantelete– están sabiamente colocados para insistir en su imagen como brillante jefe militar cuando suceda a su debilitado padre como rey de España, incluyendo la cortina roja, colocada teatralmente en la parte trasera, casi como en un escenario, para resaltar la figura del príncipe.

Para el retrato de Felipe Manuel de Bilbao [fig. 1], Pantoja tomó como referencia todos los retratos anteriores de los príncipes de la casa de Austria, aunque avanza un paso más con sus soluciones. La mesa y el príncipe se colocan oblicuamente con respecto al fondo: Felipe Manuel es de tamaño superior al natural, gracias a lo cual puede enfrentarse directamente al espectador. El foco lumínico es frontal y no proviene de la izquierda, como en los anteriores retratos de Moro y Sánchez Coello, lo que repercute en que el efigiado resulte más luminoso y favorecido. La mano derecha del príncipe se apoya segura en el borde de la mesa, posición que repite y enfatiza el guantelete vacío que descansa sobre el tapete, mientras que sostiene con la otra mano el bastón de mando. Los alamares dorados del tapete de terciopelo rojo de la mesa trazan el denominado «nudo de Saboya», que encontramos tantas veces en los retratos de los miembros de esta casa, ya sea grabado en armaduras, en eslabones de cadenas o bordado en las vestimentas. Este símbolo heráldico de la Casa de Saboya, que no pasaría desapercibido a los contemporáneos y que nos ayuda a reconocer al personaje, ya aparecía en el retrato que Caracca hizo del niño a la edad de cinco años y que fue enviado a la corte española, conservado hoy en el Museo del Prado [fig. 4]. El príncipe lleva el lazo de la orden de la *Annunziata* colgado de su cuello, con el mote *FERT*⁶¹, como ya se vio en el retrato que hizo Caracca de su padre, Carlo Emanuele I [fig. 13]⁶². Este último retrato, igualmente armado, podría haber servido de prototipo a Pantoja, ya que los retratos del padre y del abuelo [fig. 14] de Felipe Manuel fueron, como veremos más adelante, bien conocidos en España gracias a las réplicas enviadas a la corte madrileña⁶³.

En este caso se ha enfatizado la cortina roja, interpretada recientemente como una tienda usada durante las campañas militares, que forma un dramático y teatral telón de fondo, que enmarca al príncipe⁶⁴. Equivalente al cortinaje, en cuanto a importancia visual, es la armadura damasquinada que luce Felipe Manuel, el elemento de mayor significado iconográfico de este retrato. La media armadura milanesa, ricamente decorada

60 Este retrato, hoy en la colección Carlos Ahumada de Argentina, perteneció a la compañía Wildenstein & Co. en Nueva York. Fue exhibido en 1941 en Toledo, Ohio. Véase Toledo 1941 pp. 58-59, fig. 34; Pérez de Tudela (en prensa)_b; Kusche 2007, pp. 399-400.

61 Serían las iniciales de las divisas *Fortitudo Eius Rhodum Tenuit, Fides Est Regni Tutela* o *Foedere Et Religione Tenemur*. Otros autores lo explican como una abreviación de *fertè*, firmeza en francés antiguo.

62 G. Sluiter. «Carlo Emanuele I di Savoia», en Turín 2005, pp. 102-103, n.º 16. La orden de la *Annunziata* sería el equivalente sabauo al omnipresente collar del Toisón de oro en los retratos de la casa real española. También la lleva el abuelo del príncipe, Emanuel Filiberto, en el retrato hoy conservado en El Escorial (n.º inv. 10014157), que recientemente se ha relacionado con Giorgio Soleri. En la galería de retratos de El Pardo ya existía, en 1564, un retrato suyo, hoy perdido, por Tiziano. Kusche 1991a; Kusche 1991b, pp. 270 y 293, fig. 24, supone que provenía de la colección de María de Hungría. Este retrato se realizaría en Augsburgo en 1548.

63 Se debe recordar también que Caracca estaba, a su vez, influenciado por los retratos militares pintados por Sánchez Coello y Antonio Moro, especialmente por el retrato de Felipe II con la armadura que lució en la jornada de San Quintín y que pudo admirar en El Escorial.

64 Alexandra Millón Maté. «Príncipe de Saboya. Filippo Emanuele», en Madrid 2005, p. 371.



10. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)
Retrato de Felipe II, c. 1604-1608
 Óleo sobre lienzo. 110,5 x 89 cm
 Colección Pérez Simón, México



11. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)
Retrato armado del príncipe Felipe, c. 1592
 Óleo sobre lienzo. 170,2 x 95,3 cm
 Fotografía cortesía de Wildenstein & Company, Inc.,
 Nueva York
 Colección Carlos Ahumada, Argentina



12. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)
Retrato armado del príncipe Felipe, c. 1591-1592
 Óleo sobre lienzo. 150 x 73 cm
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 N.º inv. GG 2581

y dorada, ha sido representada con gran exactitud y detalle, particularmente en la manera en la que la luz y la cortina roja se reflejan en el acero azulado del peto. Esta pieza se ha tratado con la misma atención y detalle que el propio retrato del príncipe.

La Armería formaba una parte neurálgica dentro de las colecciones atesoradas por las cortes española y sabauda⁶⁵ durante el siglo XVI: el padre de Felipe Manuel, Carlo Emanuele I, adquirió piezas escogidas salidas del taller de los principales armeros italianos, tales como el milanés Pompeo della Cesa, muchas de las cuales aún se conservan hoy en día en la Armería Reale de Turín, y eligió a propósito algunas de ellas para lucirlas en sus retratos oficiales realizados por Caracca⁶⁶. El coleccionismo de armaduras, especialmente de aparato, reflejaba no sólo la riqueza y el estatus, sino también los conocimientos en el campo artístico de su propietario. Asimismo, la visita a la Armería⁶⁷ era obligada en la formación de los jóvenes príncipes de la Casa de Austria.

65 No se debe olvidar que los príncipes sabaudos ayudaron militarmente a la corona española en sus campañas contra Francia. El papel estelar del abuelo del príncipe en la batalla de San Quintín, en la que Felipe II apenas participó, es buena prueba de ello. Este protagonismo marcial fue continuado por su heredero los años en que estuvo casado con Catalina Micaela.

66 *Cfr.* Schroth 2004, pp. 112-126. Señala que la armadura simbolizaba la guerra, la autoridad, el coraje, la victoria, el poder, el rango, el estatus, el derecho dinástico y la riqueza.

67 Por ejemplo, en 1571, tras una misa en las Descalzas y una comida en el Alcázar, Ana de Austria, sus hermanos Alberto y Venceslao, y las infantitas fueron a visitar la Real Armería, como informa el marqués de Ladrada a Felipe II (Madrid, 31 de marzo de 1571. British Library, Additional Ms. 28354, f. 166). También lo hará el propio príncipe Felipe (III) poco antes del fallecimiento de su padre. Agradecemos esta última información a Bernardo García.



13. Giovanni Caracca (Jan Kraek) (activo en 1568-1607)
Retrato de Carlo Emanuele I de Saboya, c. 1590-1591
Óleo sobre lienzo. 194 x 108 cm
Museo Civico Casa Cavassa, Saluzzo, Italia
N.º inv. OA 21

Cuando sus tres hijos mayores llegaron a España en 1603, Carlo Emanuele I envió a su cuñado Felipe III un suntuoso regalo que incluía una armadura milanese⁶⁸ con sus guarniciones intercambiables para el rey, y un caballo; también otras armas, algunas de ellas de fuego, que fueron oficialmente presentadas al monarca hispano en Valladolid el 3 de septiembre de ese mismo año, para propiciar la buena acogida de sus hijos. Aunque este conjunto, parte del cual aún hoy se conserva en la Real Armería de Madrid, había sido realizado en 1585, su alto valor artístico y rica decoración le convertían en un presente digno de engrosar la colección personal de armas de Felipe III, que incluía otras piezas dinásticas de gran valor que habían pertenecido a su padre y a su abuelo⁶⁹.

Carlo Emanuele albergaba esperanzas de que, si Felipe III no tenía el ansiado heredero, que no nacería hasta 1605, este derecho a la sucesión de la corona de España recaería en sus hijos, y este fastuoso presente diplomático podría interpretarse como destinado a inclinar a su cuñado, muy interesado por las armaduras, en esa dirección. Estas piezas de parada, no concebidas para ser utilizadas en el campo de batalla, se convirtieron en unas de las principales de la Real Armería madrileña.

El retrato de Felipe Manuel por Pantoja, como futuro heredero al trono español, armado con el bastón de mando distintivo de los generales, fue ideado para presentarlo como un gobernante lleno de fuerza que sería capaz de conducir, en un futuro, sus ejércitos con autoridad. A nadie se le escapaba que el joven destacaba mucho más en sus ejercicios ecuestres al aire libre que en sus estudios, por lo que se busca potenciar esta faceta. No obstante, en este punto de la vida del joven, esta rica y decorada armadura debe entenderse más como una guarnición ceremonial de parada, digna de su condición principesca, que para un uso real, destinada solamente para algunos entretenimientos cortesanos, trasuntos y preparativos de la guerra real, como los torneos⁷⁰. Algunos elementos decorativos de esta pieza, como las fajas verticales, los dragones alados u ofinicos, los querubines, las arpías con alas desplegadas, los trofeos

68 Esta armadura fue encargada probablemente para conmemorar el matrimonio entre Carlo Emanuele y la hija de Felipe II, Catalina Micaela.

69 Ginebra 2003, pp. 489-491, n.º 87. También las fichas correspondientes en Turín 2007a.

70 Cfr. Schroth 2004, p. 126, que argumenta que, en esta fecha, las armaduras dentro de la corte española habían evolucionado hacia un espectacular segundo cuerpo masculino hecho en orfebrería.



14. Atribuido a Giorgio Soleri (?-1587)
Retrato de Emanuele Filiberto de Saboya, c. 1570-1575
 Óleo sobre lienzo. 114 x 90 cm
 Patrimonio Nacional, Palacio de los Austrias, El Escorial, Madrid
 N.º inv. 10014147

militares, las flores de cuatro pétalos con decoración de ataujía o los medallones con figuras armadas, y otros detalles de la decoración damasquinada [fig. 15], la acercan prodigiosamente a las armaduras con las que aparecía representado Felipe III de príncipe (figs. 12 y 16), también por Pantoja, en lugar de las armaduras con el nudo saboyano que vestía el príncipe en su tierra natal⁷¹ o de la armadura milanese del príncipe, del maestro del Castillo, hoy en la Armería Real de Madrid, con estos emblemas heráldicos y las palmetas unidas por una corona⁷². La elección de esta armadura italiana [fig. 17]⁷³ no era casual. Por una parte, resultaría más sencillo para Pantoja, que quizá poseía apuntes de cuando retrató con ella al futuro rey en torno a 1591 y en 1594, evitar al inquieto príncipe las largas sesiones de posado, inmerso plenamente, como debía de estar, en la vida cortesana vallisoletana. Por otra parte, contribuía a subrayar los lazos de sangre que le unían al soberano hispano, y nunca se hubiese permitido su inclusión en este retrato sin el beneplácito de éste. Aparte de la media armadura sobre la cota de malla, y de que el retrato sea solamente de tres cuartos, se puede percibir que el joven ha abandonado completamente la indumentaria italianizante que veíamos en sus primeros retratos y viste a la última moda española, prueba evidente de su integración en la corte de su tío. Su cuello está rodeado por una amplia lechuguilla, casi de plato, y lleva calzas tendidas acuchilladas y bordadas. El retrato de Felipe Manuel refleja la nueva grandeza de la corte de Felipe III, una reacción pictórica al severo estilo retratístico promovido anteriormente, durante el reinado de Felipe II, y ejemplificado por Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello⁷⁴. Desgraciadamente, Felipe Manuel no pudo cumplir las esperanzas depositadas en él, frustradas por su inesperada muerte en 1605, año en que nació el futuro Felipe IV.

71 Por ejemplo, el del palacio Racconigi (n.º inv. 1951, n.º 5527) o en el que aparece con todos sus hermanos, reproducido en el catálogo de la exposición monográfica de Caracca (Turín 2005, p. 38, fig. 21). También se encargaron nuevas armaduras a Pompeo della Cesa en Milán para los tres príncipes poco antes de su partida hacia España, aunque en julio de 1603, cuando estaban en Barcelona, no se habían aún pagado ni iniciado, como señala Bava 1995, p. 279.

72 Turín 2007a, vol. II, p. 43, n.º 2.30 (n.º inv. A. 360/368).

73 Esta armadura milanese, próxima a Pompeo della Cesa, podría haber sido enviada al príncipe Felipe (III) por el duque de Terranova. Para la identificación de la armadura que luce en el retrato de Viena con un ejemplar aún conservado en la Real Armería de Madrid (B-6, n.º inv. del conjunto 19000311), nos remitimos a Terjanian 2010. Agradecemos al autor y a Álvaro Soler del Campo sus interesantes comentarios sobre estas piezas. En el Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, de Viena (n.º inv. 4286), se conserva otro retrato del príncipe Felipe realizado por Pantoja en 1594, con una armadura similar.

74 Cfr. Schroth 2004, p. 130.



15. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)
Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya, c. 1604
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle



16. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)
Retrato armado del príncipe Felipe, 1594
 Óleo sobre lienzo. 185 x 94 cm
 Kunsthistorisches Museum, Viena
 N.º inv. GG 4286



17. Anónimo italiano
Armadura de Felipe III siendo príncipe, finales del siglo XVI
 Acero grabado al aguafuerte y dorado. 36,5 x 36 cm (Peto)
 Patrimonio Nacional, Real Armería, Madrid
 N.º inv. 10036969

La vida de los príncipes en la corte española

No se podría concluir este artículo sin esbozar un panorama de la estancia de los príncipes saboyanos en la corte española. Debemos remontarnos al abuelo de Felipe Manuel, Emanuele Filiberto de Saboya (1528-1580) [fig. 14], para constatar su acercamiento decisivo a Carlos V, y a Felipe II posteriormente, hasta convertirse en una figura fundamental en la política española respecto a Francia. Su hijo, Carlo Emanuele, continuó con su fidelidad a España, que se selló con su matrimonio con la segundogénita de Felipe II, Catalina Micaela, en 1585. El viejo duque envió, en 1579, a su retratista Giorgio Soleri⁷⁵ a España, donde permaneció hasta febrero de 1580, cuando regresó a Saboya llevando consigo diecinueve retratos sobre lienzo, unos acabados y otros no. Desde este momento se detectan intercambios de retratos⁷⁶ entre ambas cortes, especialmente destinados a concluir el matrimonio de Catalina Micaela. En 1591, como hemos visto, Caracca viajó con el duque a Madrid y, ese mismo año, llegaron algunos retratos de los nietos del rey, que fueron recibidos con gran éxito, como relata Mario Humolino a la duquesa⁷⁷. Uno de ellos es el que hoy se conserva en el Museo del Prado [fig. 4]. El duque de Saboya regresó a Turín con los retratos de las cuatro esposas de Felipe II y otro de Carlos V, mientras que dejó a Caracca retratando del natural al rey y a sus hijos en El Escorial, con gran satisfacción del monarca. Tras recuperarse de una grave enfermedad, retornó a Italia en 1592, vía Génova, con veinticuatro retratos en su equipaje de la familia de la duquesa y las damas que habían quedado con su hermana, Isabel Clara Eugenia. Ésta poseyó junto a su oratorio en el Alcázar madrileño una pequeña galería de retratos, probablemente desde 1591, que se cubrían con unas cortinas verdes y en la que ocupaban un lugar primordial sus sobrinos y su hermana⁷⁸. Catalina Micaela informaba puntualmente a su hermana, hasta el año de su muerte, de los avances de sus hijos, y le enviaba sus retratos para que pudiese ir conociéndolos. Esta serie sería diferente a la que describe Cuelbis en 1599, que tenía un carácter más público y oficial. Por lo tanto, Felipe III debía de estar muy bien informado de cómo eran sus sobrinos cuando llegaron a Valladolid en 1603. Aparte de los retratos, eran constantes los intercambios de regalos entre ambas cortes: objetos de procedencia exótica, vestidos, joyas e imágenes religiosas, como el Santo Sudario, dibujos del santuario de Miraflores, o la Madonna de Mondovi, a la que Felipe III tenía gran devoción desde que su hermana envió una imagen a su padre en 1597⁷⁹.

Cuando se decidió su venida, serían recibidos en Barcelona por Giacomo Antonio della Torre, quien condujo hasta esta ciudad las cosas necesarias para el servicio de los príncipes⁸⁰. Desde su llegada a España en junio de 1603, emprendieron camino para encontrarse con el rey en las inmediaciones de La Ventosilla⁸¹, una finca de campo del duque de Lerma vecina a Burgos, donde acompañarían a cazar al rey frecuentemente. En Valladolid residieron en el denominado Palacio Viejo, esto es, en el del duque de Benavente, que se comunicaba con el nuevo, donde vivían los reyes, por un pasadizo por el que el rey les iba a visitar a menudo y que, mientras existió, se denominó «de los príncipes de Saboya»⁸². Éstos pidieron a su tío permiso para ejercitarse en las actividades que acostumbraban a desarrollar en Turín, como la equitación⁸³, jugar a la pelota,

75 Pérez de Tudela 2001, p. 487; Baudi di Vesme 1963-1982, vol. III, p. 994. En 1571 ya circulaban por España retratos del entonces príncipe de Piemonte, Carlo Emanuele, como el que hace Sánchez Coello para Argote de Molina. Zarco del Valle 1870, pp. 245-249.

76 Por ejemplo, el retrato de Felipe II que se envió al duque en 1583 (ibíd., p. 487) o el de la infanta que llegó a Turín en 1584 (Bouza 1998, p. 100).

77 12 de mayo de 1591. Baudi di Vesme 1963-1982, vol. I, p. 263. Más información sobre la estancia del pintor en la corte española en la página 264. La cédula de paso para el regreso del duque a Italia, también en Archivo Histórico Nacional (AHN), Consejos, libro 2336, XCVII.

78 Se trata con más profundidad este tema en Pérez de Tudela 2010.

79 Así lo atestigua la inscripción del cuadro de Alonso del Arco en el convento de los capuchinos de El Pardo, cambiando la advocación de la Virgen por la de la Consolación. Patrimonio Nacional, n.º inv. 00730011. La *Madonna di Mondovi* (1595) de Felipe II se conserva en la Sacristía de El Escorial (n.º inv. 10034631).

80 AHN, Consejos, libro 2303, fol. 124. Para su recibimiento en la ciudad, veáse Cabrera de Córdoba 1857, p. 182.

81 Cabrera de Córdoba 1857, p. 187.

82 Bartolomé Joly en García Mercadal 1999-, vol. II, p. 727. Para la estancia de los príncipes de Saboya y los Consejos en el palacio de los condes de Benavente de Valladolid, veáse Veiga 1989, p. 64. Agradecemos a Mercedes Simal su ayuda a este respecto.

83 El embajador mediceo Cosimo Concini informó a Belisario di Francesco Vinta, desde Valladolid, el 6 de septiembre de 1603, de cómo el día anterior Felipe III había ido a visitar a sus sobrinos y éstos le regalaron un caballo saltador que, previamente, monta Felipe Manuel muy diestramente. Archivio di Stato di Firenze (ASF), Mediceo di Principato, 4932, fol. 58. En el folio 59 se describe la entrada nocturna de los príncipes.



18. Atribuido a Giovanni Caracca (Jan Kraek) (activo en 1568-1607)
Retrato de Vittorio Amedeo a los ocho años, 1595
 Óleo sobre lienzo. 118,1 x 92,7 cm
 Collezione Marco Voena, Italia

entrenarse en el manejo de las armas, correr lanzas y justar, etcétera, y se construyó una tela, a modo de barrera efímera, en la parte trasera del palacio para que pudieran dedicarse a estas disciplinas. Durante el primer año acompañaron frecuentemente al rey en todos los acontecimientos principales, yendo Felipe Manuel casi siempre al lado de Felipe III. En noviembre viajaron con los reyes a San Lorenzo de El Escorial, donde permanecieron algunos días más para poder admirar sus tesoros. También visitaron el palacio de El Pardo y Madrid, alojándose en el monasterio de San Jerónimo⁸⁴. Desde allí siguieron al rey a Valencia⁸⁵, Cuenca y Guadalajara, para regresar de nuevo a Madrid a inicios del siguiente año. Cuando la corte se trasladaba, ya en los primeros meses de 1604, desde El Pardo a El Escorial, es cuando se desencadenó el cruel incendio que acabó con la galería de retratos e hizo que Felipe III decidiera incluir el retrato de su sobrino mayor dentro de la nueva galería, encargándoselo a Pantoja de la Cruz. Ya en Valladolid, a donde regresaron en marzo de 1604, los príncipes participaron en todos los acontecimientos importantes, como fiestas en el palacio de la Ribera, con la tapicería de Túnez desplegada, o en la procesión del Corpus. El tercero de los hermanos ostentaba el título de prior de la orden de San Juan de Malta, por lo que celebraron en julio un capítulo en Tordesillas. Con el fin de corresponder a las gentilezas y fiestas de la corte, mantuvieron un «estafermo o paquín»⁸⁶ delante de Palacio, sufragado por los príncipes saboyanos, al que asistió el rey y toda la corte. Para estar a la altura de las circunstancias, ensayaron meses antes, prepararon aderezos e invenciones y compraron *ex professo* lanzas en Barcelona. El 20 de septiembre de 1604 el rey volvió a partir con sus sobrinos para El Escorial, Madrid, El Pardo, Aranjuez, el Bosque de Segovia, La Ventosilla y Lerma, por lo que podemos suponer que el retrato de Pantoja se realizaría entre el regreso a Valladolid, tras el incendio de El Pardo en marzo de 1604, y el inicio de esta nueva jornada real. A comienzos de 1605, Felipe III quiso ir con sus sobrinos a La Ventosilla, pero al estar los dos mayores con viruelas y sarampión, partió

84 Cabrera de Córdoba 1857, pp. 194-197. La mayoría de los datos de la vida de los príncipes en Valladolid están extraídos de esta fuente.

85 En la fiesta de año nuevo de 1604, en Valencia, el rey no bailó, pero sí lo hicieron, muy gallardamente, sus sobrinos, especialmente Felipe Manuel y Filiberto, como se relata en un aviso medico del 4 de enero. ASF, 5053, fol. 205.

86 Muñeco giratorio, con un escudo en la mano izquierda y una correa con bolas o saquillos de arena en la derecha, que, al ser herido en el escudo con una lancilla por jugadores que pasaban corriendo, se volvía y golpeaba con las bolas o con los saquillos al jugador que no pasaba ligero.

sólo el 3 de febrero. El día 9 de febrero se produjo el fallecimiento del mayor. Se declaró luto en la corte⁸⁷ y el cadáver fue trasladado por orden real el día 12 a El Escorial para recibir allí sepultura. Su lugar como príncipe de Piemonte fue ocupado por Vittorio [fig. 18], a quien se le concedió el honor de apadrinar ese mismo año al futuro Felipe IV.

Los dos hermanos restantes, una vez que recobraron la salud, fueron a dar gracias al Cristo de Burgos, e inmediatamente después se reincorporaron a la vida de la corte. El primer acto en el que participaron fue el bautizo de Felipe IV, al que se puso Victorio como tercer nombre en honor a su padrino. Tras firmarse la paz con Inglaterra, tomaron parte en un juego de cañas y, para el 13 de junio, iban a mantener una cuadrilla de un torneo, apadrinada por Felipe III, en un tablado que se montó ante la fachada del palacio. Esta fiesta se suspendió finalmente, aunque el rey les resarcó por lo que habían gastado. Sí que participaron en la máscara y sarao que se celebró para inaugurar el nuevo salón que unía el palacio con San Pablo, decorado por los artistas más importantes del momento. El verano lo pasaron en las inmediaciones de Lerma, donde gastaron una broma al truhán Alcocer con la complicidad de la propia reina. En otoño acompañaron a Felipe III a La Ventosilla para cazar. En 1606 se trasladaron con el resto de la corte a Madrid y fueron alojados en el Alcázar. Abandonaron Madrid para regresar a su tierra el 14 de julio de 1606, siendo acompañados media legua por el rey. Se pensaba que el prior de San Juan, Emanuele Filiberto, regresaría en septiembre con sus hermanos menores, aunque estos planes se enfriaron por la política filofrancesa que empezó a desarrollar Carlo Emanuele I.

Durante la estancia en España de los hermanos, no se interrumpió el constante intercambio de presentes diplomáticos entre las dos cortes, que tuvo su momento más brillante en los regalos que trajo su progenitor cuando se casó con la hija del rey, y que continuaron hasta la muerte de ésta en 1597. En 1604⁸⁸ los príncipes enviaron al duque de Saboya algunas ropas ceremoniales, armas y plata de servicio, y antes de abandonar la corte española también caballos y animales exóticos⁸⁹, tan apreciados en Italia, junto a otros objetos orientales⁹⁰. Todos estos envíos precedieron al equipaje llevado por los jóvenes cuando regresaron a su tierra natal en 1606⁹¹. En reciprocidad a estos regalos durante su estancia en España, su padre⁹², desde la corte sabauda, les surtió de alimentos de su tierra, armas, vestimentas, plumas para tocados y objetos artísticos, como pinturas, para que vivieran conforme a su rango, y quizá para repartirlos entre los artesanos españoles y afianzar así su posición en la corte. Los príncipes, acostumbrados a los productos de lujo españoles, se hicieron enviar regularmente a Italia caballos⁹³.

87 Así lo informa el embajador de Mantua, Celerio Bonatti, a Vincenzo I Gonzaga, Valladolid, 10 de febrero de 1605. Archivo di Stato de Mantua, b. 607, fols. 792-793.

88 Cédula de paso, Valladolid, 17 de junio de 1604. AHN, Consejos, libro 2303. Los príncipes enviaron, al cuidado de Jacome Antonio de la Torre, su embajador, un manto bordado de la orden de la Annunziata, un collar de oro de la misma orden, de doscientos ducados de valor, una espada con sus hierros cincelada entre negra y azul, seis candeleros de iglesia de plata blanca altos con las armas de los príncipes de setenta marcos de peso, dos brinquiños con una salva de plata sobredorados y cincelados de cinco marcos de peso, dos onzas de almizcle en un vasito de plomo para evitar que la sustancia odorífera se derramase, entre otras cosas. Quizá esta espada sea la que había pertenecido a don Diego de Córdoba, caballero mayor de Felipe II, fallecido en 1598, que los príncipes enviaron a su padre en agosto de 1604, junto a dos ballestas para sus hermanas. Véase Bava 1995, p. 280, nota 71.

89 Emanuele Filiberto de Saboya ya tenía un agente en España llamado Simón Ribeiro, que le proveía de objetos exóticos. Regularmente llegaban a Turín estos animales y productos a los que Catalina Micaela era muy aficionada desde su niñez y que serían familiares para sus hijos y marido antes de viajar a España. Estos caballos y «dos micos pequeños de la India, un pellejo de zebra listado de blanco y negro y un lienço pintado de la misma zebra...» son conducidos por Juan Jacome Viso, La Ventosilla, 31 de octubre de 1605. AHN, Consejos, libro 2304, fol. 90.

90 Cédula de paso, La Ventosilla, 31 de octubre de 1605. AHN, Consejos, libro 2304, fols. 91v.- 92, portados por el marqués de Cangli, embajador extraordinario del duque: «dos piedras veçares gruesas contrahechas de peso de hasta una libra de valor de quarenta ducados [...]», ambar, almizcle, «ocho vandejas de la India chicas y dos cocos [...] un rosario de calambuco con unos extremos de filigrana».

91 Cédula de paso, Madrid, 10 de julio de 1606. AHN, Consejos, libro 2304. Cabrera de Córdoba 1857, p. 284, recuerda la alegría de los príncipes al partir, el 14 de julio de 1606, de Madrid rumbo a Barcelona, ya que Felipe III les había regalado muchas y muy ricas joyas, junto a diez caballos y sus jaeces que se estimaban en más de treinta mil escudos.

92 Cédula de paso, Valladolid, 17 de febrero de 1605, Felipe III al cardenal Colonna, virrey de Aragón. AHN, Consejos, libro 2304, fols. 42-43, con quesos, ropas, plumas, cuadros de pintura, arcabuces y pistolas, etcétera.

93 Cédula de paso, Madrid, 8 de octubre de 1608. AHN, Consejos, libro 2305, fols. 25-26. Aparte de los animales, irían cinchas de sedas y telas.

La huella dejada por estos príncipes en la corte española fue tan favorable que Emanuele Filiberto volvió a España años más tarde, en 1610⁹⁴, y para él trabajaron algunos de los artistas de la familia real⁹⁵. Entre 1613 y 1614 se le uniría su hermano Vittorio Amedeo, quien llevó consigo a su regreso a Italia en 1614, un equipaje digno de su calidad de sobrino del rey⁹⁶.

94 Cédula de paso para la venida del príncipe, Madrid, 5 de octubre de 1610. AHN, Consejos, libro 2403, fols. 19-20v. Paso de sus criados que vuelven a Saboya, Madrid, 9 de junio de 1611, libro 2402, fol. 277. En otro documento similar del 2 de abril de 1611, libro 2403, fols. 158v-160, se especifica que con ellos envía a su hermano seis negros. En fols. 182-183v, Madrid, 8 de junio de 1611, el príncipe envía a sus hermanos cinco caballos españoles. Se le alojó espléndidamente en la Casa del Tesoro. Veáanse Barbeito 1992, p. 71, nota 205; Cabrera de Córdoba 1857, p. 420. En este libro se recogen numerosas particularidades sobre esta segunda estancia de los príncipes saboyanos en la corte española.

95 Martín González 1958, p. 140. Felipe IV heredó cuadros suyos de Bassano (Madrid 2001, p. 26). Sería retratado por Van Dyck en 1624, cuando ostentaba el cargo de virrey de Sicilia (Dulwich Gallery de Londres). La armadura se conserva aún en la Real Armería de Madrid.

96 AGS, Dirección General del Tesoro, n.º inv. 24, legajo 1345, 7. El rey le regalaría en su partida varias joyas (Cabrera de Córdoba 1857, p. 546).

BIBLIOGRAFÍA

Angulo/Pérez Sánchez 1969

Diego Angulo Iñiguez ; Alfonso E. Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española : escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1969.

Barbeito 1992

José Manuel Barbeito. *El Alcázar de Madrid*. Madrid : Servicio de Publicaciones del COAM, 1992.

Baudi di Vesme 1963-1982

Alessandro Baudi di Vesme. *Schede Vesme : l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*. Torino : Società piemontese di archeologia e belle arti, 1963-1982.

Bava 1995

Anna Maria Bava. «Le collezioni di oggetti preziosi», Giovanni Romano (ed.). *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*. Torino : Fondazione CRT, Cassa di risparmio di Torino : Banca CRT, Cassa di risparmio di Torino, 1995, pp. 265-288.

Bava 1998

—. «Arti figurative e collezionismo alle corti di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I», Giuseppe Ricuperati (a cura di). *Storia di Torino. 3 : dalla dominazione francese alla ricomposizione dello Stato (1536-1630)*. Torino : Giulio Einaudi editore, 1998, pp. 312-339.

Bava 2005

—. «Carlo Emanuel di Savoia. Caterina Micaela di Savoia», «*Il nostro pittore fiamengo*» : Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607). [Cat. exp., Turín, Galleria Sabauda]. Paola Astrua ; Anna Maria Bava ; Carla Enrica Spantigati (a cura di). Torino, Italy : Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 98-101.

Bouza 1998

Fernando Bouza (ed.). *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Tres Cantos (Madrid) : Akal, 1998.

Budapest 1996

Spanyol mesterművek a Bilbaói Szépművészeti Múzeumból. [Cat. exp., Budapest, Szépművészeti Múzeum]. Bilbao : Banco Bilbao Vizcaya ; Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1996.

Burke/Cherry 1997

Marcus B. Burke ; Peter Cherry. *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles : Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

Cabrera de Córdoba 1857

Luis Cabrera de Córdoba. *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614*. [S.l.] : [s.n.], 1857 (Madrid : Imprenta de J. Martín Alegría).

Cáceres 2000

El linaje del Emperador. [Cat. exp., Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, Centro de Exposiciones San Jorge]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Calzona 2005

Luzia Calzona. «Filippo Emanuele di Savoia», Paola Astrua ; Anna Maria Bava ; Carla Enrica Spantigati (a cura di). «*Il nostro pittore fiamengo*» : Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607). [Cat. exp., Turín, Galleria Sabauda]. Torino, Italy : Umberto Allemandi & C., 2005.

Catalogue des tableaux anciens... 1913

Catalogue des tableaux anciens des écoles anglaises, flamande, française, hollandaise, italienne des XV, XVI, XVII, XVIII, et XIX siècles : pastels et miniatures composant la collection de Eugène Fischhof. [Vente, 14 juin 1913]. Paris : Galerie Georges Petit, 1913.

Checa 1994

Fernando Checa. «Arquitectura y decoración en el Alcázar de Felipe II», *El Real Alcázar de Madrid : dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. [Cat. exp., Madrid, Palacio Real, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional y Fundación Carlos de Amberes]. Madrid : Comunidad de Madrid : Nerea, 1994, pp. 142-149.

Fernández Bayton 1981

Gloria Fernández Bayton (ed.). *Inventarios reales II : testamentaria del rey Carlos II, 1701-1703*. Madrid : Museo del Prado : Patronato Nacional de Museos, 1981.

Fernández-Miranda 1988

Fernando Fernández-Miranda y Lozana (transcrip.). *Inventarios Reales : Carlos III 1789-1790*, vol. I. Madrid : Patrimonio Nacional, 1988.

García Mercadal 1999-

García Mercadal (ed.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Valladolid : Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999-.

Génova 2003

Bilbao a Genova : la cultura cambia le città. [Cat. exp., Génova, Palazzo Ducale]. Milano : Skira, 2003.

Ginebra 2003

Parures triomphales : le maniérisme dans l'art de l'armure italienne. [Cat. exp., Ginebra, Musée Rath]. José A. Godoy ; Silvio Leydi (eds.). Milan : 5 continents ; Genève : Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, Département des affaires culturelles, 2003.

Jordan 1994

Annemarie Jordan Gschwend. *Retrato de corte em Portugal : o legado de António Moro : 1552-1572*. Lisboa : Quetzal, 1994.

Jordan 1998

—. «The Image of the King : Court Portraits in the Collection of Philip II», *Philippus II Rex*. Barcelona : Lunwerg, 1998, pp. 53-68.

Jordan 1999

—. «Alonso Sánchez Coello y Juan de Austria : un retrato de corte redescubierto», *Archivo español de arte*, t. 72, n.º 286, 1999, pp. 186-191.

Jordan 2006

—. «Antonio Moro, Anton van Dashorst Mor», *Enciclopedia del Museo del Prado*, vol. V. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 1589-1592.

Kusche 1964

María Kusche Zettelmeyer. *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid : Castalia, 1964.

Kusche 1991a

—. «La antigua galería de retratos del Pardo : su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», *Archivo Español de Arte*, n.º 253, 1991, pp. 1-28.

Kusche 1991b

—. «La antigua galería de retratos de El Pardo : su reconstrucción pictórica», *Archivo Español de Arte*, n.º 255, 1991, pp. 262-292.

Kusche 1995

—. «Retrato de Felipe Manuel, heredero de Saboya», *Tres siglos de pintura*. [Cat. exp.]. Madrid : Caylus Anticuario, 1995, pp. 70-73.

Kusche 1996

—. «La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos : retratos y miniaturas desconocidas de su madurez», *Archivo español de arte*, t. 69, n.º 274, 1996, pp. 137-156.

Kusche 1999

—. «La nueva galería del Pardo : J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López», *Archivo español de arte*, t. 72, n.º 286, 1999, pp. 119-132.

Kusche 2003

—. *Retratos y retratadores : Alonso Sánchez Coello y su competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

Kusche 2007

—. *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*. Madrid : Omega Capital : Fundación Arte Hispánico, 2007.

Lapuerta 2000

Magdalena de Lapuerta Montoya. «La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo», *Reales Sitios : Revista del Patrimonio Nacional*, n.º 143, 2000, pp. 28-39.

Lapuerta 2002

—. *Los pintores de la Corte de Felipe III : la Casa Real de El Pardo*. Madrid : Consejería de las Artes : Fundación Caja Madrid, 2002.

Lisboa 1995

A pintura manierista em Portugal : arte no tempo de Camões. [Cat. exp.]. Lisbon : Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses ; Centro Cultural de Belém, 1995.

Madrid 1998

Felipe II : un monarca y su época : un príncipe del Renacimiento. [Cat. exp., Madrid, Museo del Prado]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Madrid 1999

El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633) : un reino imaginado. [Cat. exp., Madrid, Salas de Exposiciones Temporales del Palacio Real]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

Madrid 2001

Los Bassano en la España del Siglo de Oro. [Cat. exp.]. Miguel Falomir Faus (dir.). Madrid : Museo Nacional del Prado, 2001.

Madrid 2005

El mundo que vivió Cervantes. [Cat. exp., Madrid, Centro Cultural de la Villa]. Madrid : Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

Mansau 1998

Andrée Mansau. «L'éducation à la cour d'Espagne des trois enfants aînés de Charles-Emmanuel I», *Mémoires de l'Académie de Savoie*, n.º 7, t. XI, 1998, pp. 175-190.

Mansau 2005a

—. «Emmanuel-Philibert de Savoie, prince d'Oneglia, 1588-1624 : voyages en Espagne et navigations en Méditerranée», *Echanges et voyages en Savoie : actes du XLe congrès des sociétés savantes de Savoie, Saint-Jean-de-Maurienne, 11 et 12 septembre 2004*. Saint-Jean-de-Maurienne : Société savoisienne d'histoire et d'archéologie, 2005, pp. 445-452 (Travaux de la SHAM, t. 38/39).

Mansau 2005b

—. «Emmanuel Philibert de Savoie (1588-1624) et ses frères Victor-Amédée Ier de Savoie (1587- 1637) et Thomas : quelques épisodes espagnols de leurs vies», *Mémoires de l'Académie de Savoie*, n.º 8, t. VI, 2005, pp. 181-190.

Martín González 1958

J. J. Martín González. «Arte y artistas del siglo XVII en la corte», *Archivo Español de Arte*, n.º 122, 1958, pp. 125-142.

Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007

Gloria Martínez Leiva ; Ángel Rodríguez Rebollo (eds.). *Quadros [sic] y otras cosas que tienen [sic] su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid: año de 1636*. Madrid : Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», 2007.

Mayer-Löwenschwerdt 1927

Erwin Mayer-Löwenschwerdt. *Der Aufenthalt der Erzherzoge Rudolf und Ernst in Spanien 1564-1571*. Wien : Hölder-Pichler-Tempsky, 1927 (Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte; 206 Bd., 5 Abh.).

Mulcahy 2006

Rosemarie Mulcahy. «Sánchez Coello, Alonso», *Enciclopedia del Museo del Prado*, vol. VI. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pp. 1974-1976.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999

Museo de Bellas Artes de Bilbao : maestros antiguos y modernos. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa = Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 1999.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006.

Nápoles 2006

Tiziano e il ritratto di corte : da Raffaello ai Carraci. [Cat. exp., Nápoles, Museo di Capodimonte]. Napoli : Electa Napoli, 2006.

Pérez de Tudela (en prensa)_a

Almudena Pérez de Tudela. «Alejandro Farnesio y su relación con la corte española : creación de una imagen y presentes diplomáticos», *Alessandro Farnese e le Fiandra = Alexander Farnese and the Low Countries*. Actas del Congreso Internacional, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas, 20-22 de octubre de 2005 (en prensa).

Pérez de Tudela (en prensa)_b

—. «La educación artística y la imagen del príncipe Felipe (III)», J. Martínez Millán y M. A. Visceglia (dirs.). *La corte de Felipe III y el gobierno de la monarquía católica (1598-1621)*, Actas del Congreso Internacional, Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Fundación Mapfre Tavera. Miraflores de la Sierra, 26-28 de mayo de 2005 (en prensa)

Pérez de Tudela 2001

—. «Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI», *El Monasterio del Escorial y la pintura : actas del Symposium, 1/5-IX-2001*. Madrid : Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 467-490.

Pérez de Tudela 2010

—. «La decoración pictórica del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe II», Krista De Jonge ; Bernardo José García García ; Alicia Esteban Estríngana (eds.). *El legado de Borgoña : fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid : Fundación Carlos de Amberes : Marcial Pons, 2010, pp. 109-141 (VIII Seminario Internacional de Historia, celebrado en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, 28 de noviembre-1 de diciembre de 2007).

Pinturas de cuatro siglos 1997

Pinturas de cuatro siglos. Madrid : Caylus, 1997.

Río Barredo 2006

María José del Río Barredo. «El viaje de los príncipes de Saboya a la corte de Felipe III (1603-1606)», Paola Bianchi ; Luisa Clotilde Gentile (a cura di). *L'affermarsi della corte sabauda : dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*. Torino : Silvio, 2006, pp. 407-434.

Sánchez Cantón 1947

Francisco Javier Sánchez Cantón. «Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz», *Archivo Español de Arte*, n.º 20, 1947, pp. 95-120.

Sánchez Cantón 1959

— (ed.). *Inventarios reales : bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid : [s.n.], 1959.

Schroth 1999

Sarah Schroth. *The private picture collection of the Duke of Lerma*. [PhD thesis, New York University]. University Microfilms International, 1999.

Schroth 2000

—. «Re-Presenting Philip III and his Favorite : Changes in Court Portraiture 1598-1621», *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, n.º 36, 2000, pp. 39-50.

Schroth 2004

—. «Veneration and Beauty : messages in the image of the King in the sixteenth and seventeenth centuries», Chiyo Ishikawa (ed.). *Spain in the age of exploration, 1492-1819*. [Cat. exp., Seattle, Seattle Art Museum ; West Palm Beach (Florida), Norton Museum of Art]. Seattle : Seattle Art Museum ; Nebraska : University of Nebraska Press, 2004, pp. 103-135.

Serrera 1990

Juan Miguel Serrera. «La mecánica del retrato de Corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. [Cat. exp., Madrid, Museo del Prado]. Madrid : Museo del Prado, 1990, pp. 37-63.

Sluiter 2005

G. Sluiter. «Carlo Emanuel di Savoia. Caterina Micaela di Savoia», «*Il nostro pittore fiamengo*» : *Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607)*. [Cat. exp., Turín, Galleria Sabauda]. Paola Astrua ; Anna Maria Bava ; Carla Enrica Spantigati (a cura di). Torino, Italy : Umberto Allemandi & C., 2005, pp. 102-105.

Spivakovsky 1975

Erika Spivakovsky (ed.). *Felipe II. Epistolario familiar : cartas a su hija, la infanta doña Catalina (1585-1596)*. Madrid : Espasa-Calpe, 1975.

Terjanian 2010

Pierre Terjanian. «El espectáculo del rey guerrero : las armaduras reales y pintadas de Felipe III», Krista De Jonge ; Bernardo José García García ; Alicia Esteban Estríngana (eds.). *El legado de Borgoña : fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid : Fundación Carlos de Amberes : Marcial Pons, 2010, pp. 625-636 (VIII Seminario Internacional de Historia, celebrado en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid, 28 de noviembre-1 de diciembre de 2007).

Toledo 1941

Spanish painting. [Cat. exp.]. José Gudiol (ed.). Toledo, Ohio : The Toledo Museum of Art, 1941.

Turín 2005

«*Il nostro pittore fiamengo*» : *Giovanni Caracca alla Corte dei Savoia (1568-1607)*. [Cat. exp., Turín, Galleria Sabauda]. Paola Astrua ; Anna Maria Bava ; Carla Enrica Spantigati (a cura di). Torino, Italy : Umberto Allemandi & C., 2005.

Turín 2007a

La Reggia di Venaria e i Savoia : arte, magnificenza e storia di una corte europea. [Cat. exp., Turín, Reggia di Venaria Reale]. Enrico Castelnuovo (ed.). Torino [etc.] : Umberto Allemandi & C., 2007.

Turín 2007b

Ritratti sabaudi e vedute torinesi : da Giovanni Caracca a Carlo Bossoli. [Cat. exp., Turín, Galleria sabauda]. Marco Voena [a cura di]. London : Robilant + Voena, 2007.

Valladolid 1998

Felipe II : un monarca y su época : las tierras y los hombres del rey. [Cat. exp., Valladolid, Museo Nacional de Escultura]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

Valladolid 2002

Valladolid, capital de la corte, 1601-1606. [Cat. exp., Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones La Pasión]. Jesús Urrea Fernández (dir.). Valladolid : Cámara de Comercio e Industria de Valladolid, 2002.

Varela 1999

Lucia Varela Merino. «Muerte de Villandrando ¿fortuna de Velázquez?», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid : Universidad Autónoma de Madrid : Departamento de Historia y Teoría del Arte, n.º 11, 1999, pp. 185-210.

Veiga 1989

Tomé Pinheiro da Veiga. *Fastiginia : vida cotidiana en la corte de Valladolid*. Narciso Alonso Cortés (trad. y notas). Valladolid : Ámbito, 1989.

Vigo/.../Toledo 1993

Pintores del Reinado de Felipe III. [Cat. exp., Vigo ; León ; Vitoria-Gasteiz ; Santander ; Pamplona ; Zaragoza ; Valencia ; Murcia ; Sevilla ; Toledo]. Santander : Caja Cantabria, Obra Social ; Madrid : Museo del Prado, 1993.

Woodall 1993

Joanna Woodall. «Visualizando la identidad : retrato de Felipe II de España, realizado por Antonio Moro», *Urtekaría 1992 : asterlanak, albistak = Anuario 1992 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, pp. 11-18.

Zarco del Valle 1870

M. R. Zarco del Valle. *Documentos inéditos para la historia de las bellas artes en España*. Madrid : Imprenta de la Viuda de Calero, 1870 (CODOIN, vol. LV).