Herederas de un Nuevo Olimpo

Política e imagen en el escenario de las cortes de
María Teresa y Margarita Teresa de Austria.



Miquel Martínez i Albero
Dirigido por: Dra. Esther Merino Peral

Máster en Estudios Avanzados en Historia de Arte Español

Trabajo Final de Máster

¿HEREDERAS DE UN NUEVO OLIMPO?

Política e Imagen en el escenario de las cortes de María Teresa y Margarita Teresa de Austria

MIQUEL MARTÍNEZ ALBERO

Dirigido por: Dra. Esther Merino Peral



Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español

Trabajo de Final de Máster

Curso 2014/2015

ÍNDICE

¿HEREDERAS DE UN NUEVO OLIMPO? POLÍTICA E IMAGEN EN EL ESCENARIO DE LAS CORTES DE MARÍA TERESA Y MARGARITA TERESA DE AUSTRIA. INTRODUCCIÓN……2

- María Teresa: Una aproximación historiográfica.....6
- Margarita Teresa: Otra aproximación Historiográfica 8

LA ESPAÑA DEL NUEVO OLIMPO 10

- Una interlocución majestuosa.....10
- «Reinas para España hay muchas, pero príncipes hay pocos.».....14

EL "CUERPO POLÍTICO" DE LA SOBERANA 17

- El guardainfante como símbolo de lo español.....17
- Desnudar los hábitos españoles: de María Teresa a Marie-Thérèse ..23
- El valor de la extranjería. Una Emperatriz-Infanta 29

LA *ESPECTACULAR* IMAGEN DE LOS ESPECTÁCULOS DE ESTADO 36

- Fiestas de boda y nacimientos: la disputa del Toisón 36
- Espectáculos para el amor y la belleza. Unión matrimonial y fiesta…..42

EL TORNEO DE LAS HERMANAS. CONCLUSIONES 53

BIBLIOGRAFÍA.....55

¿HEREDERAS DE UN NUEVO OLIMPO? POLÍTICA E IMAGEN EN EL ESCENARIO DE LAS CORTES DE MARÍA TERESA Y MARGARITA TERESA DE AUSTRIA.

INTRODUCCIÓN

Política e imagen son dos conceptos que han ido unidos en el mundo de la historia del arte prácticamente desde que esta existe. La obra con una función clara y concreta como símbolo de un momento, un lugar y una intención.

De entre todas aquellas obras que hasta nuestros días han llegado y si tuviéramos que escoger del abanico una que representara una ambición política tan grande como grande es la consideración de la misma obra, nuestro número se vería reducido a muy pocas. Pero pocas obras tan aclamadas por la historiografía mundial y tan presentes en la memoria colectiva como la celebradísima pintura de Diego Velázquez, *Las Meninas*, o *La Familia de Felipe IV* [FIG. 1].

Es quizá el segundo título el que suscita mi interés. La familia, padres e hijos. En el año en que la obra debió ser realizada, 1656, la familia real se componía de esos padres, Felipe IV (1605-1665) y Mariana de Austria (1634-1696), y de dos hijas, María Teresa (1638-1683) y Margarita (1651-1673). Sin embargo, en *La familia de Felipe IV* falta un miembro, la primogénita del monarca, María Teresa. Cuando los cortesanos contemporáneos hubieran mirado a *Las Meninas*, es posible que hubieran reconocido una clara intención política en la presencia destacada en el centro de la composición de la hija menor de Felipe IV con su segundo matrimonio[1] y la ausencia de la figura de la primogénita[2]. ¿Sería posible pensar que la imagen de María Teresa no representaba en ese momento la de la familia de Felipe IV?

[1] La primera esposa de Felipe IV y madre de la Infanta María Teresa es Isabel de Borbón, fallecida en 1644. Tras el fallecimiento, Felipe IV casará con su sobrina Mariana, hija de su hermana María Ana, en 1648, y será con ésta con la que tanga a la Infanta Margarita.

[2] Es especialmente llamativo que no hay registro o noticia de que María Teresa estuviese enferma o fuera de Madrid durante el tiempo en que se pintó *Las Meninas*. De hecho, Palomino relata que ambas Infantas junto con el Rey y la Reina acudieron a ver cómo Velázquez realizaba la pintura, según DAVIES, David «The Body Politics of Spanish Habsbourg Queens» en MARTÍNEZ MILLÁN, José, MARÇAL LOURENÇO, Maria Paula (coords.). *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Vol. III. Madrid: Polifemo, 2009. p. 1530.



Fig. 1. Diego Velázquez, 1656-1657. *Las Meninas* o *La Familia de Felipe IV*.

Madrid, Museo Nacional del Pardo

Ésta podría ser una de las explicaciones más posibles, teniendo en cuenta que la Infanta estaba proyectada a casarse con el monarca francés Luis XIV (1638-1715), con lo que, a falta de un heredero varón –Felipe Próspero (1657-1661) no nacería hasta el año siguiente, 1657– sería Margarita Teresa la que ocuparía y heredaría el trono español, manteniendo la corona hispánica en manos de la dinastía de los Habsburgo, dado el proyecto de matrimonio con su a la vez tío y primo Leopoldo (1640-1705), con lo que presentaría a Margarita como la verdadera heredera de la corona[3].

Sin embargo, sí que es cierto que, en caso de existir una prueba documental sobre una sucesión al trono en relación con el matrimonio de María Teresa con Luis XIV, esta se habría hecho una vez se negociaran verdaderamente las capitulaciones matrimoniales, esto es en 1659, y existiendo entonces un heredero varón, Felipe Próspero. Lo que sucedió entonces es que María Teresa renunció a sus derechos dinásticos[4]. Y dando fuerza a la posición de Margarita como una posible futura heredera, habría que añadir que en la testamentaría de Felipe IV se especificaba que la sucesión al trono no era algo que atañera únicamente a la descendencia masculina, por lo que Margarita era una clara candidata a suceder a su padre en caso de no existir un heredero varón[5].

Más allá de que el verdadero significado de *Las Meninas* sea o no la presentación de Margarita como legítima heredera en ausencia de un hijo varón, lo que si nos testimonia la pintura, o al menos el debate en torno a ella, es el poder de la imagen con fines políticos. Sin embargo, que la historia del arte se haya ocupado tradicionalmente de determinadas disciplinas artísticas, véase aquí mayormente la pintura, la escultura y la arquitectura, ha relegado tradicionalmente a cualesquiera de las restantes a un

[3] La propuesta de la ausencia de María Teresa en *las Meninas* como un no-miembro de la familia de Felipe IV la recoge en primer lugar Xavier de Salas en SALAS, Xavier de. «Rubens y Velázquez», *Studia Rubenniana II*. Madrid, Museo del Prado, 1977. Se recoge el debate por averiguar la función dinástica de *Las Meninas* siguiendo con la teoría de Salas, en MENA MARQUÉS, Manuela. «El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en *Las Meninas* de Velázquez» en VV.AA. *El Museo del Prado, Fragmentos y detalles*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 135-161. Sin embargo, la teoría sobre esta función de presentación de Margarita es negada por Jonathan Brown, junto con John Elliott y Carmen Garrido, aludiendo a la falta de pruebas documentales que hubieran mostrado lo que a sus ojos sería un cambio revolucionario en el orden de sucesión, proyectando un enlace franco-español, en . BROWN, Jonathan, «Las meninas como obra maestra» en VV.AA. *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1999, pp. 100-101.

[4] La renuncia a los derechos sucesorios entre Infantas españolas casadas con monarcas franceses no es exclusiva de María Teresa, ya que su tía, y hermana de Felipe IV, Ana de Austria, realizó una acción similar, diferenciándose de su otra hermana, María Ana, reina de Hungría, quien pese a casarse con el que sería emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, no renunció a sus derechos. En el caso de María Teresa, Felipe IV acordaba pagar una dote de 500.000 escudos, que nunca llegó a pagarse, lo que serviría luego de excusa, entre otras, para reclamar el trono español por parte de la corona francesa. Además, este matrimonio con el rey francés no anuló totalmente las posibilidades de María Teresa para heredar la Monarquía Hispánica, ya que Felipe IV contempló la posibilidad de que su primogénita pudiera enviudar y concebir un nuevo vástago tras contraer un segundo matrimonio, según se dice en OLIVÁN SANTALIESTA, Laura. *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII* (tesis leída el 13 de junio de 2006, dirigida por LÓPEZ CORDÓN, María Victoria). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 303

[5] «[...] instituio en falta de ellos por mi universal heredera en todos los dichos mis reynos, estados y señorías a la Infanta doña Margarita, mi hija y de la Reyna doña Mariana…». Cláusula 12 del Testamento de Felipe IV en: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Testamentos de los Reyes de la casa de Austria*, Tomo IV. Madrid: Editora Nacional, 1982, p. 21.

papel de menor consideración, hasta no hace mucho. Aun integrando en un todo estas tres disciplinas, aun entendiéndolas en su contexto y función, y comprendiendo que forman parte capital de la historia de la cultura cortesana europea u occidental, no es un todo. Hay quien dice que el arte muestra verdaderamente el alma de uno mismo, más allá del reflejo de la imagen única y solitaria; estas obras, muestran sin duda, una intención clara, una intención de aproximarse, si bien no a una figura tan abstracta como el alma, a un deseo de mostrar un carácter y una idea.

No obstante, a pesar de que son estas tres disciplinas las que mayor perdurabilidad material han tenido en el espacio y tiempo, no son las únicas que muestran verdaderamente este deseo de mostrarse o equipararse a una idea. El estudio de otros elementos, como en el caso del retrato –aunque sea redundar en la pintura– , con el uso de determinados fondos, objetos, joyas o disposiciones del cuerpo, nos da un significado, una intención, que se nos presenta necesaria para advertir el verdadero cometido de una obra, a la hora de representarse o hacerse representar a uno mismo. Sin embargo, ¿cuál es la manera más evidente de mostrar lo que pretendemos representar? ¿De qué manera inmediata intentamos transmitir la idea o la condición de lo que somos o pretendemos ser? La respuesta, sin pensar mucho, nos da un catálogo amplísimo de posibilidades sobre las cuales ahondar, entre las que se encuentra, y podríamos extrapolarlo hasta nuestros días, la moda o el espectáculo. Porque hay por el camino de la historia de la cultura, multitud de manifestaciones que no perduran por dificultades de conservación, como el textil y la indumentaria. Pero las hay también, que no perduran por su propia naturaleza. Son formas y obras efímeras, creadas en un momento concreto para una función concreta.

Este mundo de lo efímero, de lo que desaparece en el tiempo, nos resulta indisociable del ámbito de la fiesta y el espectáculo, en cualquiera de sus variantes, un espectáculo que ayudó sin duda a la concepción de una imagen del soberano. Espectáculos que albergaron diversas tipologías, desde las entradas triunfales en las ciudades, hasta torneos de marcada herencia medieval, o ballets absolutamente coreografiados. Y todo, prácticamente orquestado desde una óptica política, de transmisión de una idea de gloria y honor al organizador del espectáculo o al personaje para el que era organizado, desde Carlos V en el siglo XVI hasta Luis XIV y Leopoldo I de los que se trata en este trabajo[6].

[6] Es interesante a este respecto mentar la figura de Carlos V, precursora de todo este tipo de fiestas y espectáculos. Para ver más: VV.AA. *La fiesta en la Europa de Carlos V* (exposición celebrada en el Real Alcázar de Sevilla, Septiembre-Noviembre 2000). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Personajes como Baltasar de Beaujoyeux[7], que recogería el *Ballet Comique* de Catalina de Medici, nos describen una infinidad de estos espectáculos, en los que participarían los más grandes artistas y artesanos de las cortes europeas, pasando por Holbein, Tintoretto o el mismo Leonardo da Vinci, configurando una auténtica manera de entender y sobretodo, de vivir el arte y, por qué no, de vivir también el poder. Porque al final, todo estaba basado en esa representación de la magnificencia, de la función política de la figura del soberano. La fiesta, el espectáculo, el ocio en sus diversas formas permitía a las cortes modernas recrear ese universo tan irreal en el que se identificaban con los héroes de la antigüedad y los hechos mitológicos, donde ellos eran el centro de esos actos, pero en definitiva, como en la misma realidad, donde también ellos eran el centro.

Pero no es el espectáculo el único escenario en el que se mueve el hombre y el soberano. El propio espectáculo del mundo es un escenario idóneo para mostrar la imagen perfecta que se debe mostrar. No hablamos aquí de la imagen perseguida, la que pretende pasar a la posteridad con los retratos de monarcas como Carlos V o Felipe II como emperadores romanos, no. Hablamos de la imagen real, la proyectada día a día desde un aspecto tan básico en la vida cotidiana de cualquier sujeto como es vestirse. Hablamos de un "cuerpo político", que transmite un mensaje claro con un simple golpe de vista[8].

En definitiva, sea lo que sea lo que se trate en este trabajo, sea moda o espectáculo, de lo que claramente estamos hablando es de la imagen. En este caso, de la imagen de dos soberanas de dos potencias europeas: María Teresa de Austria, Reina de Francia y; Margarita Teresa de Austria, Emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico. ¿Existe en la concepción de su imagen, tanto como Infantas, como como posteriores soberanas, una aspiración política a lo que se ha comentado antes? ¿Es a través de la imagen, real o escenificada, que ambas hermanas compiten por ser la verdadera heredera de un Nuevo Olimpo?[9]

[7] Ver más sobre Beaujoyeux y sobre la concepción de los Ballets de Corte franceses en torno al siglo XVI, aspecto que marcará notablemente estas manifestaciones artísticas el siglo posterior del que nos ocupamos en este trabajo en: STRONG, Roy. «'Politique' Magnificence. Catherine de Medici» en *Splendour at Court. Renaissance Spectacle and illusion*. Boston: Houghton Mifflin, 1973, pp. 121-168, aunque la obra es una referencia clave para entender el papel de la fiesta y el espectáculo durante el Renacimiento.

[8] El cuerpo político lo hemos abordado fundamentalmente desde la perspectiva del análisis de las indumentarias aparecidas en el retrato, por lo que es recomendable la lectura de ciertas obras alusivas a la configuración del retrato. Se puede ver HOPE-HENNESSY, John. *El retrato en el renacimiento*. Madrid: Akal, 1985 o FALOMIR FAUS, Miguel. *El Retrato del Renacimiento.* Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

[9] *El Nuevo Olimpo* es una comedia y mascarada ideada en 1648 por Gaspar Bocángel representada en el Alcázar de Madrid con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria. En ella se identifica a España directamente con un Nuevo Olimpo de los dioses de la mitología homérica, al que acuden los dioses para homenajear a la reina.

MARÍA TERESA DE AUSTRIA: UNA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

María Teresa de Austria, Reina de Francia por su matrimonio con Luis XIV; Infanta de España por ser hija de Felipe IV; nieta de Enrique IV de Francia (1553-1610), primer monarca de la dinastía Borbón, por el matrimonio de la hija de éste, Isabel de Borbón (1602-1644), con Felipe, rey de España; hermana por parte de padre del también Rey de España, Carlos II (1661-1700). En su árbol genealógico únicamente falta el hecho de ser madre de reyes, pero el longevo reinado de su marido Luis XIV favorecerá que no sea otro sino su biznieto, el futuro Luis XV de Francia (1710-1774), quien le suceda en su lugar. A su matrimonio con el rey de Francia, y a los problemas sucesorios al trono español, se le deberá el origen de la implantación de la dinastía de los borbones en España, con el reinado del que será conocido como Felipe V (1683-1746), nieto de María Teresa, tras la Guerra de Sucesión, que se llevó a cabo entre 1701 y 1713, acabando con la firma del Tratado de Utrecht.[10]

Sin embargo, a pesar de ser figura central en todo este baile de relaciones dinásticas familiares, la figura de María Teresa de Austria ha pasado de puntillas como objeto de estudio para la historiografía. Es posible que el hecho de no tener funciones de gobierno, como si las tendrán sus predecesoras en el trono francés, Ana de Austria y María de Medici, pueda haber sido el motivo de que un estudio sobre su figura política no haya sido realizado. También es probable que el hecho de que muriese en 1683, justo cuando la corte del Rey de Francia se instala en Versalles y comienza la que será la época dorada de la pompa cortesana francesa, haya hecho que la figura de María Teresa no haya tenido una proyección mayor en el estudio de su imagen como reina consorte. O incluso, remontándonos a su etapa en España, que el hecho de no aparecer en las obras más conocidas y aplaudidas de Diego Velázquez –como si lo hace, por ejemplo, su hermanastra Margarita Teresa, que es retratada según modelos Velazqueños en diversos momentos de su infancia y es, de hecho, como hemos dicho anteriormente, el personaje central *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV*– ha podido hacer que tampoco sea interesante el estudio de la figura de este personaje desde una óptica española. Es más, si hacemos un repaso por sus biografías recientes, en el caso español encontramos una escasez casi absoluta desde la publicación de una biografía en 1684, justo después de la muerte de la reina[11], únicamente rota por la publicación en 2007 de una biografía casi novelada de Pilar García Louapre [12].

[10] Sobre el conflicto europeo que enfrentó a dos de las principales potencias europeas, Francia y el Imperio, así como a sus aliados, en la batalla por el trono español, se ha escrito bastante. Véase por ejemplo SANZ AYÁN, Carmen. *La Guerra de Sucesión Española*. Madrid: Akal, 1997 o ALBAREDA I SALVADÓ, Joaquim. *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona: Crítica, 2010.

[11] BUENAVENTURA DE SORIA, Juan. *Breve historia de la vida y virtudes de la princesa doña María Teresa de Austria, Infanta de España y reina de Francia*. Madrid: Julián Paredes, 1684.

[12] GARCÍA LOUAPRE, Pilar. *María Teresa de Austria, Hija de Felipe IV y esposa de Luis XV de Francia*. Madrid: Visión Libros, 2007. Aunque es un texto completo y que recoge múltiples detalles de la vida de María Teresa, no hemos considerado su uso como fuente para este trabajo puesto que carece de referencias precisas.

Sí se habla de ella, sin embargo, desde su condición de Infanta, en más ocasiones, desde los *Avisos* de Jerónimo de Barrionuevo hasta publicaciones mucho más recientes, como el catálogo de la exposición del Museo del Prado, *Velázquez y la familia de Felipe IV*[13].

En el caso francés, que quizá podría resultar más interesante por su condición de reina consorte, la fortuna biográfica de María Teresa tampoco ha sido mucho mayor. Recientemente ha sido publicado un estudio sobre María Teresa, en el que la autora del libro, Joëlle Chevé, realiza una muy acertada aproximación bibliográfica a la figura de la reina a lo largo del tiempo[14]. De ella se extrae que ha sido tratada por muchos autores, pero siempre desde la perspectiva de consorte del rey Luis XIV, a pesar de haber asumido la regencia y tareas de gobierno tímidamente en 1672[15], como sufrida esposa por las infidelidades de su marido, tímida y melancólica, pía, y amante madre. El cronista más conocido de la corte de Luis XIV, Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon, que testimonia de manera acertada la vida de la corte, no llega a conocer con vida a María Teresa, por lo que sus *Mémoires*, apenas nos sirven para profundizar en su figura. Sí habla de ella en algunas ocasiones Françoise de Motteville, dama de la reina Ana de Austria, pero lo hace refiriéndose fundamentalmente a sus primeros encuentros en la frontera de Francia con España[16], o de sus inquietudes y sufrimientos respecto a las infidelidades de Luis XIV con la condesa de Soissons o con Mlle. De Navailles[17].

La trata en 1869 Henry Duclos, en una obra que pone en paralelo la vida de María Teresa con Madame de La Vallière, y opone la figura de la reina, pura, a la del rey, impuro[18]. A posteriori muchos han sido los que han escrito sobre ella, incluyendo su biografía en obras dedicadas a Luis XIV[19].

---

[13] PORTÚS PÉREZ, Javier (com.). *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en el Museo del Prado entre octubre-febrero 2014). Madrid: Museo del Prado, 2014

[14] El primer capítulo de su libro, llamado *Pauvre Marie-Thérèse!*, es precisamente un estado de la cuestión de la figura de María Teresa, desde los textos inmediatos a su vida hasta los estudios más recientes que se han llevado a cabo sobre ella. Constituye una lectura bastante ejemplar de cómo ha sido tratada la reina por la historiografía hasta la actualidad. CHEVÉ, Joëlle. *Marie-Thérèse d'Autrice*. Paris: Pygmalion, 2008.

[15] Luis XIV la nombra regente a causa de la guerra con Holanda en 1672. En: http://www.chateauversailles.fr/l-histoire/personnages-de-cour/epoque-louis-xiv/marie-therese-dautriche > consulta el 06-04-2015

[16] El capítulo de la historia de las dos naciones, relativo al matrimonio de María Teresa con Luis XIV que da por finalizada la guerra en la que estaban sumidas ambas potencias con el Tratado de los Pirineos de 1659, con especial hincapié en el momento de la negociación de las capitulaciones y la entrega de la Infanta en la Isla de los Faisanes en junio de 1660, en el río Bidasoa, ha sido tratado por diversos autores. Se puede ver más, desde diferentes aspectos en: COLOMER, J. Luis. «Paz, política y rivalidad suntuaria. España y Francia en la Isla de los Faisanes», en COLOMER, J. Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Bernardo Villaverde, 2005.

[17] MOTTEVILLE, Françoise de. *Mémoires pour servir a l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Luis XIII*. Paris: Charpentier, 1869.

[18] DUCLOS, Henry. *Madame de La Vallière et Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV*. Paris: Didier, 1869. El abad Duclos utiliza la figura de María Teresa como protagonista para hablar de una Francia corrompida en sus usos y costumbres, y sitúa a la reina como una esposa paciente y sufriente de su indeseable marido, que es prácticamente culpable de la corrupción de la moralidad en el estado francés. La referencia de este libro está en CHEVÉ, Joëlle, 2008, p. 16-17

[19] CHEVÉ, Joëlle, 2008.

Sea como fuere la vida biográfica de María Teresa, lo que se apunta a que este destierro historiográfico podría deberse a una sencilla razón: Luis XIV no la escogió, sino que lo hicieron por él su madre Ana de Austria y el Cardenal Mazarino. Las amantes del rey fueron elegidas por él y por eso tienen tanto o más protagonismo biográfico que la reina; ellas son protagonistas de la vida de Luis y pueden, por lo tanto, compartir su gloria. María Teresa no puede tomar parte de la historia de Francia, ella es un sujeto pasivo, ya que no ha sido elegida y no adquiere otro rol que el de esposa y madre. María Teresa no tiene otra biografía que la que le ha dado Luis XIV, bien sea en el momento de las negociaciones de su matrimonio, siendo todavía Infanta de España, o de las infidelidades a lo largo de su vida, ya en la corte de París[20].

MARGARITA TERESA DE AUSTRIA: OTRA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

Al igual que su medio-hermana, el árbol genealógico de Margarita Teresa de Austria no es menos sencillo. Esta vez sí, se intercala la figura del Rey con la del Emperador. Es Emperatriz del Sacro Imperio Romano-Germánico por su matrimonio con Leopoldo I; Infanta de España por ser hija de Felipe IV; nieta del también Emperador del Sacro Imperio Fernando III (1608-1657); y nieta también de Felipe III, rey de España (1578-1621), por el matrimonio de la hija de éste, María Ana de Austria (1606-1646), con Fernando III. Sobrina, por tanto, de su padre, y hermana natural, del mismo matrimonio de Carlos II. El hecho de que únicamente le sobreviva su hija María Antonia (1669-1692), hará que su descendencia no sea soberana. Sin embargo, uno de los hijos de su marido Leopoldo con su tercera mujer, Leonor del Palatinado, el futuro emperador Carlos VI (1685-1740), luchará también por el trono de España enfrentándose a un nieto de María Teresa, Felipe d'Anjou, aunque como es sabido, sin éxito.

Si su hermana María Teresa tuvo poca fortuna historiográfica por estar prácticamente eclipsada tras la figura de su marido Luis XIV, se puede decir con seguridad que Margarita ha tenido una atención mayor[21]. Una atención a sus apariciones tempranas se ha hecho ya de por sí por el gran número de retratos con los que cuenta siendo todavía Infanta en la Corte de Madrid, en su mayoría obra de Velázquez[22] o de Martínez del Mazo, aunque el interés que ha recibido por parte de la literatura crítica está más centrado en su etapa como Emperatriz. Centrándonos en el retrato, un artículo, por ejemplo,

[20] CHEVÉ, 2010 p. 22

[21] No significa esta aproximación, de la misma manera que en caso de María Teresa, que se vaya a realizar un estado de la cuestión completo de la situación de ambas Infantas y luego soberanas en la historiografía, sino que únicamente se trata de un acercamiento a cómo ha sido tratada general y mayoritariamente su figura.

[22] El catalogo anteriormente citado (PORTÚS PÉREZ, 2014) también trata la trayectoria de Margarita Teresa en relación a los retratos de Velázquez, del mismo modo que lo hace de su hermana María Teresa.

que contemplaría en perspectiva ambas etapas, y que además se ciñe a la imagen real de Margarita, la que proyecta con su indumentaria, cosa que viene especialmente a colación en este estudio, sería el que José Luis Colomer y Beatrix Bastl realizaron en 2014[23].

Sin embargo, la mayor parte de lo que hay escrito sobre ella atañe directamente a las relaciones dinásticas entre la Monarquía Hispánica y el Imperio. Ya en 1905, el Marqués de Villa-Urrutia trata este aspecto[24], aunque luego su estudio se irá profundizando en obras como la de Laura Oliván, quien, especialista en temas como la regencia de Mariana de Austria[25], escribe también sobre Margarita, estando todavía en Madrid y después durante su estancia en Viena. Es posiblemente con los estudios de Oliván, con los que más nos acercamos a esta intención política en relación con una posible herencia del trono español, tanto desde un nivel meramente político como desde el espectáculo.[26] En el mismo tomo que el anterior, se ampliaba la visión sobre la estancia de Margarita en Viena, pero a los ojos de sus contemporáneos[27], y en un tomo similar, coordinado también por Martínez Millán, se volvía a incidir en la casa de la emperatriz, pero esta vez sobre la que salió de Madrid para su jornada a la llegada a la capital del Imperio[28].

La estancia de Margarita en Viena ha sido tratada también, a diferencia de la de su hermana en París, desde el punto de vista festivo y cultural, no porque el intercambio cultural franco-español fuera menor, sino porque como ya se ha comentado, todo lo relativo a María Teresa ha quedado eclipsado por la figura de Luis. Desde la óptica del teatro y la fiesta en Viena son destacables dos exposiciones que se realizaron, y ambas comisariadas por Jose María Díez Borque[29].

---

[23] BASTIL, Beatrix; COLOMER, José Luis. «Dos Infantas españolas en la corte Imperial», en COLOMER, José Luis; DESCALZO, Amalia (dirs.). *Vestir a la Española en las cortes europeas* (siglos XVI y XVII), Vol. II. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2014, pp. 137-172.

[24] Realmente no es una biografía de Margarita, sino que habla de las relaciones entre Madrid y Viena, fundamentalmente a partir de las cartas de sus embajadores, un aspecto que se reescribirá y se mantendrá a posteriori. RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao. *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz Doña Margarita, Infanta de España, esposa del Emperador Leopoldo I*. Madrid: Ricardo Fe, 1905.

[25] Su tesis versa de hecho sobre este tema. Aparece citada en la nota 4, OLIVÁN SANTALIESTA, 2009.

[26] OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «"Giovane d'anni ma vecchia di giudizio". La emperatriz Margarita en la corte de Viena» en MARTÍNEZ MILLAN, José: GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (coords.). *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Vol. II. Madrid: Polifemo, 2011, pp. 837-908. En el mismo capítulo también realiza algunas aproximaciones a la figura de Margarita como heredera a partir del retrato de Margarita en hábito de luto o el de viuda de Mariana de Austria, ambos de Martínez del Mazo, siguiendo la estela de la explicación de *Las Meninas* con la que se ha empezado el estudio.

[27] SMÍSEK, Rotislav. « "Quod genu hoc hominum" Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos» en MARTÍNEZ MILLÁN; GONZÁLEZ CUERVA, 2011, pp. 909-952

[28] LABRADOR ARROYO, FÉLIX. « La organización de la Casa de Margarita Teresa de Austria para su jornada del Imperio (1666)» en MARTÍNEZ MILLÁN; MARÇAL LOURENÇO, 2009. pp. 1221-1266

[29] Los artículos se han publicado por diversos autores en los catálogos de las exposiciones: DÍEZ BORQUE, José María (com.). *Barroco Español y Austríaco. Fiesta y Teatro en la Corte* (catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Abril-Junio 1994). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1994 o DÍEZ BORQUE, José María. *Teatro y Fiesta en el Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (catálogo de la exposición celebrada en Sevilla, Abril-Junio 2002). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2002.

LA ESPAÑA DEL NUEVO OLIMPO

UNA INTERLOCUCIÓN MAJESTUOSA

Gabriel Bocángel[30] utilizaba estas palabras para describir *El Nuevo Olimpo*, una comedia y mascarada que se llevó a cabo en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid el 22 de diciembre de 1648. Y era una interlocución porque prácticamente estaba entre dos estados diferentes de la monarquía hispánica, un estado de luto, marcado por la muerte de la reina Isabel de Borbón y por la del Príncipe Baltasar Carlos, y uno nuevo que daría un nuevo heredero a la monarquía, propiciado por el matrimonio del rey con su sobrina Mariana de Austria.

Bocángel explicaba que su obra:

> «no es una Comedia ni composición de aquel género, antes le huye en todas sus señas. No se divide en jornadas, no tiene argumento de humanidades que el teatro admite; no graciosidad, que solicite risa o vulgar deleite, sino continuada admiración y respeto».[31]

El motivo de esta "representación real y festiva máscara" fue el decimocuarto cumpleaños de la nueva reina Mariana de Austria. Aunque su llegada a España todavía no se produciría hasta 1649, se había desposado por poderes con Felipe IV el 8 de Noviembre de 1648. La intención de desmarcarse del teatro no era otra que la de representar en unos años de prohibición de comedias en el reino[32]. Sin

[30] No siendo exactamente dramaturgo, como los que acostumbraban a trabajar para la corte, don Gabriel Bocángel y Unzueta era Contador de resultas de su Majestad y cronista real. Existen biografías que lo han tratado, como por ejemplo DADSON, Trevor J. *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658): A Biography*. Londres: Tamesis Books Limited, 1983.

[31] Al igual que la definición como "interlocucion Magestuosa", la referencia aparece en BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel. *El nuevo Olimpo: representacion real y festiva mascara que a los felicissimos años de la Reyna Nuestra Señora celebraron, la Atención Amante del Rey Nuestro Señor y el obsequio, y cariño, de la Sereníssima Señora Infante, Damas, y Meninas del Real Palacio*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648. Fol. VII.

[32] Aunque la prohibición de comedias en el reino ya se habían producido en épocas anteriores, en este caso, tratándose del luto por el príncipe heredero, quien moría en octubre de 1646, el levantamiento de la prohibición resultó más complicado, únicamente representándose Autos Sacramentales el 6 de junio, a pocos días de la celebración de la festividad del Corpus Christi de 1647 y el 28 de marzo y el 9 de mayo de 1648. Fiestas sí que produjeron, sin embargo, ya que el 13 de diciembre de 1647, para celebrar el 13 cumpleaños de la que sería esposa de Felipe IV, Mariana, se llevó a cabo otra mascarada de Bocángel. En VAREY, J. E; SHERGOLD, N. D. *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719: estudio y documentos.* Londres: Tamesis Books Limited, 1987, p. 33. Antes, incluso, de las representaciones con motivo de las bodas reales entre Felipe y Mariana, se debatió fuertemente sobre esta prohibición en los Consejos de Castilla, ya que esto

embargo, las festividades por el compromiso de Felipe IV, avivaron nuevamente las representaciones en Palacio.

Es curioso como el papel protagonista de la representación lo tomó la Infanta María Teresa, quien salía a escena en el Salón Dorado en el frontispicio interior del teatro, a través de una tramoya, sobre la que se colocó un trono adornado de cristales y espejos en el que aparecía la Infanta[33]. Encarnaba el papel de la "Mente Divina" de Júpiter, que se identificaba con Felipe IV[34]. María Teresa había heredado la afición de Felipe IV por el teatro, y siendo todavía joven, fue una de las principales valedoras de las fiestas que se llevaron a cabo en el Buen Retiro[35].

El argumento de la representación era sencillo: después de aparecer en escena María Teresa y recitar un parlamento homenaje a su nueva madrastra, salían la Justicia Divina y la ninfa Dorida a coronar un águila, que simbolizaba a la reina Mariana. La coronaban con catorce espigas de oro, lo que no era casual, dado que las espigas eran símbolo de fecundidad. Luego, Apolo presentaba los dones a la reina, que le ofrecían María Teresa y sus damas, catorce también, como los años de la nueva reina, personificadas como deidades y otros personajes mitológicos: la Mente Divina de Júpiter, Diana, Flora, Venus, Juno, Cupido, la Fama, una personificación de España y las Tres Gracias[36]. Tras la entrega de loas, tuvo lugar una mascarada que duró tres cuartos de hora y que no tuvo ningún efecto de escenografía.

La representación de *El Nuevo Olimpo* no es, sin embargo, un acto aislado dentro de los procedimientos de la corte de Felipe IV, a pesar de la prohibición puntual por el momento de luto. La preparación de fiestas aumentó, de hecho, a partir del matrimonio del monarca con su sobrina. Todas estas fiestas estuvieron asociadas a circunstancias muy variadas, desde festividades señaladas en el calendario litúrgico y popular, como la noche de San Juan, o alegrías por la recuperación de una enfermedad por parte de miembros de la familia real. Sobra decir que el regocijo por los nacimientos de infantes, en

---

podría ocasionar problemas derivados del cierre de los teatros y corrales de comedias, entre ellos la falta de fondos de los Hospitales y Hospicios, según se dice en ALCALÁ ZAMORA, José N. *Felipe IV: el hombre y el reinado*. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2005, pp. 275-276.

[33] BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel, 1648. Fol. XIII.

[34] La identificación de Felipe IV con Júpiter había sido establecida por los poetas áulicos, a partir de la relación arcabuz-rayo y toro-Europa, que en 1631 cantaron la puntería del monarca con el arma de fuego cuando, durante un espectáculo de lucha de fieras en una plaza del Buen Retiro, acabó con un toro que había vencido a otros animales como el león o el tigre. En DELEITO Y PIÑUELA, José. *El Rey se divierte*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 276-278

[35] CHAVES MONTOYA, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 144. La obra de Chaves Montoya es interesante también para ver un desarrollo de la escenografía cortesana a partir de los nombres más destacados que participaron en las fiestas y espectáculos de Felipe IV, como Baccio del Bianco o Francesco Rizzi.

[36] CHAVES MONTOYA, 2004. p. 145.

especial por el de Felipe Próspero, un varón que por fin podía dar continuidad a la monarquía fue también celebrado con fiestas[37]. Así describe Jerónimo de Barrionuevo este momento:

> «También se previenen grandes fiestas; y si fuese varón, serían exorbitantes. Guárdese para entonces la grande comedia del Retiro, máscaras, toros, cañas y algunas bodas, como la del Astillano, que tiene puesta ya casa tan ricamente como si fuera un rey»[38].

O también en una carta del 20 de diciembre de 1657:

> «A las 20 se levantó la Reina. Hubo aquella noche máscara y grandes fuegos, a que asistió en un balcón, defendido de cristales contra el aire, dando lugar a la vista lo gozase todo. Saldrá a misa a su capilla a los 7 de enero y a los 14 es la máscara grande de los señores que viste la villa de telas ricas, […] tras esto ha de haber en el Retiro otro tanto como he dicho, y la comedia de tramoyas grande, para todo lo cual y propinas, luces, fuegos, en tiempo que en los ejércitos no para hombre, por no tener qué comer ni qué vestir ni con qué ofender al enemigo, que vive alerta, confiando de hacer grandes progresos contra nosotros a causa de nuestro descuido o sueño, que no sé cierto qué nombre le dé; flojedad o demasiada confianza en Dios, que se suele cansar»[39].

De las palabras de Barrionuevo uno únicamente no saca las veces que se celebraron fiestas en la corte de Madrid. Aparecen menciones a ellas en múltiples ocasiones, tanto en el Alcázar como en el Buen Retiro. Lo que sí se desprende es la importancia de estas fiestas para la imagen del Rey, en un momento en que la crisis económica ataca fuertemente al Tesoro, y los gastos de la corte se reducen en las necesidades más básicas y en los conflictos internacionales, mientras que el dispendio en fiestas y espectáculos sigue siendo, o al menos a ojos de Barrionuevo, desmedido[40].

---

[37] LOBATO, María Luisa. «Literatura dramática y Fiestas Reales en la España de los últimos Austrias» en LOBATO, María Luisa; GARCÍA GARCÍA, Bernardo. *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp.257-261

[38] Carta del 6 de noviembre de 1655. BARRIONUEVO, Jerónimo. *Avisos*, tomo I. Madrid: Atlas, 1969, p. 214

[39] BARRIONUEVO, 1969, t. II, p. 131

[40] Las cartas de Barrionuevo siguen testimoniando de manera bastante directa el malestar de parte de la población por los excesos de la corte, mientras se han de pagar múltiples gestos militares. En su carta de 23 de enero de 1655 habla nuevamente, por ejemplo, del coste de las fiestas: «Vendrá el Rey, sábado, 30 de éste, derecho a Palacio, que no va al Retiro, como solía, por estarle preparando una comedia en él, de tramoyas, que dicen costará más de 50.000 ducados; que por acá no se trata sino de pasar alegremente esta pobre vida, dé donde diere y quede lo que quedare», o en su carta del 24 de julio de 1658, se hace eco de la falta de palabra en el envío de tropas y dinero al conflicto en Flandes: «Escribe el señor Juan de Austria a su padre que aquello se pierde sin remedio, y que habiéndose ofrecido para esta campaña 4000 españoles, 4000 italianos y 4000 alemanes y 500.000 ducados, no le habían enviado nada. Es cierto.». En otra de las cartas, por ejemplo, en la de 11 de octubre de 1656, escribe: « Dos meses y medio ha, escribía en noticias anteriores, que no se dan en Palacio las raciones acostumbradas, que no tiene el Rey un real, y el día de San Francisco le pusieron a la Infanta en la mesa un capón que mandó levantar, porque hedía como a perros muertos. Siguíole un pollo, de que gusta, sobre unas rebanadillas como torrijas, llenas de moscas, y se enojó de suerte, que por poco no da con todo en tierra. Mire Vm. cómo

Podría parecer curioso si tenemos en cuenta los enormes problemas internacionales que tiene la monarquía hispánica en ese momento, sobre todo a partir de su conflicto con Francia. Sin embargo, lo que sucede en la corte de Felipe IV es algo prácticamente extrapolable a cualquier corte europea, ya que el fasto tenía una importante función política. Peter Burke, en su libro *La Fabricación de Luis XIV*, comparó brevemente el ejemplo del rey francés con el de Felipe IV. En la misma obra, aunque no se refiriese concretamente al espectáculo español, el ejemplo del francés nos sirve para explicar precisamente la importancia de los fastos para la corona. Incluso Montesquieu se hace eco de esto afirmando que el fasto y el esplendor que rodea a los reyes forman parte de su poder[41]. Incluso, en el caso de Luis XIV, pero nuevamente asimilable al resto de cortes europeas, o por lo menos, a las tres que afectan a este estudio –francesa, española e imperial–, Burke se adueña de otro término, el de Estado-espectáculo, en el que el estado a penas se ocupaba de las tareas de gobierno y se inclinaba más hacia todo lo que tenía que ver con la ceremonia, la dramatización pública y todo aquello que dominaba la cultura de la puesta en escena. Todo el espectáculo monárquico, pero también el ritual diario y la pompa, era prácticamente el fin de la existencia del poder. Era la imagen absoluta. La imagen del Rey y la del propio poder. O era, por otro lado, el poder, que es indisociable de la imagen[42].

Y, evidentemente, si el fasto y el espectáculo era un asunto político, *El Nuevo Olimpo* no iba a quedarse atrás. Gabriel Bocángel hizo un sinfín de alusiones al momento que estaba viviendo la monarquía hispánica en 1648. Bocángel se refirió al Nuevo Olimpo como un Ave Fénix que resurgía de sus cenizas e identificaba ese Olimpo con España, que superaría todos los obstáculos que se le habían puesto hasta el momento con este enlace que se producía con las dos ramas de la casa de Austria. Además, el autor añade al tercero en discordia que tanto nos interesa en esta historia de imagen, política y espectáculo, a Francia y a Luis XIV, nombrando en diversas ocasiones a un Marte que está envidioso de este casamiento[43]. Decía el texto entre otras cosas:

«Juzgo que España está doliente y lidia
no sólo ya con Marte, con su envidia.
Religiosa y valiente en toda parte,
yo fui, yo soy de su valor testigo,
por ser mayor, padece eterno Marte

anda Palacio.». La primera carta aparece en BARRIONUEVO, 1969, t. I, p. 106 y los fragmentos de las dos siguientes en BARRIONUEVO, 1969, t. II, p. 6 y p. 212.

[41] «Le faste et la splendeur qui environnent les rois Font une partie de leur puissance». La referencia exacta a Montesquieu aparece en BURKE, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 2010, p. 14.

[42] La terminología de estado-espectáculo aparece antes que en Burke, y así lo cita él, en un estudio del antropólogo americano Glifford Geertz en un estudio sobre el Bali decimonónico. BURKE, 2010, pp. 19-20.

[43] CHAVES MONTOYA, 2004, p. 145

(que la envidia al mayor juzga enemigo)»[44]

Y, paradojas de la vida, la que encarnaba al más alto de los Dioses de este nuevo Olimpo, la persona que lleva el papel de Júpiter, en su mente divina, no era otra que María Teresa, en aquel momento Infanta de España[45]. Así, su disfraz –un manteo de tela blanca de plata, y tunicela de velo de peso bordada de oro y diamantes[46], era el disfraz de heredera universal de la monarquía en aquel momento hasta que del segundo matrimonio de Felipe IV se engendrara un heredero varón. Siendo la heredera universal, era un jugoso partido para todas las cortes europeas y de ahí, que la "envidiosa" Francia, quisiera permanentemente optar por su mano.

«REINAS PARA ESPAÑA HAY MUCHAS, PERO PRÍNCIPES HAY POCOS»

Quizá sea una de las frases más certeras que se han podido escribir sobre el problema de la sucesión en España. Felipe II tuvo cuatro esposas, Felipe IV tuvo dos y su sucesor en el trono, Carlos II, tendría dos más. Y no fue, sino una de estas mujeres la que pronunció esta frase. Fue, de hecho, la madre de María Teresa y primera esposa de Felipe IV, Isabel de Borbón, quien, en octubre de 1644 prácticamente en el lecho de muerte, y enferma, impidió a su hijo Baltasar Carlos que se acercara a verla. Ella misma había visto nacer a ocho hijos, dos de ellos varones, de los cuales únicamente le habían sobrevivido el príncipe Baltasar Carlos y María Teresa[47].

Tras la muerte del príncipe en 1646, quedaba, como hemos visto, María Teresa como heredera universal. Todos los embajadores franceses se esforzaron en que las negociaciones matrimoniales para casar a Luis XIV con María Teresa prosperasen, al mismo tiempo que Mariana de Austria, la jovencísima y fértil nueva esposa de Felipe IV se habituaba a la corte de Madrid[48]. En 1651, nacía Margarita Teresa y María Teresa encontraba en ella una hermana que podría también tener derechos sucesorios en caso de que su padre y Mariana no engendraran un heredero varón[49].

---

[44] BOCÁNGEL, 1648, Fol. XXXVI

[45] Al ser hija primogénita en tiempos de falta de heredero Varón, el título que le corresponde a María Teresa es el de Infante. Así, como Serenísima Infante aparece nombrada en la portada de *El Nuevo Olimpo*.

[46] FERRER VALLS, Teresa. «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro» en DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. *El vestuario en teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, p. 83.

[47] La referencia de esta frase aparece en DELEITO Y PIÑUELA, 2008, p. 51

[48] OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «El fin de los Habsburgo: crisis dinástica y conflicto sucesorio en la Monarquía Hispánica (1615-1700)» en LOPÉZ-CORDÓN, María Victoria; NIETO SORIA, José Manuel. *Gobernar en tiempos de crisis. Las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico (1250-1808)*. Madrid: Sílex, 2010, p. 46

[49] Para la concepción de un heredero varón, se hizo rodear a la reina Mariana de reliquias y amuletos. Además, los astrólogos de la corte pronosticaban las conclusiones de los partos como un elemento más de la fortuna política del rey, que pasó largas horas en el oratorio de palacio ante la imagen de la Virgen de la Luz, según se dice en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2010, p. 46

Mariana pasó prácticamente los años al lado de Felipe IV en estado de buena esperanza, aunque la mayor parte de las ocasiones, sus embarazos acabaran en abortos o en muertes prematuras de infantes, y peligrando la vida de la consorte en múltiples ocasiones como consecuencia de los partos. Así, por ejemplo, narraba el cronista Barrionuevo:

> «Muy apretada estuvo la Reina martes y miércoles, echando sangre por la boca y narices; tanto, que llamaron al primer barbero que se encontraron, que fue uno que vive junto a San Juan, que la sangró de los tobillos tres veces, de cuatro a cuatro horas, con que ha sido Dios servido esté mejor, y la niña la bautizaron luego, creyendo que se moría; y aunque hoy está mejor, es una cosa muy poca, y se teme mucho de su vida. Hágase la voluntad de Dios»[50].

Durante todo el tiempo en que la reina Mariana no otorgaba heredero varón a la monarquía, las dos Infantas fueron objeto de negociaciones con diversos candidatos. María Teresa contaba como candidatos a su mano a Fernando (1633-1654), hijo del emperador Fernando III y primo suyo (1608-1657), pero también al tío del anterior, el archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662), así como al que sería su futuro marido, el rey Luis XIV[51]. Sin embargo, en 1654 moría Fernando, el candidato principal a la mano de María Teresa, lo que complicó las relaciones entre Viena y Madrid, al escuchar éstos diferentes ofertas de matrimonio[52].

[50] Carta del 11 de diciembre de 1654, en la que se habla del nacimiento de una Infanta de la que no se tiene documentación, en BARRIONUEVO, 1969, t. I, p. 92. En la carta del 24 de julio de 1655, se leen las esperanzas permanentes por el alumbramiento de un heredero varón, aunque también el desasosiego por parte de la población de que esto ocurra realmente: «Dícese que siente ya la Reina la criatura, y que es hijo, por sentirse pronto. Soñaba el ciego que veía y soñaba lo que quería. No hay que sacarla del Retiro, que se aflige en Palacio». En BARRIONUEVO, 1969, t. I, p. 166.

[51] SOMMER-MATHIS, Andrea. «Las relaciones dinásticas y culturales entre los dos linajes de la casa de Austria y su incidencia en la obra de Velázquez» en PORTÚS PÉREZ, Javier (com.). *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en el Museo del Prado entre octubre-febrero 2014). Madrid: Museo del Prado, 2014

[52] Barrionuevo vuelve a hacernos notar toda la rumorología entorno a los matrimonios de las Infantas, previa la llegada de Felipe Próspero. Así se lee, por ejemplo, en la carta del 18 de abril de 1656 «Dícese que ha tomado la Casa de Austria resolución que, en caso que no quisiere dar Dios hijo varón que suceda en España, se case el del Emperador, hermano de nuestra reina, con la Infanta, y que el archiduque haga lo mismo y se case con la reina de Suecia, y se procure le elijan por Rey de Romanos para que suceda en el Imperio. No lo afirmo. Lo cierto es que si no fuere así, por lo menos es bien pensado, porque el Emperador está perlático» en BARRIONUEVO, 1969, t. I, p. 263 o en la carta de 13 de septiembre de 1656: «Grandes cosas han de ver los que vivieren. Dícese que el rey de Francia se casa con la segunda Infanta nuestra, y que la llevan a París a que se acabe de criar allá, y que al duque de Anjou, su hermano, le traen a España a casarle con la Infanta mayor, y que tenga su corte en Valladolid, y que le dan en dote a Portugal, y que al príncipe de Condé le dan el Ducado de Berganza», en BARRIONUEVO, 1969, t. I, p. 311. Incluso después del nacimiento de Felipe Próspero, los rumores en la corte siguieron, como se lee en la carta del 9 de enero de 1658: «Dícese va un señor a Francia a tratar el casamiento de la señora Infanta mayor con el Rey, y que la segunda se quede para el Rey de Suecia; con que al parecer de todos, puede haber algún modo de paces, y que para seto, en cumpliendo un año, jurarán al príncipe. Dios sobre todo» en BARRIONUEVO, 1969, t. II, p. 152

.

El 28 de noviembre de 1657, tras diferentes partos infructuosos, nacía Felipe Próspero, el esperado varón y que, a diferencia de los ejemplos anteriores, parecía un bebé sano y con esperanzas de superar los primeros días de vida. Esto favoreció que, con la presión de la guerra con Francia y la esperanza de una paz honrosa se ultimara la cesión de la primogénita de Felipe IV al monarca francés, con la Paz de los Pirineos, que se firmó en 1659. Así, los esfuerzos de la corte de Viena por conseguir la mano de María Teresa, en lo que constituyó una victoria de Luis XIV, quedaron en balde. El ya emperador Leopoldo I, aunque felicitó a Felipe IV por la paz y el enlace, sintió como una derrota el matrimonio franco-español[53].

Pero poco tiempo después, Felipe IV ofreció la mano de su otra hija, Margarita a Leopoldo, que pasaba a pretender a la otra hermana. Lo explicó en una carta a Viena disculpándose y argumentando que habían sido razones políticas la que habían impedido un enlace entre el emperador y la Infanta mayor. Aunque Felipe Próspero aseguraba la sucesión, si éste moría, quedaba Margarita, a la que Felipe IV pensó hacer jurar como heredera en caso de que el varón muriese, aunque la posibilidad era remota, ya que en 1658 nacía el infante Fernando Tomás, aunque murió ese mismo año[54]. Pero en 1661, estando nuevamente la reina embarazada, moría Felipe Próspero. La providencia decidió que el cuerpo que albergaba Mariana en su vientre fuese un varón. Así, el 6 de noviembre de 1661, nació que sería rey de España como Carlos II, un niño, que no obstante, presentaba un aspecto no demasiado saludable y se mostraba permanentemente débil.

Pero el emperador Leopoldo aceptó la propuesta de matrimonio y a finales de 1662, encargó a su embajador en Madrid, Eusebius von Potting, que acelerara adelante las negociaciones para casarse con Margarita.[55] Aunque la Infanta tenía un hermano con preferencia a la hora de heredar el trono, la supervivencia de un niño tan débil no estaba asegurada, y los rumores sobre la salud del príncipe circulaban por las cortes europeas.

Leopoldo tuvo en mente la última voluntad en el testamento de Felipe IV, en el que se legitimaba a Margarita en caso de fallecimiento del príncipe Carlos, y pensamientos similares tuvo también Luis XIV[56]. Lo que se sucedió después, fue una batalla de imágenes con contenido político al servicio de esto mismo: la herencia de la monarquía hispánica.

---

[53] RUDOLF, Karl Friedrich. «Unión dinástica y Razón Política. Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII» en DÍEZ BORQUE, 1994, p. 37

[54] VALLADARES, Rafael. *La rebelión de Portugal. Guerra, conflicto y poderes de la monarquía hispánica (1640-1680)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 194-1945. La referencia a este libro aparece en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2010, p. 48

[55] RUDOLF, 1994, p. 38

[56] Luis XIV consideró invalidada la renuncia a los derechos de sucesión que firmó María Teresa, ya que nunca se hizo efectivo el pago de los 500.000 escudos de oro prometidos como dote de la entonces Infanta.

EL "CUERPO POLÍTICO" DE LA SOBERANA

EL GUARDAINFANTE COMO SÍMBOLO DE LO ESPAÑOL

María Teresa vivió 22 años en España. Desde su nacimiento el 10 de septiembre de 1638 hasta su entrega al rey de Francia el 7 de junio en la Isla de los Faisanes. Durante todo este tiempo, la producción pictórica y gravada que nos ha quedado de la todavía Infanta no es tan amplia como para establecer unos rasgos característicos que la diferencien como personaje particular. La producción de retratos de Margarita, sin embargo, que se conserva, es bastante mayor y sí que permite establecer rasgos físicos –o maneras de representarla– mucho más afinados.

Observemos, en primer lugar, la primera pintura conocida de la hija mayor de Felipe IV, fechada en 1645 cuando la Infanta contaba con, suponemos, algo menos de 7 años de edad [FIG. 2]. La obra, hoy en día en el Metropolitan Museum de Nueva York, y realizada por Juan Bautista Martínez del Mazo, muestra un retrato infantil que cumple todos los requisitos del retrato cortesano español: dignidad y majestad. El desarrollo del espacio tan característico con un cortinón trasero convive con la pequeña presencia de algunos detalles como el perrito, detalles que en alguno de los casos tendría significado y valor propio en la lectura del retrato[57]. Aparte de esos pequeños elementos que conforman el retrato, y de la propia gestualidad de las facciones y manos, el elemento protagonista de la pintura de Mazo –no de ésta en particular, sino que se extiende allende de su obra y del retrato cortesano español– es el hábito indumentario, con sus joyas, lazos, encajes, tejidos y tocados.

Sin embargo, la indumentaria en este caso no realiza ninguna acción individualizadora de la condición de Infanta ni de su personalidad. Únicamente cumple con los preceptos y las características del traje cortesano español del momento adaptado a la década de 1640. Esta sería quizá la baza que podríamos jugar en este aspecto en relación con la configuración de la imagen de la Infanta, la de su construcción desde un momento inicial adscrita a un determinado uso en el vestir. Parece una cosa obvia, teniendo en cuenta que no vive en otro lugar que no sea la corte española y no es otra que la hija del Rey Felipe

[57] CHECA, Fernando. *Velázquez. Obra completa*. Madrid: Electa, 2008, p. 43



Fig. 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, 1645. *La infanta María Teresa de Austria.*

Nueva York, Metropolitan Museum of Art

IV, pero también lo es de una princesa de Francia y, nieta por tanto, de rey francés[58]. Isabel de Borbón, madre de María Teresa, cambió sus hábitos en el vestir a su llegada a la corte española[59].

La vestimenta que presenta María Teresa en el cuadro de Mazo ya es producto de un tiempo diferente al de la llegada de su madre. Una pieza está empezando a ser la protagonista indiscutible del vestido español: el guardainfante[60]. Si originalmente la pieza estaría tomada prestada del verdugado de rueda francés a principios de los años treinta a causa de unos cómicos que actuaron en Madrid[61], en España nunca se usaría como tal sino que adaptaría su forma, combinando la plataforma francesa que ensanchaba las caderas con los aros del verdugado[62] español que venía usándose hasta entonces, aumentando el tamaño desde la cadera hasta la base. La pieza, con evolución similar a la que seguiría, aparecería en todos los ámbitos de la sociedad, no sólo en el cortesano[63], y trascendería más allá de las fronteras peninsulares a todos los territorios propiedad de la corona[64].

Las siguientes representaciones de la Infanta, de la década de los cincuenta, muestran también un cambio en la indumentaria, que no es particular de su personalidad propia. La mayoría de estos retratos se adscriben al hecho de que María Teresa entonces era el objeto más deseado de la política matrimonial de las cortes europeas, contando como candidatos a su mano al archiduque Fernando, al

[58] Quizá el cambio indumentario se vea claramente en una de las pinturas que encomendó María de Medici a Rubens para el Palacio de Luxemburgo, concretamente la que representa el intercambio de las princesas en el río Bidasoa en 1615, oponiéndolas y viendo, por tanto, sus diferencias: Isabel de Borbón, para contraer matrimonio con Felipe IV, y Ana de Austria, para hacer lo mismo con Luis XIII de Francia. Se aprecia en la representación una diferencia notable en las vestiduras de ambas princesas, aunque aparezcan ya adaptadas al gusto francés.

[59] Es muy evidente el cambio sólo con comparar obras que la muestran como princesa de Francia, como los retratos de Frans Pourbus el Joven del Museo del Prado fechados hacia 1615, o los retratos de la esposa de Felipe IV ya en la década de los años veinte.

[60] El guardainfante es una prenda interior del vestido femenino español que actúa como ahuecador, realizada a base de mimbre, alambres y tela. Sobre esta prenda se colocaba la falda o basquiña. Se puede ver más sobre esta prenda, sus usos y su evolución, así como sobre el debate moralista que sobre esta se generó sobretodo en sus inicios, así como las prohibiciones y pragmáticas sobre su uso en: BERNIS, Carmen. «Velázquez y el guardainfantes», separata de V Jornadas de Arte CSIC, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991. Pág. 49-60, o en BANDRÉS OTO, Maribel. *La moda en la pintura: Velázquez*. Pamplona: Eunsa, 2002

[61] Los cómicos la usarían como prenda ya vieja y pasada de moda, según se dice en BERNÍS, Carmen y DESCALZO, Amalia. «El traje femenino en la época de los Austrias» en COLOMER, José Luis y DESCALZO, Amalia, 2014, Vol. II, p. 62. El verdugado de rueda se ve en las pinturas y escenas de corte francesas a partir de la década de 1580 y encuentra su apogeo en la indumentaria cortesana con la figura de María de Medici.

[62] El verdugado era un tipo de saya que se formaba a partir de un armazón de aros de alambre, mimbre y tela, que surge en la indumentaria femenina en la segunda mitad del siglo XV. Se puede ver más sobre el verdugado, así como una evolución del traje femenino en España en DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Akal, 2007.

[63] A pesar de las pragmáticas de 1636 y 1639 que prohibían su uso no se logró desterrar la utilización del guardainfante, y en contra de lo que se podría pensar no es una prenda que apareció primero en la corte, sino que su divulgación comenzó fuera del círculo cortesano. En BERNÍS; DESCALZO, 2014, p. 64

[64] Cuando hablamos de que en España adaptaría su forma, abarcamos todos los territorios de la corona y en prácticamente todos los ámbitos en los que una mujer de la alta Sociedad debe vestirse. Puede verse un ejemplo, fuera del ámbito del retrato en las fronteras españolas, pero relacionado con la figura de María Teresa, en el boceto del traje para la mascarada que llevaría Anna Carafa, princesa de Stilgliano y esposa de Ramiro Núñez de Guzmán, Virrey de Nápoles, en las fiestas en honor al nacimiento de la Infanta María Teresa. En *Relazione delle feste fatte in Napoli dall'Eccellentmo. Signor Duca di Medina de las Torres Vicerè del regno per la nascita della Serenissma Infanta di Spagna*. Nápoles: Egidio Longo, 1639

archiduque Leopoldo Guillermo y a Luis XIV. De estos "retratos promocionales" destinados a ensalzar las cualidades físicas de la joven Infanta, queda el cuadro conservado en el Kunthistoriches Museum de Viena, que puede datarse hacia 1652-1653; una versión que hoy se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston, que es la que hizo enviar el rey Felipe IV a Bruselas, para el archiduque Leopoldo Guillermo en 1653; y el que envió en 1654 a París para informar también a la corte francesa sobre el aspecto de María Teresa, que entonces contaba con quince años de edad[65].

Así, vemos una clara evolución respecto al hábito llevado en el cuadro de Mazo, tomando como referencia la pintura del Museo de Viena de Velázquez por entenderla como la original [FIG. 3]. El cambio en la indumentaria es notable en la parte superior del vestido, con la evolución de la parte superior, mucho más escotada y con una forma más cónica, llegando a borrar prácticamente la figura femenina –fruto de haber sustituido el cartón de pecho por un varillaje en ballenas. No es únicamente visible en el óleo de Velázquez, sino en prácticamente todas las representaciones que siguen sus modelos y copian el vestido de la Infanta [FIG. 4]. En esta nueva forma del jubón, son claramente visible los amplios faldones denominados *faldillas* que nacen con la implantación de la moda del guardainfante, y que van aumentando de tamaño al mismo tiempo que lo hace la estructura interior. Porque como se aprecia no sólo en el retrato de María Teresa sino en otros como el de la reina Mariana de Austria del Museo del Prado que pintó Velázquez hacia 1652 [FIG. 5], el guardainfante se fue complicando y abultándose con el tiempo, alejándose de la tendencia cónica de los primeros y siguiendo una tendencia a redondear la forma de las faldas: fue prolongando progresivamente las caderas, creando una forma prácticamente de base elíptica. A propósito de la forma del guardainfante y de la Infanta María Teresa, queda la opinión muy desfavorable que Madame de Motteville escribió en sus memorias[66] y cierto es que debía ser molesto y poco cómodo, por lo que se puede leer en alguna noticia de Jerónimo de Barrionuevo, comentando que las damas debían quitarse el guarda-infante para asistir a alguna fiesta en el Buen Retiro[67].

La imagen más temprana que tenemos de Margarita, sin embargo, no muestra todavía la estructura interior del guardainfante. Se trata del retrato que Velázquez hizo en 1654, La Infanta Margarita de rosa, [FIG. 6], que sería enviado a Viena para mantener, en principio vivo el afecto de los parientes,

[65] SOMMER-MATHIS, en PORTÚS PÉREZ, 2014, p. 66

[66] «Leur garde-infante était une machine à demi-ronde et monstrueuse, car il semblait que c'était plusieurs cercles de tonneau cousus dedans leur jupe, hormis que les cercles sont ronds et que leur garde-infant était aplati un peu par devant et par derrière et s'élargissait sur les côtés. Quand elles marchaient, cette machine se haussait et se baissait» en MOTTEVILLE, 1869, pp. 197-198

[67] En la carta de 12 de junio de 1658 dice: "Es de manera la gente que va a la comedia del Retiro, que a las siete de la mañana no cabe un hombre ni mujer, y las que llevan guarda-infantes, o se vuelven, o se los dejan a la puerta en un aposentillo que allí hay". En BARRIONUEVO, 1969, t. II, p. 194



Fig. 3. Diego Velázquez, 1652. *La Infanta María Teresa de Austria*

Viena, Kunsthistoriches Museum



Fig. 4. Anónimo francés, circa 1652. *La Infanta María Teresa de Austria.*

Paris, Biblioteca Nacional de Francia



Fig. 5. Diego Velázquez, circa 1652. *Mariana de Austria, Reina de España.*

Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 6. Diego Velázquez, 165. *La Infanta Margarita Teresa en traje rosa.*

Viena, Kunthistoriches Museum

aunque no se descartaba ya una unión dinástica. En este retrato la Infanta todavía viste un vaquero[68] menudo, propio de los niños de menor edad. Es probable que la basquiña o falda del vaquero ya estuviera ahuevada por un verdugado para sostener las enaguas, aunque todavía no presentaría la forma tan típica del guardainfante[69], como sí que aparece ya en 1656 cuando Velázquez la retrata llevando el mismo atuendo que llevará en *Las Meninas,* un vestido blanco con mangas acuchilladas que permiten ver la camisa interior y un amplio guardainfante que aporta forma a la basquiña en el mismo tejido que el jubón. A pesar de contar con 5 años entonces, la Infanta Margarita Teresa ya se muestra en este retrato como *uno de los miembros* de familia real española.

Esta imagen no la abandonará durante el resto de sus años en Madrid –su estancia en Viena se tratará más adelante–, y así lo vemos en el retrato que en 1659, tras la confirmación de María Teresa como prometida de Luis XIV, Felipe IV enviaría a Leopoldo para presentar a Margarita como una posible nueva emperatriz. Es el archiconocido retrato de Velázquez, *Margarita Teresa con vestido azul* [FIG. 7], en el que el tamaño del guardainfante adquiere sin duda un carácter protagonista en la composición del cuadro. Del mismo modo en que sigue siendo protagonista en el siguiente retrato promocional de la Infanta que en 1663 se envió a Viena aunque existe un retrato similar en el Museo del Prado [FIG. 8], que pintó Juan Bautista Martínez del Mazo que la muestra con un vestido color rosado y un guardainfante que, sin no muestra la misma estructura redondeada que en los cuadros anteriores, sí que adquiere, por longitud, una presencia destacada. Sin embargo, desconocemos si por un cierto componente idealizador en las facciones de la mano de Mazo y anteriormente Velázquez, cabría recordar el episodio vivido en 1665, cuando el emperador Leopoldo I, aprovechando la embajada extraordinaria a Madrid del Conde de Harrach para llevar las joyas nupciales a la Infanta Margarita Teresa antes de contraer matrimonio, envió también a su pintor de confianza y ayuda de cámara, Gérard du Château, con el deseo de obtener una imagen fiel de la Infanta, y como no, la plasmó portando un enorme guardainfante [FIG. 9].

Otro de estos elementos que caracterizan a las dos Infantas en su etapa española es el peinado, así como sus tocados y los adornos del cabello. Así lo vemos en retratos de María Teresa como el del Metropolitan Museum de Nueva York [FIG. 10] o el del Philadelphia Museum [FIG. 11], de Velázquez y de su taller, respectivamente, y que probablemente seguirían un mismo modelo, puesto que el adorno del cabello es idéntico en la obra del maestro –que podría estar cortado, pues sólo se aprecia el rostro de la Infanta– y en la del taller. El peinado, ancho y abultado, que también recibía el nombre de *peinado*

[68] El vaquero es un vestido infantil, abierto por delante y largo. En el siglo XVIII pasa a denominarse vaquero los vestidos hechos según la moda inglesa. En DE SOUSA CONGOSTO, 2007, p. 472.
[69] BASTL; COLOMER en COLOMER; DESCALZO, 2014, p. 149



Fig. 7. Diego Velázquez, 1659. *La Infanta Margarita Teresa de Austria en traje azul.*

Viena, Kunsthistoriches Museum



Fig. 8. Juan Bautista Martínez del Mazo, ca. 1664. *La Infanta Margarita Teresa de Austria.*

Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 9. Gérard du Château, 1665. *La Infanta Margarita Teresa de Austria*

Viena, Kunthistoriches Museum



Fig. 10. Diego Velázquez, 1651-1654. *La Infanta María Teresa de Austria*

Nueva York, Metropolitan Museum of Art



Fig. 11. Taller de Velázquez, 1651-1654. *La Infanta María Teresa de Austria.*

Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

de guardainfante, se hacía sobre un entramado, que los franceses llamaban *palissade*, de alambre, sobre el que se colocaban trenzas y postizos, además de todos los adornos para que combinara bien con el traje[70]. Como el peinado seguía la misma estructura que el guardainfante, la opinión que se tuvo de él no fue más favorable, o al menos eso se entrevé en las *Mémoires* de Motteville[71].

El caso de la Infanta Margarita es diferente, puesto que no se tiene constancia de ningún retrato en el que aparezca portando un peinado de guardainfante que acompañara a la estructura de la falda, y uno de sus elementos más particulares paro identificarla es su cabellera rubia suelta y recogida únicamente en la parte delantera, para dejar ver el rostro, como aparece en prácticamente todos los retratos que se conservan de ella.

Pero vistos los elementos más identificativos del traje español, es perfectamente comprensible que una estructura tan identificativa llevara a la confusión entre personajes. En el caso del cuadro del Museo de Viena, María Teresa ha sido confundida en ocasiones con su prima y madrastra Mariana[72]. Además de respecto al vestido, la confusión es perfectamente explicable dada la similitud de rasgos, aunque Velázquez plasmó las diferentes personalidades de ambas, que diferían entre sí[73]. Mientras que fuentes contemporáneas describen a la Infanta como un ser alegre, además de inteligente, la reina muestra generalmente un porte mucho más serio[74]. La comparación de los retratos de Mariana con los de María Teresa muestran muy claramente esas diferencias de carácter, aunque es probable que el semblante más serio e inexpresivo de la reina se deba también a las diferencias de *estatus* que había entre una reina y una Infanta.[75]

No obstante, no es únicamente un retrato de María Teresa todavía Infanta el que falsamente ha podido ser identificado con la reina Mariana, sino que también ha ocurrido lo contrario. En la Biblioteca Nacional de España ser conserva un dibujo [FIG. 12], cuyo registro de catálogo indica *Retrato de María Teresa de Austria*[76]. Sin embargo, cualquier persona con un mínimo conocimiento de la obra de

[70] Estos peinados necesitaban manos de peluqueros expertos, no solo para realizarse, sino para quitar lo, puesto que había que quitar y cortar el alambre que estaba enredado al pelo natural. En: BANDRÉS OTO, 2012, p. 69-70

[71] « Leur plus belle coiffure étoit large, avec des faux cheveux; et leur front, trop découvert et sans frissure n'avoit point d'agrément» o «Ses beaux cheveux étoient cachés sous une manière de bonnet blanc autour de sa tête, qui était plus propre à la déffigurer qu'à lui donner de l'ornement». En MOTTEVILLE, 1869, p. 198

[72] De hecho, no fue hasta 1905 que Zimmermann identificó correctamente el sujeto de las pinturas. ZIMMERMANN, Hans. «Zur Ikonographie des HAuses habsburg», *Jahrbuch der Kunsthistorichen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXV, 1904-1905, pp. 178-218

[73] PORTÚS PÉREZ, 2014, p. 116

[74] En diciembre de 1656, Barrionuevo escribe: «Dícese de la señora Infanta mayor habló los días pasados a su padre y muy cuerda y ajustadamente sobre todo esto que está sucediendo, que tiene brío y valor para todo, y que quedó el rey admirado y pensativo de lo que le había oído» En BARRIONUEVO, 1969, t. II. p. 33

[75] PORTÚS PÉREZ, 2014, p. 116

[76] Se puede acceder al registro de catálogo de la BNE en http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/db5j0uT5VE/BNMADRID/127190104/9 > consulta el 21-08-2015 o en el enlace de la Biblioteca Digital Hispánica http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000024071 > consulta el 21-08-2015.

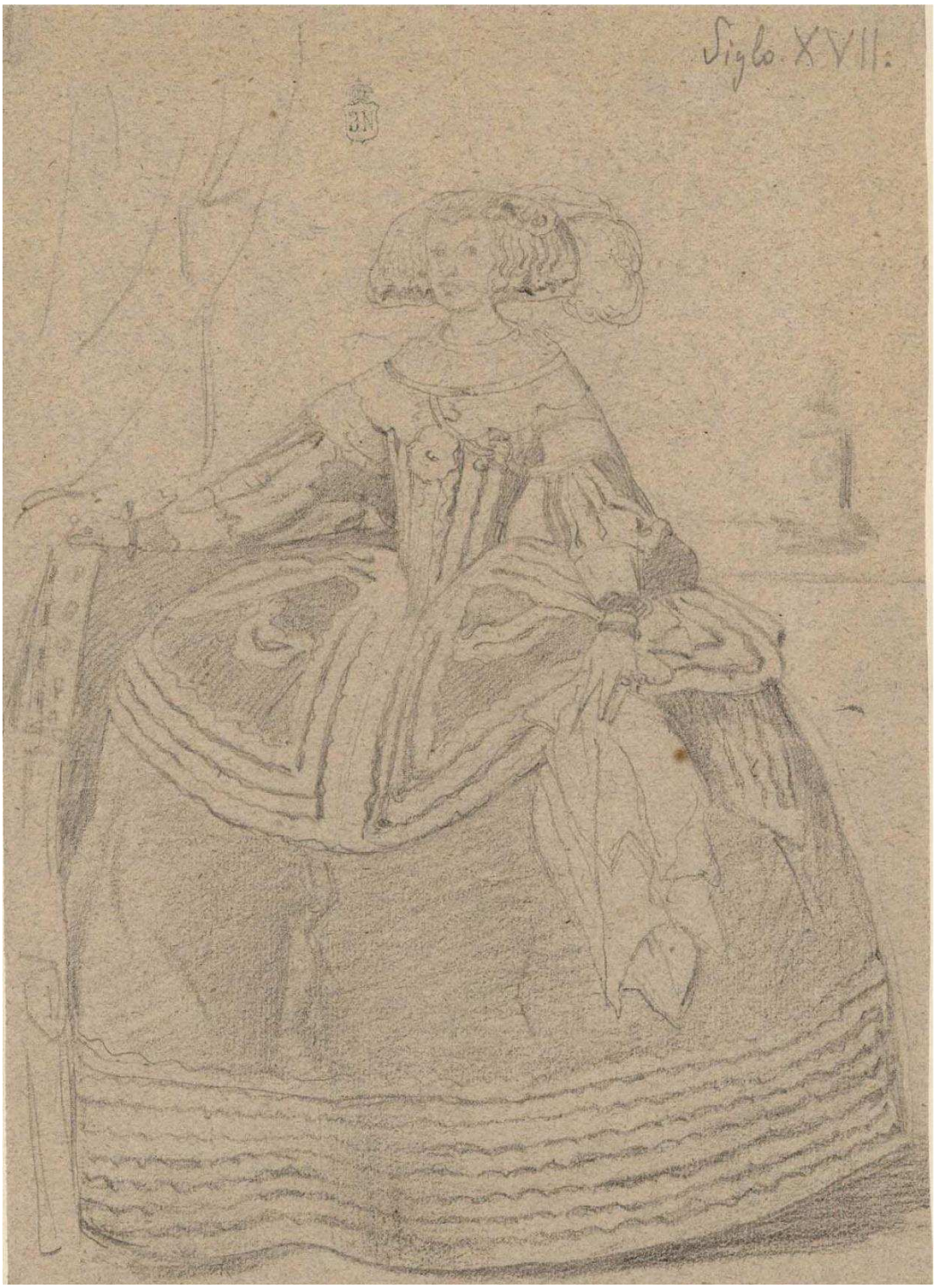


FIG. 12. Manuel Castellano, 1860. *Siglo XVII* (perteneciente a Indumentaria: colección de calcos hechos por Dn. Manuel Castellano pintor)

Madrid, Biblioteca Nacional de España

Velázquez, cuando ve el dibujo inmediatamente pensaría en el retrato de cuerpo entero de la reina Mariana del Museo del Prado [FIG. 5]. Uno podría pensar que fue el propio autor del dibujo, Manuel Castellano, quien en 1860, cuando realizó su *Indumentaria: colección de calcos hechos por Dn. Manuel Castellano pintor*, se equivocó al identificar la imagen, pero en el grafito únicamente existe una sola anotación «Siglo XVII», contrariamente a otros dibujos de la colección que sí que están identificados[77], por lo que es probable que sea una identificación errónea de la propia Biblioteca Nacional atendiendo a las similitudes indumentarias que tenemos de la imagen española de María Teresa siendo Infanta.

La confusión entre personajes llega a producirse entre ambas hermanas Infantas, María Teresa con Margarita. Si bien es cierto que los rasgos de la Infanta María Teresa y su hermana son parecidos, como se puede ver en las pinturas de Velázquez, su edad más diferenciada y sus diferentes métodos de representación hacen que su identificación nunca haya sido confundida. O igual sí, en el catálogo de la exposición conmemorativa del tercer centenario del matrimonio entre Luis XIV y María Teresa, aparece un grabado[78] [FIG. 13] que tildan de contemporáneo con la leyenda original debajo «*Maria Theresia Infans Hispaniae…*», sin embargo, la imagen está tomada directamente de otro cuadro de Velázquez, que nada tiene que ver con el de la Infanta María Teresa, sino con el de Margarita en traje azul, que pintó el sevillano en 1659 [FIG. 7]. En este caso, se habría tomado por buena esta imagen de lo español, como un símbolo de ese presencia del guardainfante, identificador de las Infantas españolas.

De manera similar, en tanto en Versalles como en la Biblioteca Nacional de España se conserva un grabado de Nicolas II de Laremsin el Viejo [FIG. 14] que representa a la Infanta Margarita de Austria, con anotación que la identifica como emperatriz[79] que la muestra de manera muy diferente a como

[77] La referencia exacta el dibujo es BARCIA. *Catálogo colección dibujos originales BN*, 3085. Hay otros personajes femeninos conocidos españoles en la colección que están identificados, justo en el folio anterior al del dibujo de la reina Mariana (BARCIA. *Catálogo colección dibujos originales* BN, 3084), como un retrato de Isabel de Portugal, identificado por el propio autor como "Isabel de Portugal, esposa de Carlos V y madre de Felipe II, 1539", copia del retrato en relieve de Isabel de Portugal por Pompeo y Leone Leoni, fechado entre 1550-1555 del Museo del Prado. También aparece un dibujo identificado con anotación "Dña. Ana Mendoza de la Cerda, Princesa de Éboli. Siglo XVI. 1569", copia del retrato anónimo de Ana Mendoza propiedad de la Casa del Infantado y que ha estado en ocasiones atribuido a Alonso Sánchez Coello, pero del que no se afirma la autoría ni la cronología exacta, en http://princesadeeboli.com/documentacion/cuadros.html > consulta el 17-04-2015

[78] BOYER-MAS, André. *Exposition commémorative du troisième centenaire du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse*. Budeos: Étape Royale, 1960

[79] La identificación se realizó a partir de los cuadernos de Luis Felipe de Orleans. La copia de la Biblioteca Nacional no está digitalizada, y es consultable con la referencia ER/86(4). Por el contrario, el número de inventario del grabado en el Castillo de Versalles es INV.GRAV.LP 39.10.3 y es accesible a través de la red en http://www.banqueimages.crcv.fr/search.aspx?showtype=single&first=3&token=&type=search&searchform=&advanced=&sortField=ccRelevance&searchfield1=*&query1=marguerite+therese&searchfield2=&query2=&searchfield3=&query3=# > consulta el 13-09-2015.



Fig. 13. Anónimo francés, segunda mitad del siglo XVII. *Maria Theresia Infans Hispaniae....*

Grabado aparecido en la exposición conmemorativa del 300 aniversario del matrimonio entre Luis XIV y María Tersa de Austria



Fig. 14. Nicolas II Larmessin, circa 1670. *La emperatriz Margarita de Austria*

Versalles, Musée National du Château de Versailles

estamos acostumbrados: con un enorme peinado en guardainfante, en lo que constituiría una nueva confusión en la representación de una Infanta con otro miembro de la familia real, identificando la imagen de lo español, en este caso el peinado, con la imagen de los propios personajes.[80]

Todo esto nos lleva a pensar: ¿Era más importante mostrar la condición de española que su propia persona? Si fueron errores o no, se desconoce, pero desde luego, conseguir mostrar su condición de españolidad sí que se logró en estas imágenes con la presencia del vestido a la española y el guardainfante.

DESNUDAR DE LOS HÁBITOS ESPAÑOLES: EL PASO DE MARÍA TERESA A MARIE-THÉRÈSE

El 26 de agosto de 1660 entraba María Teresa junto con Luis XIV a París. Ese fue su gran momento, su presentación como reina a los franceses, sin tener un momento de coronación. El título de reina no es otro que el de la esposa del rey y a él le debe su situación[81].

Su imagen entonces cambiará radicalmente, de ser la imagen prototípica del carácter español a ser la imagen paralela de Luis XIV. Desde el mismo momento de la entrada, con la indumentaria nueva de la reina se transmitía ese mensaje de esplendor monárquico. Madame de Motteville se hizo eco de ello comparando casi a la nueva reina recién llegada con los Dioses, y alabando sus prendas bordadas en oro y plata, símbolo de la grandeza de las persona que los llevaba[82].

En Francia, más que en la mayoría de los países, y tal vez porque la autoridad real había sido atacada con relativa frecuencia durante las Guerras de Religión y de la Fronda, el vestido era una cuestión prácticamente política. Algunos dirían que es incluso necesario este esplendor en el vestir para mantener el rango de nacimiento, para enseñar el respeto a los pueblos e incluso para adoctrinar a las artes[83]. Y estas fueron algunas de las razones por las que el vestido francés fue ampliamente imitado, tanto como la etiqueta o la arquitectura. Los mejores sastres de Europa estaban en París –y ahí se

[80] Presenta de hecho nuevamente múltiples similitudes con el retrato de Velázquez de 1652 de la Reina Mariana de Austria en el Prado, aunque el peinado sería también similar al del retrato de Viena de María Teresa de Velázquez o también a uno del pintor sevillano en Viena que muestra a la reina Mariana con vestido rosado pintado entre 1655 y 1660.

[81] No había ceremonia de coronación de la reina desde los primeros Borbones, debido a una superstición fundada de que sacralizar a la reina como tal podía llevar a mal la vida del rey, ya que el 14 de mayo de 1610, cuando Enrique IV de Francia murió el día justo después de haber coronado como reina a su esposa María de Medici. En GEERAERT, Anais. *Louis XIV et les reines de coeur*. Paris : Lulu.com, 2010, p. 46

[82] Dice Motteville: «La Reine étoit dans un char triomphant, plus beau que celui que l'on donne couramment au soleil; et ses cheveux auroient emporté le prix de la beauté sur ceux de ce dieu de la Fable. Cette princesses étoit habillé d'une robe noire, en broderie d'or et d'argent, avec quantité de pierreries d'une valeur inestimable». En MOTTEVILLE, 1869, p 225

[83] PERROT, Philip. *Le Luxe, Une richesse entre faste et confort XVIII-XIX*, 1995. Paris: Seuil, 1995, p. 54-55

mantuvieron hasta finales del siglo XVIII. Incluso las capitales hostiles a la monarquía francesa, como Viena, adoptaron el estilo vestimentario francés.[84]

Justo por eso, la imagen de la reina cambia radicalmente. En el retrato realizado hacia 1660 por Jean Nocret del Palacio de Versalles [FIG. 15], la apariencia de la reina está supeditada al emblema por excelencia francés: la flor de lis. Bordados en oro sobre terciopelo azul y un peinado para nada similar al llevado justo un año antes en la corte española. Podríamos decir, que es prácticamente un vestido de reina, para un retrato de reina[85]. Con una imagen tan potente, que empezó a crearse en el momento, prácticamente la realidad del poder era indistinguible de su imagen y de la representación de ella. María Teresa se adaptaba al estilo no sólo de sus predecesoras, sino al estilo de Francia. Luis XIV venía usando esta iconografía en el traje desde que tenía 5 años, en 1643, cuando se le empezó a representar vestido con manto real, con flores de lis de oro sobre fondo azul, y también con el collar del Espíritu Santo, una orden de caballería fundada por Enrique III de Francia (1551-1589)[86]. Esto podría deberse a una necesidad de legitimarse en el poder a través de la imagen. Habría que entender que Luis era un rey de tercera generación, puesto que los Borbones obtuvieron la corona de Francia con la figura de Enrique IV, rey y abuelo de Luis XIV[87].

María Teresa a su llegada a París, no obstante, tuvo una ventaja con la que su predecesora no contó: el beneplácito de la que había sido la regente durante muchos años. A la llegada de Ana de Austria a Francia, la reina madre, María de Medici, entonces Regente, no aceptó ni cederle el primer puesto en su solemne entrada a París, aunque la actual reina tuviese la prerrogativa de ostentar el primer rango tras su esposo[88]. Ana, sin embargo, cedió a su sobrina María Teresa el lugar que le correspondía como

[84] Para la coronación de la reina Cristina de Suecia en 1650, por ejemplo, se trajeron de París suntuosos trajes, sillas de montar y otros textiles, como también se hizo en las de sus sucesores Carlos X en 1654 y Carlos XI en 1675, y para la boda de éste último en 1680. Después de 1660 el vestido francés también había calado en Inglaterra, y Carlos II de Inglaterra envió a sus sastres John Allen y William Watts a París para elaborar sus ropas de coronación en 1660, e incluso tuvo un sastre francés. Se dice en MANSEL, Philip. *Dressed to rule: Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*. New Heaven: Yale University Press, 2005, pp. 8-9

[85] La indumentaria es prácticamente idéntica a la que lleva Ana de Austria, su suegra y tía, en el retrato que le harían los Beaubrun como reina de Francia, hacia 1650, que se encuentra también en el palacio de Versalles. De igual modo, sucedería años antes con la propia Ana de Austria y María de Medici, madre de su marido y regente durante mucho tiempo del rey Luis XIII. El retrato de la reina Ana que realizó Rubens hacia 1626 de la Norton Simon Foundation sigue prácticamente el mismo modelo que el que realizó Frans Pourbus el Joven de María de Medici del Museo del Louvre en París. Sigue el mismo esquema de las flores de lis bordadas en oro sobre un campo azul. Un ejercicio de emblemática que se mezcla con las tendencias de la moda más espectacular francesa: el verdugado de rueda y el cuello tan particular de la regencia de María de Medici.

[86] BURKE, 2010, p. 45

[87] BURKE, 2010, p. 174

[88] De hecho, la llegada de Ana de Austria a París fue denostada con un sinfín de libelos que denunciaban los matrimonios españoles y pintaban a la Infanta Ana como un ser envidioso de Francia, dispuesta a dar al Luis XIII «una camisa infectada con su veneno español», como se ve en *La Cassandre française* (1615), Bibliothèque Nationale de France, Lb36-426D En DUBOST, Jean-François. «Panorama y balance político del reinado de Ana de Austria» en GRELL, Chantal. *Ana de Austria. Infanta de España y Reina de Francia*. Versalles/Madrid: Centre de Recherche du Chateau de Versailles/Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2009, p. 41-43



Fig. 15. Jean Nocret, circa 1660. *María Teresa de Austria, reina de Francia*

Versalles, Musée National du Château de Versailles

esposa del Rey y reina durante su entrada, aunque el poder de su imagen no se eclipsó en absoluto, puesto que la mayoría de las decoraciones en las estaciones de la entrada rendían homenaje a la reina madre y a sus éxito, entre otros, el haber conseguido casar a su hijo con María Teresa[89].

El séquito español de María Teresa a su llegada a Francia se estableció según el modelo de etiquetas de los Habsburgo para las reinas españolas, establecidas en 1575 por Felipe II. La reina María Teresa era atendida por 643 personas en 1660, pero se vio reducido el número a 538 en 1676, de las que sólo son 50 las mujeres, habiendo enviado ya a sus cinco damas de compañía españolas[90]. El hecho de reducir el número de presencia extranjera en la corte francesa no responde a otro deseo que al de una adaptación total.

> « On dit aussi qu'un roi n'est roi qu'en peinture, lorsqu'il ne gouverne pas son État par lui-même, qu'il en laisse à d'autre le soi et l'autorité.»[91]

Exactamente, Furetière dijo que un Rey no es rey si no lo es en pintura. Él no gobierna el estado por sí mismo, por lo que la pintura va a ser el mejor mecanismo para transmitir la imagen real. Así, prácticamente en todos los retratos de María Teresa vamos a encontrar el elemento de la flor de lis, que constituye su imagen como esposa y reina de Francia, desde la pintura que, a principios de la década de 1660 le realizan Charles y Henri Beaubrun, en supuesto traje de bodas [FIG. 16][92].

Prácticamente todos los retratos que se van a realizar en el momento van a mostrar esta idea de la incidencia en la flor de lis: Charles Beaubrun la vuelve a representar en otro vestido a la francesa y manto real, sujetando la Iglesia de Notre-Dame de París, en un retrato que está en el Palacio de Versalles [FIG. 17]; Louis Ferdinand Elle la representa en la misma década vestida también con manto real pero tomando la iconografía de Santa Helena[93] [FIG. 18], en una pintura que la misma reina ofreció al Convento de la calle de Bouloy de París, convento que ella frecuentaba asiduamente. Es aquí, en

---

[89] DUBOST en CHANTAL, 2009, pp. 99-100

[90] DUINDAM, Jeroen. Viena y Versalles. *Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780.* Madrid: Antonio Machado, 2009, pags. 97-98

[91]Furetière, « Peinture », en *Dicctionnaire Universel contenant tous les mots français*, 1690. Referencia en MUSÉE DES BEAUZ ARTS. *Visages du Grand Siècl*e. Nantes : Musée des Beaux-Arts, 1997, p. 75

[92] Aunque María Teresa ya se había casado con Luis XIV en una ceremonia por poderes, ostentando el papel del rey D. Luis Méndez de Haro, es cierto que en su boda, o ceremonia de bendición que tuvo lugar el 9 de junio de 1660 en San Juan de Luz, ya se vistió a la francesa, pero no aparecería realmente con el mismo aspecto que la muestra el retrato de los Beaubrun. El manto bordado de flores de lis de oro estaría anudado a la cintura, a modo de tren de cola sujetado por diversas princesas, y sus cabellos estarían peinados al estilo español. Las princesas que sujetaron su cola eran las de Valois y d'Alençon, Hermanas de Mlle. De Montpensier, y en el extremo la princesa de Carignan. Mme. de Navailles tuvo ciertos problemas en colocarle la corona para la celebración, puesto que su peinado español hacía que difícilmente se le sujetase a la cabeza. En BOYER-MAS, 1959, p. 46

[93] Algunos apuntan a una personificación de María Teresa como la propia Iglesia, ya que ella se casa con Luis, como Dios con la Iglesia y ésta sirve a Dios, como en realidad María Teresa sirve a Luis. En GEERAERT, 2010, p. 45



Fig. 16. Henri et Charles Beaubrun, circa 1660. *María Teresa de Austria, Reina de Francia, en traje de bodas*

Versalles, Musée National du Château de Versailles



Fig. 17. Charles Beaubrun, circa 1660. *La reina María Teresa de Austria sujetando la catedral de Notre-Dame de París*

Versalles, Musée National du Château de Versailles



Fig. 18. Louis Ferdinand Elle, circa 1670. *La Reina María Teresa de Austria como Santa Helena.*

Colección particular

este último retrato, cuando vemos una imagen que desde entonces no habíamos visto de María Teresa[94] siendo Infanta de España, ni tampoco en su madre, Reina de España, Isabel de Borbón[95].

No obstante, los retratos oficiales no son la única imagen de María Teresa. A diferencia de su presencia en la corte española, María Teresa va a contar con algunas imágenes ecuestres en las que está desprovista de sus atributos reales [FIG. 19][96].

¿Pero cómo se originó este cambio de imagen?

> «El día 15 de abril de 1660, que fue lunes, dedicado a la gloriosa Virgen Mártir Santa Engracia, entraron en el coche el Rey Nuestro Señor y la Señora Infanta Reina, a las doce, y encaminándose por la Iglesia de Santa María la Real de la Almudena y por la Plaza Mayor fueron a dar felicísimo principio al viaje […] La primera jornada terminó en Alcalá de Henares y la última en San Sebastián, a donde debieron llegar el11 de mayo para trasladarse a Fuenterrabía el 2 de junio»[97]

Así se iniciaba el viaje en el que María Teresa dejaría la corte de Madrid para siempre para convertirse en la esposa de Luis XIV, para dejar de ser María Teresa y convertirse en Marie-Thérèse y, por lo tanto, empezar a lucir como la nueva reina que debía ser.

---

[94] María Teresa adquiere, vestida como Santa Helena, un rol sacralizado que no ha adquirido en su coronación, pero se aproxima con su figura a entenderla como una Santa. De la misma manera, aparece también retratada por los Beaubrun junto a Ana de Austria y el Gran Delfín entre 1664 y 1665. Su imagen no es otra que la de una Sagrada Familia, con la Virgen personificada con María Teresa, esta vez desprovista de atributos reales; sujetando al redentor, Jesús, que no es otro que el Gran Delfín, esperanza de la continuidad real y principal motivo de la existencia de la reina María Teresa en la corte, el de dar continuidad a la monarquía; y la reina Madre Ana de Austria, que encarna el papel de Santa Ana, madre de María.

[95] Si bien es cierto que no encontramos ejemplos de santificación tan directa de la reina Isabel de Borbón, sí que los encontramos en el caso de su predecesora Margarita de Austria, en algunas tablas que realiza Juan Pantoja de la Cruz para la decoración de sus estancias, y que la identifica directamente como la Virgen María. Vea más sobre este tema en LAPUERTA MONTOYA, Magdalena. « Los programas iconográficos que decoran las estancias de la reina Margarita de Austria. Retrato alegórico-moral de la Reina, espejo de virtudes» en MARTÍNEZ MILLÁN, José y MARÇAL LOURENÇO, 2008.

[96] Los referentes en la corte española existen, nada más hay que ver los retratos del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Para ver información detallada sobre los retratos ecuestres del Salón de Reinos véase ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.). *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro* (catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en Museo Nacional del Prado, del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005). Madrid: Museo del Prado, 2005. Sí que existe, sin embargo, una imagen de María Teresa todavía Infanta en un retrato ecuestre en la Biblioteca Nacional de España, con referencia exacta: BARCIA *Retratos conservados en la B.N*., 170-3. La imagen, ya francesa y realizada en la década de 1660, presenta la inscripción «Infante d'Espagne», además de mostrar a María Teresa con el peinado en guardainfante tan típicamente español. Sin embargo, su apariencia vestimentaria no es para nada similar a la de cualquier dama española además de poder verse una vista de la Porte de Saint-Antoine con la fortaleza de la Bastilla en la lejanía, por lo que podríamos pensar que en realidad se trata de la llegada de la ya reina a París en agosto de 1660, puesto que fue esta la entrada por la que accedieron a la ciudad.

[97] DEL CASTILLO, Leonardo. *Viage del Rey Phelipe IV a la frontera de Francia, Desposorio de la Serenissima Infanta de España y solemne juramento de la Paz*. Madrid: Imprenta Real, 1667, págs. 65-66. El viaje de Felipe IV de Leonardo del Castillo es un documento extenso y detallado, que permite reconstruir de manera muy cartera todo lo acontecido en las diferentes jornadas que duro el viaje, aunque no sólo esto, sino que recoge también la correspondencia oficial entre reyes de Francia y España, los tratados de paz y capitulaciones matrimoniales de la alianza matrimonial, o la composición de todo el séquito del Rey y la Infanta a su salida de Madrid.



Fig. 19. Nicolas Bazin (Grav.) según modelo de J. B. Martin, 2ª mitad siglo XVII.
La reina María Teresa de Austria a caballo

París, Bibliothèque Nationale de France

María Teresa casó el 3 de junio, y el 4, ya recibió de su tía y suegra Ana, un regalo con nuevas alhajas y vestidos para que se los dispusiera en la entrega y durante los días posteriores. De ello da cuenta también Leonardo del Castillo en su relación del *Viaje de Felipe IV a la frontera de Francia*[98], aunque como podemos ver en la pintura de Charles le Brun de la entrega de María Teresa el 7 de junio en la Isla de los Faisanes, la Infanta todavía visitó a la española [FIG. 20].

Sin embargo, la cuestión del traje y la imagen de la Infanta ya habían empezado a abordarse mucho tiempo antes. Una misión diplomática fue enviada a Madrid en noviembre de 1659 con una solicitud formal para pedir la mano de la Infanta. En el informe del mariscal de Gramont al cardenal Mazarino aseguró que no podía apreciar las cualidades del cuerpo de la Infanta, señalando que no podía juzgar ni la estatura ni sus verdaderas formas de la futura reina debido a la gran altura de los zapatos y el tamaño de su guardainfante[99]. Del mismo viaje quedan también testimonios en las *Mémoires* de Daniel de Cosnac, arzobispo de Aix, referentes sobre todo a un capítulo con la esposa del ministro Hugh de Lyonne, que se hizo un vestido como el de la Infanta a su llegada a Madrid para enseñárselo posteriormente al Rey. A su llegada a París, éste preguntó si lo que verdaderamente veía era una dama o un enano, lo que supuso un enfrentamiento entre la esposa de Lyonne y la reina madre Ana de Austria[100]. Aunque únicamente fuera una anécdota con respecto más al aspecto físico que presentaba la todavía Infanta que al vestido, la cuestión del traje fue asunto importante durante todas las negociaciones del matrimonio entre Luis y María Teresa[101].

---

[98] Del Castillo realiza un inventario prácticamente de cada una de las joyas que le otorgó Ana de Austria en Fuenterrabía de mano del Duque de Creçy. DEL CASTILLO, 1667. pp. 215-217. Barrionuevo también recoge las diferencias entre los dos tipos de trajes y el capítulo que refiere al día después de la boda por poderes: «La serenísima señora Reina madre envió este día a la nuera con el duque de Creçy, acompañado de treinta señores franceses y de muy lucida y copiosa familia, un cofrecito con tres joyas cuajadas de diamantes de inestimable valor, y 20.000 doblones con un recado propio de la grandeza de ambas, en que la decía que para que se divirtiera lo poco que la quedaba de huéspeda ~~a~~ en España, la enviaba aquellas monedas; y las joyas, para que estrenara con ellas dos vestidos a la francesa que la había prevenido su cuidado para que el Rey, su padre, la viera en el traje que el Rey, su esposo, la había de tener toda la vida. Y de hecho se logró ese intento, porque el Rey la vio con ambos vestidos antes que se despidieran. El uno, dicen que era bordado de diamantes; el otro, de perlas y ambos de inestimable valor, como también lo eran los vestidos con que se manifestó el Rey de Francia, de quien dicen y no acaban del gusto que mostró y gozo que tuvo desde que vio a su querida prima y amada esposa.» en la carta del 12 de junio de 1660. BARRIONUEVO, 1969, t. II, pp. 223-224.

[99] ZANGER, Abby E. *Scenes from the marriage of Louis XIV. Nuptials fictions and the Making of Absolutist Power*. Standford: Standford University Press, 1997, p. 39

[100] «Le roi, après avoir examiné assez curieusement Mme de Lyonne, dit: "*Mais du moins elle n'est pas si petite que vous étes* » Mme de Lyonne, imprudemment mais sincèrement, répondit qu'elle étoit de la même taille qu'elle, et que la mesure du tailleur avoit été fort juste. Alors le roi, s'approchant de la reine, lui dit assez haut pour l'avoir entendu : « *Vous voulez doc, madame, que j'épouse une naine*.» A ce mot la reine rougit fort, et il me parut que depuis ce temps-là, elle n'avoit jamais regardé de bon œil Mme. de Lyonne.» COSNAC, Daniel de. *Mémoires de Daniel de Cosnac: publiés pour la Société de l'histoire de France par le comte Jules de Cosnac*, Vol. 2. Paris : J. Renouard, 1862, p. 26-27

[101] El papel de la moda apareció por primera vez en una carta que el cardenal Mazarino escribió a su ministro de guerra, Le Tellier, forman la frontera con España en agosto de 1659. En la carta, Mazarino hizo hincapié en la importancia de mantener a los españoles franceses apartados durante las negociaciones con el fin de evitar una repetición de los conflictos que los españoles y los franceses tuvieron en tiempos de Luis XI de Francia y Enrique VI de Castilla, donde el tema de la indumentaria suscitó burlas por parte de los franceses, advirtiendo incluso a Le Tellier de que no leyera la carta en público

En la tarea de transformación de la imagen de María Teresa de su aspecto de Infanta española al nuevo que debía presentar como reina de Francia[102], las relaciones escritas jugaron un papel muy importante. Quizá, de todos los que comentaron el acontecimiento, el más destacado sea el conocido como *La Pompe*[103], la primera de las relaciones que se imprimó, y que narra el evento como si quien escribe hubiese sido testigo del mismo. Son interesantes las imágenes que se destacan en este primer folleto, muy especialmente su extensa descripción de uno de los momentos más dramáticos de la narración el matrimonio, la llegada de la nueva reina a la frontera. La relación narra de manera prácticamente historiada la transformación de la Infanta: el paso de una cultura, la española, a otro sistema simbólico totalmente diferente, el francés, alegando incluso que, desde el momento en que se firmaron las capitulaciones matrimoniales, la Infanta ya no era española, sino francesa[104].

Teniendo en cuenta la importancia de la adaptación, son curiosos algunos de los episodios que narra *La Pompe*, como por ejemplo, la problemática que causó la Infanta nada más llegar a territorio francés. La Infanta tuvo que ocupar dos lugares en el carruaje, y además el más destacado, a causa del gran volumen que creaba su guardainfante que ella decidió no eliminar[105]. Una descripción contemporánea del evento también apunto este hecho, aunque lejos de manifestarlo como una ofensa o como algo que marchaba como debiera lo interpretó como todo lo contario, un honor que se le hizo a la nueva reina prestándole el mejor lugar del carruaje[106].

---

precisamente para no suscitar la curiosidad si quiera. La referencia la carta del Cardenal Mazarino aparece en ZANGER, 1997, p. 39.

[102]Según la Reina Madre, antes de que Luis XIV consumara su matrimonio era necesario que la Infanta pareciera francesa. De seguir mostrando su condición de Infanta, nunca podría ser francesa ni, por tanto, reina de Francia. Zanger añade que se debe librar de su propio título por una cuestión incluso lingüística. A sus ojos, Infante significa que todavía no habla, que no domina el lenguaje, lo que podría verse como, siendo Infanta, no es una persona capaz de adaptarse a las conveniencias borbónicas. ZANGER, 1997, p. 46.

[103] *La Pompe et Magnificence fait au marriage du Roy et de l'Infante D'Espagne, Ensemble les entretiens qui on esté faits entre les deux Roys, et les deuz Reynes, dans l'Isle de la Conference et Relation de ce qui s'est passé mesmes apres la Consommation*, que se imprimió en imprentas cercanas al rey en Toulouse. La referencia a este panfleto, así como una explicación pormenorizada del mismo aparece en ZANGER, 1997, pp. 41-46.

[104] A este respecto, Zanger incluso narra una conversación entre Ana de Austria y Luis XIV, que según ella aparece en *La Pompe*, en la que se afirma la idoneidad de que María Teresa ya asista a su entrega vestida a la francesa: « His Majesty, leaving to go there, said that he intended that very night to consummate the Marriage that he believed to be otherwise well accomplished, and he showed much ardour for this: But the Queen Mother who wished to dress the Queen on the French Style before-hand, and thus make her even more pleasing [aymable], said to the King that there remained some Church ceremony that could place only today (La Pompe, 7)». En ZANGER, 1997, p. 46

[105] No en vano, las mujeres necesitaban unas sillas especiales para sentarse cuando llevaban el guardainfante, ya que ocupaban mucho más espacio del que se solía ocupar. Es particularmente visible en una de las estampas de Ludovico Burnacini del ejemplar de la ópera de Francesco Sbarra de 1668, *Il Pomo d'Oro*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (INVENT/15440) que muestra a Margarita Teresa de Austria y a sus damas en el teatro viendo la representación sentadas y ataviadas con guardainfante, en comparación con el resto de las damas del público.

[106] El documento al que hace referencia Zanger es una tal *Reacción del Casamiento de la Señora Infanta*, de 1660 y, según la autora dice: «Sentóse la Infanta del lado del caballo, que es en Francia el mayor lugar».

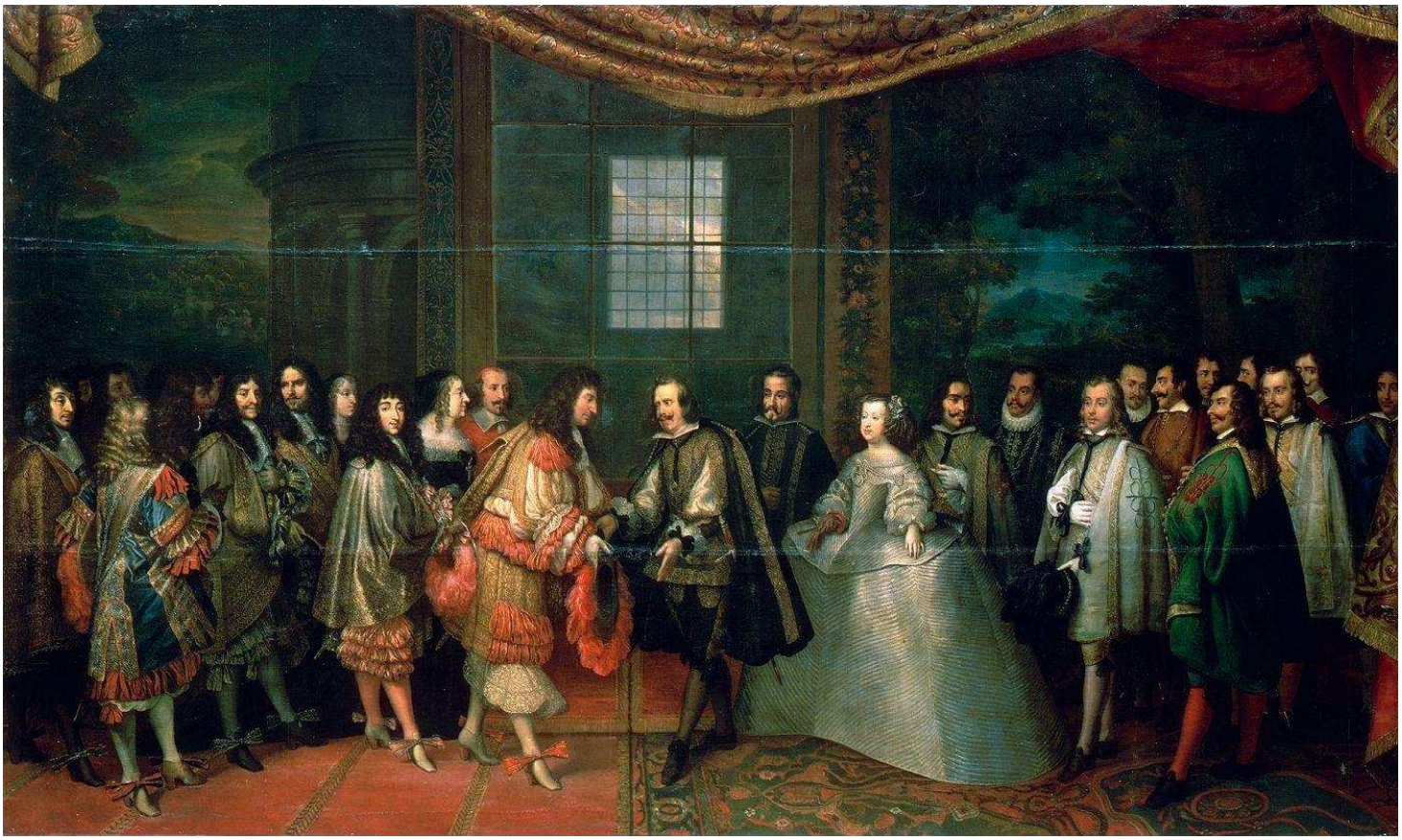


Fig. 20. Jacques Laumosnier. *El encuentro en la Isla de los Faisanes* (según dibujo de Charles Le Brun, 1660).

Versalles, Musée National du Château de Versailles



Fig. 21. Jacques Laumosnier. *La ceremonia de boda de Luis XIV y María Teresa de Austria* (según dibujo de Charles Le Brun, 1660).

Versalles, Musée National du Château de Versailles



Fig. 22. Jean Lepautre (grav.), 1660. *La Flandre despouilée des habits d'Espagne eet revestue à la Françoise*

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Siguiendo con *La Pompe*, según dice, María Teresa todavía no cambió su indumentaria el día siguiente a la entrega al asistir a misa, apareciendo en escena todavía vestida a la española con el guardainfante, pero peinada a la moda francesa. Sin embargo, en su proceso de transformación a reina, el día siguiente, en la misa de bendición del matrimonio [FIG. 21], María Teresa apareció vestida a la francesa, con un vestido brocado blanco y con corona y capa azul forrada de armiño y bordada con flores de lis[107], pero todavía peinada a la española[108].

El asunto del cambio de imagen de María Teresa podría parecer simplemente un cambio de costumbres al que habituarse, si no fuera por la existencia de un grabado en un almanaque francés de 1660: *La Flandre despouillée des habits d'Espagne et revestue à la Françoise* [FIG. 22]. La alegoría de despojar a Flandes del traje español y vestirlo a la francesa, justo en el momento en que el territorio había pasado de estar bajo el dominio de los Habsburgo españoles para estar bajo el de los franceses, está claramente relacionado con el triunfo borbónico en la guerra que condujo a una de las pérdidas territoriales más importantes en la guerra por controlar Europa para la corona española[109]. De hecho, el almanaque se hizo justo para conmemorar la conquista francesa del territorio flamenco.

Del mismo modo que Flandes había sido despojada de sus hábitos españoles, María Teresa, como objeto y prenda de paz que dio fin al conflicto, tenía que hacer lo mismo, despojarse de sus ropas, de su estilo a la española, para revestirse y convertirse en una nueva persona, una, sin duda, francesa.

En la misa de la boda, María Teresa ya no apareció ataviada a la española. Su cuerpo era, con el conjunto del vestido, el perfecto símbolo de la nueva reina francesa, envuelta en flores de lis como se envolvió Flandes el año anterior.

Y entonces ya no era María Teresa, sino la Reine Marie-Thérèse.

EL VALOR DE LA EXTRANJERÍA. UNA EMPERATRIZ INFANTA

El 17 de septiembre de 1665, Felipe IV moría. Margarita Teresa, su hija y hermana del que se proclamaba como Carlos II bajo la regencia de su madre, seguía en Madrid. Y hasta aquel tiempo, la

[107] A este respecto es interesante recordar la anécdota de Mme. de Navailles con la colocación de la corona que aparece citada anteriormente. En BOYER-MAS, 1959, p. 46

[108] La referencia a su vestido en la misa del día después de la entrega está en la página 9 de *La Pompe* y la de su indumentaria en la ceremonia del 9 de junio en la página 12 del mismo folleto, según ZANGER, 1997, pp. 56-57.

[109] Véase más sobre las causas, las consecuencias y el desarrollo de los progresivos movimientos y batallas durante el mentado conflicto europeo en MAFFI, Davide. *En defensa del Imperio: los ejércitos de Felipe IV y la guerra por la hegemonía europea (1635-1659)*. Madrid: Actas, 2014

que ya estaba a ser llamada como Emperatriz consorte del Sacro Imperio[110], estaba más aferrada a su puesto como Infanta, que al que le esperaría en el futuro[111].

Una de las cuestiones que más preocupaba al emperador Leopoldo I de este aspecto, ya muerto el rey, es que en su testamento no se hacía alusión alguna a su matrimonio con la Infanta, además de especificar que podía sucederlo tanto un hijo como una hija[112]. Todo esto podría llevar a pensar que verdaderamente, Felipe IV tenía en mente que fuese su hija Margarita la que heredara la monarquía hispánica en caso de fallecer sus herederos varones, que tantos problemas de salud presentaban[113]. Aun así, a Leopoldo le urgía el casamiento con Margarita por varias razones además de la de otorgar un heredero. Competir con Luis XIV, máximo oponente en aquel momento y un posible candidato a heredar la monarquía en caso de fallecimiento de Carlos II y afianzar unas relaciones entre el Imperio y a monarquía hispánica que estaban enfriándose a lo largo de los últimos años[114].

La Infanta debía haber salido de Madrid el 20 de septiembre de aquel año 1665 según una carta del 18 de agosto, pero los problemas de salud de Felipe IV se lo impidieron[115]. Entonces, todavía con el matrimonio en ciernes, se realizó un retrato más: el de Gérard du Château [FIG. 9]. Se ha discutido sobre por qué mandaría el emperador a uno de sus pintores para que obtuviera una imagen fidedigna de la Infanta, si bien las obras de Velázquez, Mazo no le acababan de convencer[116]. En este último retrato anterior a la muerte de Felipe IV, se volvió a retratar a la Infanta luciendo su sempiterno guardainfante.

[110] Las capitulaciones matrimoniales ya se habían firmado. Fue el 18 de diciembre de 1663, en la Pieza del Rubí del Alcázar de Madrid, en presencia del embajador imperial Potting y de varios consejeros de estado, según un documento del Archivo Histórico Nacional (AHN. Estado, Legado. 2799) que cita Laura Oliván. En OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 842.
[111] El matrimonio de Margarita Teresa con Leopoldo sufrió, de hecho, unas demoras fuera de lo común si lo comparamos con otros ejemplos similares. Además, parece ser que la cuestión de las boda con el emperador no fue para Madrid un asunto indiscutible, pensándose también casar a Margarita con Carlos II de Inglaterra con el fin de que éste no se desposara con Catalina de Braganza, princesa portuguesa, en plena guerra de Felipe IV con Portugal. La cuestión aparece citada en una carta del conde de Fuensaldaña a Luis de Haro, del 27 de Septiembre de 1660, conservada en el Archivo General de Simancas (Estado, legajo K. 1385), según VALLADARES, 1998, p. 176. Algunas de las demoras al matrimonio son tan sencillas como que la Infanta era todavía demasiado joven como para casarse o que, la jornada que debía realizarse en Milán durante su viaje a Viena, parada obligatoria que hacían todas las consortes, podría resultar muy cara para las arcas del tesoro debido a que el invierno estaba acercándose, en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, p. 305.
[112] Cláusula 21 del Testamento de Felipe IV en DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1982, p. 41.
[113] OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, p. 304. Como prueba del retraso de la Infanta en su matrimonio con Leopoldo también se podría aducir las palabras de Felipe IV a Leopoldo: «Al emperador he dado cuenta de este intento, y también de que pienso hacer jurar en estos reinos a la Infanta mi hija para en caso de faltar yo sin dejar hijo varón» en VALLADARES, 1998, p. 194.
[114] A este respecto, puede ampliarse información en la tesis de Laura Oliván, en su apartado: Viena ante la cuestión sucesoria: La reina y el emperador: la farsa de la "causa común" (1648-1667) en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, pp. 293-298.
[115] Carta del embajador Lisola al emperador Leopoldo, citada el OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 851.
[116] Decía el emperador que no le gustaban los pintores españoles, según se dice en RUDOLF, 1994, p. 38

El 22 de noviembre de 1665, se realizó la entrega de las joyas del emperador a la Infanta Margarita Teresa como anticipo de los regalos de boda, en la sala de Rubí[117]. Es posiblemente en ese momento cuando la imagen de Margarita empieza a ser un símbolo de poder, de autoridad, y un elemento iconográfico muy importante a tener en cuenta en las intenciones políticas de resultar posible heredera del trono. No se disponen de imágenes de aquel evento, pero si se ha relacionado un retrato de la Infanta pintado por, al parecer, un retratista del taller de Mazo, Francisco Ruiz de la Iglesia[118], con aquel momento [FIG. 23]. Margarita aparece vestida con el guardainfante y encima una falda anaranjada, y un jubón con decoración de lazos a conjunto con la falda. Es la misma indumentaria que porta en un retrato del Museo de Viena [FIG. 24] que se enviaría por Felipe IV al emperador, con la única diferencia de que en el retrato de Viena, su pelo aparece recogido en dos trenzas con decoraciones de lazos anaranjados también[119]. Sea o no el atuendo que llevara en el momento, bien de la firma de las capitulaciones, bien de la entrega de las joyas, la presencia del guardainfante indica algo más que el hábito que habría llevado Margarita Teresa hasta entonces, el hábito español, que no sólo marca la procedencia de la emperatriz, sino que la acompañará durante el resto de su vida.

No obstante, si seguimos cronológicamente con la historia del matrimonio entre Leopoldo y Margarita, encontramos precisamente todo lo contrario: una Margarita Teresa desprovista de su típico guardainfante. Lejos de la imagen sin esta estructura que presentaría años antes su hermana María Teresa, la razón por la que Margarita no lo llevaría sería bastante diferente.

El viaje de la Infanta siguió retrasándose hasta bien entrado el año 1666[120], celebrándose el matrimonio por poderes el día 25 de abril en el Salón de los Espejos, ejerciendo en Duque de Medina de las Torres el papel de Leopoldo I[121]. Es ahí probablemente cuando encontramos una modificación verdaderamente interesante de la imagen de Margarita. Según el conde de Potting, la ya emperatriz

[117] «…el conde de Harrach, después [de] la debida representacion, entrego las joyas que consistian en tres diferentes pieças: dos vinculadas de la Casa la primera de cinco esmeraldas de esçesivo tamaño, la segunda un rubi, una rosa de diamante, y una perla, cosa por su raredad de grandisimo valor, y la tercera, que venia propia, una grande caja del retrato del Emperador mi Señor, de varios y grandisimos diamantes, labrado al uso de hoy, admirablemente» en el según aparece en el diario del embajador Pötting del 22 de noviembre de 1665. En OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, p. 307.

[118] El retrato parece estar fechado en 1665, según LLORENTE, Mercedes. «Imagen y autoridad en una regencia. Los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder» *Studia Historica. Historia Moderna*, 2006, 28, p. 216.

[119] Según Laura Oliván, los lazos de las trenzas identificarían a Margarita como una mujer casada, lo que avanzaría la fecha de ambos retratos, el del Museo de Viena y el de Ruiz de la Iglesia hasta 1663 o 1664, justo después de la firma de las capitulaciones matrimoniales. La relación de este retrato con los hechos que se comentan viene a partir de que fuera posiblemente el atuendo portado por la Infanta aquel día, aunque se carezca de documentación que aporte veracidad a esta hipótesis. OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 844-845.

[120] Se retrasó hasta el 22 de marzo para que no se argumentaran problemas invernales, posteriormente el retraso alcanzó el 10 de abril, y finalmente salió todavía con más retraso. En OLIVÁN, 2009, p. 308.

[121] Sobre la manera en que se llevó a cabo, consulte el documento en la Biblioteca Nacional de España Mss/11028: [Papeles varios] *Forma en que se celebró el desposorio de la señora emperatriz de Alemania y salida de su majestad cesara de Madrid que fue a 25 de abril de 1666*, p. 24-28



Fig. 23. Francisco Ruiz de la Iglesia (atrib.), circa 1665. *La Infanta Margarita Teresa de Austria.*

Colección particular



Fig. 24. Anónimo, circa 1665. *La Infanta Margarita Teresa de Austria.*

Viena, Kunthistoriches Museum

apareció vestida en la ceremonia «sin falda»[122]. Es posible que fuera debido al luto guardado por la muerte de su padre, Felipe IV, el año anterior. Del mismo modo aparecería al inicio de su jornada, en su salida de Madrid, en la que iba vestida de «negro con bordado al canto»[123]. La imagen de la Infanta vestida de negro y sin guardainfante permite traer inmediatamente a la memoria la pintura de Martínez del Mazo que está en el Museo del Prado [FIG. 25] en la que aparece, vestida de la manera más sencilla posible, completamente de negro y sin guardainfante, como se aprecia con el gran número de pliegues en la cintura y la caída natural del tejido –el patrón para elaborar piezas para guardainfante no es el mismo– con una toca de luto sobre su cabeza y su pelo recogido en dos trenzas.

De este modo, sin trenzas, aparece en uno de los grabados que se realizaron con motivo de las bodas de Leopoldo y Margarita[124], de Johann Hoffmann [FIG. 26] en el que, a pesar de no parecer una imagen de luto, por lo que se intuyen sedas sinuosas y una capa de armiño, la emperatriz aparece prescindiendo de su guardainfante, y con ello, de su imagen española. Bien es cierto, que la imagen que muestra el grabado no se llegaría a producir nunca, puesto que lo que representa es la misma ceremonia de bodas de Leopoldo y Margarita, con presencia de ambas cortes enfrentadas, una vestida según el modo español, y la otra, la imperial siguiendo las modas francesas[125]. Aparecen tanto Mariana de Austria como el niño Carlos II. A la vista de la imagen, es presumible que el autor de dicho grabado no conociera el traje español, pues no sólo no representó a Margarita con guardainfante, que podría recordar a su vestimenta «sin falda» de la ceremonia del Salón de los Espejos, sino que también lo hizo con la reina Regente Mariana, a quien no sólo despojó de sus hábitos de viuda[126], sino que quitó también el guardainfante y alteró la imagen del peinado que habría llevado Mariana en su imagen oficial[127].

Sin embargo, la mayoría de estampas realizadas y divulgadas con motivo del enlace de Leopoldo y Margarita muestran a la emperatriz de la manera más usual a como acostumbrábamos a verla, es decir, luciendo su indumentaria característica española. La media figura grabada por Richard Collin [FIG.

---

[122] La referencia a la carta de Potting aparece en OLIVÁN, 2011, p. 856.

[123] BNE MSS/11028, *Forma en que…* p. 25 A pesar de la imagen de luto y austera que presentaría la emperatriz en su propia persona, no significa esto que no portara riquezas y tesoros consigo, pues en el mismo documento, en la p. 28, se describe toda una seria de joyas que acompañaron a Margarita Teresa a su salida de Madrid y entre las que se incluyen diez aderezos completos de diamantes, uno con esmeraldas, otro con rubíes y otro con diamantes grandes.

[124] El grabado aparece en *Publications relating to the wedding of Leopold I, Holy Roman Emperor, and Margarita Teresa, Infanta of Spai*n, colección de publicaciones relativas al matrimonio imperial, y digitalizado por el Instituto Getty. Accesible a través de la red en https://archive.org/details/gri_33125008682904 consulta > 24-08-2015

[125] El contraste de las vestimentas de las dos cortes resulta similar al contraste que se produjo en la Isla de los Faisanes el 7 de junio de 1659 durante la entrega de la Infanta María Teresa, y que fue captado por Charles le Brun.

[126] Para ver el significado de las tocas de viuda, véase DAVIES, 2009, 1516-1520

[127] El peinado que lleva en la imagen, lejos de parecerse al peinado en guardainfante tan particular de la corte española los años anteriores al matrimonio de Margarita, recuerda al llevado el siglo anterior por Isabel de Portugal, esposa de Carlos V.



Fig. 25. Juan Bautista Martínez del Mazo, 1665-1666. *Margarita Teresa de Austria en traje de luto.*

Madrid, Museo Nacional del Prado



Fig. 26. Johann Hoffman, 1666. *El matrimonio de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria.*

Los Ángeles, The Getty Research Institute

27], así como la de Bartholomius Kilian [FIG. 28], parecen derivar todavía de los modelos de los últimos retratos que se enviaron desde España, donde Margarita Teresa, aunque si luce guardainfante resulta imperceptible, puesto que son retratos que únicamente muestran su mitad superior, aparece con las mangas acuchilladas y la banda de hombros de filigrana adornada por una joya en el centro del pecho. Además, lleva, como acostumbramos a ver, su melena suelta dejando entrever los largos pendientes que porta. El ancho guardainfante es visible sin embargo en otras de las imágenes realizadas en honor del matrimonio, como en una estampa de Moritz Lang [FIG. 29] que reproduce a la pareja imperial flanqueados por una alegoría de la paz y otra de la justicia[128].

La intención, sin duda, de Margarita y su corte, fue la de epatar a la población de la capital del Imperio y por eso se quitaron las ropas del luto con las que salieron de Madrid[129]. El 5 de diciembre de 1666, Margarita y todo su séquito entraban a Viena[130]. La emperatriz apareció con un traje carmesí, cosido con hilos de plata y con un gran número de diamantes bordados, sorprendiendo además, tanto Margarita como su corte, con el corte inusual de sus trajes y la profusa elaboración que tenían las joyas. Jamás se había visto en Europa una ropa tan ostentosa[131]. Y curiosamente, parte de ese séquito, no era de factura española, sino de la principal potencia rival de Leopoldo: Francia[132].

Sin embargo, en uno de los festejos que siguieron al banquete de bodas después de la entrada en Viena, la emperatriz se presentó como una de ellos, como una vienesa más. Apareció, en una de las danzas, vestida a la alemana. Margarita se vistió con un traje que personificaba a Galatea, siguiendo una referencia a la *Favola Pastorale per música La Galatea* de Pietro Andrea Sian, basada en una de las

[128] El grabado aparece en la misma colección que la anterior imagen de la celebración, en *Publications relating to the wedding of Leopold I…,* 1667.

[129] Tanto Margarita como su corte se quitaron el luto el 17 de octubre de 1666, cuando hicieron su entrada en la Ciudad italiana de Rovereto. La población debió quedar asombrada de la magnitud de la entrada, que presentaba más de 500 carros. El aspecto suntuoso de los personajes que participaron también fue destacable, con sus ropas de terciopelo amarillo con fajines de color rojos y sedas, bordaduras, encajes venecianos y las numerosas joyas preciosas que portaban, según testimonios como el del conde Ernesto Harrach. La mención a este hecho aparece en SMÍSEK, 2011, p. 932

[130] «A cinco de Diziembre hizo su entrada en la Imperial Ciudad, en día clara y hermosa, y el señor Emperador fue a recibir a su Esposa a una legua de Viena, aun lugar que llaman San Marcos, y la llevo a los Arrabales a una rica tienda que avia mandado armar por maravilla en su género, siendo regalo del Gran Turco». En *Verdadera relacion de la entrada, y recebimiento, que se le hizo â la señora Emperatriz de Alemania, D. Margarita de Austria, en la ciudad de Viena, en cinco de diziembre del año passado de 1666: dase quenta como el señor Emperador Leopoldo corriò la posta disfraçado, con el deseo de besarle la mano ... y de las fiestas, y regozijos que se hizieron*. Granada: Baltasar Bolíbar, 1667, Fol. 373 (BNE. MSS/18400)

[131] La referencia a esta afirmación viene dada por el *Theatrum Europaeum*, diario germánico publicado en Frankfurt por Matthaus Merian, según SMÍSEK, 2011, p. 933

[132] Aunque Viena y París fueron dos capitales enfrentadas, en la capital del Imperio se siguió la moda francesa. Además, en la entrada de Margarita en Viena «el coche de la Señora Emperatriz; obra preregrina y despejo de la mayor riqueza y valentia del Arte. Hizose en Paris, donde salen a luz los mayores primores de Europa. Era guarnecido de terciopelo carmesí, hornado de oro, plata y aljofar, con rara disposición, y hechura en todas sus partes. Los cavallos eran blancos como nieve, y sus aderezos quaxados de oro y plata. Rematavan el séquito la litera, y silla de manos de la Señora Emperatriz, de la misma arte, y materia que el coche.» En *Verdadera relación de la entrada y recebimiento*…Fol. 344 (BNE. MSS/18400)

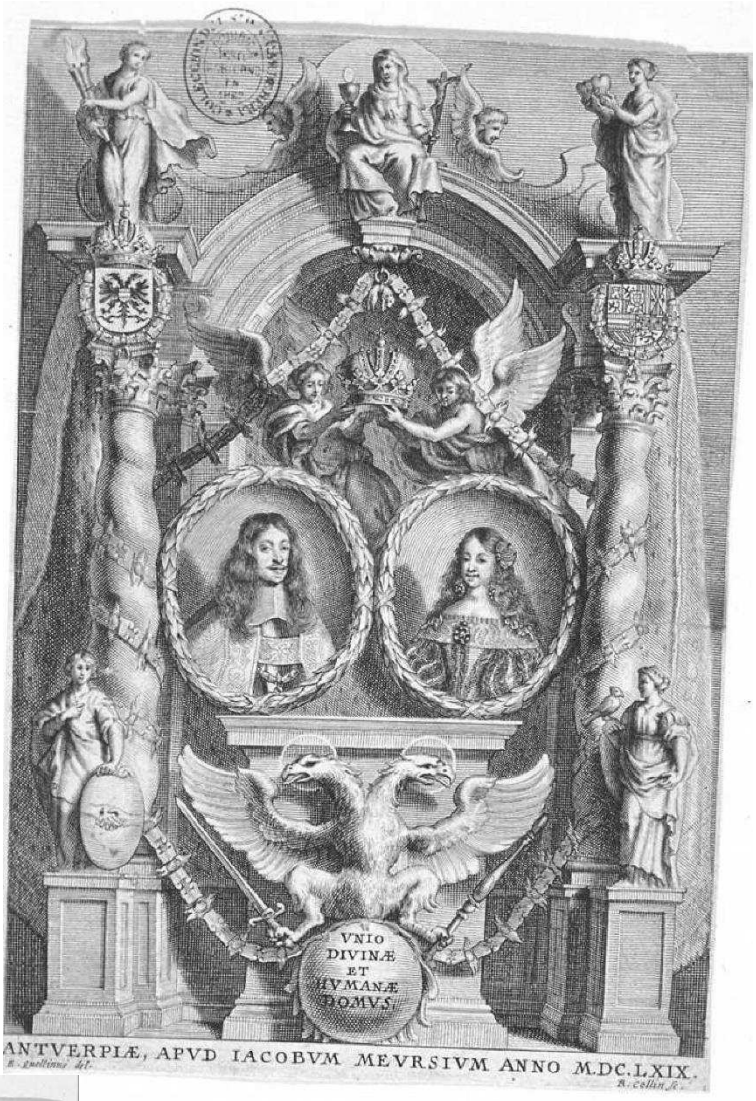


Fig. 27. Richard Collin, 1669. *Portada alegórica del matrimonio de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria*

Madrid, Biblioteca Nacional de España



Fig. 28. Bartholomaus Kilian, 3er cuarto del siglo XVII. *La emperatriz Margarita Teresa de Austria*

Madrid, Biblioteca Nacional de España



Fig. 29. Moritz Lang, 1666. *Unión alegórica de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria.*

Los Ángeles, The Getty Research Institute

metamorfosis de Ovidio[133]. Esta representación de la emperatriz ataviada de esta manera, ha quedado en la memoria posterior gracias al retratos que Jan Thomas realizó [FIG. 30], donde la esposa del emperador va literalmente cubierta de joyas, plumas, pieles de armiño y telas tejidas y bordadas en metales preciosos. Es posiblemente una de las pocas representaciones de Margarita Teresa donde la podemos ver un con traje algo similar, aunque fuera un traje de espectáculo, a un traje de corte alemán, es decir, europeo. Al vestir sus trajes de su corte de adopción, la nueva emperatriz manifestaba el deseo de transformar su cuerpo político y demostrar su voluntad de adaptarse a su nueva corte imperial, complaciendo así a su esposo y vasallos[134]. Debía mostrarse como una princesa conquistada, como alguien que abandonaba su corte para formar parte de una nueva realidad diferente[135].

Sin embargo, la falsa apariencia vestimentaria alemana de Margarita Teresa duró bien poco. No es casualidad que en la Casa de la Emperatriz que se configuró antes de su salida de España para iniciar su viaje, incluyera dos sastres españoles en la configuración de la casa[136]. Dejó de lado las modas europeas y volvió a vestir a la española[137], entre otras cosas, porque exceptuando la indumentaria, el ceremonial español dominaba en Viena[138]. Pero lo más probable es que al emperador le interesase también marcar la procedencia de su amada esposa, que fuera contemplada, además de como su mujer y emperatriz, como la hija de un Rey y heredera que le podría reportar una herencia territorial considerable[139].

Sin embargo, la emperatriz se usó de la imagen alemana para su propia legitimidad en la corte: una esposa tenía como tarea principal la labor de traer un heredero a la corona en cuestión. Así, a finales de marzo de 1667, Margarita salió a misa sin guardainfante y sin cuerpo con ballenas, y además,

[133] OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «La influencia del modelo borgoñón en la Casa de las emperatrices hispanas (1629-73)» en HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix. *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 566-567

[134] OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 865

[135] El término de princesa conquistada lo usa José María Perceval en su estudio sobre los matrimonios franco-españoles en la Edad Moderna. PERCEVAL, José Maria. «Épouser une princesse étrangère. Les mariages espagnols» en POUTRIN, Isabelle: SCHAUB, Marie-Karine. *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe. XV-XVIII siècle*. Paris: Éditions Bréal, 2007, pp. 65-74.

[136] BASTL; COLOMER, 2014, pp. 155-157

[137] De hecho, tardó varios meses en volver a aparecer vestida a la alemana, lo que le valió aparecer por este aspecto en el noticiero *Theatrum Europaeum*, del 25 de marzo de 1667. En BASTL; COLOMER, 2014, p. 155.

[138] OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 865

[139] Sin embargo, la apariencia, usos y costumbres de la corte de Margarita no estuvo exenta de polémicas y de quejas por parte de algunos cortesanos, sobre todo al inicio de la estancia de la emperatriz y su casa española en Viena, si bien es cierto, que antes de la llegada de Margarita a Viena, ya existían prejuicios contra todo lo español, a causa de ciertos comportamientos que tenía la madre del emperador, María Ana y la embajada española en la capital danubiana, en SMÍSEK, 2011, p. 917. Según Leopoldo, las españolas tenían un carácter temperamental e intentaban influir y cambiar a su gusto prácticamente todos los ámbitos de la corte, como los horarios de las comidas, que normalmente se efectuaban entre las 11 y las 13, y la casa de la emperatriz, los retrasaba hasta las 14, en DUINDAM, 2009, p. 158. Leopoldo incluso llegó a mandarle alguna carta al embajador imperial en Madrid, Eusebius Potting, espetándole que los miembros de la casa española en Viena no respetaban ninguno de los hábitos del Hofburg, según se dice en SMÍSEK, 2011, p. 935.

cambió su carruaje usual por una silla de manos. De esta manera, sin el guardainfante se podía lucir un incipiente vientre –cabe recordar que el guardainfante disimulaba perfectamente la forma natural de la tripa de una embarazada– y montando en silla, se evitaba el traqueteo de la carroza que podría ocasionarle alguna que otra molestia. Margarita se volvió a vestir a la alemana para mostrarle al mundo que estaba en cinta[140].

Sin embargo, la otrora Infanta de España, recuperó nuevamente sus hábitos característicos en el vestir tras el alumbramiento de sus hijos. Así la vemos, por ejemplo, en el retrato que hacia 1670 le realizaron junto a su hija, la archiduquesa María Antonia [FIG. 31]. Nuevamente aparece con sus mangas acuchilladas y su tan español guardainfante.

De este modo, Leopoldo permitió el uso de la moda a la española por Margarita y sus damas, además del ceremonial español, quedando sus quejas iniciales en poco más que agua de borrajas. Pero todo esto respondía a una estrategia política pensada y elaborada para reforzar, mediante la imagen, sus intereses en la monarquía hispánica[141]. Con su guardainfante, Margarita Teresa mostraba su procedencia y la posibilidad de aportar al Imperio, mediante la vestimenta, muchos territorios más allá de sus dominios austríacos y centroeuropeos.

Y es ahí donde residía su valor simbólico.

[140] En la carta de la Condesa de Castellar, esposa del embajador español en Viena, a la Condesa de Potting, esposa del imperial en Madrid, del 28 de marzo de 1667 se confirmaba el embarazo: la emperatriz había cumplido dos faltas y había salido a misa «en silla y sin guardainfante el día de nuestra señora de la encarnación siendo del todo el más festivo y alegre que podíamos desear en esta corte donde nos hallamos con el alborozo que corresponde a esta felicidad». De la misma manera que en la carta del 30 de marzo del propio Castellar a Potting se hablaba también de la salida de la emperatriz «sin guardainfante y ballenas, habiendo salido en silla a San Agustín a la fiesta de la encarnación cuya demostración alegro justamente a toda esta ciudad». La referencia a estas cartas aparece en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 868.
[141] OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 865.



Fig. 30. Jan Thomas, 1667. *La Emperatriz Margarita Teresa de Austria como Galatea*

Viena, Kunthistoriches Museum



Fig. 31. Escuela austríaca, ca. 1670. *La emperatriz Margarita Teresa con su hija María Antonia*.

Viena, Palacio Imperial Hofburg, Cancillería Presidencial

LA *ESPECTACULAR* IMAGEN DE LOS ESPECTÁCULOS DE ESTADO

FIESTAS DE BODAS Y ENTRETENIMIENTOS: LA DISPUTA DEL TOISÓN

Cierto es que María Teresa, cuando se casó con Luis XIV, renunció a sus derechos dinásticos, pero nunca fue algo que se tomara en serio por parte del rey ya que la Monarquía española nunca desembolsó los 500.000 escudos como dote por la Infanta. También es cierto, que la imagen de María Teresa había sido doblegada y moldeada a la francesa: cualquier rastro de iconografía española que presentara su aspecto, se eliminó. No así, el de su hermana y emperatriz Margarita Teresa, a quien, como ya hemos visto, el emperador Leopoldo I permitió seguir conservando y favoreciendo su imagen española.

Ahora bien, los espectáculos nos dieron un nuevo escenario al que trasladar la competición política por la legitimidad del territorio hispánico. Si Luis había eliminado de la imagen de su esposa todo rastro de españolidad, su política con los espectáculos le fue bastante más útil a la hora de marcar sus intereses. Y todo esto empezaría a verse nada más contraer matrimonio con la Infanta.

María Teresa llegaría a París el 26 de agosto de 1660. Por la mañana, el Rey y la Reina fueron entronizados en una tarima elevada para recibir "el respeto y la sumisión" de la ciudad y sus corporaciones, entre las que se incluían el Parlamento y la Universidad[142]. Sin embargo, su Gran Entrada se realizó por la tarde, donde los soberanos participaron en una cabalgata en la que atravesaron la ciudad, pasando bajo varias puertas y arcos cuyas decoraciones mostraban diferentes temas y variaciones sobre el triunfo de la paz, conmemorando la Paz de los Pirineos que se había sellado por el real matrimonio. Podríamos reconstruir perfectamente el recorrido de esta entrada que hicieron los Reyes de Francia en París, puesto que las relaciones que nos han quedado no son escasas[143], incluso

[142] BURKE, 2010, p. 49

[143] Una interesante colección que recoge varias publicaciones alusivas a la entrada de los Reyes en París, y da explicación de decoraciones de las arquitecturas efímeras que se montaron, así como un elogio a la Reina y a la Reina Madre es *Iovrnavx historiques: contenans tout ce qui s'est passé de plus remarquable dans le voyage du roy, & de Son Eminence, depuis leur depart de Paris, le 25. iuin de l'an 1659 : pour le traitté du mariage de sa majesté, & de la paix generale, jusqu'à leur retour : auec une exacte recherche de ce qui s'est fait dans le conferences des deux ministres, & dans le mariage du roy auec l'infante d'Espagne à Fontarabie, & à S. Iean de Lus : et leur entrée dans toutes les villes de leur passage, & leur triomphe dans leur bonne ville de Paris.* Paris: Jean Baptiste Loyson, 1660. Accesible a través de la digitalización del Instituto Getty en https://archive.org/details/iovrnavxhistoriq00coll > consulta el 12-09-2015

se mandó, el mismo año, una crónica en español para la corte de Madrid[144].Así muchos de estos escritos que se realizaron tuvieron como único propósito engrandecer a la nueva reina María Teresa sirviéndose de la analogía con la mitología, como la publicación el 1660 de *Le Parnasse Royal et la Rejouyssance des Mvses*[145].

El desfile abarcaba elementos como carros triunfales a la romana, sobrecargados de alegorías, y todo el séquito [FIG. 32] fue pasando por los arcos que se construyeron. La entrada, por ejemplo, de la Puerta de Saint-Antoine [FIG. 33], se hizo recubrir con suntuosos tapices que mostraban las escenas relativas al capítulo de la *Isla de los Faisanes*[146], además de un cuadro de los Beaubrun, que mostraba los principales personajes de la administración de la ciudad de París, algunos, de rodillas ante el rey, que aparece sentado al lado de la reina María Teresa, vestida como una diosa que señala una cornucopia, símbolo de la abundancia que iban a representar tras la Paz de los Pirineos[147].

Quizá el elemento más significativo de todos los festejos que se realizaron durante las jornadas festivas posteriores a la entrada, apareció en el espectáculo de fuegos de artificio[148]. Aparecía una nave con el Toisón de Oro[149], símbolo de la orden de la casa de Austria [FIG. 34]. La nave hacía referencia irremediablemente a la nave de los Argonautas, con la que Jasón emprendió la búsqueda del vellocino de oro[150], y estaba coronada por una corona con flores de lis en el mástil, rematado por un gran sol de 12 pies de diámetro con las iniciales de Luis y María Teresa entrelazadas. El barco, capitaneado por guerrero vestido a la griega, llevaba consigo la imagen del Vellocino de oro, que había conquistado ese guerrero con el que todos identificaron un príncipe francés[151]. La Casa de Austria, con María

[144] *Relacion verdadera de la feliz llegada de los señores Reyes de Francia a la ciudad de Paris, ostentacion, y grandeza con que fueron recibidos en aquella Corte de toda la Nobleza della, acompañamiento, y festivo aplauso, con que fue recebida Maria Teresa Bibiana de Austria, de todos sus vasallos*. Zaragoza, Juan de Ybar, 1660.

[145] *Le Parnasse Royal et la Rejouyssance des Mvses sur les Grandes Magnificenes qui se sont faites à l'entrée de la Reyn*e. En *Iovrnavx historiques: contenans tout ce qui s'est passé de plus remarquable…,* p. 186-197

[146] Es relativamente sencillo identificar estos elementos con la presencia de la barraca que se construyó, a partir de las estampas que Ludovic Richeur grabó y Sébastien diseñó en 1660 como *Vue de l'ile des faisans ou fut conclue la paix entre la France et l'Espagne* conservada en París, en la Biblioteca Nacional de Francia.

[147] APOSTOLIDÈS, Jean Michel. M. Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris: Éditions de minuit, 1981, p. 17-18

[148] Los fuegos artificiales solían ser el fin de fiesta de los espectáculos y además eran usados para iluminar los eventos celebrados a la caída de la tarde sirviendo al propósito de causar el mayor efecto dramático posible. Se componían verdaderas escenas con simbología. De hecho, en el contexto austríaco adquirieron gran relevancia y virtuosismo en su ejecución, consiguiendo mostrar en el cielo complicados lienzos alegóricos, con una exuberancia similar a la de la práctica decorativa teatral. En MERINO PERAL, Esther. «Juegos Escénicos: Aparatos diversos de la Historia del Espectáculo en la época moderna», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCVIII, Cuaderno I, 2011, pp. 47-78.

[149] La Orden del Toisón de Oro es una orden de caballería fundada en 1429 por Felipe de Borgoña. Es el máximo signo de la dinastía de los Habsburgo, con lo que ello significa para las coronas de Austria y España.

[150] La alusión a la nave de los Argonautas también es posible que tuviera significados sobre el Buen Gobierno del soberano, al relacionarlo con el buen criterio al manejar el timón para conseguir su objetivo final, el Vellocino.

[151] «Et ce subtil Ingénieurs n'épargna rient pour correspondre à l'attente publique; Il crut qui ne pouvoit prendre un sujet plus favorable pour la décoration que la conqueste de la Thoison d'or, quoy que cette matière ait esté rebattue diverses fois, que cette histoire ait paru sur le Théâtre en mille occasions [...] Sur cette pensée l'Ingénieur fait fabriquer un vaisseau de

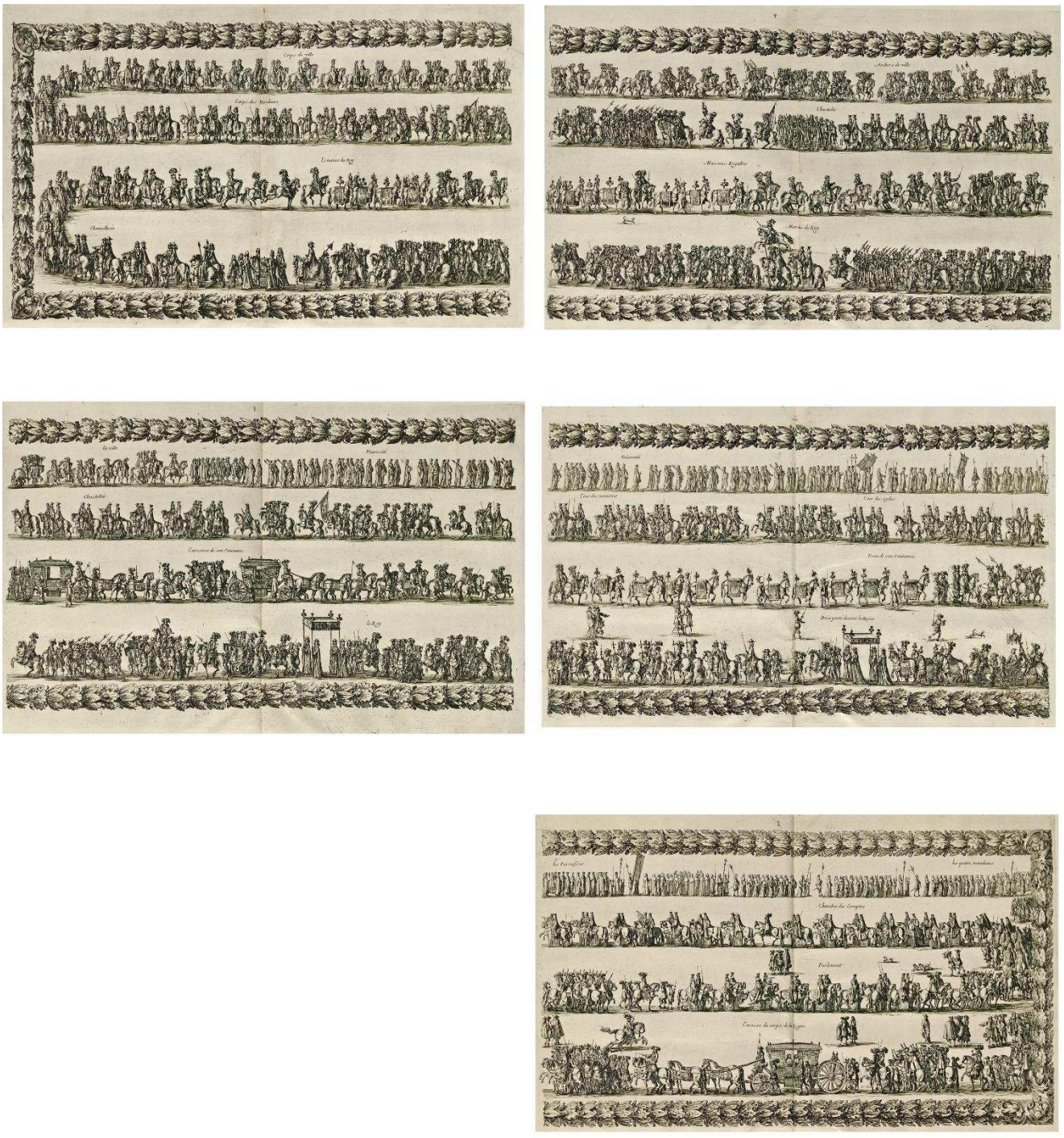


Fig. 32. François Colletet, 1660. *Esquema de la entrada de los Reyes de Francia en París el 26 de agosto de 1660*

Los Ángeles, The Getty Research Instiute

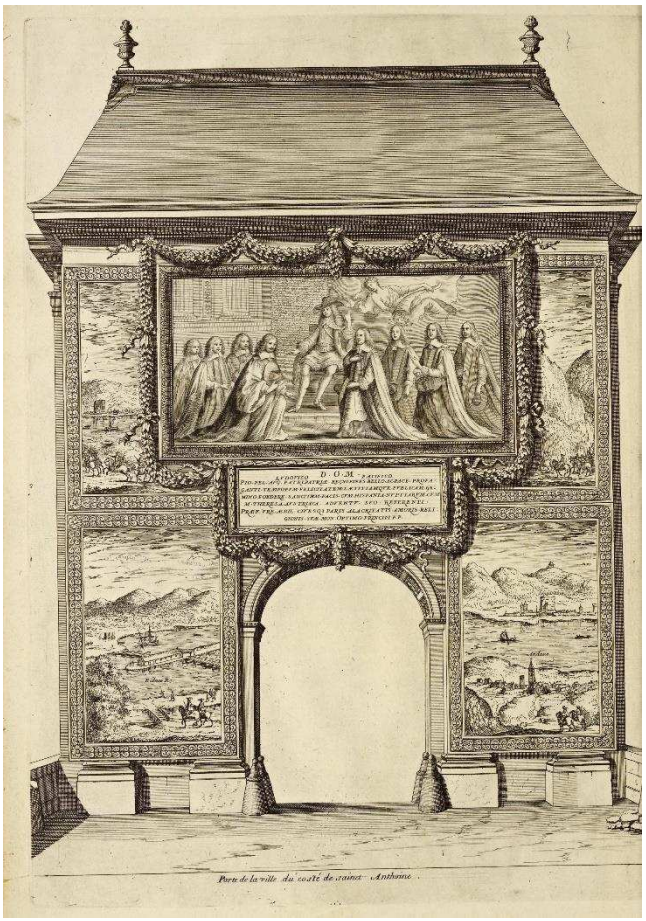
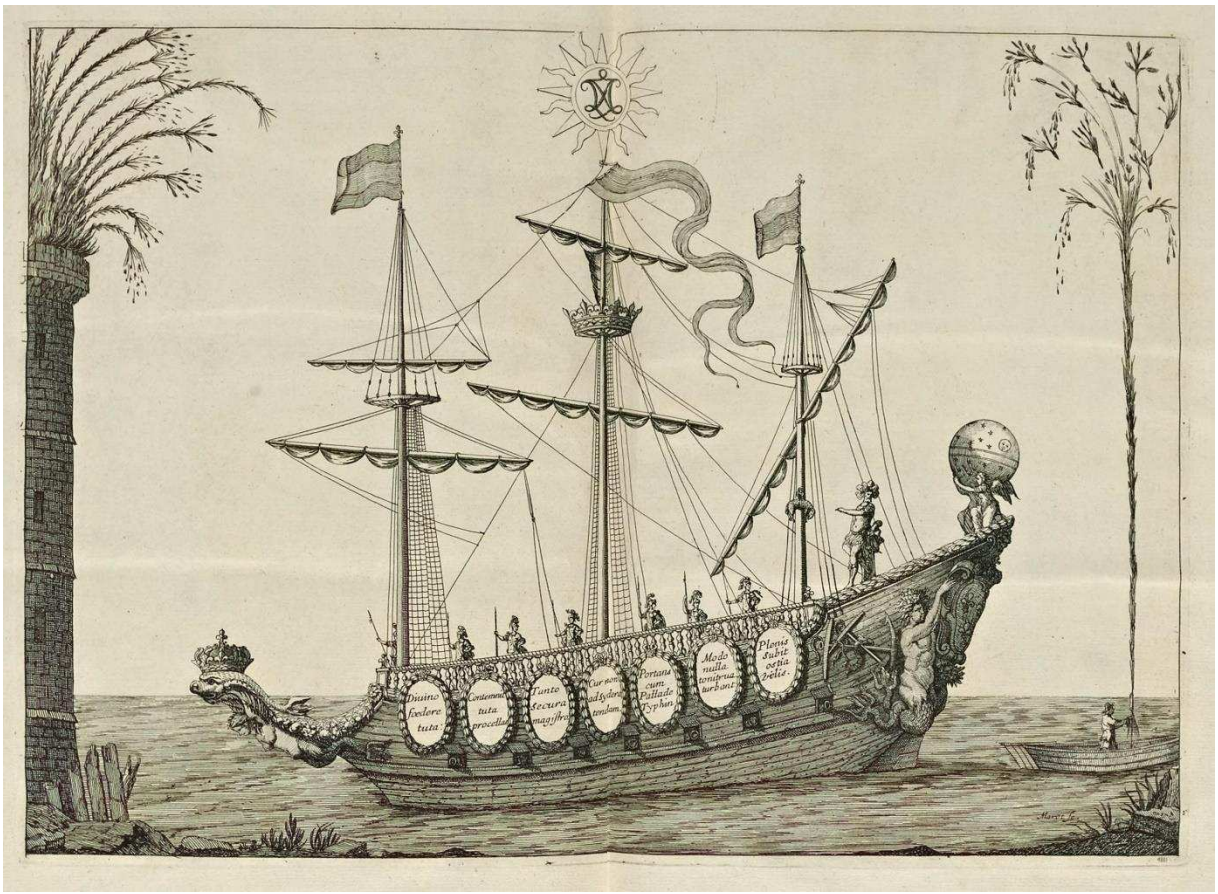


Fig. 33. François Colletet, 1660. *Decoración para arco de la puerta de Saint-Antoine de París*

Los Angeles, The Getty Research Instiute

Fig. 34. François Colletet, 1660. *Nave de los Argonautas*

Los Ángeles, The Getty Research Instiute



Teresa como protagonista, había sido capturada por un francés que navegaba sobre la Victoria. Y así, con la captura del Toisón de Oro, consiguieron dar por iniciadas unas espectaculares luchas entre las cortes de París y Viena por el mismo símbolo.

Pero es posible que la provocación francesa no acabase ahí. Luis XIV organizó un torneo el 5 y el 6 de junio de 1662 en los exteriores del Palacio de las Tullerías, con motivo de mantener el ejercicio y carácter guerrero de la nobleza y entretenerla, además[152]. Si bien es cierto que el elemento del torneo tiene más de medieval que de clásico, los contemporáneos de Luis XIV nunca pensaron en este ejemplo y se erigieron más como herederos de la tradición clásica. Cinco cuadrillas, cada una de ellas compuesta por un cabeza y diez caballeros compiten para demostrar su fuerza en un anfiteatro construido para la ocasión. Cada cuadrilla representaba una nación diferente: Romanos, Persas, Turcos, Indios y Americanos. Cada una de ellas, encabezada por los principales personajes cercanos al rey: Monsieur, Felipe de Orleans como jefe de los Persas [Fig. 35]; el príncipe de Condé, de los Turcos [Fig. 36]; el duque de Anguien de los Indios [Fig. 37]; y el duque de Guisa de los "salvajes" Americanos [Fig. 38][153]. El jefe de las tropas romanas, evidentemente, era el rey Luis XIV.

Luis se transformó para este torneo en un *imperator* con un traje suntuoso, lleno de diamantes y plumas, así como la montura de su caballo [Fig. 39]. Por suerte, en la descripción del carrusel, nos han quedado descripciones muy detalladas de las indumentarias que portan cada uno de los participantes[154]. Llevaba además, un escudo con un emblema, un sol que disipaba las nubes y con un lema UT VIDI VICI, (ví y vencí) y todos los demás jefes de cuadrilla, en sus escudos llevaban lemas de fidelidad al propio monarca. Un grabado de Israel Silvestre congeló la escena previa al juego del torneo [Fig. 40];

---

soixante & douze pieds de long équipé de les mats, de les voiles et de les cordages, comme ceux que l'on voit voguer sur les Mers; et qui bien que baty à l'antique, pouvoit fort bien passer pour celuy qui sert d'Hiéroglyphique à la Ville de Paris. [...] Le dedans, on voyoit au plus haut du grand mats, dont la haune estoit formée par une Couronne d'or Fleurdelisée, un Soleil de douze pieds de diamètre, qui portoit dans son centre un chiffre de ces trois lettres L. M. T. Entrelassées, & si bien démêlé que chacun y lisoit facilement les noms Augustes du Roy et de la Reyne [...] Audevant duquel paroissoit sur le tillac, en la partie plus éminente, une grande figure assisse dans une espèce de Trône, qui tournoit de tous costez la teste, & qui par la majesté de son port & la magnificence de ses habits se faisoit reconnaitre pour le chef; il tenoit dans sa main une Thoison d'or, & quoy que vestu à la Grecque, beaucoup le prenoinet pour un vrai Prince François» en TRONÇON, Jean. *L'entrée triomphante de leurs maiestez Louis XIV roy de France et de Nauarre, et Marie Therese d'Austriche son espouse : dans la ville de Paris capitale de leurs royaumes, au retour de la signature de la paix generalle et de leur heureux mariage : enrichie de plusieurs figures, des harangues & de diuerses pieces considerables pour l'histoire : le tout exactement recueilly par l'ordre de Messieurs de ville, et imprimée l'an M.DC.LXII.* Paris: François Le Cointe, 1662, p. 156-161. Accesible a través de la web en https://archive.org/details/gri_33125008440451 > consulta el 18-09-2015

[152] O al menos, esa fue la explicación oficial, según APOSTOLIDÈS, 1981, p. 41 El carácter guerrero del carrusel combinaba la tipología de los torneos que se llevaron a cabo en la Edad Media y el Renacimiento. Se puede ver más sobre el torneo y sus implicaciones en el Renacimiento en MERINO PERAL, Esther. «De la guerra al espectáculo cortesano: el arte efímero en el torneo» en El Reino de la Ilusión. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005, pp. 15-43.

[153] La descripción del carrusel se puede ver, original y acompañada de grabados que ilustran las escenas y diferentes cuadrillas en PERRAULT, Charles. *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année M.DC.LXII*. Paris : Imprimerie Royale, 1662

[154] PERRAULT, 1662.

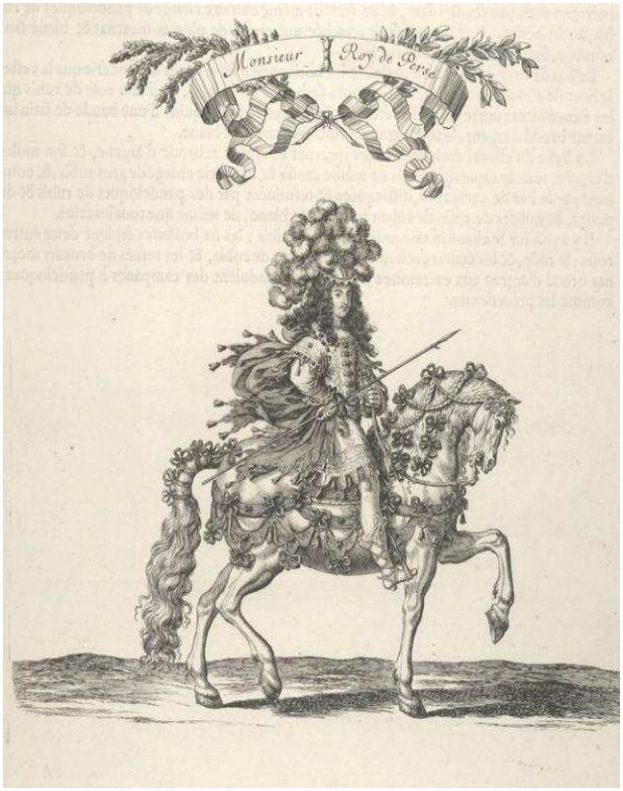


Fig. 35. Henri de Gissey, 1662. *El jefe de los Persas*

Londres, The British Library



Fig. 36. Henri de Gissey, 1662. *El jefe de los Trucos*

Londres, The British Library



Fig. 37. Henri de Gissey, 1662. *El jefe de los Indios*

Londres, The British Library



Fig. 38. Henri de Gissey, 1662. *El jefe de los Americanos*

Londres, The British Library

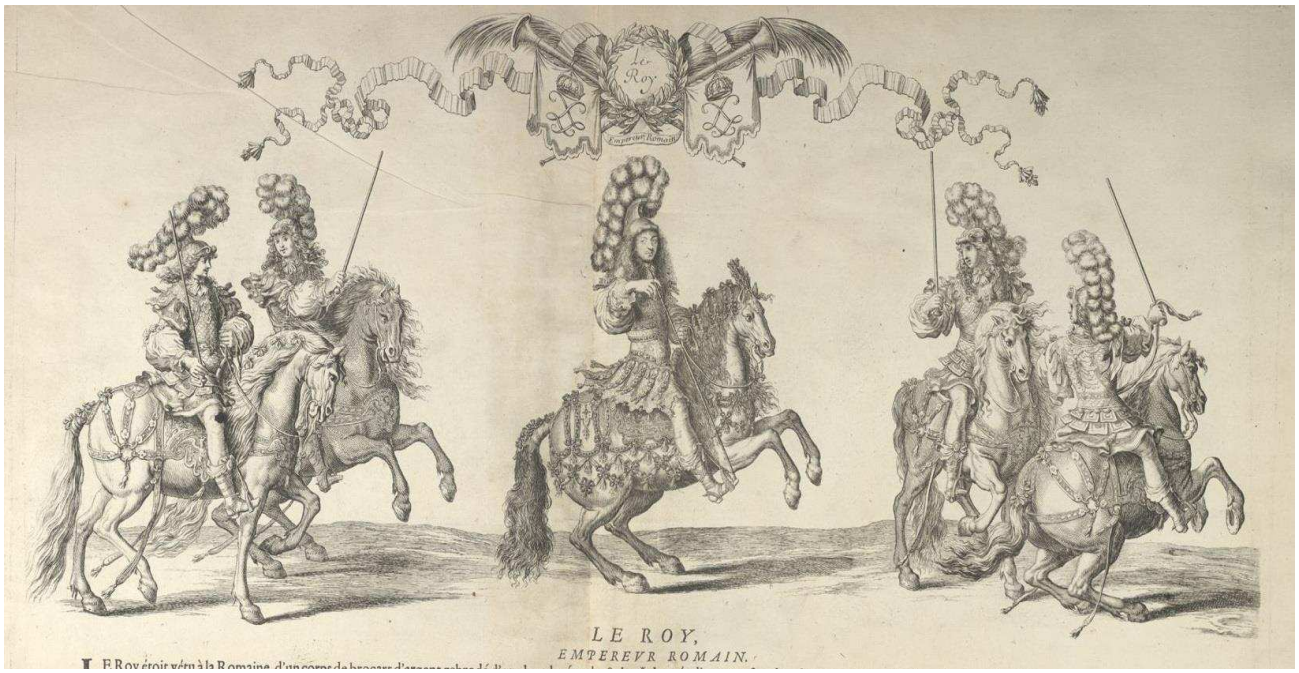


Fig. 39. Henri de Gissey, 1662. *Luis XIV, jefe de los Romanos*

Londres, The British Library

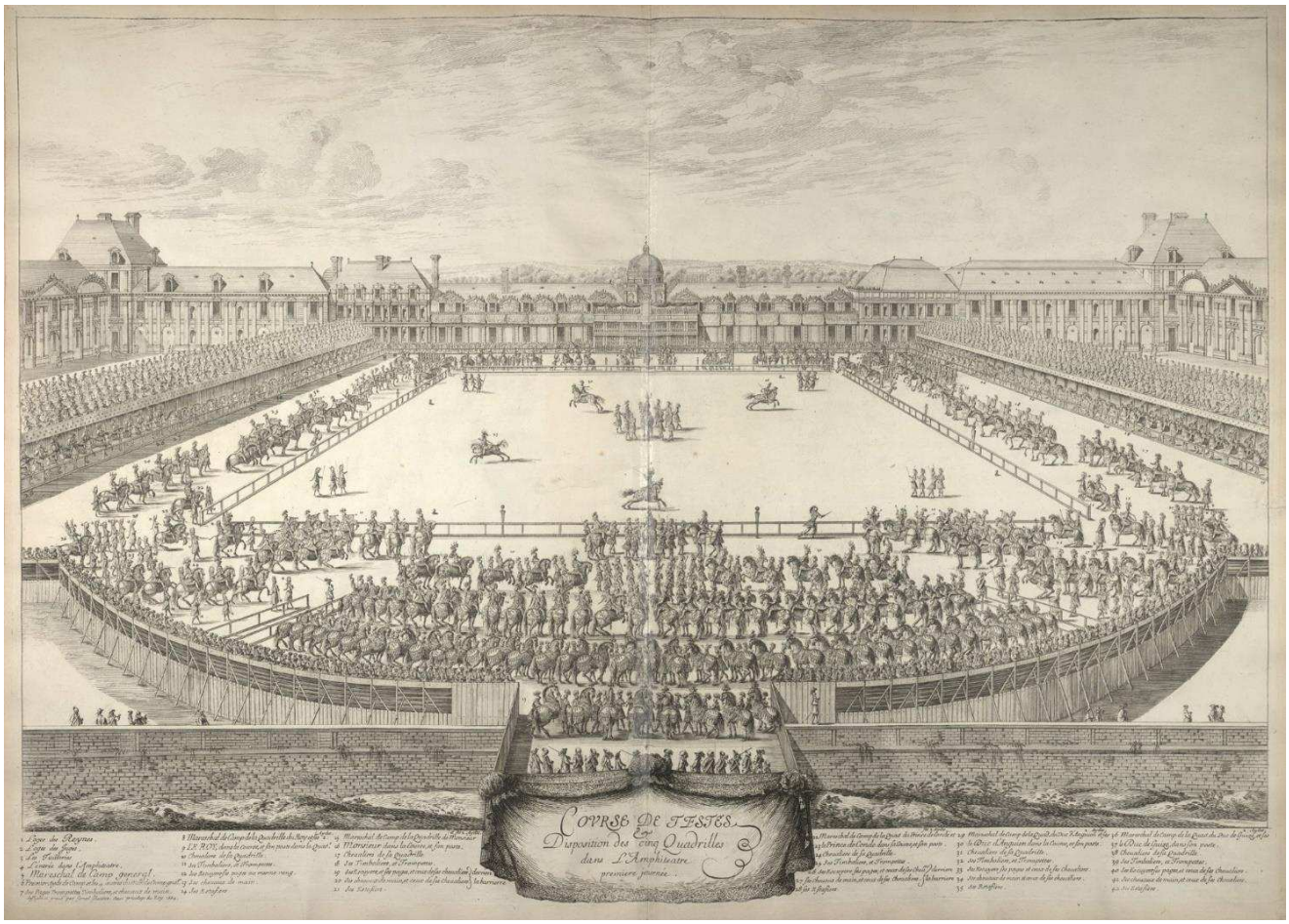


Fig. 40. Henri de Gissey, 1662. *Course de Testes. Disposition des cinq Quadrilles dans l'Amphithéatre*

Londres, The British Library

el Rey, en el centro del espacio, rodeado por los caballeros de su nación, encerrados en el círculo más grande que forman las otras cuadrillas. Luis se presentaba, además de emperador, como el eje sobre el que giran todos los demás. Como una estrella solar que extiende sus rayos en todas las direcciones, y presentándose así, como el gran emperador que rige sobre todos los demás imperios[155].

Sin embargo, no quedó ahí la cosa y Luis XIV proyectó el hasta entonces mayor espectáculo que se hubiera visto. Fue en Versalles, inaugurando gran parte de los jardines del palacio. Del 7 al 13 de mayo de 1664, tuvo lugar la gran fiesta que se conoció como *Los Placeres de la Isla Encantada*, en honor de la reina María Teresa de Austria y de la reina madre Ana de Austria. Prácticamente toda la fiesta giró alrededor del tema de la bruja Alcina, que tenía prisioneros a Ruggiero y a sus heroicos caballeros, y también de una relectura del poema épico *Orlando Furioso*, aun añadiendo algunas alusiones antiguas. Luis XIV, como acostumbra, participará activamente en el desarrollo de la fiesta en el papel de Ruggiero y lo hará nuevamente, ataviado a la manera griega[156].

Quizá el aspecto más interesante respecto al tema que ocupa este estudio, ocurre durante el primero de los días, donde la esposa de Molière, uno de los encargados de la preparación de la fiesta, invita al público a rendir homenaje a María Teresa. Después, Apolo aparece en escena y establece algunas conexiones entre la Antigüedad y la Francia actual, prediciendo la llegada de un nuevo Imperio que se crearía con la reciente unión de las dos más grandes potencias europeas[157].

La fiesta abordó los placeres que se podían tener el siglo XVII, desde los que habían sido recibidos, como el torneo, hasta los más contemporáneos, como el ballet, la ópera o las increíbles cenas o banquetes. Lo que siguió al primer día fue un sinfín de estos placeres, además de carreras de caballos, loterías o representaciones teatrales [FIG. 41], en lo que constituyó, sin duda un intento de monopolio festivo en la Europa de la segunda mitad del siglo XVII[158].

---

[155] APOSTOLIDÈS, 1981, pp. 42-43

[156] Aunque no tan detalladamente en lo que respecta a las indumentarias, *Los placeres de la Isla Encantada* también se publicaron. *Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bague, collation ornée de machines, comédie meslée de danse et de musique, Ballet du Palais d'Alcine, feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664 et continuées plusieurs autres jours*. Paris : R. Ballard, 1664. Y con grabados de Israel Silvestre de lo que aconteció en la edición de 1673: *Les plaisirs de l'isle enchantée , course de bague : collation ornée de machines ; comédie, meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV et continuées plusieurs autres jours*. Paris: Imprimerie Royale, 1673. Accesible a través de la red en la Biblioteca Nacional de Francia en http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626216h.r=Les+plaisirs+de+l%27isle+enchant%C3%A9e.langEN > consulta 18-09-2015

[157] APOSTOLIDÈS, 1981, p. 93.

[158] APOSTOLIDÈS, 1981, p. 94-96.

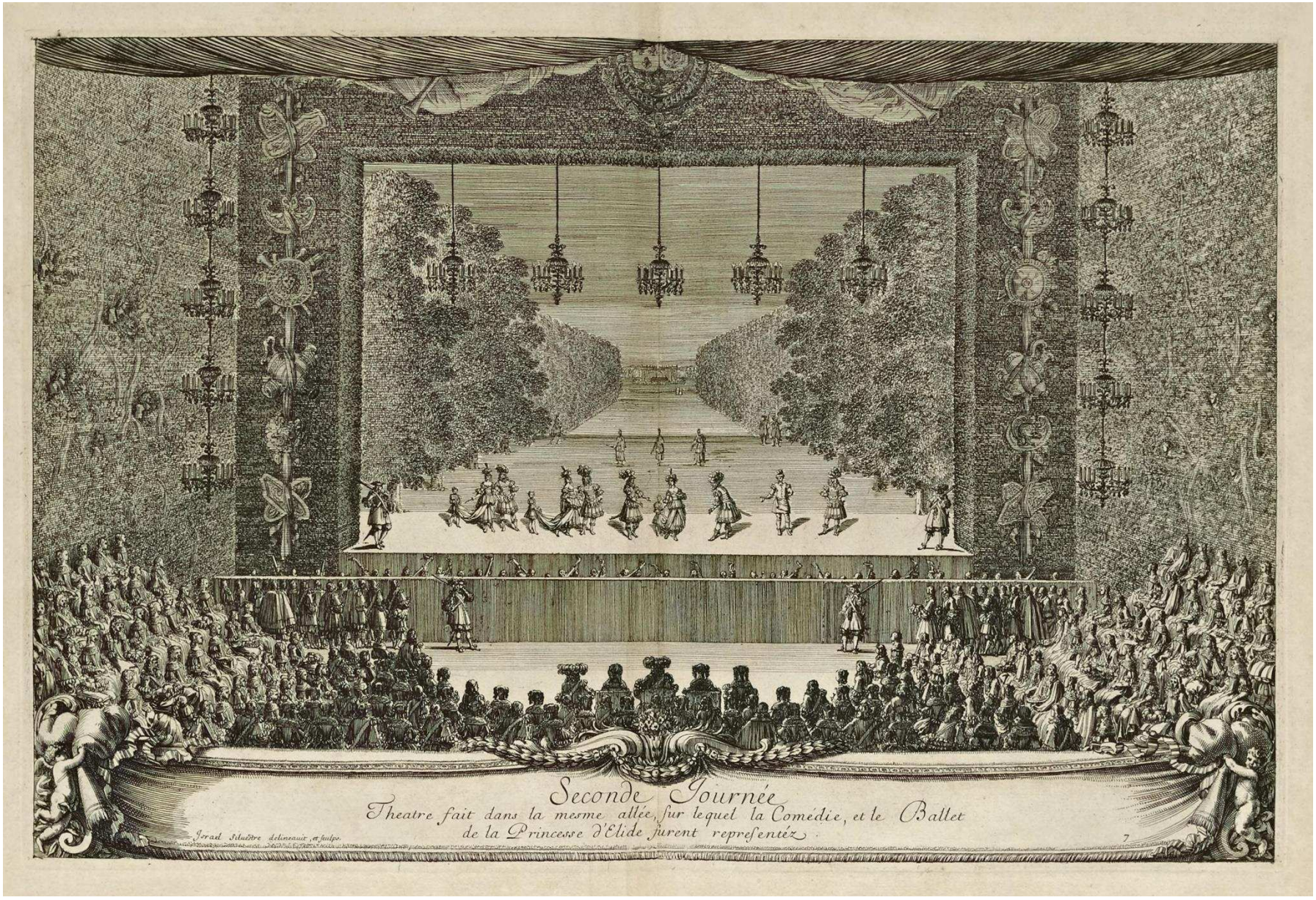


Fig. 41. Israel Silvestre, 1664. *Escena de teatro durante las fiestas de Les plaisirs de l'île enchantée*

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Leopoldo I no debió entender todos estos espectáculos como otra cosa que no fuera una absoluta provocación, a lo que contestó con la misma moneda. Si La corte de Viena pretendía rivalizar con la de Luis XIV, no tenía otra opción que desplegar todas las armas en el terreno del espectáculo.

Fue en el famoso ballet ecuestre *La Contesa dell'Arie e dell'Aqua*, organizado a comienzos de 1667 y dentro del marco de las festivas celebraciones que se llevaron a cabo con motivo de las bodas de Margarita y Leopoldo[159], y donde se encuentran formuladas todas las pretensiones de poder político. Tuvo lugar, concretamente, el 24 de enero de 1667 en el patio interior del palacio imperial [FIG. 42], y allí pretendió soprender con lo que cinco años antes había hecho su homónimo francés, creando el espectáculo más fastuoso y brillante que se hubiera visto hasta entonces[160].

El arquitecto Carlo Pasetti, erigió en el patio del palacio tribunas para los espectadores y una decoración palaciega, que se podía transformar en el Templo de la Eternidad; proyectó también seis carruajes, alusivos a los Elementos, a la Gloria y a la nave de los Argonautas, que quedaron grabados [FIGS. 43, 44, 45, 46, 47 Y 48], así como diversas figuras que formaron parte de las evoluciones en las diferentes entradas del ballet ecuestre [FIG. 49]. Alessandro Carducci fue el encargado de realizar la coreografía y figuras del ballet[161].

El argumento del torneo era la disputa de los Elementos sobre si había sido el Aire o el Agua el que había creado la perla más hermosa. En este contexto, la Perla, se identificaba con Margarita[162]. En primer lugar entraba la nave de los argonautas al patio del palacio, disponiéndose en el centro, seguida

[159] No era la primera vez que se organizaba en Viena un torneo en honor de Margarita Teresa. Cuando la Infanta nació en 1651, al año siguiente, la corte vienesa organizó una ópera-torneo, *La Gara*, con motivo de su nacimiento. En esta combinación de ópera y torneo, los continentes se disputaban el homenaje a la Infanta, siendo al final Júpiter quien otorgaba la victoria a Europa e invitaba al resto de continentes a que juntos homenajearan a la Infanta. Este espectáculo, además de cumplir con esa rendición de amor y pleitesía a la Infanta, mostraba claramente las aspiraciones políticas de la rama austríaca de la dinastía, puesto que la cuadrilla del torneo que representaba a Europa estaba comandada por Fernando IV, que debía ser luego proclamado Rey de Romanos, título que se le otorga al futuro emperador del Sacro Imperio, además de homenajear a una Infanta, que bien podría ya servir como enganche de una unión con España, mediante enlace matrimonial, para consolidar la hegemonía política de la dinastía de los Habsburgo en Europa[159], porque al final, Europa salía vencedora con el nacimiento de la Infanta. En SOMMER-MATHIS, Andrea. «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Causa de Austria en el Barroco», en DÍEZ BORQUE, 1994, p. 46-47

[160] Sin embargo, su pretensión inicial de lucimiento y grandiosidad quedó ligeramente trastocada por las inclemencias meteorológicas. El hecho de que se realizara en invierno, creó una situación un poco anómala de ballet ecuestre, ya que el aguanieve que cayó durante la celebración de la fiesta arruinó las plumas y deslució las sedas que llevaban los combatientes del torneo, aunque nada de esto se menciona en las relaciones oficiales del espectáculo, puesto que se redactaron incluso antes de que llegara a realizarse el ballet ecuestre y se mandaron traducidas al italiano a las diferentes cortes europeas, según se dice en SOMMER-MATHIS, Andrea. «Teatro de la Gloria Austríaca. Fiestas en Austria y los Países Bajos» en DÍEZ BORQUE, 2002, p. 61.

[161] El mismo ya había concebido en Florencia en 1661 el ballet ecuestre *Il Mondo Festeggiante,* en SOMMER-MATHIS, 1994, p. 49

[162] La identificación de Margarita con la perla viene desde el momento de su nacimiento. El autor de *El Nuevo Olimpo*, Gabriel Bocángel, ya escribió en 1651 *La perla de dos orientes: descripción del felicísimo nacimiento y ostentoso baptismo de la Serenísima Señora Margarita María de Austria, hija de Felipe IV y Mariana de Austria*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE. MSS/8333)

por los carros de los cuatro elementos a los que acompañaban sus tropas, vestidas cada una de un color diferente, que estaban formadas por nobles de la corte; seguía luego una escena operística; una disputa que tenía a Juno y a Neptuno como protagonistas; a continuación, el torneo con la representación de los cuatro elementos. Al final del espectáculo, intervenía Júpiter, jefe de los Dioses del Olimpo, para terminar con la pelea y entregar el galardón de la victoria a Leopoldo I, que aparecía representándose a sí mismo, no como un elemento, sino como la propia majestad imperial, con todas sus insignias. El premio no era otro que el mismo Toisón de Oro, elemento que ya había aludido al significado de la victoria seis años y medio antes, durante la entrada de Luis XIV a París. Por último, tenía lugar el ballet ecuestre propiamente dicho; el baile de los caballos con sus ingeniosas combinaciones de figuras[163].

De esta manera, Leopoldo expresaba y contestaba a las provocaciones de Luis XIV y mostraba el predominio de los Habsburgo en la lucha por la hegemonía europea, convirtiéndose en el verdadero emperador que podía vencer a todos los elementos, por encima de las naciones, el mismo motivo que explicaba el torneo que Luis XIV organizó en 1662. Por mucho que el francés se hubiera casado con una princesa de la dinastía austríaca, él se proclamaba como el verdadero representante de los Habsburgo.

La lucha por legitimarse como herederos, ya no sólo de los territorios de la monarquía hispánica, sino como herederos del Imperio, llegó más allá de los escenarios y las fiestas cortesanas. El mismo año que Leopoldo celebraba *La Contesa dell'Arie e dell'Aqua*, Luis XIV hizo publicar un escrito en el que especificaba que él tenía justas pretensiones para heredar el imperio[164], si bien es cierto que Luis XIV, en realidad no tenía como objetivo ascender al trono imperial, a pesar de firmar tratados con varios electores[165].

Estas fueron las espectaculares luchas no bélicas con las que ambos soberanos se intentaron legitimar simbólica y metafóricamente. Ahora bien, ¿cuáles fueron aquellas en las que se legitimaban como los amantes esposos de sus respectivas consortes?

---

[163] A pesar de los impresionantes carros y las figuraciones del ballet ecuestre, el resultado final no fue tan espectacular como se planteaba en el proyecto inicial, en SOMMER-MATHIS, 1994, p. 49.

[164] AUBÉRY, Antoine. *Des iustes pretentions du roy sur l'empire*. Paris: Antoine Bertier, 1667. Aunque fue escrito y divulgado mayormente en francés, fue traducido también al latín y al alemán, según SCHILLINGER, Jean. *Les pamphlétaires allemands et la France de Louis XI*V. Bern: Peter Lang, 1999, p. 217

[165] SHAPIRO, Sheldon. *The relations between Louis XIV and Leopold of Austria from Treaty of Nymegen to the Truce of Ratisbon*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1989, p. 148

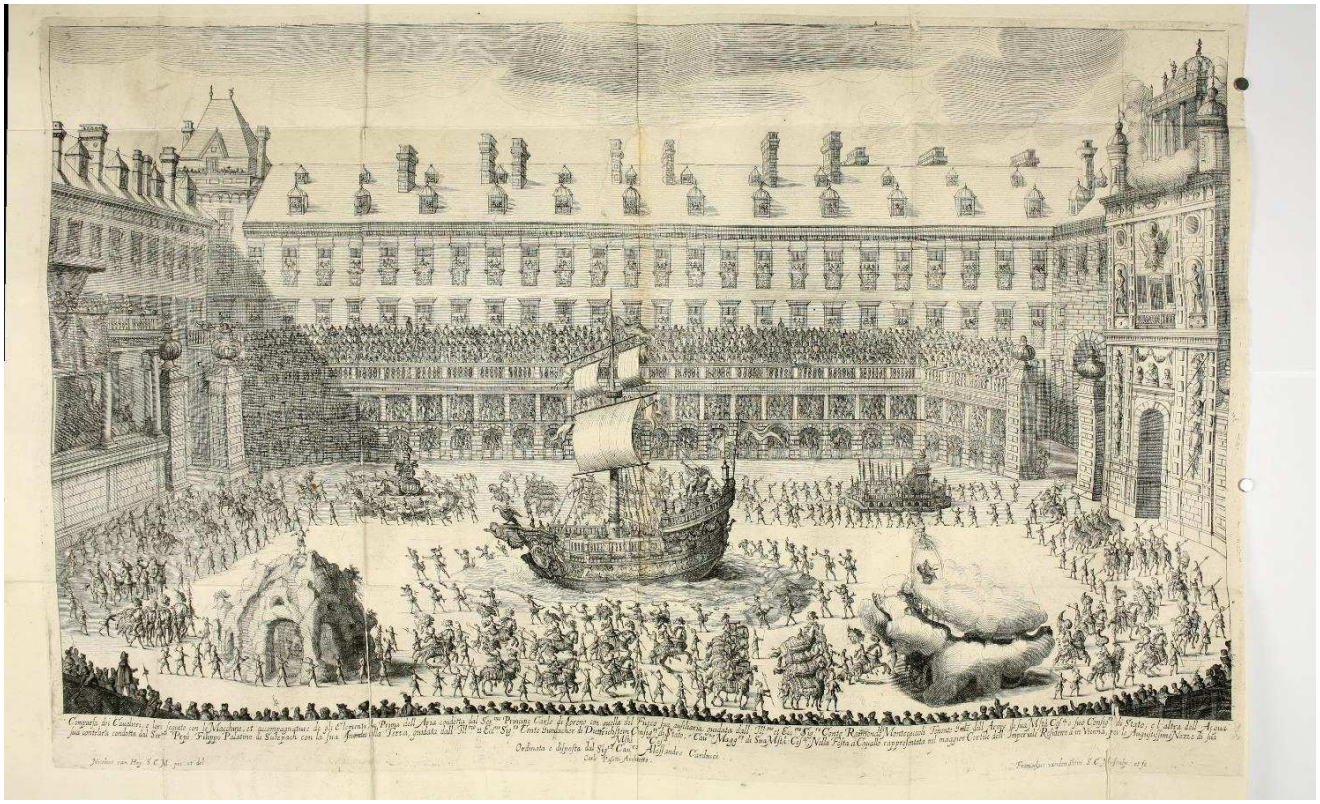


Fig. 42. Franciscus van der Steen (grav.), 1667. *La Contesa dell'Arie e dell'Aqua en el patio del Palacio Imperial*

Los Angeles, The Getty Research Institute



Fig. 43. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Carro para la cuadrilla del Agua*

Los Angeles, The Getty Research Institute

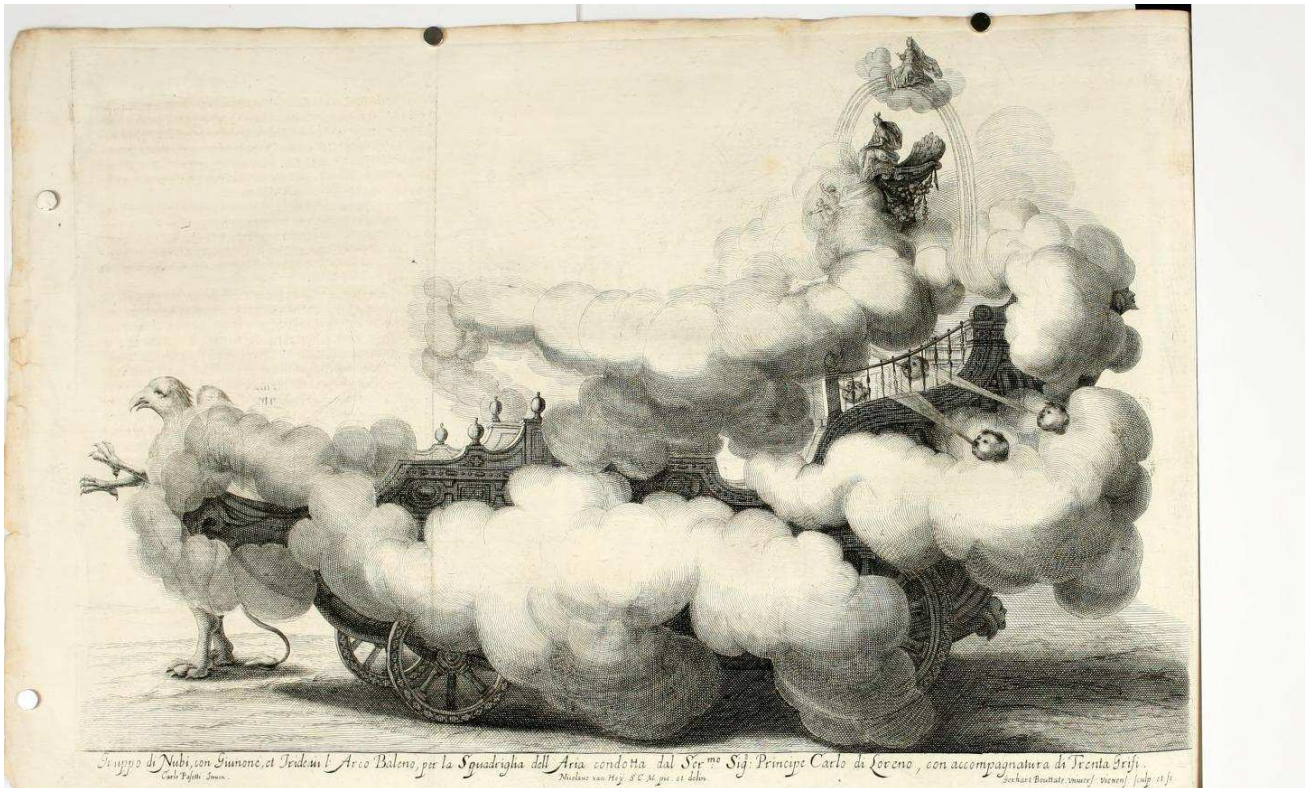


Fig. 44. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Carro para la cuadrilla del Aire*

Los Angeles, The Getty Research Institute

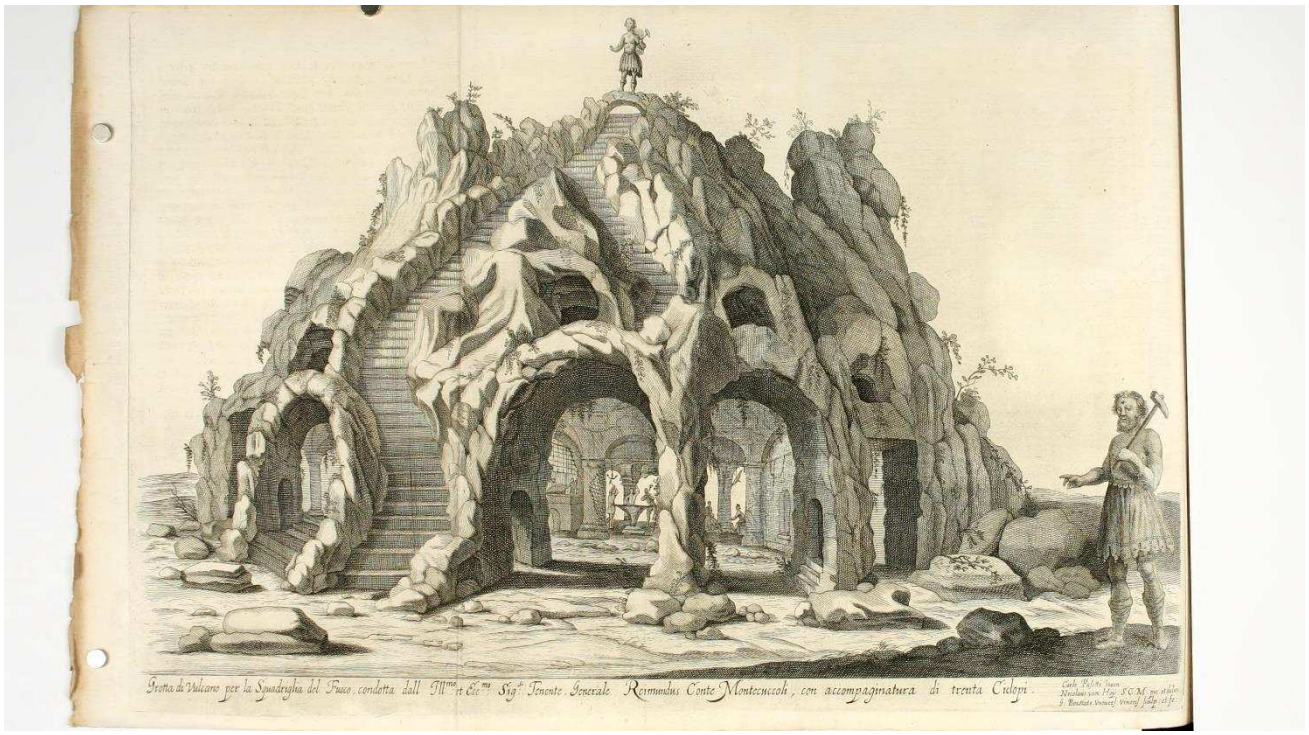


Fig. 45. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Carro para la cuadrilla del Fuego*

Los Angeles, The Getty Research Institute

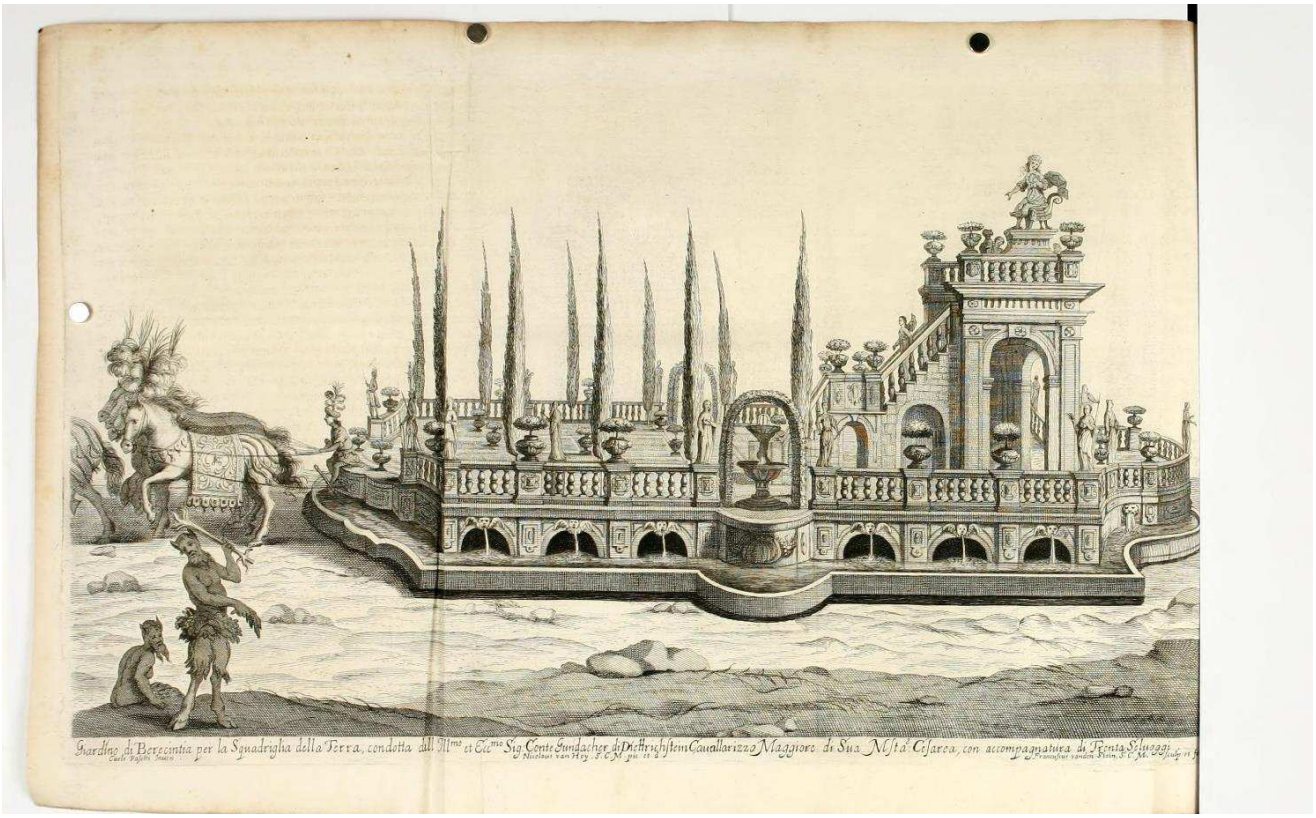


Fig. 46. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Carro para la cuadrilla de la Tierra*

Los Angeles, The Getty Research Institute

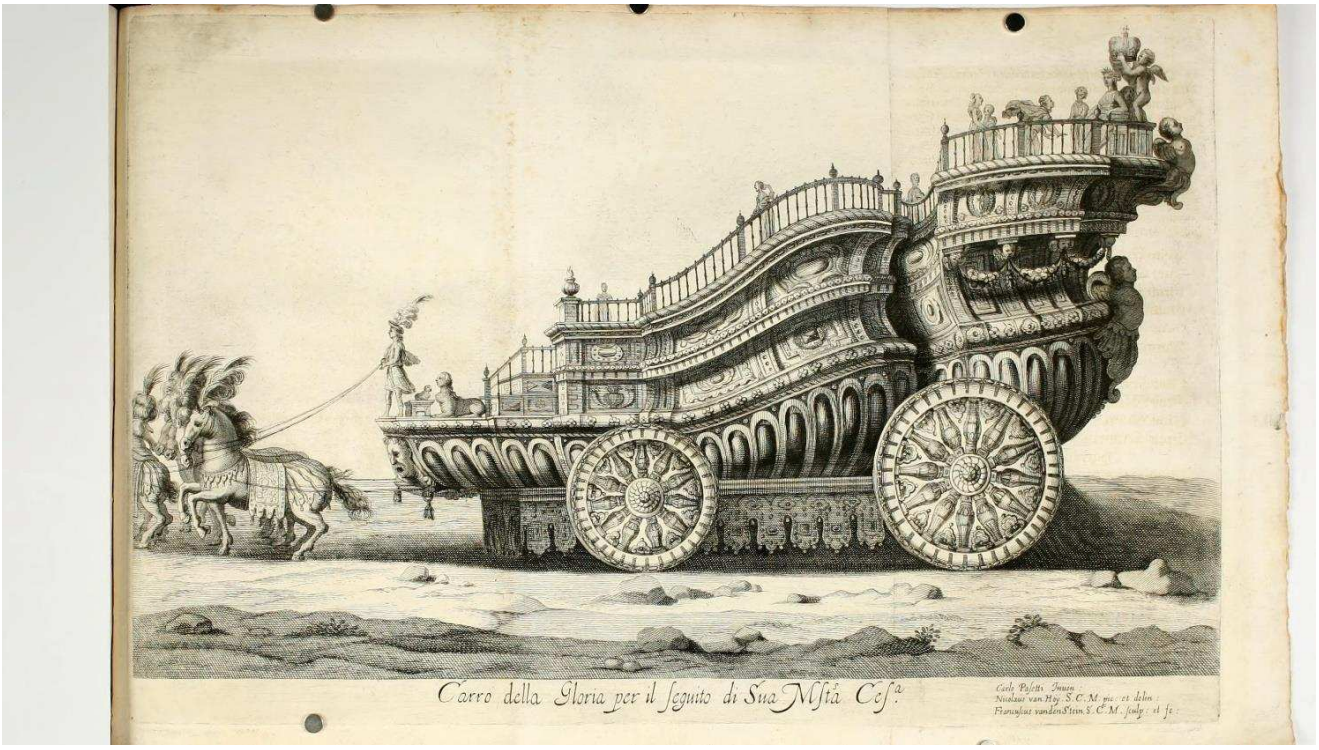


Fig. 47. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Carro de la Gloria del Emperador*

Los Angeles, The Getty Research Institute

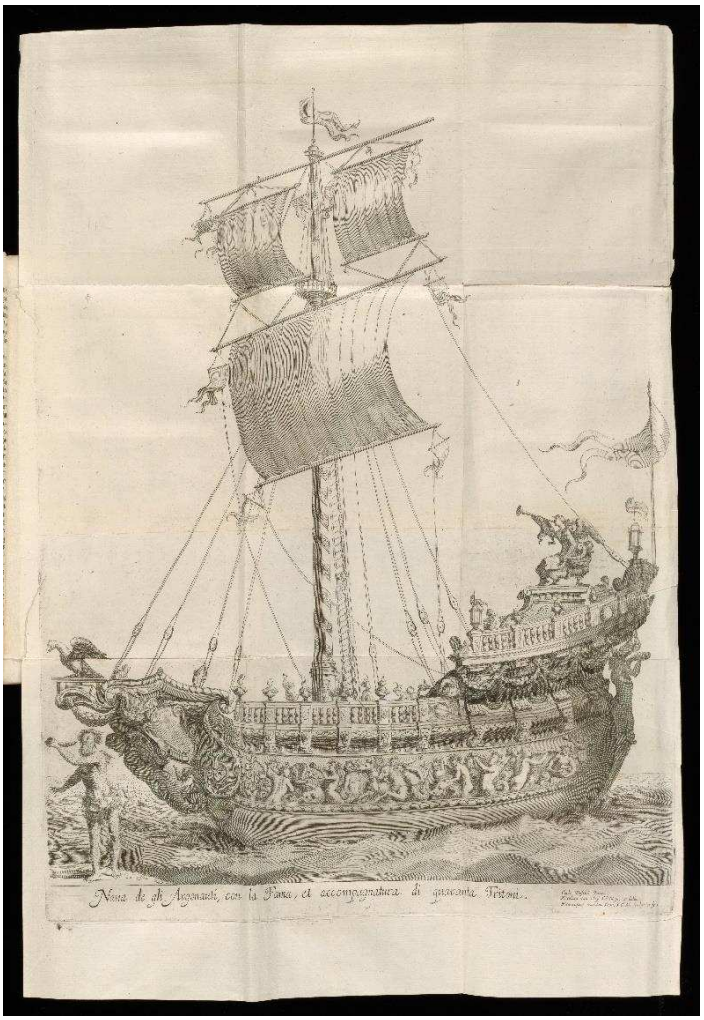


Fig. 48. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Nave de los Argonautas*

Los Angeles, The Getty Research Institute

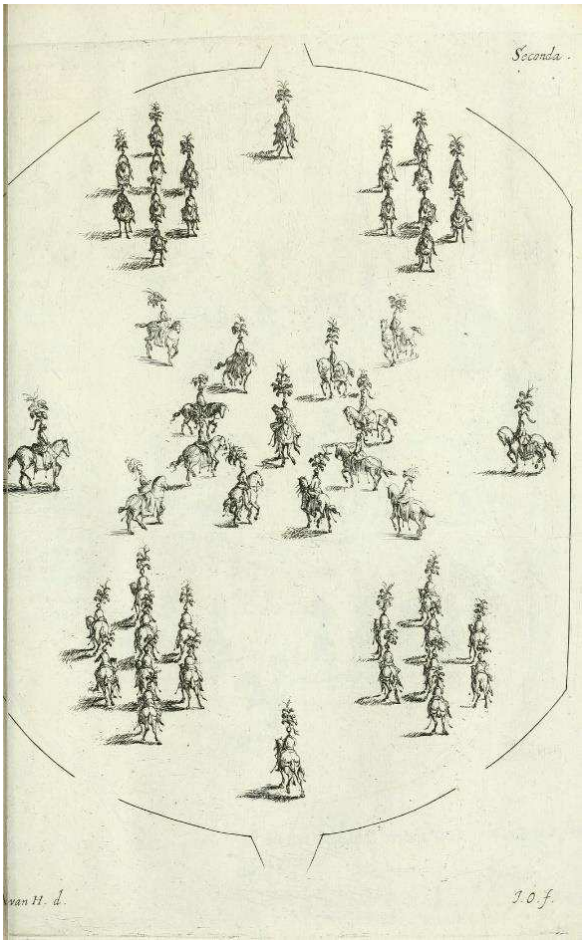


Fig. 49. Franciscus van der Steen (grav.); Nicolas van Hoy, 1667. *Segunda entrada del ballet ecuestre*

Los Angeles, The Getty Research Institute

ESPECTÁCULOS PARA EL AMOR Y LA BELLEZA. UNIÓN MATRIMONIAL Y FIESTA

Para celebrar la paz entre las coronas española y francesa, sellada con el matrimonio de la Infanta María Teresa, primogénita de Felipe IV, y Luis XIV, en 1659, Calderón de la Barca compuso una «fiesta cantada»[166], *La púrpura de la Rosa*[167]. La corte de Madrid quiso celebrar el fin de un largo enfrentamiento que acababa con un feliz matrimonio. La obra se estrenó el 17 de enero de 1660[168].

Con la obra de Calderón se inicia una sucesión de imágenes que, lejos de formar parte de la propia apariencia de ambas Infantas y soberanas, expresaban una entidad más alta, más divina, y todo, formando parte de cultura visual que identificaba, reconocía e interpretaba los modelos mitológicos imperantes en el momento[169]. Son los modelos alegóricos los que ocupan esta parte del trabajo, unas imágenes figuradas que forman parte de esta lucha encarnizada por la legitimidad política.

Para *La Púrpura de la Rosa*, Calderón se inspiró en uno de los relatos de Ovidio[170]. La obra comenzaba con una escena en una gruta, que pasaba luego a convertirse en un jardín con agua y fuentes en el que de pronto, un gran estruendo venía a representar la ira de Marte al enterarse del amor de su amada Venus por Adonis. El escenario se transformaba luego en el monte o bosque donde Adonis es atacado y asesinado por Marte que ha tomado la forma de jabalí. La sangre derramada teñiría de púrpura las rosas que lo rodean, mientras Venus cae desmayada al descubrir el cadáver. Sin embargo, para la apoteosis final Venus, convertida en estrella, y Adonis en Flor, ascenderían a un cielo purpúreo donde les esperaba Cupido, y un gran sol se ocultaría para dejar el espacio central al signo celeste, triunfo final del amor sobre la muerte.

---

[166]Si la corte pretendía festejar el fin de un conflicto europeo que acababa con un feliz matrimonio, debía realizar un espectáculo a la altura de los modelos imperantes europeos. Y, a pesar de las reticencias que tuvo Calderón de introducir el estilo recitativo, es decir, en prosa, junto con las partes propiamente cantadas, *La púrpura de la Rosa*, fue una obra que no acabó de convencer al público español. En CHAVES MONTOYA, 2004, p. 280.

[167] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. «La púrpura de la Rosa. Representación en música de Zarzuela, en la publicación de las Pazes, y felices bodas de la Serenísima Infanta de España María Teresa, con el Christianissimo rey de Francia Luis XIV, Madrid, 1659» en *Tercera Parte de Comedias*. Madrid: Domingo García Morrás, 1664. (BNE R/10637 Fol. 203-218) El texto se acabó en otoño de 1659 y se dio a la compañía de Pedro de la Rosa, según CHAVES MONTOYA, 2004, p. 281

[168] La cronología parece estar confirmada por la reedición de la *Púrpura de la Rosa* que se hizo en 1990, por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, según se dice en CHAVES MONTOYA, 2004, p. 281.

[169] PORTÚS PÉREZ, 2014, pp. 21-23

[170] OVIDIO, *Metamorfosis*, Libro X. Narraba el encuentro de ambos personajes en Chipre, la pasión que el más bello de los mortales, Adonis, despertó en la diosa, Venus y su breve relación que truncó la muerte del joven cazador, atacado por el enfurecido jabalí, Marte, al que había herido mientras cazaba. Venus, para inmortalizar la memoria de su amante, decidió que la sangre de Adonis creciera la anémona, una flor de pétalos rojos y vida efímera. En RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos, 1988, p. 461-462

Y el triunfo final era el de la estrella de María Teresa que brillaba sola en el centro del escenario al final del espectáculo[171]. El triunfo del amor del matrimonio después de unos tiempos de guerra, que iluminarían otra monarquía fuera de los dominios hispánicos.

Y fue fuera de los dominios hispánicos donde María Teresa volvió a sentir el amor. A partir de su matrimonio con Luis XIV, se sucedieron una serie de espectáculos dedicados a ensalzar su figura y a darle la bienvenida a su nueva corte. Así, por ejemplo, se desarrollaron Ballets como B*allet du Triomphe de la Paix,* en honor a la misma Paz de los Pirineos, el *Grand Ballet du Soleil* bailado ante la reina, o el *Ballet du Mariage du Lys et de l'Impériale*[172], ese último bailado incluso antes de que María Teresa hiciera su entrada oficial en París[173].

En *Le Mariage*, la Flor de Lis daba muerte una serpiente que atacaba una figura conocida como la Imperial (que representaba a España) en una primera parte alegórica que venía a significar la guerra. Seguía en las demás partes con un discurso en honor a la reina, consagrado a la llegada de la Imperial de manera pacífica, seguida del real matrimonio con las diferentes fiestas y dos discursos en honor de Ana de Austria y el Cardenal Mazarino, verdaderos artifices y a los que se debía el fruto resultante de este matrimonio. Para algunos ha sido posible establecer un paralelismo entre este ballet y el Auto Sacramental de Calderón, *El lirio y la azucena,* que se representó en mayo de 1660 con motivo de la paz y del real matrimonio, aunque el texto de Calderón estaba mucho más elaborado que el del ballet francés[174].

Pero quizá, el espectáculo comisionado por el Rey que pretendía ensalzar más este amor a su mujer fue la ópera en estilo italiano[175] que en 1660 el Cardenal Mazarino encargó a Francesco Cavalli, contando la historia del *Ercole Amante – Hercule Amoureux*, basada en parte del noveno libro de *La Metamorfosis* de Ovidio y en la tragedia *Las Tarquinias* de Sófocles. Se añadían, eso sí, algunas entradas de ballet compuestas por Jean Baptiste Lully para adaptar el espectáculo al gusto francés[176]. El espectáculo se estrenó el 7 de febrero de 1662 en la sala de máquinas del Palacio de las Tullerías.

---

[171] CHAVES MONTOYA, 2004, p. 285.

[172] Se puede ver más sobre la configuración de estos ballets en RICO-OSÉS, Clara. *Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*, Ginebra: Editions Papillon, 2012, p. 77-80

[173] El ballet *Le Mariage du Lys et de l'Impériale*, que constaba de 4 entradas de baile y fue danzado por los componentes de la Compañía de Jesús, se bailó el día 19 de agosto de 1660, cuando todavía los reyes no han hecho su entrada en París, en DOZENNE, Pierre. *Le Mariage du Lys et de l'Impériale*. Paris: 1660, Fol. I.

[174] Esto podría deberse a que el autor de *Le Mariage du Lys et de l'Impéria*le se inspirara de la obra de Calderón, según RICO-OSÉS, 2012, p. 79

[175] Únicamente cantada.

[176] El ballet, estilo del espectáculo propiamente francés, tuvo su configuración inicial en el siglo XVI en la Corte de Catalina de Medici. Sin embargo, fue en la juventud de Luis XIV cuando se produjo la gran eclosión de este género. Véase, para entender de manera breve la importancia de este espectáculo en la corte francesa, CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Une des*

Debía ser, hasta entonces, la obra más grande y fastuosa que se hubiera realizado, para lo cual Luis XIV encargó a Ludovico Vigarani que realizara las tramoyas más especulares jamás vistas[177]. Sin embargo, aunque originalmente todas estas escenografías debían haber sido grabadas para mandarse a diferentes cortes, al final ninguna de las escenas fue grabada, ya que Luis XIV prefirió encargar a Henri de Gissey –persona que tenía que encargarse de las estampas– que hiciera lo propio con el Carrusel que se celebró en julio del mismo año 1662, y del que sí nos han quedado numerosas imágenes[178].

El estilo heroico y el lenguaje con el que se escribió el libreto mezclaron referencias mitológicas de la antigüedad griega y romana con alegorías de astro. Además, el lenguaje con el que estaba escrito el libreto, en italiano y sin traducción al francés, hicieron que el público no recibiera bien la representación que además apreció la mala acústica que tuvo con la gran cantidad de tramoyas y escenografías de la obra.

Antes del primer acto, sin embargo, se realizaron las dos entradas de ballet, a modo de prólogo donde se presentaban dos casas, la Casa de Austria y la Casa de Francia. En la segunda entrada se hablaba del Amor como prácticamente el causante de la paz, retomando lo que ya habíamos visto antes en otras representaciones:

«Deux puissantes Maisons pour qui tout se partage,
Les armes à la main s'entre-pouissaient à bout,
Mais l'Amour & l'Hymen ont pacifié tout.
Et de ces deux Maisons ne font plus qu'un ménage»[179].

Uno de los motivos por los que nos resulta interesante esta ópera más allá de todos los espectáculos que se realizaron para celebrar "el amor" del nuevo matrimonio, es que en el *Hercule Amoureux*, María Teresa participó activamente. Ella era la encargada de personificar a la Casa de Austria, es decir a sí misma, a la que rodaban 14 de sus damas que representaban las principales familias del Imperio. El papel de la Casa de Francia lo interpretó el conde de Saint-Aignan.

Origines du Spectacle Contemporain: Le Ballet de Cour en France 1581-1671. Aix en Provence: Pavillon de Vendôme, 1971

[177] El 14 de enero Vigarani informó de que las tramoyas y todas las escenografías del *Ercole Amante* estaban ya realizadas y, cuando fueron a verlas María Teresa y Ana de Austria, dijeron que con ellas se podría lograr prácticamente el éxtasis, según dice CHRISTOUT, Marie Françoise. *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris: Centre National de la Danse, 2005, p. 107.

[178] CHRISTOUT, 2005, p. 108.

[179] Fragmento del *Hercule Amoureaux*, según RICO-OSÉS, 2012, p. 81

Uno podría pensar que la presencia de María Teresa estaba únicamente en su encarnación de la dinastía austríaca, pero no. El argumento de la historia del amor forzado entre Hércules e Íole, no correspondido por parte de ella puesto que guardaba rencor a Hércules por matar a su padre, podría recordar a la presencia de María Teresa como sujeto de intercambio político en la Paz de los Pirineos en 1659, para dar por finalizada una guerra que estaba socavando las arcas y los ejércitos españoles. No sería difícil pensar que un contemporáneo apreciara estos hechos. Sin embargo, en el último acto de la ópera[180], Hércules moría sin ser bendecida su unión con Íole[181] por Juno. Al ver a todos llorar la muerte del semi-Dios, Juno descendía de los cielos para informar que Hércules se ha casado con la Belleza, apareciendo ambos en la última, Hércules y la Belleza, en claras alusiones a Luis XIV y María Teresa, en el cielo, resplandecientes y augurando una gran felicidad.

Una oda al amor se siguió realizando en 1664, con la representación de *Los Amores Disfrazados*[182], segunda y última vez en la que María Teresa aparecería en escena[183]. Los Amores Disfrazados, siguiendo música de Jean Baptiste Lully y texto de Isaac de Benserade, se representaron diversas veces en febrero de 1664[184]. El argumento era sencillo: Una lucha entre Atenea y Venus, la primera a través de las Artes y las Virtudes y la segunda a través de la Tres Gracias y los Placeres. Mercurio les propone que esta disputa la solucione el Rey como árbitro, y Atenea acepta diciendo que éste estará de su lado. Venus, con intención de prevalecer sobre Atenea, mandará a Mercurio que vuele por el mundo intentando reunir todos los tipos de amores, pero, teniendo miedo de que no los pueda reconocer, le muestra los diferentes tipos de disfraces sobre los que éste se puede ocultar.

Así, a través de las diferentes entradas del ballet, se pueden mostrar los diferentes tipos de amores: de la fragua de Vulcano salen ocho amores disfrazados de herreros; los amores egipcios y romanos, encarnados por Cleopatra y Marco Antonio; amores disfrazados de jardineros que salen del Jardín de

[180] Véase más sobre el desarrollo de los diferentes actos en CHRISTOUT, 2005, p. 107-109. También es posible ver sobre esta ópera a través de internet en http://www.musica-dei-donum.org/concert_reviews/Utrecht_08-99.html > consulta el 20-09-2015

[181] En una escena en los infiernos, Íole le entrega una capa que contiene veneno de la hidra, después de haber tramado un plan con el fantasma de su padre muerto para reclamar venganza.

[182] El titulo original en francés es *Les Amours Déguisés.*

[183] Las decoraciones para *Les Amours Déguisés* corrieron también a cargo de Carlo Vigarani, hermano de Ludovico Vigaran el responsable de las tramoyas y escenografías para el Ercole Amante. Ambos hijos de Gaspare Vigarani, también arquitecto y escenógrafo, constituyen una de las familias más destacadas en el mundo de la escenografía de la segunda mitad del siglo XVII. Se puede ver más sobre su figura en DE LA GORCE, Jérome. *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2005. Aunque no se ha conservado ninguna imagen de *Les Amours Déguisés*, se sabe que la decoración tenia al menos un Puente, alusiones al mar y una gruta decorada con armas y trofeos de oro, según se dice en CHRISTOUT, 2005, pp. 112-113.

[184] PERIGNY, Octave de. *Les amours déguisez, ballet du Roy. Dansé par Sa Majesté*, au mois de février 1664. Paris: Robert Ballard, 1664, p. 4-6. A pesar de que figura como autor Octave de Périgny, es posible que fuera Benserade el autor del Libreto, según la referencia de la Biblioteca Nacional de Francia, accesible a través de internet en http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k724678 > consulta el 22-09-2015

Ceres –es en esta entrada, la quinta, donde aparece María Teresa, quien representa el papel de Proserpina–; amores vestidos de pastores, de griegos, de guerreros, etc., hasta completar las catorce entradas de baile de las que se componía el ballet. Luis XIV también participó en el ballet, personificando a Reinaldo[185].

El ballet tuvo un éxito muy notable[186], especialmente gracias a los cambios de escenografía y a la profusa invención del vestuario[187].

Pero estos espectáculos donde el amor y la belleza fueron sus protagonistas, sinceros o no, no fueron exclusivos ni de María Teresa ni de la corte francesa. En octubre de 1666, cuando Margarita Teresa llegó a Viena y se encontró con Leopoldo I en una tienda de campaña en las afueras de Viena, parece que desde este momento, una de las mayores preocupaciones del emperador fue distraer a su esposa con gran multitud de fiestas, óperas, bailes y ballets ecuestres. Todo esto parece ser debido también a que las preferencias de entretenimiento entre la pareja de emperadores eran similares. De hecho, durante los años que duró su matrimonio –hasta 1673, año en que fallece la emperatriz después de dar a luz a su cuarto hijo–, Leopoldo abandonó prácticamente la caza para comer con su esposa, leer libros o tocar instrumentos juntos. Además, a esto habría que unir la notable huella que dejó la emperatriz española, junto con su predecesora también Infanta de España, con un continuo intercambio de libros, obras teatrales y piezas de música, representándose en incontables ocasiones obras españolas como *Primero es la Honra*, de Agustín Moreto, u otras tantas de Calderón de la Barca[188].

Las fiestas que siguieron al enlace entre Leopoldo y Margarita, también incluyeron loas y salves al amor que se profanaban los esposos:

> «Acostáronse sus Magestades temprano, y se levantaron tarde con reciproco gozo, y contento. Siguieronse otros festejos, y entre ellos, tres días de artificiós de fuego; porque huvo representacion de figures. Baxó cupido del Cielo para establecer en la tierra la paz

[185] La historia de Reinaldo, el guerrero que todo puede vencer y que siempre tiene gloria, y su captura y amor por Armida, está sacada del poema *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. batallas La historia de Reinaldo y Armida volverá a ser retomada por Lully para realizar su ópera *Armida* en 1686, en el que el personaje del prólogo, un héroe que tiene la gloria en tiempos de guerra y la sabiduría en tiempos de Paz volverá a verse inspirado por Luis XIV.
[186] CHRISTOUT, 2005, p. 113
[187] El caso del vestuario en los espectáculos franceses tiene mucha relevancia, no solo con los ballets y óperas, sino también en otro tipo de fiestas como carnavales, mascaradas o torneos. Algunos de los principales diseñadores de vestuario y escenografías de la corte francesa han sido Henri de Gissey o Jean Berain, lo que ha permitido a algunos plantear incluso el estudio de los diferentes estilos según el diseñador, hablando en ocasiones de un estilo Gissey y otro estilo Berain, mucho más recargado, en HOURCADE, Philippe. *Mascarades et Ballets au Grand Siècle*, Paris: Desjonquières, 2002, pp. 90-92. Se puede ampliar sobre el conocimiento de Jean Berain en DE LA GORCE, Jérome. *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*. Paris: Herscher, 1986. La figura de Gissey, a pesar de ser muy conocida, está menos estudiada por no contar con un gran número de dibujos firmados por él mismo. Sí lo ha sido en algunos artículos a raíz de la aparición reciente de los dibujos para el vestuario de *Les Noces de Pelée et Thetis*, de 1672.
[188] RUDOLF, 1994, p. 39

> y el amor. Apareció Bulcano con sus Ciclopes en su encendida fragua, fabricando el yunque diferentes armas. Cupido asistido de mas soberano impulso, y armado de enojo, hizo pedaços las armes, y la fragua cenizas, y dexando establecido el Imperio de Amor, se remontó a los Cielos, el Arco en la mano, y pendiente la Aljava de su lado exausta de flechas, pareció el Cavallo Pegaso en la cumbre del Monte Parnaso, y las Nueve Musas salieron de una cueva»[189].

Lo que siguió después de la representación de Cupido para salvaguardar el amor, fueron una serie de espectaculares fuegos de artificio que ensalzaron a la pareja imperial y a la propia casa de Austria a través de sus iniciales [FIG. 50][190].

Aunque no nos han quedado constancia de gran parte de los festejos que se realizaron[191], sí que sabemos que en uno de estos actos, Leopoldo y Margarita se vistieron con trajes que personificaban a Acis y Galatea [FIGS. 30 Y 51], siguiendo una referencia a la *Favola Pastorale per música La Galatea* de Pietro Andrea Sian, basada en el Libro X de *La Metamorfosis* de Ovidio[192] para realizar unas entradas de ballet. En efecto, la historia de Acis y Galatea recuerda a la propia de Margarita y Leopoldo y al amor que se profesaban. Acis, un pastor, se enamora de la bella nereida Galatea, de quien también está enamorado el cíclope Polifemo que, celoso de que Acis sea correspondido, lo aplasta con una roca dándole muerte. Pero Galatea conseguirá la ayuda de Poseidón y transformará a Acis en río para que este viva eternamente. Es posible volver a releer esta historia a la luz de los hechos contemporáneos. Gracias a Galatea, Margarita Teresa, Acis, Leopoldo vivirá eternamente en el cauce del río, es decir, que gracias a la emperatriz, la estela del emperador no se perderá gracias a la descendencia.

Para Leopoldo, todas estas muestras, y lo que significaban, es decir, el amor, no eran sinónimo de otra cosa sino de una unión política favorable. Por poner un ejemplo, el 25 de abril de 1667[193], día en que se cumplía el primer aniversario de su boda por poderes. La representación, encargada por el hijo de la camarera mayor de la emperatriz, José Cardona[194], fue la comedia *Victorias del amor contra el*

---

[189] En *Verdadera relación de la entrada, y recebimiento, que se le hizo â la señora Emperatriz de Alemania…,* 1667, Fol. 374 (BNE. MSS/18400)

[190] «Parecieron en medio de un volcán de fuego encendidas estas letras en una Torre. V. L. Viva Leopoldo. Y en otra Torre. V. M. Viva Margarita. En otra máquina se leyeron en fuego distintas las cinco vocales. A. E. I. O. U. Con esta significación: Austria eris in orbe ultima» en *Verdadera relación de la entrada y…* 1667, Fol. 374. (BNE. MSS/18400)

[191] «Huvo otras muchas cosas de grandes regozijos, que no se pueden referir, por ser de muy larga relación.» en *Verdadera relación de la entrada y…* 1667, Fol. 374 (BNE. MSS/18400)

[192] JONGE, Krista; GARCÍA, Bernardo. *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid: Marcial Pons, 2010, p. 621.

[193] DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. «Relaciones teatrales durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)» en DIEZ BORQUE, 1994, pp. 59-66

[194] OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 870.

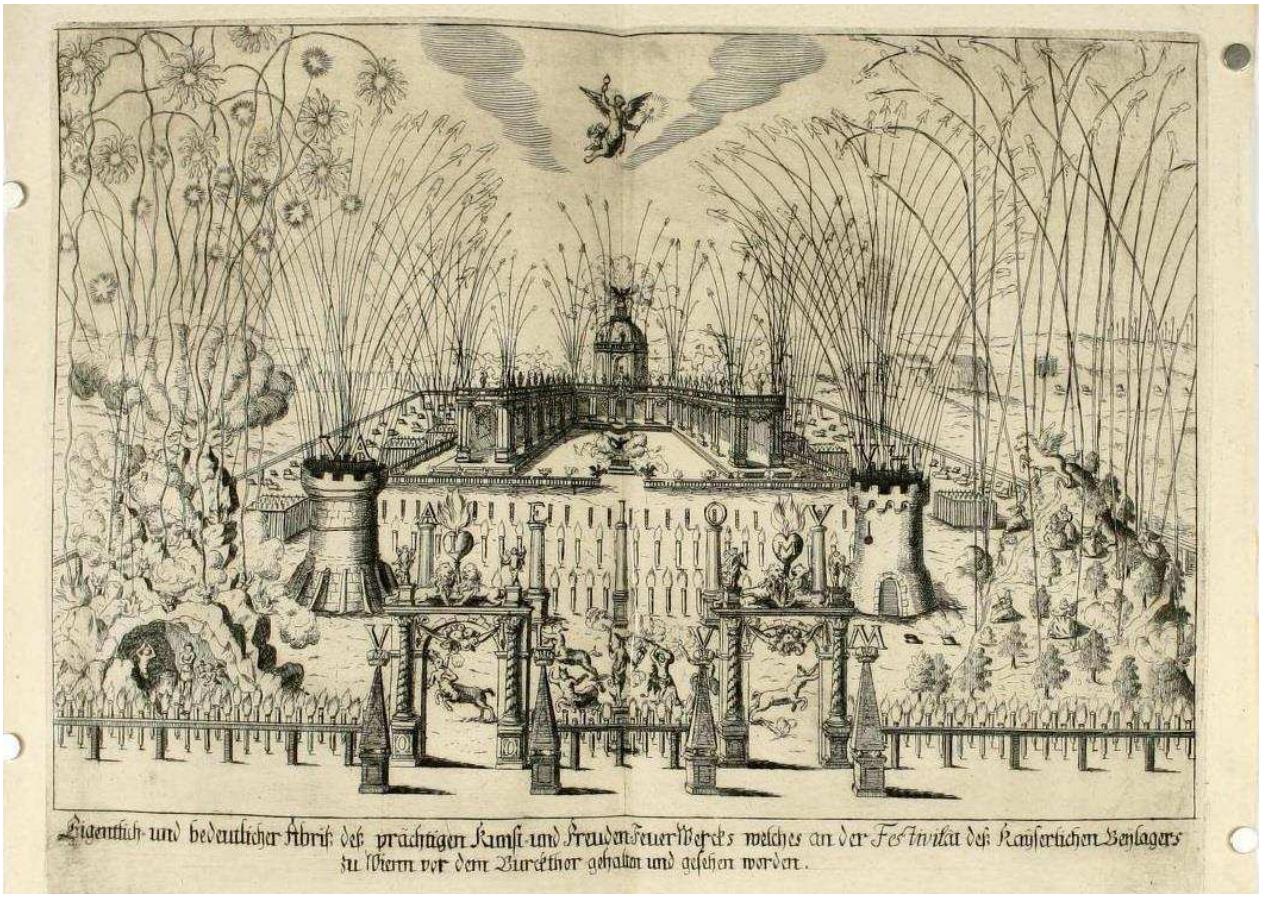


Fig. 49. Anónimo, 1666. *Fuegos artificiales durante las fiestas nupciales de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria*

Los Angeles, The Getty Research Institute



Fig. 51. Jan Thomas, 1667. *El emperador Leopoldo I como Acis*

Viena, Kunthistoriches Museum

desdén en el más amado y aborrecido, una obra de Calderón adaptada a las particularidades de la corte imperial, en la que sus protagonistas, Irene, hija de Gnido y Aminta, Infanta de Chipre, podían identificarse con la emperatriz Margarita Teresa, asociando el destino de la Infanta con el de las heroínas ideadas por los poetas destinadas a contraer matrimonios en favor de la paz y la prosperidad de sus reinos[195]. En el momento en que se representó esta comedia, Margarita Teresa estaba en estado de buena esperanza, cosa que alegró a sus familiares, hispánicos y no tanto a sus rivales franceses, que ya estaban gestando un nuevo movimiento político europeo[196].

En mayo de 1667, Luis XIV invadió los Países Bajos, reclamado unos supuestos derechos de devolución de su esposa María Teresa, en lo que se conocería como Guerra de Devolución[197], aunque no pilló de sorpresa, puesto que había preparado el terreno con la publicación de varios textos alusivos a los supuestos derechos de su esposa[198]. La regente, Mariana de Austria, pidió ayuda al Imperio, confiada de que las relaciones familiares que le unían con Leopoldo le servirían en la búsqueda de ayuda, para un conflicto que estaba sembrando la inestabilidad en una regencia que ya de por sí era inestable. Leopoldo, sin embargo, prefirió mantenerse neutral en el conflicto[199]. Es posible que dicha neutralidad de Leopoldo se debiera a la firma de un "secretísimo tratado" en el que Luis XIV y el Imperio se repartían la herencia de la monarquía hispánica en caso de que Carlos II falleciera pronto. Sin embargo, este tratado que hubiera supuesto una traición al testamento de Felipe IV, nunca se llegó a firmar[200].

La noticia del tratado de reparto, llegó a Madrid al poco tiempo. El embajador imperial no supo cómo acallar las críticas a Leopoldo I por su acercamiento a los franceses y la Paz de Aquisgrán puso fin a

[195] OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 871. La autora cita como referencia fundamental para esta obra a DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. «Una fiesta teatral española en la corte de Viena (1667)» en *En torno al teatro del siglo de Oro. Actas de las jornades IX-X celebrades en Almería*. Almería, 1995, p. 204-205

[196] Aun así, el 3 de mayo, poco antes de que Luis XIV invadiera Flandes, la emperatriz Margarita envió una carta a María Teresa comunicándole que se encontraba bien en su situación de embarazo. La reina de Francia le respondió el 1 de junio, cuando la guerra ya estaba avanzada, deseándole un hijo varón , en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 872

[197] BURKE, 2010, p. 73.

[198] BILAIN, Antoine. *Traité des droits de la Reyne Très-chrétienne sur divers états de la Monarchie d'Espagne*. Paris: Robb Philippes, 1667.

[199] En una carta del conde de Castellar, embajador de España en Viena a su homónimo en Madrid, el conde de Potting, dijo expresamente «en esta ocasión no saca la espada, no rompe con Francia y no socorre a Flandes encareciendo los motivos que tiene para ello y el extremo peligro en que se hallan aquellos estados de Flandes», pese a la petición oficial de apoyo que en el verano de 1667 había pedido Mariana de Austria a su hermano Leopoldo, en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 873

[200] En el tratado se reconocía explícitamente el derecho de María Teresa a la herencia española. Según las cláusulas estipuladas, en caso de que Carlos II muriera sin herederos, Luis XIV heredaría los Países Bajos, el Franco Condado, Las Filipinas, Rosas, Navarra, Nápoles, Sicilia y las posesiones africanas; Leopoldo, a cambio recibiría el resto de territorios de la monarquía hispánica. Sin embargo, el acercamiento de Luis. OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 874-856

la Guerra de Devolución en febrero de 1668, devolviendo, aunque por un corto espacio de tiempo, la calma a Europa.

Vista la desconfianza y la decepción con que la Monarquía Hispánica miraba ahora al Imperio, Leopoldo debió intentar restaurar esa confianza, para lo que volvió a esos impactantes espectáculos que ensalzaban la belleza y el amor que sentía por Margarita.

La ocasión ideal llegaría en la celebración del cumpleaños de su amada esposa el 12 de julio del mismo año. Leopoldo consideró el momento perfecto para inaugurar el recién terminado *Theater auf der Cortina*, cuya construcción se había iniciado a principios de 1666 con las trazas del arquitecto Giovanni Burnacini, para estar listo para los festejos nupciales, pero por la dimensión del proyecto no se pudo acabar. La representación con la que se celebró el día de Margarita fue *Il Pomo d'Oro*[201]:

> «Él dice que quiere hacerlas a todas contentas y satisfechas, reservando esta Manzana de Oro a la Mayor Princesa que jamás se esperen acer en el Mundo, Hija y Esposa de los Mayores Monarcas de la Tierra, la más Bella, y Sabia de quantas pueda aver, en la qual viendo unidas las Glorias de Juno por la grandeza de su sangre, y de los estados, las Prendas de Venus por su Hermosura, las Prerogativas de Palas por su grande Ingenio, podrá cada una de estas tres Diosas gloriarse de aver conseguido la Manzana de Oro»[202].

Estas eran las palabras con las que Francesco Sbarra, el autor del libreto, prácticamente cerraba el prólogo y el resumen de la que sería la obra más grande dedicada a la Emperatriz Margarita Teresa. Posiblemente, fuera la obra más celebrada en el momento[203]. La música de esta ópera —excepto la de dos escenas, compuesta por el propio emperador Leopoldo— era de Antonio Cesti y la de los ballets era de Johann Heinrich Schmelzer; aunque la coreografía de las danzas correspondía al maestro de ballet Santo Ventura y la de las escenas de combate al maestro de esgrima Agostino Santini[204]. Además, para el libreto que se editó, en italiano y también en castellano para mandarlo a la Corte de Madrid, se realizaron ilustraciones en estampa de los decorados [FIG. 52] y una vista interior del teatro

[201] SBARRA, Francesco. *La Manzana de oro: comedia famosa en las bodas de el Emperador Leopoldo, y de la Emperatriz Margarita / compuesta en Italiano por Francesco Sbarra; y traducida por el Licenciado Iuan Silvestre Salva*. Viena: Mateo Cosmerovio, 1668 (BNE R/19783)
[202] SBARRA, Francesco, 1668, pp. 19-20 (BNE R/19783)
[203] SOMMER-MATHIS, 2002, p. 63
[204] SOMMER-MATHIS, 2002, p. 64

en el momento de la representación, realizados por el arquitecto y escenógrafo Ludovico Ottavio Burnacini[205].

En *Il pomo d'Oro* se volvió a recrear uno de los mitos más representados y conocidos del momento, el del Juicio de Paris, que, en este caso, da un vuelco más y, lejos de dejar a Venus como triunfadora absoluta de episodio, relegaba su victoria a la emperatriz, recientemente coronada por su matrimonio con Leopoldo I de Habsburgo. Al final de la ópera, las tres contrincantes del juicio, que a lo largo de todo el texto han ido desarrollando sucesivas tramas y venganzas para obtener la manzana de oro, el premio a la más bella, que originalmente fue otorgado a Venus, dejan de lado sus diferencias, y las tres, con sus atributos diferentes cada una –Grandeza de sangre de Juno, hermosura de Venus e Ingenio de Atenea– renuncian a ésta para ofrecerla a la verdadera mujer que ostenta cada una de estas características, a la única que es capaz de reunir no sólo la belleza de Venus, sino también la sabiduría y el arraigo familiar de las otras diosas, a la emperatriz Margarita Teresa.

Es cierto también que en la representación, no es Margarita la única que consigue la victoria al final de la representación, Venus y Marte triunfan sobre el resto [FIG. 53], pero el triunfo de ambos podría relacionarse con el de los propios emperadores. Con esta unión de Venus y Marte, o de Margarita y Leopoldo, se lograría una perfecta unión, de la belleza de Venus con la marcialidad de Marte, y extrapolando, una unión de ambas ramas de la dinastía de los Habsburgo y de todos los territorios amparados bajo sus mandatos, en lo que más que un triunfo personal, constituía una apoteosis misma, un verdadero culmen de la exaltación de la propia dinastía de los Austrias.

La celebración de *Il Pomo d'Oro* fue un colosal final de los festejos nupciales: la desmesura se apoderó del escenario con la cantidad de decoración escenográfica y tramoyas que se usaron para tal acto. Además, el *Theater auf der Cortina*, tenía una particularidad más: situaba a Leopoldo y Margarita en el centro de la representación, en un podio levantado en medio del patio de butacas [FIG. 54], no sólo controlando la perspectiva perfecta para ver la representación desde el punto de vista preferencial, sino además y casi más importante, siendo el punto central de todas las miradas. Unas miradas que no les debieron pasar inadvertidos, puesto que al final de la representación, la imagen de Margarita se proyectó en el escenario como si éste fuera un reflejo de lo que tenía delante.

Y, sin dejar de lado esta ópera que constituía una auténtica coronación simbólica de la Casa de Austria como un intento más de mostrar el amor que sentía el emperador hacia su esposa, la siempre española

[205] Para un estudio en profundidad de los decorados y las estampas realizadas por Burnacini, véase MERINO PERAL, Esther. «Los diseños escenográficos de Burnacini para Il Pomo d'Oro de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid» en *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, p. 141-166



Fig. 52. Ludovico Ottavio Burnacini, 1668. *Venus y Marte en el arsenal de Marte*

Madrid, Biblioteca Nacional de España

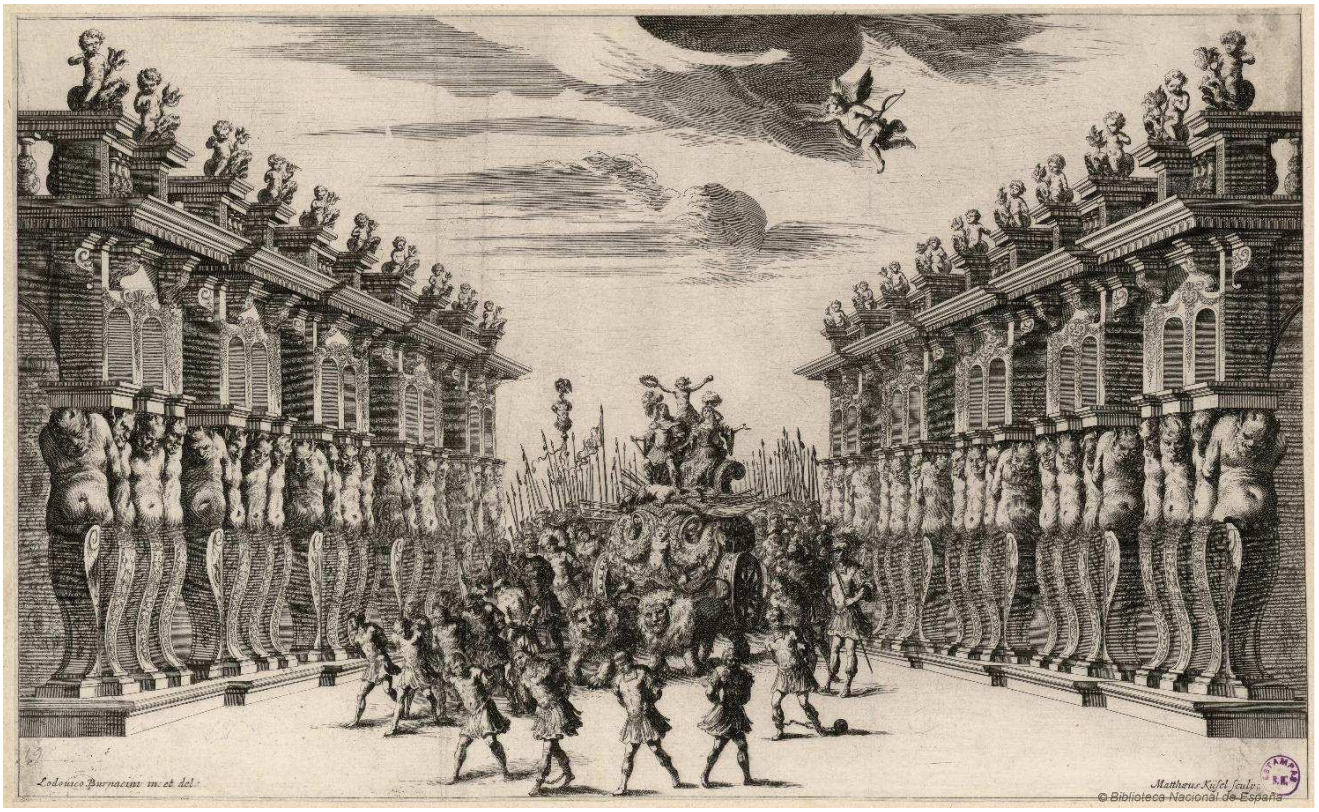


Fig. 53. Ludovico Ottavio Burnacini, 1668. *Triunfo de Venus y Marte*

Madrid, Biblioteca Nacional de España

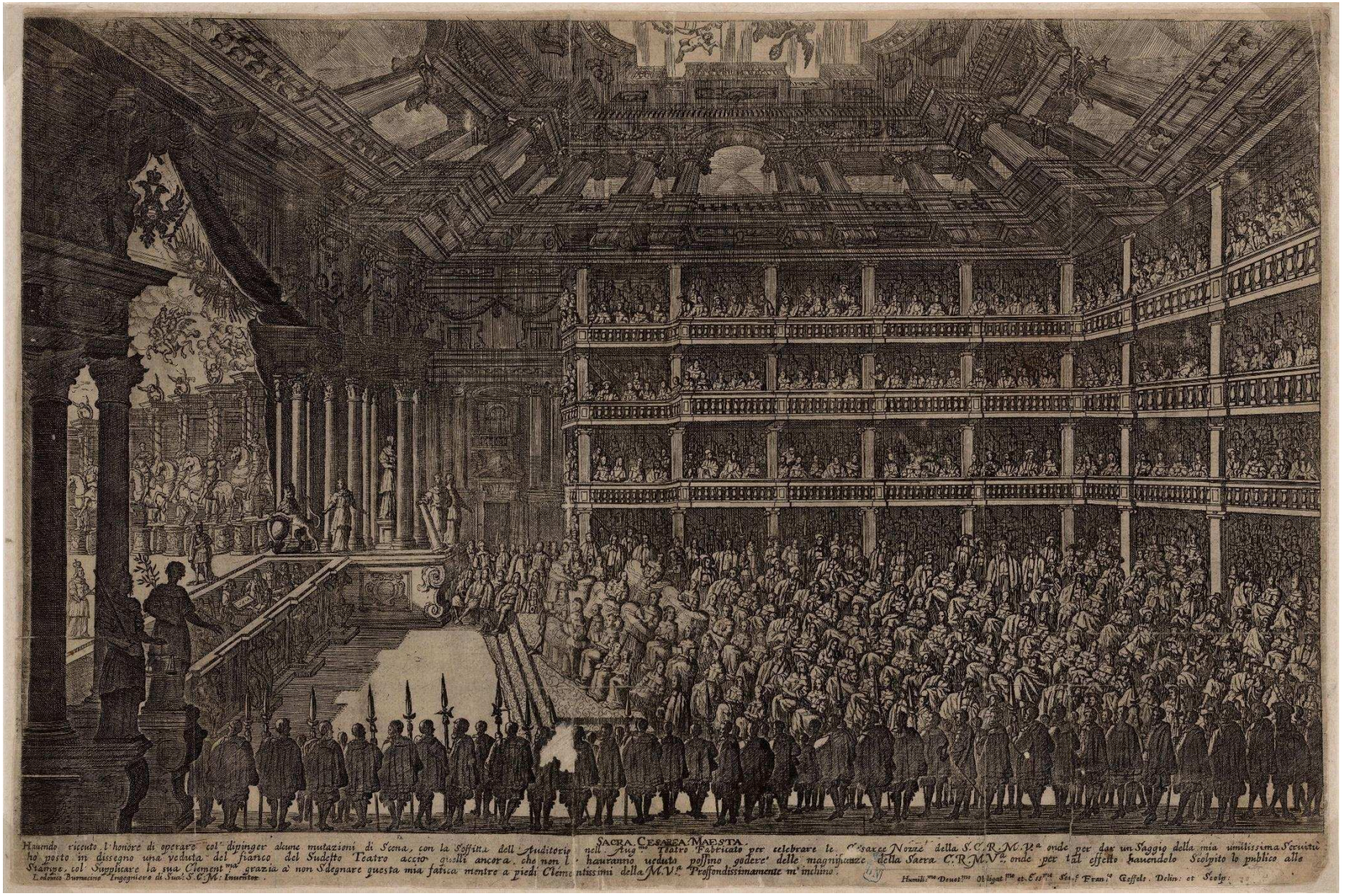


Fig. 54. Ludovico Ottavio Burnacini, 1668. Interior del teatro "Auf der Cortina", durante la representación de *Il Pomo d'Oro*

Madrid, Biblioteca Nacional de España

Margarita, en el país rival, los festejos por la victoria en la Guerra de Devolución se celebraron también de una manera grandiosa.

El 18 de julio de 1668, apenas una semana después de la gran celebración operística en Viena, se llevó a cabo en los jardines del palacio de Versalles una fiesta con la que Luis XIV quiso celebrar sus propias victorias, agasajando al tiempo a su esposa María Teresa de Austria. La fiesta se conoció como el *Grand Divertissement Royal*. El desembolso que sufrieron las arcas francesas tras los enormes dispendios fue la cantidad de 117.000 libras[206].

La descripción de la fiesta inmediatamente se tradujo al castellano y remitida a la corte de Madrid. Unos eventos de tal calibre debían ser conocidos, en lo que debía presentarse como el colofón de la fiesta barroca[207]. Han quedado además, multitud de relaciones que explican el proceso de la fiesta así como la ilustran con una edición de grabados que se hizo años más tarde, en 1679[208].

La fiesta incluía comedia, una impresionante cena, arquitecturas efímeras y fuegos de artificio, para los que se encargaron entre otros, Vigarani o Gissey. Los invitados se convirtieron en los propios actores de la fiesta. La cena se desarrolló en el exterior [FIG. 55], en una sala ajardinada creada para la ocasión en la que la decoración estaba a medio camino entre un bosque y una estancia del propio palacio. Acabada la cena, los invitados pasaban a una sala de teatro[209] [FIG. 56], aunque la noción de interior-exterior se perdía por las características de las decoraciones que se montaron. Por ejemplo, cuando se levantó la cortina del teatro, lo que vieron fue nada más que el escenario por el que acababan de pasar justo antes de entrar a la dicha sala de teatro, de manera que los propios invitados ya no sólo circulaban por el escenario de la realidad, sino por el propio escenario de la representación festiva, siendo partícipes y sin tener mucha consciencia de ello[210].

---

[206] Referencia en http://www.chateauversailles.fr/l-histoire/versailles-au-cours-des-siecles/vivre-a-la-cour/le-grand-divertissement-royal > consulta el 18-09-2015

[207] DE LA ROSA, Pedro. *Descripción breve del espléndido banquete que S.M. Luis XIV dió á las Señoras de su Corte en el Real Sitio de Versalles*. Paris: J.D. Bertrand, 1668. Se conserva una edición de esta publicación en la Biblioteca Nacional de España, con referencia BNE 2/9248. El autor fue Pedro de la Rosa, el principal responsable dela compañía de actores que entretenían a la reina María Teresa en su estancia en París, desde 1661 hasta 1674. Para conocer más sobre la etapa de Pedro de la Rosa en París y de su labro teatral, véase RICO-OSÉS, 2012, pp. 184-205

[208] FÉLIBIEN, André. *Relation de la feste de Versailles du 18e juillet 1668*. Paris: Imprimerie Royale, 1673. Accesible a través de la red en http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626217x/f1.planchecontact > consulta el 19-09-201. Además, el centro de investigación del Château de Versailles dispone de una base de datos sobre todas las fiestas que se montaron en Versalles, con los documentos existentes y una gran cantidad de ediciones digitalizadas, con el enlace a las mismas, en http://www.chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/livrets-recits-et-partitions > consulta el 19-09-2015

[209] De hecho, uno de los primeros ejemplos de arquitectura teatral efímera a la italiana que se construyó en Francia fue una obra de Vigarani para esta fiesta del 1668. Se montó en los jardines de Versalles y se desmontó al finalizar los actos. según se dice en APOSTOLIDÈS, Jean Michel. *Le prince sacrifié. théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Éditions de minuit, 1985, P. 37.

[210] APOSTOLIDÉS, 1981, p. 110-112

Después de la representación de *George Dandin*, de Molière, los invitados tuvieron un paseo nocturno por el parque en el que se introdujeron, también sin darse cuenta, en una sala de baile y, tras la danza, la fiesta continuó con juegos de iluminación con la arquitectura y las esculturas que ornaban los jardines, que pasaron a múltiples colores. Siguió un festival de fuegos artificiales con los que, con la perspectiva de los jardines mirando al palacio, éste resplandeció. En aquel momento, con la transformación que sufrió la arquitectura palatina con la decoración de Henri de Gissey y la iluminación, Versalles surgió renacido como un verdadero Palacio del Rey Sol[211].

¿No fue en nombre del amor, del amor a su esposa, con el que Luis XIV intentó recuperar sus derechos sobre Flandes? Es posible que, pese a que la celebración fuera nuevamente en honor de su esposa, no ensalzase el amor y la belleza de María Teresa, pero era ineludible de este estudio, aunque hayamos pasado prácticamente de puntillas por la significación dentro de la fiesta barroca.

[211] APOSTOLIDÈS, 1981, p. 112

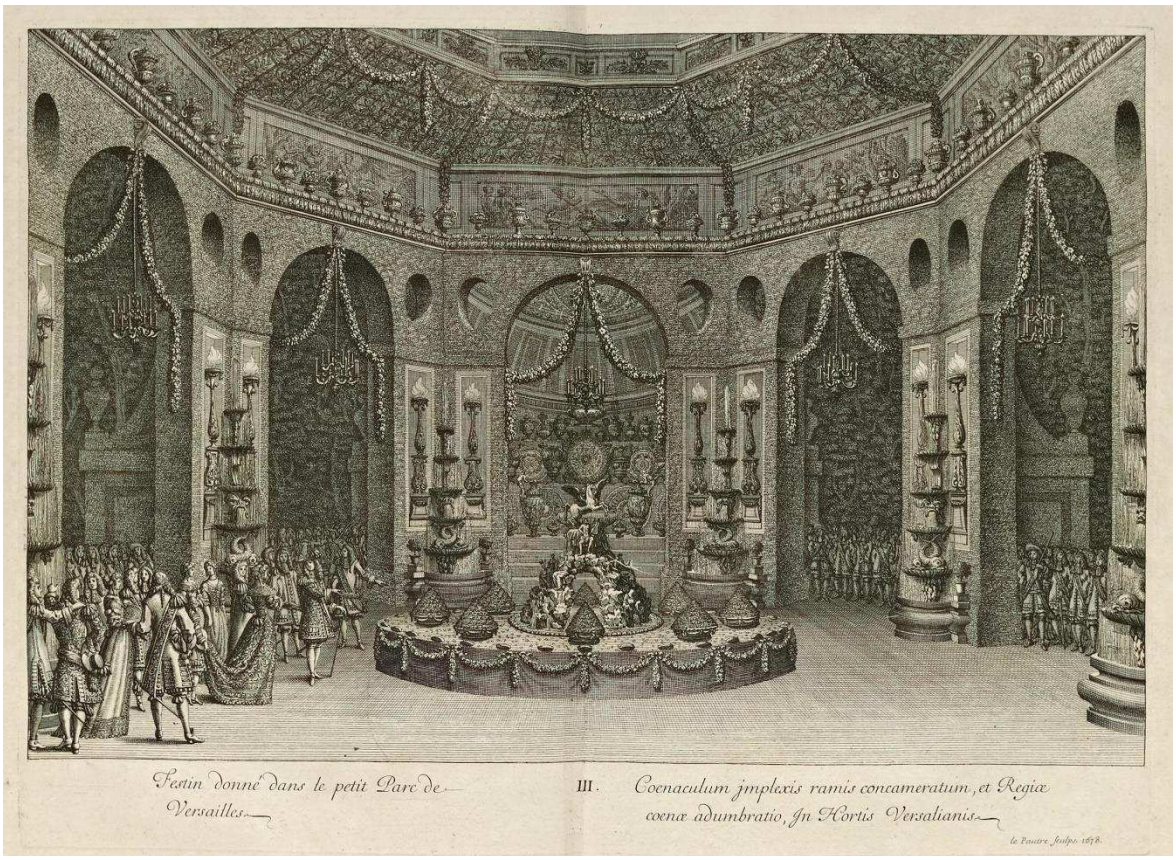


Fig. 55. Jean Lepautre, 1679. *Festin donné dans le petit Parc de Versailles*

París, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 56. Jean Lepautre, 1679. *Les Festes de l'Amour et de Bacchus, dans le petit Parc de Versailles*

París, Bibliothèque Nationale de France

El torneo de las Hermanas

Conclusiones

En un lado de la plaza, María Teresa de Austria, reina de Francia, portando el escudo de la Flor de Lis. En el otro, guardainfante por bandera, su hermana, Margarita Teresa, emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico.

Estos han sido los dos personajes de un torneo que, lejos de justas, ha mutado en una lucha de imágenes. Ambas hijas de Felipe IV, mostraron su voluntad de heredar la monarquía hispánica en el supuesto de que Carlos II, rey de España, falleciera prematuramente. Si bien esa voluntad nunca fue oficial, al menos documentalmente, sí fue una aspiración que se tornó en una batalla que afectó esencialmente al campo de lo visual.

Por una parte, una Infanta que renunció no sólo a sus derechos sino también a la imagen que le correspondía por su lugar y condición de origen, una imagen que le venía determinada por unas prendas específicas, como era el guardainfante. Por el contrario, su imagen se oponía vorazmente a la de su hermana Margarita, favorita de su padre para la sucesión al trono español. Ella conservó su apariencia española, en pro de recordar quién era y cuáles eran sus ambiciones políticas. Pero las imágenes no abarcaron únicamente el cuerpo político de ambas. La imagen trasciende de la mera indumentaria, de la mera percepción de uno mismo, para inundar un imaginario lleno de mitología e historias que daban argumentos a un sinfín de festivales y espectáculos en los que la voluntad política de Francia y del Imperio se impusieron. Desde las entradas, los torneos y ballets ecuestres, hasta los ballets y las óperas, en una suerte de lucha teatral que lejos de quedar en una aparente superficialidad, no hizo más que avivar un conflicto político que estaba latente.

María Teresa, con su imagen doblegada ante la corona de Francia, vivió, actuó y respiró bajo el manto de su marido Luis XIV. Aunque se le realizaran retratos y fiestas en su honor, su imagen no fue más que una extensión de la de su esposo. Las victorias militares de éste se celebraron con gran imaginería barroca que, sin duda alguna, epató al público de la corte del Rey Sol. Mientras, en el Imperio, Margarita se rendía ante las muestras de amor que le profesaba su marido a través de sus fiestas. Era

ella la que se erigió en custodia de la legitimidad de Leopoldo como Emperador y principal llave para acceder a la monarquía hispánica.

Este estudio se ha centrado fundamentalmente en la moda y espectáculo cortesano relacionado con la figura de ambas Infantas y luego soberanas. Es cierto que la vida teatral continúa más allá de lo que aquí se ha tratado. Se hace especialmente evidente en el caso francés, donde los ballets y festivales se siguieron produciendo con asiduidad y espectacularidad durante todo el resto del siglo XVII, más allá de la muerte de María Teresa en 1683. Se ha intentado recrear una problemática que, lejos de ser meramente estética, es un problema fundamentalmente político. Porque en el espectáculo con mayúsculas, como escribía Bocángel, España era el Nuevo Olimpo y todas las diosas y personificaciones, fueran estas Venus, Galatea, Proserpina o quien fuera, todas ellas pretendían ser merecedoras de uno de los grandes dominios de la Casa de Austria. Todo el espectáculo, giró en torno a esta pretensión, a una herencia posible que sin embargo, nunca se produjo en el periodo que abarca este estudio.

Pero sin embargo, las luchas encarnizadas de las imágenes se sucedieron sin parar para ensalzar la belleza de ambas aspirantes, bien fuera Hércules el protagonista de esta historia o fuese la Manzana de Oro el premio por esta disputa. Y es que fue con ella precisamente, con *Il pomo d´Oro*, donde ambas modalidades se fundieron en una sola. Aquel 12 de julio de 1668, las miradas del público no distinguieron entre esa imagen real, civil, de la emperatriz, y la de la protagonista de la espectacular ópera. Ese día, el guardainfante y la propia Infanta fueron protagonistas y partícipes de una única exaltación teatral.

No obstante, tras la muerte de Carlos II, la Guerra de Sucesión no colocó a ningún heredero de Margarita Teresa en el trono español. No es suficiente decir que no sobrevivió ninguno para ver acabado el conflicto, pero tampoco fue ninguno de los otros miembros de la Casa de Austria. A la postre fue Felipe d'Anjou, nieto de María Teresa quien ascendía al trono de España como Felipe V.

Pero, ¿y el torneo de las imágenes, quién lo ganó?

Juzguen ustedes mismos.

BIBLIOGRAFÍA

ALBAREDA I SALVADÓ, Joaquim. *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona: Crítica, 2010.

ALCALÁ ZAMORA, José N. *Felipe IV: el hombre y el reinado*. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2005

APOSTOLIDÈS, Jean Michel. *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Éditions de minuit, 1985.

APOSTOLIDÈS, Jean Michel. M. *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Éditions de minuit, 1981

BANDRÉS OTO, Maribel. *La moda en la pintura: Velázquez*. Pamplona: Eunsa, 2002

BARRIONUEVO, Jerónimo. *Avisos*. Madrid: Atlas, 1969

BERNIS, Carmen. «Velázquez y el guardainfantes», separata de V Jornadas de Arte CSIC, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991

BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel. *El nuevo Olimpo: representacion real y festiva mascara que a los felicissimos años de la Reyna Nuestra Señora celebraron, la Atención Amante del Rey Nuestro Señor y el obsequio, y cariño, de la Sereníssima Señora Infante, Damas, y Meninas del Real Palacio*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648

BOYER-MAS, André. *Exposition commémorative du troisième centenaire du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse*. Burdeos: Étape Royale, 1960

BROWN, Jonathan, «Las Meninas como obra maestra» en VV.AA. *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1999

BUENAVENTURA DE SORIA, Juan. *Breve historia de la vida y virtudes de la princesa doña María Teresa de Austria, Infanta de España y reina de Francia*. Madrid: Julián Paredes, 1684

BURKE, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 2010

CHAVES MONTOYA, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004

CHECA, Fernando. *Velázquez. Obra completa*. Madrid: Electa, 2008

CHEVÉ, Joëlle. *Marie-Thérèse d'Autrice*. Paris: Pygmalion, 2008

CHRISTOUT, Marie Françoise. *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris: Centre National de la Danse, 2005.

CHRISTOUT. *Marie Françoise. Une des Origines du Spectacle Contemporain : Le Ballet de Cour en France 1581-1671*. Aix en Provence: Pavillon de Vendôme, 1971

COLOMER, J. Luis. «Paz, política y rivalidad suntuaria. España y Francia en la Isla de los Faisanes», en COLOMER, J. Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Bernardo Villaverde, 2005

COLOMER, José Luis; DESCALZO, Amalia (dirs.). *Vestir a la Española en las cortes europeas* (siglos XVI y XVII), Vol. II. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2014

COSNAC, Daniel de. *Mémoires de Daniel de Cosnac: publiés pour la Société de l'histoire de France par le comte Jules de Cosnac*, Vol. 2. Paris : J. Renouard, 1862

COWART, Geogria. *The triumph of pleasure. Louis XIV and the politics of spectacle*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DADSON, Trevor J. *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658): A Biography*. Londres: Tamesis Books Limited, 1983

DE LA GORCE, Jérome. *Bérain, dessinateur du Roi Soleil*. Paris: Herscher, 1986

DE LA GORCE, Jérome. *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2005

DE LA ROSA, Pedro. *Descripción breve del espléndido banquete que S.M. Luis VIV dió á las Señoras de su Corte en el Real Sitio de Versalles*. Paris: J.D. Bertrand, 1668

DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Akal, 2007

DEL CASTILLO, Leonardo. *Viage del Rey Phelipe IV a la frontera de Francia, Desposorio de la Serenissima Infanta de España y solemne juramento de la Paz*. Madrid: Imprenta Real, 1667

DELEITO Y PIÑUELA, José. *El Rey se divierte*. Madrid: Alianza, 1988

DÍEZ BORQUE, José María (com.). *Barroco Español y Austríaco. Fiesta y Teatro en la Corte* (catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Abril-Junio 1994). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1994

DÍEZ BORQUE, José María. *Teatro y Fiesta en el Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (catálogo de la exposición celebrada en Sevilla, Abril-Junio 2002). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2002

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Testamentos de los Reyes de la casa de Austria*, Tomo IV. Madrid: Editora Nacional, 1982

DOZENNE, Pierre. *Le Mariage du Lys et de l'Impériale*. Paris: 1660

DUCLOS, Henry. *Madame de La Vallière et Marie-Thérèse d'Autriche, femme de Louis XIV*. Paris: Didier, 1869

DUINDAM, Jeroen. Viena y Versalles. *Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780*. Madrid: Antonio Machado, 2009

FÉLIBIEN, André. *Relation de la feste de Versailles du 18e juillet 1668*. Paris: Imprimerie Royale, 1673

FERRER VALLS, Teresa. «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro» en DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. *El vestuario en teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000

GARCÍA LOUAPRE, Pilar. *María Teresa de Austria, Hija de Felipe IV y esposa de Luis XV de Francia*. Madrid: Visión Libros, 2007

GEERAERT, Anais. *Louis XIV et les reines de coeur*. Paris : Lulu.com, 2010

GRELL, Chantal. *Ana de Austria. Infanta de España y Reina de Francia*. Versalles/Madrid: Centre de Recherche du Chateau de Versailles/Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2009

HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix. *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven: Leuven University Press, 2014

HOURCADE, Philippe. *Mascarades et ballets au Grand Siècle: 1643-1715*. París: Desjonquières, 2002

Iovrnavx historiques: contenans tout ce qui s'est passé de plus remarquable dans le voyage du roy, & de Son Eminence, depuis leur depart de Paris, le 25. iuin de l'an 1659 : pour le traitté du mariage de sa majesté, & de la paix generale, jusqu'à leur retour : auec une exacte recherche de ce qui s'est fait dans le conferences des deux ministres, & dans le mariage du roy auec l'infante d'Espagne à Fontarabie, & à S. Iean de Lus : et leur entrée dans toutes les villes de leur passage, & leur triomphe dans leur bonne ville de Paris. Paris: Jean Baptiste Loyson, 1660

JONGE, Krista; GARCÍA, Bernardo. *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648).* Madrid: Marcial Pons, 2010

LLORENTE, Mercedes. «Imagen y autoridad en una regencia. Los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder» *Studia Historica. Historia Moderna*, 2006, 28

LOBATO, María Luisa. «Literatura dramática y Fiestas Reales en la España de los últimos Austrias» en LOBATO, María Luisa; GARCÍA GARCÍA, Bernardo. *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 251-271

MAFFI, Davide. *En defensa del Imperio: los ejércitos de Felipe IV y la guerra por la hegemonía europea (1635-1659).* Madrid: Actas, 2014

MANSEL, Philip. *Dressed to rule: Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II.* New Heaven: Yale University Press, 2005

MARTÍNEZ MILLÁN, José, MARÇAL LOURENÇO, Maria Paula (coords.). *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Vol. III. Madrid: Polifemo, 2009

MARTÍNEZ MILLAN, José: GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (coords.). *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Vol. II. Madrid: Polifemo, 2011

MENA MARQUÉS, Manuela. «El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en Las Meninas de Velázquez» en VV.AA. *El Museo del Prado, Fragmentos y detalles*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1997

MERINO PERAL, Esther. «Los diseños escenográficos de Burnacini para Il Pomo d'Oro de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid» en *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, p. 141-166

MERINO PERAL, Esther. *El Reino de la Ilusión*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2005

MERINO PERAL, Esther. «Juegos Escénicos: Aparatos diversos de la Historia del Espectáculo en la época moderna», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCVIII, Cuaderno I, 2011, pp. 47-78

MOTTEVILLE, Françoise de. *Mémoires pour servir a l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Luis XIII*. Paris: Charpentier, 1869

MUSÉE DES BEAUX ARTS. *Visages du Grand Siècl*e. Nantes : Musée des Beaux-Arts, 1997

OLIVÁN SANTALIESTA, Laura. *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII* (tesis leída el 13 de junio de 2006, dirigida por LÓPEZ CORDÓN, María Victoria). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009

OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «El fin de los Habsburgo: crisis dinástica y conflicto sucesorio en la Monarquía Hispánica (1615-1700)» en LOPÉZ-CORDÓN, María Victoria; NIETO SORIA, José Manuel. *Gobernar en tiempos de crisis. Las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico (1250-1808)*. Madrid: Sílex, 2010

PERCEVAL, José Maria. «Épouser une princesse étrangère. Les mariages espagnols» en POUTRIN, Isabelle: SCHAUB, Marie-Karine. *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe. XV-XVIII siècle*. Paris: Éditions Bréal, 2007, pp. 65-74

PERIGNY, Octave de. *Les amours déguisez, ballet du Roy. Dansé par Sa Majesté*, au mois de février 1664. Paris: Robert Ballard, 1664

PERRAULT, Charles. *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année M.DC.LXII*. Paris : Imprimerie Royale, 1662

PERROT, Philip. *Le Luxe, Une richesse entre faste et confort XVIII-XIX*, 1995. Paris: Seuil, 1995

PORTÚS PÉREZ, Javier (com.). *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en el Museo del Prado entre octubre-febrero 2014). Madrid: Museo del Prado, 2014

*Publications relating to the wedding of Leopold I, Holy Roman Emperor, and Margarita Teresa, Infanta of Spai*n. Viena: 1667.

RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao. *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la Emperatriz Doña Margarita, Infanta de España, esposa del Emperador Leopoldo I*. Madrid: Ricardo Fe, 1905

Relacion verdadera de la feliz llegada de los señores Reyes de Francia a la ciudad de Paris, ostentacion, y grandeza con que fueron recibidos en aquella Corte de toda la Nobleza della, acompañamiento, y festivo aplauso, con que fue recebida Maria Teresa Bibiana de Austria, de todos sus vasallos. Zaragoza, Juan de Ybar, 1660.

Relazione delle feste fatte in Napoli dall'Eccellentmo. Signor Duca di Medina de las Torres Vicerè del regno per la nascita della Serenissma Infanta di Spagna. Nápoles: Egidio Longo, 1639

RICO OSÉS, Clara. *Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*. Ginebra: Editions Papillon, 2012

SABATIER, Gérard ; TORRIONE, Margarita (dirs.). *¿Louis XIV espagnol ?: Madrid et Versailles, images et modèles*. Versalles: Centre de Recherche du Château de Versailles, 2009.

SALAS, Xavier de. «Rubens y Velázquez», *Studia Rubenniana II*. Madrid, Museo del Prado, 1977

SANZ AYÁN, Carmen. *La Guerra de Sucesión Española*. Madrid: Akal, 1997

SBARRA, Francesco. *La Manzana de oro: comedia famosa en las bodas de el Emperador Leopoldo, y de la Emperatriz Margarita / compuesta en Italiano por Francesco Sbarra; y traducida por el Licenciado Iuan Silvestre Salva*. Viena: Mateo Cosmerovio, 1668

SCHILLINGER, Jean. *Les pamphlétaires allemands et la France de Louis XIV*. Bern: Peter Lang, 1999,

SHAPIRO, Sheldon. *The relations between Louis XIV and Leopold of Austria from Treaty of Nymegen to the Truce of Ratisbon*. Ann Arbor : University Microfilms International, 1989

STRONG, Roy. Arte y Poder. *Fiestas del Rencimiento (1450-1650).* Madrid: Akal, 1988

STRONG, Roy. *Splendour at Court. Renaissance Spectacle and illusion*. Boston: Houghton Mifflin, 1973

TRONÇON, Jean. *L'entrée triomphante de leurs maiestez Louis XIV roy de France et de Nauarre, et Marie Therese d'Austriche son espouse : dans la ville de Paris capitale de leurs royaumes, au retour de la signature de la paix generalle et de leur heureux mariage : enrichie de plusieurs figures, des harangues & de diuerses pieces considerables pour l'histoire : le tout exactement recueilly par l'ordre de Messieurs de ville, et imprimée l'an M.DC.LXII.* Paris: François Le Cointe, 1662

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.). *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro* (catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en Museo Nacional del Prado, del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005). Madrid: Museo del Prado, 2005

VAREY, J. E; SHERGOLD, N. D. *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719: estudio y documentos.* Londres: Tamesis Books Limited, 1987

Verdadera relacion de la entrada, y recebimiento, que se le hizo â la señora Emperatriz de Alemania, D. Margarita de Austria, en la ciudad de Viena, en cinco de diziembre del año passado de 1666: dase quenta como el señor Emperador Leopoldo corriò la posta disfraçado, con el deseo de besarle la mano ... y de las fiestas, y regozijos que se hizieron. Granada: Baltasar Bolíbar, 1667

VV.AA. *La fiesta en la Europa de Carlos V* (exposición celebrada en el Real Alcázar de Sevilla, Septiembre-Noviembre 2000). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000

ZANGER, Abby E. *Scenes from the marriage of Louis XIV. Nuptials fictions and the Making of Absolutist Power*. Standford: Standford University Press, 1997

WEBLOGRAFÍA

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: http://www.bne.es/

GALLICA BIBLIOTHEQUE NUMERIQUE (Bibliothèque Nationale de France): http://gallica.bnf.fr/

CENTRE DE RECHERCHE DU CHATEAU DE VERSAILLES: http://chateauversailles-recherche.fr/

CHATEAU DE VERSAILLES: http://www.chateauversailles.fr/

KUNTHISTORICHES MUSEUM: http://www.khm.at/

METROPOLITAN MUSEUM OF ART: http://www.metmuseum.org/

MUSEO NACIONAL DEL PRADO: http://www.museodelprado.es/

PRINCESA DE ÉBOLI: http://princesadeeboli.com