

EN NOMBRE DEL REY

# El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Leticia Ruiz Gómez

**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: fig. 1
- © Kunsthistorisches Museum, Wien: fig. 7
- © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles: fig. 4
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: figs. 2, 3, 5, 9 y 10
- © Patrimonio Nacional, Madrid: figs. 6 y 8

Texto publicado en:

*B'06 : Buletina = Boletín = Bulletin.* Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 2, 2007, pp. 85-123.

Con el patrocinio de:

**Caja Duero**

En la década de los años cincuenta del siglo XVI se realizó un estimable número de retratos de la princesa Juana de Portugal, una de las mujeres más importantes de la familia de los Austrias, la dinastía que dominó el escenario político de Europa durante el siglo XVI. Era la hija menor de Carlos V e Isabel de Portugal, y tuvo un protagonismo especial en las estrategias geopolíticas de su padre; primero como esposa del heredero al trono portugués, a quien dio un hijo póstumo que llegó a ser soberano del reino de Portugal, y después como gobernadora de los territorios peninsulares del emperador. Esos hechos explicarían el elenco de retratos que de Juana de Austria se produjeron en ese periodo, especialmente significativo en la génesis y desarrollo del llamado retrato de corte en buena parte de Europa. Pese a que se dice que la princesa mostró siempre tal recato personal que en sus audiencias solía aparecer velada, ocultando el rostro<sup>1</sup>, artistas como Cristóbal de Morales (documentado entre 1551 y 1571), Antonio Moro (1519-1576), Alonso Sánchez Coello (c. 1532-1588) o Sofonisba Anguissola (1535-1625) se ocuparon de representar a doña Juana en algunos de los retratos más significativos de la década, siguiendo los preceptos o convenciones que conformaron la representación de todos los Habsburgo, y donde se imbricaba fuertemente la imagen individual de la retratada con la del linaje al que perteneció y con el papel subordinado que, como mujer y como gobernante, le tocó jugar.

Una de las efigies más características de doña Juana es la que pertenece desde abril de 1990 al Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1], realizada por Sánchez Coello hacia 1557, y que formó parte de la colección Larreta (Buenos Aires) hasta su venta en 1988<sup>2</sup>. La fecha de la incorporación del retrato al museo bilbaíno

---

1 Flórez 1761-1770, vol. II, pp. 873-874.

2 Gaya Nuño 1958, p. 297, n.º 2565; Breuer-Hermann 1984, pp. 201-202, n.º 6. Fue subastada en 1988, y en 1990 Global Company S.A. vendió la tela al Museo de Bellas Artes de Bilbao (n.º inv. 90/15). Una completa información sobre el asunto en Galilea 1993, vol. II, pp. 503-510. Mide 116 x 93,5 cm.



1. Alonso Sánchez Coello (1531-1588)  
*Retrato de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal*, c. 1557  
Óleo sobre lienzo. 116 x 93,5 cm  
Museo Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 90/15

se produjo en un momento ascendente en el estudio y apreciación del retrato de aparato o de corte; de hecho, la presentación de la obra tuvo lugar dentro de la exposición *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, donde se reunieron cincuenta obras, no sólo del pintor valenciano, sino también de otros artistas contemporáneos que se dedicaron al género: Antonio Moro, Cristóbal de Morales, Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608), Sofonisba Anguissola o Jorge de la Rúa (Georges van der Straeten, documentado entre 1556 y 1578). Esa reunión de obras y pintores demostraba la coherencia de los retratos del reinado de Felipe II, un aspecto que iba más allá del aire de familia que lógicamente envolvía a la mayoría de los personajes incluidos en la exposición. Era una forma de concebir la representación de una familia que protagonizó el gobierno de buena parte de Europa en la segunda mitad del siglo XVI y que proyectó en sus efigies una visión propia de su posición en el mundo, de sus intereses y destino dinástico. El retrato del rey y su familia debía representar fielmente los rasgos de cada individuo, pero también un concepto de majestad habsbúrgica, cuya repetición formularia acabaría por reforzar en este género la idea de tradición; la fijación de unas convenciones que se repetirán de unos pintores a otros hasta forjar una «mecánica de retrato de corte», que fue brillantemente enunciada y desarrollada por Juan Miguel Serrera en el catálogo de la citada exposición<sup>3</sup>. Un texto que se convirtió de inmediato en trabajo seminal sobre el retrato y que, por lo tanto, estará presente en los numerosos ensayos y aproximaciones que se han dedicado al asunto desde 1990<sup>4</sup>. Buena parte de esos trabajos se han relacionado con las conmemoraciones que sobre Carlos V y Felipe II han tenido lugar en los últimos años, y en las que ha participado el retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>5</sup>.

Pero si la adquisición de esta tela con la representación de doña Juana de Austria vestida elegantemente de negro y portando la efigie pintada de Felipe II al pecho se realizó en un momento ciertamente oportuno dentro de la revalorización del retrato en nuestro país, con una especial recuperación de la figura de Alonso Sánchez Coello, en los últimos años también se ha multiplicado el interés por la figura de Juana de Austria, tanto en lo que se refiere a su biografía política y religiosa como a su condición de coleccionista y promotora artística. Una personalidad femenina que en cierta manera se ha querido refrendar con la imagen que de doña Juana nos proporcionan sus retratos, en una interesante recuperación de éstos como representación, sustitutos de la persona misma que encarnan<sup>6</sup>. A las biografías y semblanzas ya clásicas de Carrillo (1616), Flórez (1761-1770), Danvila y Burguero (1900), Tormo (1917), Bataillon (1952) y Fernández de Retana (1955)<sup>7</sup>, se han sumado recientemente las de Rodríguez-Salgado (1988), Martínez Millán (1994) y Villacorta Baños-García (2005)<sup>8</sup>. En cuanto al variopinto horizonte artístico que rodeó a Juana de Austria, los estudios se han centrado especialmente en la fundación monástica que la princesa erigió en Madrid, el monasterio de las Descalzas Reales<sup>9</sup>, pero también en el análisis de los bienes de doña Juana, con un progresivo interés por su biblioteca, galería de retratos, joyas, reliquias y relicarios, piezas litúrgicas y objetos raros o exóticos<sup>10</sup>, con derivaciones recientes sobre el papel artístico y de mecenazgo jugado por doña Juana y por su hermana la emperatriz María<sup>11</sup>.

---

3 Serrera 1990.

4 Un estado de la cuestión sobre el retrato de corte en Portús 2000b.

5 Madrid 1998, n.º 136; Madrid 2000, n.º 8.2. La obra se ha incluido igualmente en otras exposiciones temporales sobre los fondos del museo bilbaíno: Padua/Roma 1991, pp. 34-35, cat. 10; Budapest 1996, pp. 50-52, cat. 1.

6 Falomir 1998 y Portús 2000a.

7 Carrillo 1616, Flórez 1761-1770, Danvila 1900, Tormo y Monzó 1917, Bataillon 1952 y Fernández de Retana 1955.

8 Rodríguez-Salgado 1988, Martínez Millán 1994 y Villacorta 2005.

9 Tormo y Monzó 1915; Tormo y Monzó 1917; García Sanz/Triviño 1993; Sánchez Hernández 1997; Ruiz Gómez 2000; Sancho 1995, pp. 145-161.

10 Pérez Pastor 1914; Tormo y Monzó 1944; Checa 1989; Checa 1992, pp. 177-183; García Sanz/Jordan Gschwend 1998; Marías 1998; García Sanz/Ruiz Gómez 2000.

11 Un estado de la cuestión, con posturas distintas sobre el papel artístico de Juana, en Tojas 2000 y Jordan Gschwend 2000.



2. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)  
*Doña Juana, hermana de Felipe II, princesa de Portugal*  
 Óleo sobre lienzo. 208 x 126 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid  
 Depositado en la Embajada Española de Buenos Aires  
 N.º inv. P-4159

En cualquier caso, en esta mujer, «quizá la más interesante de los Austrias españoles», como señaló Gregorio Marañón en su biografía de Antonio Pérez<sup>12</sup>, pesó sobre todo su condición femenina y segundona, al ser la tercera hija del matrimonio imperial, con todo lo que ello conllevaba de subordinación a las razones dinásticas, primero de su padre el emperador y luego de su hermano, el rey Felipe II. La temprana conciencia de pertenecer a tan alto linaje, y una educación espartana que reforzó su carácter obediente y sumiso, explican sobradamente la andadura vital de la princesa, así como todas las convenciones adoptadas en los retratos de Juana, donde brillaron tanto sus rasgos físicos como su pertenencia a una dinastía, a una sociedad y a un concepto de estado donde se consideraba que la gravedad, el distanciamiento, la severidad y la impasibilidad, eran las virtudes consustanciales del buen gobierno<sup>13</sup>.

Cuando Juana de Austria se hace retratar por Alonso Sánchez Coello, en 1557, contaba veintidós años, pero ya tenía tras de sí una intensa vida. Había nacido el 24 de junio de 1535, festividad de San Juan Bautista, en un palacio cercano al Real Alcázar, entonces propiedad de un alto funcionario imperial, Alonso Gutiérrez, quien ya había cedido esa residencia madrileña para el nacimiento en 1528 de María, futura reina de Bohemia y emperatriz de Austria. Juana se formó en un ambiente marcadamente filo-portugués, explicable por el

<sup>12</sup> Marañón 1982, p. 187; citado por Martínez Millán 1994, p. 75.

<sup>13</sup> La representación de los rasgos físicos del retratado así como de sus virtudes dinásticas participaba de la teoría de los dos cuerpos del rey e incluyó a todos los miembros de la familia. Ruiz Gómez 2004a.

origen de su madre, la emperatriz Isabel, quien murió cuando la infanta tenía cuatro años. Además, tanto Juana como su hermana tuvieron que amoldarse a una corte sin sede fija, que las hizo vivir, sin excesivos lujos, en Alcalá, Ocaña, Madrid, Guadalajara, Toro, Aranda o Tordesillas. El primer biógrafo de Juana, el padre Carrillo, dibuja un perfil de la infanta que se asemeja bien a los ideales que la sociedad de mediados del XVI reclamaba para la mujer: «fue Princesa Santa y ejemplo de maravillosas virtudes», destacando por su honestidad, prudencia, recogimiento, humildad y modestia. Además del castellano, aprendió tempranamente portugués y latín, gustaba de la música, afición que cultivó toda su vida practicando con habilidad varios instrumentos y, para no estar nunca ociosa, en las horas de esparcimiento se ocupaba en «cosas de labor», cosiendo y bordando<sup>14</sup>. Se la describe asimismo como una joven dócil —«es una de las más obedientes hijas que puedan ser»<sup>15</sup>—, con una cuidada formación religiosa que la convertiría en una mujer de marcada y sentida espiritualidad, orientada y tutelada por una de las grandes personalidades de la época, Francisco de Borja, hijo de los duques de Gandía, y que durante la infancia de Juana estuvo casado con la dama portuguesa Leonor de Castro, del círculo de la emperatriz. Borja la introduciría en la renovadora corriente de la «observancia» o «vía del recogimiento», caracterizada por una espiritualidad introspectiva que contactaba con la que en el norte de Europa se denominó la *Devotio moderna*<sup>16</sup>.

En esos primeros años Juana fue retratada en alguna ocasión, según anotan los inventarios de la princesa de los años 1553 y 1573. En el primero de ellos se refiere la existencia de sendos retratos infantiles de Juana y Felipe; tal vez de mano de Jan Vermeyen<sup>17</sup>; el de la infanta puede corresponder con uno de los dos señalados en 1573: uno de la niña «cabe una fuente» y otro de Juana «cuando niña con una sarta de perlas por cordón y un abano en la mano», una referencia temprana al abanico, elemento que empezaba entonces a ser una exótica alusión de lujo y sofisticación entre las damas portuguesas<sup>18</sup>, y que terminará por ser un objeto bastante habitual en los retratos femeninos de la corte española.

Desde 1548, tras la boda de María con Maximiliano de Austria, Juana se quedó al cargo del príncipe Carlos, generándose una estrecha relación entre ambos que quedaría momentáneamente truncada en octubre de 1552, cuando la infanta marchó a Lisboa para hacer efectivo su matrimonio con Juan Manuel de Portugal, hijo de Juan III y de su tía Catalina de Austria. A propósito de esa boda, en la que la infanta repetía y reforzaba los lazos familiares entre las coronas de España y Portugal, se realizaron al menos dos retratos de Juana muy significativos y que se han atribuido al portugués Cristóbal de Morales (Cristóvão de Morais)<sup>19</sup>. Del primero de ellos, realizado en Toro en marzo de ese año, se conserva una réplica del propio Morales en las colecciones de la reina de Inglaterra (Londres, Hampton Court Palace); una efigie de tres cuartos de la que existe una versión de cuerpo entero de Juan Pantoja de la Cruz (Museo del Prado, depositado en la embajada de España en Buenos Aires) [fig. 2]. Juana viste una saya baja escotada, gorguera alta con una pequeña lechuguilla, y cubre la cabeza con una gorra de copa baja. Aparece de pie apoyando la mano izquierda (con la que sostiene un par de guantes) en el brazo de un frailer, mientras que la derecha se coloca a la altura del vientre, en un gesto que no volverá a repetirse en ninguno de los retratos de la princesa. Sin embargo, el resto de los elementos de esa imagen repiten la formulación que en esos momentos

14 Carrillo 1616, pp. 4-6.

15 Fernández de Retana 1955, p. 58. Fragmento de una carta del conde de Cifuentes, mayordomo de las infantas, al emperador, noviembre de 1644 (Archivo General de Simancas, Estado, leg. 67, f. 94).

16 La formación religiosa de la infanta, así como sus consecuencias en los años en que ostentó la regencia en Valladolid, y su decisión de «ingresar» en la orden de los jesuitas pueden seguirse en Martínez Millán 1994 y en la reciente monografía Villacorta 2005.

17 Jordan Gschwend 2000, p. 440, nota 64. *Inventario de los bienes pertenecientes a su alteza la princesa de Portugal, doña Juana de Austria*. Lisboa, 1553 (BDR, inv. n.º F/29, fol. 65r).

18 Pérez Pastor 1914, n.º 52, 53; García Sanz/Ruiz Gómez 2000, p. 145. Sobre el abanico como accesorio introducido en Portugal a partir de 1540, Jordan Gschwend 1999; Jordan Gschwend 2000, pp. 441-443.

19 La atribución a Morales se debe a Breuer-Hermann 1984, pp. 105-107, 165, 315-316. Para Kusche 1998, p. 354, es obra de Antonio Moro y muestra a Juana aún soltera. Sobre Morales, Jordan Gschwend 1999, pp. 32-47.



3. Antonio Moro (1519-1576)  
*La emperatriz doña María de Austria, mujer de Maximiliano II*  
Óleo sobre lienzo. 181 x 90 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
N.º inv. P-2110

se estaba codificando en el retrato de corte: representaciones de cuerpo entero y a escala natural, con el cuerpo levemente girado, en un *contrapposto* que animaba la marcada verticalidad de la figura, con el rostro de tres cuartos, evitando la visión frontal o de perfil, e iluminado de frente de manera que se eludan las sombras que pudieran interferir la correcta contemplación del retratado. La boca está cerrada para evitar enseñar los dientes, y las manos bajas, evidenciando el aspecto sosegado del personaje. Una formulación que, poco antes de realizarse ese retrato de doña Juana, había sido referida en el primer tratado que sobre el género se escribió en el Renacimiento, que se debe al pintor y tratadista portugués Francisco de Holanda (1517-1584): *Do tirar polo natural* (1549)<sup>20</sup>. Holanda reflejó en su tratado las prácticas que en esas fechas se estaban acuñando en los medios cortesanos de los Austrias, y donde Tiziano (c. 1485-1576) y Antonio Moro tuvieron un protagonismo capital<sup>21</sup>. De hecho, unos meses antes del retrato de Juana, Moro había pintado en 1551 y en suelo español a *María de Austria* [fig. 3], en una imagen que mantiene al pie de la letra lo manifestado en el texto de Holanda, al tiempo que construye un contundente retrato femenino de poder (María, en esas fechas, ejercía el gobierno del Reino por ausencia de su padre y hermano), cuya formulación terminará por consolidarse en los retratos de doña Juana. En el de María se incorporó una columna formando parte del fondo del retrato, que era una clara alusión al entroncamiento de la familia Habsburgo con el mítico Hércules<sup>22</sup>, además de un elemento denotativo del poder real, que se reforzaba

20 Alves 1986.

21 Un resumen sobre el papel de ambos en la creación del género en Ruiz Gómez 2004a.

22 Sobre la simbología de este elemento, Rosenthal 1971 y Manzini 2000.





4. Taller de Antonio Moro (1519-1576)  
*Retrato de Juana de Austria,*  
*hija de Carlos V*  
Óleo sobre tabla. 99 x 81,5 cm  
Musées Royaux des Beaux Arts  
de Belgique, Bruselas  
N.º inv. 1296

por la situación del brazo izquierdo de María, descansando en un bufete que simbolizaba las tareas de gobierno, en un gesto que repetía el de Felipe II en los retratos de Moro (Museo de Bellas Artes de Bilbao, c. 1549-1550) y Tiziano (Museo del Prado, 1551). La riqueza de la indumentaria, con la inclusión de valiosas joyas y portando los característicos guantes de ámbar, no hacen sino reforzar una imagen de majestad que quedaba igualmente subrayada por la inexpresividad o contención del rostro, ese frío sosiego de todos los miembros de la dinastía.

El otro retrato de Juana de Austria relacionado con su condición de princesa portuguesa es algo posterior y se conserva en Bruselas [fig. 4]. El rostro de la dama repite el modelo de Londres, a buen seguro porque depende de un mismo boceto tomado del natural. Estamos ante una joven inexpresiva que luce las joyas que le habían sido regaladas por los reyes de Portugal en octubre de 1553, y que destacan de manera especial sobre el vestido de raso negro y alto cuello cerrado con que se cubre la princesa, una concesión a la moda del momento y que será a partir de ahora indumentaria característica de Juana. Porta además un *leque*, abanico plegable japonés, y un par de guantes de ámbar, mientras la mano derecha descansa sobre la cabeza de un pequeño servidor de raza negra, una alusión explícita a los dominios portugueses, que subraya la alta condición de la princesa<sup>23</sup>, una joven de hermoso rostro y elegante apariencia que mantiene una expresión de distancia, que parece dar la razón a Luis Sarmiento de Mendoza, el embajador español en Lisboa, cuando en una carta al emperador le manifiesta que Juana «es un ángel mas un poco

23 Jordan Gschwend 1994, pp. 105-110.



5. Antonio Moro (1519-1576)  
*Doña Catalina de Austria,  
mujer de Juan III  
de Portugal*  
Óleo sobre tabla. 107 x 84 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
N.º inv. P-2109

seca de condición»<sup>24</sup>. En cualquier caso, es éste el más expresivo retrato de la hija de Carlos V como princesa portuguesa, avanzando algunos elementos que se harán frecuentes en los retratos de corte, como la inclusión del abanico oriental o la presencia del servidor y el gesto que hacia él desarrolla doña Juana, y que veremos algo más tarde en el *Retrato de Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* de Sánchez Coello o en el de *Felipe IV con el enano Soplillo*, de Rodrigo de Villandrando, ambos en el Museo del Prado.

En Lisboa, Juana de Austria convivió con una de las «mujeres fuertes» de los Austrias, su tía y suegra la reina Catalina, acostumbrada a exteriorizar la magnificencia de la realeza por medio de un mecenazgo artístico muy activo, que incluyó la difusión de la imagen familiar por medio del retrato de aparato, un género que, siguiendo la estrategia familiar, explica la importante presencia de especialistas en la corte portuguesa durante esos años cruciales del reinado de Juan III y Catalina<sup>25</sup>. En 1552 Antonio Moro realizó un retrato cuya derivación directa será el de Juana del museo de Bilbao; nos referimos al retrato de medio cuerpo de la reina Catalina [fig. 5]. Vestida con una rica «ropa» negra y cubierta con toca de «papos», ofrece una contundente imagen que explica de inmediato el carácter de representación de los retratos de Moro. La presencia de Catalina se antoja tan real que el pintor ha incluido un curioso trampantojo, una mosca pintada sobre el pañuelo que lleva doña María y que, entre otras posibles explicaciones<sup>26</sup>, evidencia toda la satisfacción de Moro

24 Danvila 1900, p. 43. Carta de Luis Sarmiento al emperador el 17 de diciembre de 1553 (Archivo General de Simancas, Estado, leg. 376); Toajas 2000, p. 105.

25 Jordan Gschwend 1994; Villacorta 2005, pp. 177-180.

26 Jordan Gschwend 1994, p. 40.

por el verismo que trasmite el retrato, en el que se incluyen algunos elementos simbólicos que, sin ser nuevos, visualizan al espectador el poder y la capacidad de gobierno de Catalina. Por un lado, el bufete cercano sobre el que descansa un papel, una instrucción o nota. Entre las manos, tres objetos que ya se habían convertido en elementos adecuados para ocupar a las damas en este tipo de imágenes: los guantes de ámbar, un pañuelo guarnecido con rico encaje y un abanico blando, un *boa graça* de terciopelo negro con pespuntos dorados, que se considera deliberado atributo de la condición de reina de la retratada<sup>27</sup>. Los dedos se cubren con ocho sortijas, cuatro rubíes (mano derecha) y otras tantas esmeraldas (en la izquierda), dejando libre en ambas manos el dedo corazón. Según Jorge Ferreira de Vasconcellos, doña Catalina acostumbraba a llevar diez anillos de estas dos piedras preciosas en las festividades más señaladas<sup>28</sup>. Pienso que el dato no debe pasar desapercibido porque, sin ser nueva entre las mujeres de alta alcurnia la costumbre de llevar sortijas en varios dedos de la mano, María de Austria debió de ser una entusiasta de estos aderezos, y es posible que, entre otras modas, acabara contagiando ésta a Juana. De hecho, mientras que en los retratos de 1552 y 1553, la princesa no lleva ninguna sortija —con la excepción de la tardía versión de Pantoja—, en los retratos posteriores se convirtieron en joyas habituales, lo mismo que para el resto de las féminas de la Casa a lo largo de los reinados de Felipe II y Felipe III.

La vida de Juana en la corte portuguesa concluyó a principios de 1554. El enfermizo príncipe Juan Manuel murió el dos de enero, dos semanas antes del nacimiento del que sería su póstumo heredero, el príncipe Sebastián. Al poco, la joven princesa debió de agudizar su sensación de incomodidad en la corte portuguesa. Carlos V hizo valer las capitulaciones matrimoniales de su hija, reclamándola para que se ocupara de los territorios peninsulares castellanos tras la marcha de María y Maximiliano, y por ausencia igualmente de Felipe, comprometido con María de Inglaterra<sup>29</sup>. En mayo de ese año doña Juana dejó para siempre Portugal, asentándose en Valladolid para cumplir con las tareas de gobierno tras recibir los poderes enviados por su padre desde Bruselas y las instrucciones de su hermano. En septiembre de 1557 Carlos V cedería sus derechos a don Felipe, quien no regresaría a suelo español hasta dos años más tarde. Juana de Austria hubo de ocuparse de gestionar asuntos ciertamente comprometidos, de índole política, económica, militar y religiosa y, al tiempo, sabedora de su posición subordinada y circunstancial, diseñar su posterior situación en la corte<sup>30</sup>, un asunto que finalmente resolvería con la creación del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, un ámbito que reflejaba parte de su profunda religiosidad —compartida con su compromiso como jesuita—, y donde contó con una residencia temporal y, tras su muerte, de descanso perpetuo, al convertirlo en lugar de enterramiento [fig. 6].

Durante los años como gobernadora, el recato y la extrema reserva de Juana no fueron obstáculo para que se realizaran varios retratos, dependientes todos ellos, a excepción del de Moro de hacia 1559, de un mismo modelo, del que se realizaron varios ejemplares con escasas variaciones. En esos años, los retratos de Juana reflejaron siempre una misma imagen de contención y distancia habsbúrgica, siguiendo las referencias literarias de ese momento, que dibujan a una mujer «bella y distinguida» (el Señor de Brantôme), «española de maneras altivas» (el embajador Paolo Tiepolo), «algo masculina», a tenor de su demostrada voluntad, distancia y hermetismo (el embajador Badoero)<sup>31</sup>. A propósito de los retratos de ese periodo se ha ocupado recientemente Annemarie Jordan, recogiendo un completo elenco de imágenes con sus distintas

---

27 Jordan Gschwend 2003.

28 Jordan Gschwend 1994, p. 46, nota 17; Ferreira de Vasconcellos. *Triunfos de Sagorom em que se tratao os feitos dos cavalleiros da segunda Tavola Redonda*. Coimbra, 1554.

29 Villacorta 2005, pp. 183-198.

30 Sobre sus años de gobierno, Martínez Millán 1994, pp. 79-99.

31 Algunos apuntes sobre el carácter y físico de Juana, con recopilaciones de opiniones de contemporáneos, en Martínez Millán 1994; Tojas 2000.



6. Pompeo Leoni (1533-1608)  
*Cenotafio de Doña Juana de Austria*  
 Mármol de Carrara. 130 x 160 x 90 cm  
 Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

derivaciones, tanto en retratos menores como en medallas, camafeos, retratos grabados o escultóricos. Jordan considera, creo que acertadamente, que en la concepción de esas imágenes, la princesa participó de forma consciente y activa<sup>32</sup>. Para Fernando Marías, las representaciones de Juana de Austria y de su hermana María se convirtieron en fundamentales en la articulación formal del retrato de representación de la mujer de estado<sup>33</sup>.

A tenor de los retratos que de la princesa nos han llegado, esa imagen de mujer gobernante no se concretó en realidad hasta 1557, cuando habían pasado tres años de la muerte del príncipe Juan Manuel, su marido, los mismos que llevaba ejerciendo como gobernadora, y cuando su poder lo era ya por delegación de su hermano y no de su padre. No sabemos si en ese tiempo los rigores del luto impidieron ese tipo de «visibilidad» en la princesa. En todo caso, hay que recordar que fue entonces, en 1557, cuando Alonso Sánchez Coello se asentó en Valladolid tras su marcha definitiva de Portugal y antes de pasar a servir como «retratador» de Felipe II en la década siguiente. Stephanie Breuer-Hermann considera que los únicos retratos conservados de Sánchez Coello en esa época son los del Príncipe don Carlos que se guarda en el Museo del Prado y dos de doña Juana: el del castillo de Ambras (Innsbruck) [fig. 7], firmado y fechado en 1557, y el del Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1], realizado probablemente en la misma fecha y basado en el mismo boceto del

32 Jordan Gschwend 2002.

33 Marías 1998, p. 449.





7. Alonso Sánchez Coello (1531-1588)  
*Retrato de Doña Juana de Austria con dogo*  
Óleo sobre lienzo  
Kunsthistorisches Museum Wien  
N.º inv. GG 3127

natural<sup>34</sup>. Sánchez Coello se había formado con Antonio Moro, primero en Bruselas y luego en Lisboa, y en su producción como retratista mantuvo con gran fidelidad los modelos del flamenco, como demuestran los dos retratos de Juana de esos años finales de la década de los cincuenta, que siguen en la composición, pose y elementos simbólicos los modelos de dos ejemplares de Moro a los que ya nos hemos referido: el de la emperatriz María y el de doña Catalina de Austria. Las dos mujeres eran dos referentes familiares muy cercanos para Juana, sin olvidar a su tía María de Hungría, a la que Tiziano había retratado en 1548<sup>35</sup> y a la que se consideraba un ejemplo por su capacidad de trabajo y preclara inteligencia, «una viuda ideal y virtuosa al servicio político de su familia y de la dinastía Habsburgo»<sup>36</sup>, y con la que Juana guardaría muchos puntos de semejanza<sup>37</sup>. Que la hermana de Felipe II tuviera en cuenta esas referencias no es desde luego casual. María de Hungría y la emperatriz María habían tenido la misma situación de gobernantes por delegación de su natural titular que disfrutaba en 1557 Juana de Austria. Catalina de Portugal, por su parte, había dado pruebas suficientes de sus habilidades como política y gobernante, aunque sin llegar a tener

34 Para M. Kusche esos dos retratos se deben a la mano de Rolán de Moys, basándose en una hipotética relación de Moys, pintor de don Martín de Gurrea y Aragón, con la princesa a partir de ese año de 1557. Esa relación, que no está probada documentalmente, se basaría tanto en las apreciaciones estilísticas de Kusche como en los vínculos de doña Juana con don Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa, quien trajo a España, concretamente a Zaragoza, al pintor flamenco en 1559. Kusche 2003, pp. 102-103.

35 Del original perdido conocemos varias versiones de taller con algunas variantes; la más divulgada y valorada, en París, en el Musée des Arts Décoratifs.

36 Jordan Gschwend 2000, p. 451.

37 Rodríguez-Salgado 1988, p. 5.



8. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)  
*Retrato de la emperatriz doña María de Austria*  
Óleo sobre lienzo. 183,5 x 102,5 cm  
Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

responsabilidades oficiales. Juana pudo comprobar de cerca la posición y sabiduría de su suegra y tía en la corte portuguesa, cuya influencia debió de pesar incluso sobre la propia princesa. El carácter introspectivo y taciturno de ésta parece que chocó con el de Catalina, a tenor de lo que indicaba al emperador el embajador español Sarmiento de Mendoza: «Conviene (que la Princesa) no lo sea (seca) con la Reina (Catalina) que es muy sabia y esto de Portugal lo ha entendido y lleva mejor que nunca este Reino y así no se hace mas de lo que ella quiere»<sup>38</sup>. Antonio Moro había conseguido captar en el retrato de Catalina [fig. 5] la extraordinaria personalidad de ésta, la elegante desenvoltura de quien disfruta de altas dosis de poder. Si tenemos en cuenta la posición de Juana en 1557, resulta fácilmente explicable que ésta tomara en cuenta el retrato de Catalina; las similitudes de los retratos permiten apreciar el carácter emulador que por esas fechas desarrolló la princesa española, y que respondía desde luego a la noción misma de tradición familiar que primaba en todos los miembros de la dinastía de los Austria, pero que, en el caso de la princesa, pudo convertirse en una suerte de medición personal con la reina Catalina. Doña Juana poseyó una copia de ese retrato, así como del de su hermana María, aunque en una versión de media figura que, junto a otras efigies familiares que se fueron atesorando en el monasterio de las Descalzas Reales, pudieron conformar una galería de retratos dinásticos<sup>39</sup>.

38 Danvila 1900, p. 43, Luis Sarmiento a Carlos V, 17 de diciembre de 1553; Toajas 2000, pp. 105-106. Sobre la relación de Juana con la reina Catalina, así como su compleja situación en Portugal, Villacorta 2005, pp. 169-171, 183-187 y 198-201.

39 García Sanz/Ruiz Gómez 2000, p. 143.

El retrato de Juana de cuerpo entero del castillo de Ambras se realizó para enviar a la corte de Viena<sup>40</sup>. La princesa se acompaña de un perro de caza y gran tamaño sobre cuya cabeza descansa la mano izquierda de doña Juana, trayendo de inmediato el recuerdo del *Carlos V con un perro*, retrato del que se conocen las versiones de 1532 (J. Seisenegger, Kunsthistorisches Museum de Viena) y 1533 (Tiziano, Museo del Prado). El collarín del perro se adorna con las armas de Castilla y Portugal, en una sutil visualización de la alianza dinástica que reforzaba el poder de los Habsburgo, evocados en la columna que ocupa el lado derecho del fondo del retrato. Una directa alusión al retrato de Moro de la reina Catalina aparece en esa tela, dado que Sánchez Coello (tal vez a petición de la propia retratada) recuperó para este retrato la *mosca depicta* que Antonio Moro había pintado en el pañuelo de la reina. Las referencias al emperador y a la condición castellano-portuguesa de doña Juana no se repetirán en la versión del museo de Bilbao, donde se plasma sobre todas las cosas la situación de Juana como gobernante en ausencia del que lo ostentaba *per se*, Felipe II.

En los retratos de Ambras y Bilbao, doña Juana va vestida en raso negro, con una saya completa según la moda de la segunda mitad del siglo, marcada por los cuellos altos y completamente cerrados, que pergeñaban una cabeza muy erguida y realzada por la blanca lechuguilla. En esos años, y hasta la década de los ochenta, se impusieron las telas monocromas, aunque en tejidos ricos —damascos, terciopelos o rasos— y realizados por variadas labores en relieve<sup>41</sup>. El estado de conservación de los dos retratos (tienen la superficie pictórica algo gastada) hace difícil precisar si la saya representada estuvo trabajada con alguna de esas complicadas y lujosas labores<sup>42</sup>. Sí destaca en cambio la triple hilera de botones menudos que guarnecían el vestido y que, junto a los detalles de puños y cuello, dan a la retratada un logrado aspecto de sobria elegancia<sup>43</sup>. Suele decirse que la princesa aparece como viuda en estas representaciones. Es posible, aunque creo que no puede afirmarse con rotundidad o, al menos, debe matizarse. El negro no era exclusivo de las viudas. Estaba considerado como un color delicado y difícil (lo era conseguir una tintada en negro neto, así como mantenerlo); empleado en muchas ceremonias solemnes, cargándose en la época de connotaciones aristocráticas y, en la Casa de Austria, de magnificencia<sup>44</sup>. Vestida de viuda aparece María de Austria tras su regreso a España, tanto en el retrato de Juan Pantoja de la Cruz que se conserva en el Salón de Retratos de las Descalzas Reales de Madrid [fig. 8], o en la grisalla de Blas de Prado en la que María aparece junto al príncipe Carlos (Toledo, Museo de Santa Cruz). Es una imagen monjil de la hermana de doña Juana que lleva, además del velo, la tradicional toca de viuda, «tocas reverendas» según alusión de Cervantes en el *Quijote*<sup>45</sup>, y que sólo permitía visualizar parte del óvalo facial, de una manera muy semejante a como debió de vestir Juana en los primeros momentos de su viudedad, cuando ocultaba el rostro con ese característico velo o manto<sup>46</sup>. El aspecto de María difiere bastante del de doña Juana, aunque ésta cubra parcialmente su cabeza (en los dos retratos a los que nos referimos) con un tocado de perlas e hilo blanco completado con una manteleta cuyos cabos caen sobre los hombros. Los tocados de estas dos telas son muy similares, variando tan sólo en la manera de llevarlo. En el de Bilbao, la pestaña delantera que servía para cubrir parte de la frente se ha retirado hacia atrás, dejando ver el característico peinado de doña Juana, que recoge su abundante cabello cobrizo a partir de la raya central. Tal vez sea ese elemento, la toca corta con pestaña delantera

40 Jordan Gschwend 2000, pp. 40-42, 96 y 183; Jordan Gschwend 2002, pp. 45-48 y 56.

41 Bernis 1990. Sobre este tipo de vestido, véase p. 90.

42 El *Inventario de los bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 1576, detalla el trabajo que guarnecía la saya que lleva doña Juana en el retrato de Moro que conserva el Prado (P-2112): «Otro retrato entero de pincel en lienzo de la Princesa de Portugal doña Juana, bestida con saya de raso negro acuchillado, la mano derecha puesta en una silla y en la izquierda unos guantes».

43 Los botones podrían formar parte de los setenta y nueve botones de cristal regalados por Catalina de Portugal con motivo del enlace matrimonial de los príncipes. Jordan Gschwend 2000, p. 437.

44 Jordan Gschwend 2002, p. 45.

45 Capítulo XLIX de la primera parte de la novela, *Donde se trata del discreto coloquio que Sancho Panza tuvo con su señor don Quijote*.

46 Cuando la princesa se encuentra con su hermano Felipe tras abandonar Portugal, iba «muy cubierta de luto, de tal manera, que por un buen rato nunca pudo verle el príncipe su muy hermoso rostro, hasta que S.A. le suplicó muchas veces fuese servida de descubrir y alzase algún tanto del manto que sobre los ojos traía derrocado». A. Muñoz. *Viaje de Felipe segundo a Inglaterra*. Zaragoza, 1554; en Villacorta 2005, p. 202.

ocultando parte de la frente, el que definiera la condición de viuda de la princesa, al menos en el ejemplar de Ambras. Es la misma toca que lleva María de Baviera, duquesa de Estiria en el *Nacimiento de la Virgen*, obra de Pantoja de 1603 (Museo del Prado), y en la que la madre de la reina Margarita no viste de negro, tras haberlo hecho en un primer momento (envió en 1590), cuando usó también la amplia toca y el velo<sup>47</sup>.

En el retrato de Bilbao, la princesa completa su vestuario y tocado con un pequeño pero representativo ajuar personal, característico de la alta posición de las damas que los ostentaban. En las manos porta una pequeña selección de sortijas de piedras preciosas (destacan dos rubíes) engastadas en oro. Estas joyas ocupaban ambas manos, incluso la derecha que aparece enguantada. En el inventario de 1573, se recogen tanto las sortijas «de oro y todas suertes» que poseía doña Juana, y también una relación de más de un centenar de guantes de piel tratados con ámbar. La mayoría de estos suaves y olorosos complementos procedían de Ciudad Real y Yepes, aunque se anotan «doce pares de Guadalupe, cosidas las vueltas», una posible alusión al modelo que luce en el retrato bilbaíno<sup>48</sup>. El pañuelo de hilo y un abanico blando, un *boa graça* o mosqueador de plumas teñidas de negro o de flecos de seda, son una nueva alusión al retrato de doña Catalina, como también lo es el plinto que se dibuja tenuemente en el fondo del retrato, completado a la izquierda con una hilera de anchos sillares. Aunque para Annemarie Jordan pueden ser éstos «una alusión al monasterio de las Descalzas Reales, que se edificaba en aquellos momentos»<sup>49</sup>, compartimos la aseveración de Ana María Galilea, que considera que se trata de «un marco indeterminado que quiere simular un interior palaciego»<sup>50</sup>, un refuerzo escenográfico de la alta posición de la regente.

Una variación fundamental entre los retratos de Innsbruck y Bilbao es el elemento que cuelga de los cabos de la manteleta. El rubí *berrueco* de tono anaranjado del ejemplar austriaco, una de las numerosas joyas que poseía la princesa, ha pasado a ser un medallón con la efigie de Felipe II, una referencia a la dependencia, filiación dinástica y subordinación al rey, especialmente reveladora de la posición de doña Juana —y, por extensión, de la mujer— en el ámbito familiar. Como sucede con gran parte de los retratos de la princesa, será esta imagen la que inicie y dé carta de naturaleza a una fórmula específica para las efigies femeninas: el retrato dentro del retrato, una manera de reforzar el estatus y linaje de la mujer, al tiempo que refleja los afectos<sup>51</sup>. Los retratos en miniatura eran *a priori* objetos personales, pertenecientes a la esfera de lo privado. Sin embargo, la ostentación de tal objeto por parte de Juana de Austria se convierte en este retrato en una declaración de sumisión y respeto. Como ha referido Ángel Aterido, la presencia de la efigie de Felipe «supera el recuerdo devoto al hermano, es una mención visible de quien se está representando en el ejercicio del poder, puesto que el uso de estos retratos excede la esfera de la intimidad. Ya que los hombres portaban habitualmente en sus apariciones el Toisón, orden inaccesible para las mujeres, éstas acuden a incorporar a sus padres y hermanos a modo de “distintivo Habsburgo”»<sup>52</sup>. Estas presencias masculinas en los retratos de las mujeres de la dinastía tendrán una larga pervivencia<sup>53</sup>, como lo demuestran los reveladores ejemplos de la reina Isabel de Valois (Museo del Prado), y los de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz (Prado) y, de la misma infanta, el lienzo que el Museo del Prado tiene depositado en el Monasterio de El Escorial [fig. 9], un lienzo cuya composición e iconografía son un remedo del de Juana del museo de Bilbao.

47 Así podemos verla en la tela *María de Baviera con sus nueve hijos recibe la comunión de San Carlos Borromeo*, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

48 Pérez Pastor 1914, pp. 355-356. Se hace igualmente alusión a siete pares de medidas diferentes de su hermana la emperatriz, el emperador y «otros príncipes». Seguramente para servir como plantilla para envíos de doña Juana, quien también tenía en 1573 «cinco pares y medio de palos de box para concertar y volver guantes».

49 Jordan Gschwend 2002, n.º 9.

50 Galilea 1993, p. 505.

51 Sobre el significado del «retrato dentro del retrato», Portús 2000a. Sobre los retratos en medallas y su uso como regalo, Bouza 1998.

52 Madrid 2000, p. 366, n.º 8.2.

53 Incluso en el siglo XIX, con algunas fotografías de Isabel II en las que incluyó la efigie en miniatura de su esposo Francisco de Asís. Ruiz Gómez 2004b.





9. Juan Pantoja de la Cruz (c. 1553-1608)  
*Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia*  
Óleo sobre lienzo. 112 x 89 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
Depositado en el Monasterio de El Escorial  
N.º inv. P-717

Conviene recordar que en las fechas en que se pintó ese retrato de Isabel Clara Eugenia, la hija de Felipe II se hizo cargo del gobierno de los Países Bajos en nombre del rey.

La miniatura con la efigie de Felipe II depende de un retrato del rey realizado con bastante probabilidad por Antonio Moro. No se trataría del ejemplar de 1549 que se conserva en el museo de Bilbao, sino una obra más tardía que representaba a Felipe en su condición de rey de Inglaterra y de la que se conocen bastantes copias y versiones, aunque ninguna de ellas se considera original [fig. 10]. Según Matthews ese retrato habría sido realizado entre 1555 y 1558, lo que podría condicionar la fecha de realización del de doña Juana<sup>54</sup>. En todo caso, el hecho de que Juana optase por incorporar la imagen de su hermano como rey consorte de Inglaterra, justificaba la posición que en ese momento ella misma ocupaba en suelo español. La imagen es en este sentido excepcional. A partir de 1559, con el regreso a España de Felipe II, Juana quedaría desplazada ya a un definitivo papel secundario, aunque mantendría un gran ascendiente en el resto de la familia. De doña Juana se realizaron otros retratos, pero en los que hizo valer su posición como miembro de la dinastía Habsburgo, obviando su relación directa con Felipe II. Una última imagen como mujer de estado la encontramos en el magnífico retrato de Antonio Moro del Prado, en el que significativamente se ha sustituido la miniatura con el retrato del rey por el de un pequeño Hércules de oro, una referencia genérica a la dinastía. En los retratos posteriores, esa referencia se concretaría con la inclusión de los camafeos y miniaturas de su padre, Carlos V, lo que resulta altamente revelador de su situación en la corte española, donde siempre prefirió subrayar el entronque directo con el emperador, eludiendo, no ya su estrecho parentesco con el rey sino, al menos en sus retratos pintados, su papel como madre del rey Sebastián de Portugal.

<sup>54</sup> Matthews 2000.



10. Antonio Moro (1519-1576)  
*Felipe II*  
Óleo sobre lienzo. 41 x 31 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
Depositado en el Monasterio de El Escorial  
N.º inv. P-2118

No tenemos noticias del lienzo de Bilbao hasta 1958, cuando lo dio a conocer Gaya Nuño. Podría haber formado parte de una pequeña serie de cuatro retratos familiares realizados por Alonso Sánchez Coello que fueron regalados por Felipe II al embajador de Fernando I, Adam von Dietrichstein, que estuvo en España entre 1564 y 1571. La tela de doña Juana se vendería en Buenos Aires a principios del siglo XX por un descendiente de Dietrichstein, pasando luego a la colección de Agustín Larreta Anchorena<sup>55</sup>.

La obra ha sido calificada por Rosemarie Mulcahy como el más bello ejemplo de los retratos de doña Juana. Joan Sureda, aun reconociendo los daños de la superficie pictórica, ha alabado la «espléndida composición» y el juego de luces y sombras que resulta más audaz que el empleado en el ejemplar de Moro, constituyéndose en un buen ejemplo del hacer de Sánchez Coello que Jordan elevaba a la categoría de obra maestra<sup>56</sup>. Pero, sobre todo, el retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao se convirtió en un prototipo de retrato femenino para las mujeres de la Casa de Austria, una imagen en la que se fijaron con absoluta solvencia los principios básicos del retrato de corte.

55 Galilea 1993, p. 503.

56 Mulcahy 1990; J. Sureda Pons en Padua/Roma 1991, n.º 10; Jordan Gschwend 2002, n.º 9.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Alves 1986**

José da Felicidade Alves. *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*. Lisboa : Livros Horizonte, 1986.

### **Bataillon 1952**

Marcel Bataillon. «Jeanne d'Autriche, Princesse de Portugal», *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*. Coimbra, 1952, pp. 257-283

### **Bernis 1990**

Carmen Bernis Madrazo. «La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte», *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo del Prado, 1990, pp. 65-111.

### **Bouza 1998**

Fernando Bouza Álvarez. «Ardides del arte : cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II», *Un príncipe del renacimiento : Felipe II, un monarca y su época*. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 57-82.

### **Breuer-Hermann 1984**

Stephanie Breuer-Hermann. *Alonso Sánchez Coello*. München : Ludwig Maximiliano Universität, 1984 (tesis doctoral).

### **Budapest 1996**

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

### **Carrillo 1616**

Fr. Juan Carrillo. *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de Santa Clara de la Villa de Madrid, con las vidas de la princesa de Portugal, Juana de Austria su Fundadora y de la Emperatriz María, su hermana*. Madrid : por Luis Sánchez..., 1616

### **Checa 1989**

Fernando Checa Cremades. «Monasterio de las Descalzas Reales : orígenes de su colección artística», *Reales Sitios*, n.º 102, 1989, pp. 21-30.

### **Checa 1992**

—. *Felipe II : mecenas de las artes*. Madrid : Nerea, 1992.

### **Danvila 1900**

Alfonso Danvila y Burguero. *Diplomáticos españoles : Don Cristóbal de Moura, primer Marqués de Castel Rodrigo (1538-1613)*. Madrid : [s.n.], 1900 [Imp. Fortanet].

### **Falomir 1998**

Miguel Falomir Faus. «Imágenes de poder y evocaciones de la memoria : usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II», *Un príncipe del Renacimiento : Felipe II, un monarca y su época*. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 203-227.

### **Fernández de Retana 1955**

Luis Fernández de Retana. *Doña Juana de Austria, gobernadora de España... 1535-1573*. Madrid : El Perpetuo Socorro, 1955.

### **Flórez 1761-1770**

Fr. Enrique Flórez Setién Huidobro. *Memorias de las reinas católicas*. 2 vols. Madrid : por Antonio Marón..., 1761-1770.

### **Galilea 1993**

Ana María Galilea Antón. *Catalogación y estudio de los fondos de pintura española del Museo de Bellas Artes de Bilbao del siglo XIII al XVIII : (de 1270 a 1700)*. Zaragoza : Universidad de Zaragoza, 1993 (tesis doctoral inédita).

### **García Sanz/Jordan Gschwend 1998**

Ana García Sanz ; Annemarie Jordan Gschwend. «Via Orientalis : objetos del lejano oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, n.º 138, 1998, pp. 25-39.

### **García Sanz/Ruiz Gómez 2000**

Ana García Sanz ; Leticia Ruiz Gómez. «Linaje regio y monacal : la galería de retratos de las Descalzas Reales», *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, pp. 155-157

**García Sanz/Triviño 1993**

Ana García Sanz ; María Victoria Triviño. *Iconografía de Santa Clara en el Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid : Patrimonio Nacional : Caja de Madrid, 1993.

**Gaya Nuño 1958**

Juan Antonio Gaya Nuño. *La pintura española fuera de España : (historia y catálogo)*. Madrid : Espasa-Calpe, 1958.

**Jordan Gschwend 1994**

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

**Jordan Gschwend 1999**

Annemarie Jordan Gschwend. «Exotic Renaissance accessories : Japanese, Indian and Sinhalese fans at the Courts of Portugal and Spain», *Apollo*, nov. 1999, pp. 25-35.

**Jordan Gschwend 2000**

Annemarie Jordan Gschwend. «Las dos águilas del emperador Carlos V : las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II», *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 429-472.

**Jordan Gschwend 2002**

Annemarie Jordan Gschwend. «Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554 : la imagen de una princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita», *Reales Sitios*, n.º 151, primer trimestre 2002, pp. 42-45.

**Jordan Gschwend 2003**

Annemarie Jordan Gschwend. «Los primeros abanicos orientales de los Habsburgo», *Oriente en palacio : tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. [Cat. exp., Madrid, Palacio Real]. Madrid : Patrimonio Nacional, 2003, pp. 267-271.

**Kusche 1998**

María Kusche Zettelmeyer. «El retrato cortesano en el reinado de Felipe II», *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid : Madrid : Fundación Argentaria : Visor, 1998, pp. 343-382.

**Kusche 2003**

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

**Madrid Madrid 1998**

*Felipe II, un monarca y su época : la monarquía hispánica*. [Cat. exp., Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

**Madrid Madrid 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.

**Manzini 2000**

Matteo Manzini. «La elaboración de nuevos modelos en la retratística carolina : la relación privilegiada entre el emperador y Tiziano», *Carlos V y las artes : promoción artística y familia imperial*. Valladolid : Consejería de Educación y Cultura : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2000, pp. 221-234.

**Marañón 1982**

Gregorio Marañón. «Antonio Pérez : el hombre, el drama, la época», *Gregorio Marañón : obras completas*, t. VI. Madrid : Espasa Calpe, 1982.

**Marías 1998**

Fernando Marías Franco. «¿Un rey solo? : Felipe II, sus mujeres y las artes», *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid : Madrid : Fundación Argentaria : Visor, 1998, pp. 443-456.

**Martínez Millán 1994**

José Martínez Millán. «Familia real y grupos políticos : la princesa doña Juana de Austria (1535-1573)», José Martínez Millán (dir.). *La corte de Felipe II*. Madrid : Alianza Editorial, 1994, pp. 73-105.

**Matthews 2000**

P. G. Matthews. «Portraits of Philip II of Spain as King of England», *The Burlington Magazine*, vol. 142, n.º 1162, enero de 2000, pp. 13-19.

**Mulcahy 1990**

Rosemarie Mulcahy. «Sánchez Coello at the Prado», *The Burlington Magazine*, vol. 132, n.º 1050, septiembre de 1990, pp. 663-665.

**Padua/Erroma 1991 Padua/Roma 1991 Padua/Rome 1991**

*Capolavori dal Museo di Bellas Artes di Bilbao*. [Cat. exp., Padua, Palazzo della Ragione; Roma, Palazzo della Esposizioni]. Roma : Leonardo-De Luca Editori, 1991.

**Pérez Pastor 1914**

Cristóbal Pérez Pastor. «Inventarios de la infanta doña Juana, hija de Carlos V, 1573», *Noticias y documentos relativos a la historia y literaturas españolas II : memorias de la Real Academia de España*, t. XI, Madrid, 1914, pp. 315-380.

**Portús 2000a**

Javier Portús Pérez. «Soy tu hechura : un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España», Fernando Checa Cremades. *Carlos V : retratos de familia*. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 181-219.

**Portús 2000b**

—. «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias : historia, propaganda, identidad», *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, p. 17-40.

**Rodríguez-Salgado 1988**

María José Rodríguez-Salgado. *The changing face of Empire : Charles V, Philip II and Habsburg Authority, 1551-1559*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

**Rosenthal 1971**

Earl Rosenthal. «Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of emperor Charles V», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 34, 1971, pp. 204-228.

**Ruiz Gómez 2000**

Leticia Ruiz Gómez. «Princesses and nuns : the convent of the Descalzas Reales in Madrid», *Journal of the Institute of Romance Studies*, vol. 8, 2000, pp. 28-46.

**Ruiz Gómez 2004a**

Leticia Ruiz Gómez. «Retratos de corte en la monarquía española, 1530-1660», *El retrato español : del Greco a Picasso*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 92-109.

**Ruiz Gómez 2004b**

Leticia Ruiz Gómez. «Isabel II frente al espejo : retratos fotográficos», Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.). *Isabel II : los espejos de la reina*. Madrid : Marcial Pons Historia, 2004, pp. 249-262.

**Sánchez Hernández 1997**

M. Leticia Sánchez Hernández. *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias : Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1997.

**Sancho 1995**

José Luis Sancho Gaspar. *La arquitectura de los Sitios Reales : catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid : Patrimonio Nacional, 1995.

**Serrera 1990**

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

**Toajas 2000**

María Ángeles Toajas Roger. «Juana de Austria y las artes», *Felipe II y las artes : actas del congreso internacional, 9-12 de diciembre de 1998*. Madrid : Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 101-115.

**Tormo y Monzó 1915**

Elías Tormo y Monzó. *En las Descalzas Reales de Madrid : estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid : Blass y Cia., 1915.

**Tormo y Monzó 1917**

—. *En las Descalzas Reales : estudios históricos, iconográficos y artísticos*. Madrid : Blass y Cia., 1917.

**Tormo y Monzó 1944**

—. *En las Descalzas Reales de Madrid, III : treinta y tres retratos*. Madrid : Junta de Iconografía Nacional, 1944.

**Villacorta 2005**

Antonio Villacorta Baños-García. *La jesuita : Juana de Austria*. Barcelona : Ariel, 2005.