IMAGEN, MONARQUÍA Y GÉNERO EN EL RENACIMIENTO HISPÁNICO

JORGE SEBASTIÁN LOZANO
Fundación Mainel

El título de estas *Jornadas* nos invita a analizar la relación entre el arte, el poder y la sociedad. Sin ánimo de contradicción, quisiera empezar citando a M. Baxandall, que en 1985 formulaba una visión bastante escéptica sobre las posibilidades de abordar con rigor el estudio conjunto de la sociedad y el arte. "Arte y sociedad son construcciones sistemáticas no homólogas, levantadas sobre materias entrelazadas. (...) Si respeto la estructura de una, mi pregunta por la otra resulta aleatoria, asistemática, anecdótica, sacando fuera del sistema aquel fragmento o aquel otro"¹. En otras palabras, para este investigador referente de la historia social del arte en las últimas décadas, a objetos de estudio diferentes corresponden estructuras y métodos diferentes. Intentar hablar de arte y de sociedad conduce irremediabilmente a enfoques fragmentarios y deformantes, en una u otra dirección. Siendo esto inevitable, lo correcto será explicar claramente en cuál de ellos nos estamos centrando, aunque incorporemos elementos del otro en nuestro análisis.

Comienzo por esta cita porque plantea un debate en torno al cual giran todas las cuestiones que voy a abordar, y que quizá resulte útil para una reflexión como la que proponen estas *Jornadas*. La reflexión de tipo teórico-metodológico viene complementada por ejemplos al hilo de un estudio sobre la representación femenina regia en la corte hispánica del XVI². En él he abordado cuestiones relacionadas con las imágenes, la monarquía y el género en dicho ámbito; un trío de conceptos que replica y concreta de forma parcial a los que sirven de encuadre a este volumen.

"Arte o sociedad: ¿tenemos que escoger?"

En efecto, esta era la pregunta que se planteaba a un grupo de distinguidos investigadores en un monográfico de la revista *Representations*, en 1985. En su respuesta, N. Z. Davis parte de presupuestos contrarios que Baxandall, pero llega a la misma conclusión. Para ella, arte y sociedad forman parte de un mismo universo conceptual, y la diferencia entre la historia social o cultural y

¹ Baxandall, Michael. "Art, Society and the Bouguer Principle." *Representations* 12 (1985): p. 42.

² Sebastián Lozano, Jorge. *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 2005. Vid. también Sebastián Lozano, Jorge. "Espacios visuales del poder femenino en la Corte de los Austrias." En *Historia de las Mujeres en España y Latinoamérica*, Isabel Morant Deusa (ed.), vol. 2, pp. 437-456. Madrid: 2005.

la historia del arte radicaría en cómo se relacionaban ambos elementos. El historiador del arte y el historiador social comienzan y concluyen en ámbitos diferentes, aunque sus teorías y sus objetos de estudio puedan ser los mismos. Por ello, será necesario dejar sentado de qué preguntas parte y adónde se dirige una investigación concreta. Por su lado, T. Crow mostraba un cierto escepticismo sobre las posibilidades de un riguroso estudio conjunto de ambos elementos, al constatar la forma superficial y sin fundamento con que solemos utilizar estos conceptos, dado que ninguno de ellos goza de un significado estable y mayoritariamente aceptado. Esto lleva a que se utilicen de forma irresponsable, suponiendo tácitamente que todos comparten las concepciones de cada autor sobre los mismos, seguramente sin que él mismo se haya parado a cuestionárselas.

Las variantes sobre el tema podrían seguir y seguir —de hecho, otros dos autores, S. Greenblatt y S. Alpers aportaban también sus propias respuestas, cada una de ellas bastante individual—. Esta variedad se debe, en último término, a que estaban y estamos abordando un problema en el que, a nuestro entender, es imposible alcanzar una respuesta definitiva y satisfactoria. De momento, sí cabe extraer algo inequívoco de las reflexiones citadas: es necesario exponer claramente de qué queremos hablar cuando decimos que nos interesamos por el arte, o por la sociedad, o por ambas cosas a la vez. Las precauciones enunciadas por estos autores no remiten sólo a una cuestión de rigor terminológico, sino también de adecuada comprensión de nuestra propia posición frente a los objetos que estudiamos: una posición que dista de ser objetiva o neutral.

En el fondo, se trata de una cuestión de equilibrio. Alertados acerca de algunos de los peligros que supone equiparar el arte a cualquier acto comunicativo social, o —en el otro extremo— reducirlo a una experimentación formal subjetiva, la cuestión ahora es sortear ambos escollos y elaborar conocimiento a partir de la información disponible. El hecho artístico “sucede” dentro del tejido social, pero también lo trasciende. No es sólo forma, ni es sólo contenido, sino la unión de ambos elementos. Si lo limitamos a uno solo, fácilmente podemos acabar deformándolo, imponiéndole un esquema que no se corresponde a su realidad múltiple. Veamos un primer ejemplo.

Las trampas del arte

Es bien sabido que las monarquías de la edad moderna dispusieron de todo un conjunto de discursos y prácticas, dentro del ámbito de lo visual y artístico, con el que consolidar su autoridad política. Auspiciaron empresas arquitectónicas religiosas —iglesias, conventos—, civiles —palacios, fortificaciones—, perdurables a veces, efímeras otras muchas —en recibimientos o festejos reales, o mediante decorados para el teatro cortesano—. La producción de imágenes —bidimensionales o tridimensionales— tuvo un centro privilegiado en la Corte, por la proliferación de encargos religiosos y, como polo importantísimo en el contexto hispánico, también de obras profanas: retratos, mitologías, paisajes. La abundancia de tales imágenes llevó a su coleccionismo e intercambio a gran escala, así como al nacimiento de espacios dedicados a su muestra. Algunas variedades se adaptaron a soportes portátiles y de tamaño reducido —libros iluminados, grabados, gemas talladas, medallas— y otras se llevaron más bien a soportes grandes, con un claro componente de ostentación —tapices, antigüedades, frescos—. Las imágenes se produjeron en un entorno material rico en otros tipos de objetos, que combinaban un relevante valor plástico o visual con las consideraciones funcionales —como en el caso de la orfebrería, la indumentaria, las armas, las joyas— o de pura y simple rareza —los objetos exóticos de ultramar—. Todos estos objetos se combinaron y utilizaron en acontecimientos y rituales que marcaban la excepcionalidad cortesana, y por ende el poder monárquico: ceremonias religiosas, políticas —la celebración de Cortes, las entradas reales a ciudades—, festivas —representaciones teatrales o musicales, corridas y juegos—, o la propia vida cortesana, regida por etiquetas de urbanidad y tipificada en comportamientos —bailes, banquetes,

galanteos, cacerías— que en sus particularidades señalaban inequívocamente la pertenencia a la corte real³.

Restringiendo nuestra mirada al ámbito del coleccionismo, tras décadas de un especial interés por su estudio disponemos ahora de un conocimiento mucho más profundo de la variedad de objetos coleccionados en las cortes renacentistas, así como de los diferentes usos y significados que adquirirían. Según el punto de vista más difundido, tal abigarrada variedad fue progresivamente cediendo paso a unas colecciones mucho más centradas en objetos artísticos, en los que el valor estético y el gusto personal tenían primacía sobre las cualidades materiales, crematísticas o exóticas de otros objetos. Este tránsito desde los tesoros medievales a las “cámaras de maravillas” y después a las colecciones de arte es unánimemente aceptado como un elemento capital en la constitución de la ideología artística moderna.

Este enfoque es correcto, considerado en sí mismo. Sin embargo, no está exento de ciertos peligros: fundamentalmente, el de deformar el objeto de investigación histórica al constreñirlo dentro de unos moldes predeterminados. En otras palabras, el afán por encontrar colecciones *de arte* en el siglo XVI quizá nos lleve a dejar fuera de nuestro campo de trabajo a una inmensa mayoría de colecciones —sin más—, y con ello a una preciosa información histórica. Adjetivar la “modernidad” de unas colecciones u otras implica formular juicios teleológicos, a los que parece que no sepamos escapar. Margarita de Austria, María de Hungría y Felipe II —más otros parientes como Catalina de Austria o Juana de Portugal— desarrollaron a lo largo de todo el siglo un modelo de coleccionismo que más tarde triunfó de forma clara. No obstante, no era el único modelo existente: dentro de cada una de esas tres generaciones —los hijos, nietos y bisnietos de Maximiliano de Austria y María de Borgoña, o de los Reyes Católicos por el lado hispánico—, un número igual o mayor de miembros de la Casa de Austria adoptaron prácticas coleccionistas que no se dejan encuadrar dentro de los patrones de ese coleccionismo “moderno”. En la corte española, esto es válido especialmente para no pocas de las mujeres de la dinastía —como la emperatriz Isabel, o las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria—, pero también para algunos de los varones —Carlos V o don Juan de Austria—. Y, aunque para su época ellas y ellos fuesen tan o más relevantes como los antes citados, a nuestros ojos son —y seguirán siendo— inevitablemente minusvalorados como coleccionistas secundarios, convencionales o tradicionales. Al mirar siempre sus colecciones o sus prácticas visuales desde la perspectiva de lo que iba a venir después, introducimos una deformación que no favorece juzgarlas correctamente en sus propios términos, en su propia época.

¿Qué otros modelos existían para formar la imagen de la monarquía, y de su entorno familiar más inmediato? Fundamentalmente uno: el lenguaje de la ostentación. Parece evidente que, en una sociedad fuertemente jerarquizada como la del Antiguo Régimen, el gasto suntuario fuese también un atributo primordial de quienes ocupaban la cúspide de la pirámide social. Además, la magnificencia era entendida como una virtud necesaria para los reyes y los poderosos: la monarquía —y, por extensión pero en menor medida, la aristocracia— tenía la obligación de ser liberal y ostentosa en extremo. Una virtud tan necesaria, sin embargo, podía practicarse en diversos grados y con diferente efectividad. Por los testimonios de la época podemos saber que no todos la ejercían de la misma forma.

Por ejemplo, siempre jugó un importantísimo papel la presentación visual de la propia persona regia. En primer lugar, determinados elementos denotaban la condición de su portador o portadora, por pertenecer al ámbito de los *regalia* u objetos restringidos al uso regio: coronas,

³ Vid. Bouza Álvarez, Fernando. *Palabra e imagen en la Corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: 2003, para un ajustado balance de todas estas prácticas textuales y visuales en el ámbito cortesano que aquí nos ocupa.

mantos, cetros, algunas joyas extraordinarias ligadas al patrimonio de la Corona... Otras veces, ciertas joyas o complementos personales indicaban una especial cercanía al rey –como las gemas, medallas y retratos en miniatura del mismo–, o la pertenencia a un grupo exclusivo –como la orden del Toisón, o la del Cordón de San Francisco–. Sin embargo, la forma más efectiva de transmitir la pertenencia al escalón superior de la jerarquía social era muchas veces la pura y simple riqueza indumentaria de sus miembros. En ocasiones, los inventarios reales describen joyas que suponían una acumulación tesoraria hasta magnitudes extraordinarias⁴. El detallismo con que los retratos de corte reproducen estas joyas no responde meramente a opciones estilísticas de los retratistas, sino a la importancia que tenía dar testimonio fidedigno de la riqueza asombrosa que sus modelos empleaban en su aderezo personal. Además, las reacciones de los contemporáneos ante estas piezas no dejan lugar a dudas acerca de su efectividad como indicadores de la excepcionalidad regia⁵.

La vestimenta desempeñaba también un importante papel como signo de la magnificencia regia. Isabel de Valois impresionó a sus coetáneos al vestir cada día con una prenda nueva, al menos durante una cierta época. Brantôme recoge el tema, basándose en su visita personal a la reina: “no viste dos veces un mismo traje; después lo da a sus damas. Y Dios sabe qué trajes tan lujosos y soberbios, que el menos bueno valía cuatrocientos escudos”⁶. La referencia, años después de la visita, y dirigiéndose a una audiencia francesa, indica que en este aspecto la reina era un caso extraordinario. Lo mismo testimonia el anónimo diario de una de sus damas, conservado entre el 29 de abril y el 6 de junio de ese año de 1560⁷. La relatora empieza cada jornada señalando, breve pero detalladamente, cómo se vistió y adornó la reina ese día. El tipo de traje, de qué moda –española, francesa, italiana, flamenca, portuguesa...–, color, material, complementos; el peinado –español, francés, italiano–, el tocado, las joyas principales... Así, todos los días, excepto aquellos en que la reina no se levanta por hallarse indispuesta. A lo largo de esos treinta y tantos días, no parece que repita traje en ningún caso, salvo un par de ocasiones en que repite exactamente el del día anterior, porque el rey no lo había visto. Además, otros testimonios sobre personajes masculinos y femeninos permiten inferir que las prendas recibían una cuidadosa atención, y solían ir cargadas de connotaciones y gustos muy personales⁸. Por otro lado, la elección

⁴ Cfr., por ejemplo, las dos joyas más caras en los inventarios de Felipe II. (*Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Francisco Javier Sánchez Cantón (ed.). Archivo Documental Español, vol. X, XI. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959: nn. 1953 y 1988), tasadas respectivamente en 33.900 y 25.000 ducados; o el joyel de Isabel de Valois que se tasó en 22.000 ducados (González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Isabel de Valois Reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid: 1949, vol. III, p. 536).

⁵ Un cronista recogía así la fama que acompañaba al Estanque, el famoso diamante comprado por Felipe II en Amberes para Isabel de Valois: “era de notable grandeza y muy señalado, porque sería algo mayor que vn hueuo de paloma. Dizen que es vno de tres famosos que ay en el mundo. El vno tiene el Turco del tamaño de vna nuez, el otro vn poco menor está en Roma en la capilla de sant Pedro en vn pectoral de vna capa, que en las fiestas principales el Papa se pone.” Gómez de Castro, Alvar. *Recebimiento que la imperial ciudad de Toledo hizo a la magestad de la Reyna nuestra señora doña Ysabel, [...] quando nueuamente entro en ella a celebrar las fiestas de sus felicissimas bodas, con el rey don Philippe*. Toledo: 1561, p. 11.

⁶ Apud Sánchez Cantón, Francisco Javier, et José Manuel Pita Andrade. *Los retratos de los Reyes de España*. Barcelona: 1948, p. 125.

⁷ González de Amezúa y Mayo, *op. cit.*, vol. III, p. 114.

⁸ Para el caso de la emperatriz Isabel de Portugal, cfr. Sebastián Lozano, Jorge. “Choices and Consequences. The Construction of Isabel de Portugal’s Image.” En *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Theresa Earenfight (ed.). Aldershot: 2005, pp. 145-162.

En el caso de don Juan de Austria, la ropa revestía especial importancia entre sus posesiones: “será en el ámbito del vestido, de los complementos textiles y de joyería, en la moda en general, donde se muestre el gusto más definido del Príncipe” (Cano de Gardoqui García, José Luis. “Los inventarios de bienes de don Juan de Austria. Mentalidad, gusto y vida material.” En *Carlos V y las Artes. Promoción artística y familia imperial*, María José Redondo Cantera et Miguel Ángel Zalama (eds.), Valladolid: 2000, p. 329).

de una moda nacional u otra en determinadas circunstancias podía significar la posición de una persona en el contexto político o dinástico. Tales significados resultaban evidentes para el entorno cortesano en que se producían⁹.

Las entradas reales en ciudades, sus decorados efímeros, los desfiles, juegos y fiestas subsiguientes, ofrecían ocasiones excelentes para la representación visual del poder monárquico. En muchos casos, las arquitecturas efímeras desarrollaban complejos programas iconográficos, elaborados por intelectuales al servicio del monarca y de la ciudad respectiva, y plasmados visualmente por artistas con mayor o menor capacidad. Estos programas iban desde la complejidad de refinados juegos de alusiones político-teológico-históricas, a abigarradas representaciones de personajes contemporáneos y figuras alegóricas yuxtapuestas sin ninguna coherencia.

“Más que pretender que se entienda, se busca impresionar”¹⁰. La acertada expresión de Gómez-Salvago nos acerca particularmente a la realidad de aquellos acontecimientos. Hasta las propias festejadas necesitaban habitualmente de algún cicerone que les explicase las principales figuraciones a ellas ofrecidas. En cambio, la espectacularidad visual jugaba un papel central, y se expresaba mediante un lenguaje, el del lujo y la ostentación, que todos entendían. En la entrada de Ana de Austria a Madrid en 1570, el cronista López de Hoyos caracterizó el aspecto de la reina en términos muy visuales, y a la vez claramente económicos: “La Reyna subió en un palafren blanco mosqueado, ricamente aderezado, con un sillón de oro con mucha pedrería, muy bien labrado, gualdrapa de terciopelo negro, guarnescida y bordada con franjas de oro. Su magestad se mostró este día hermosísima, y con aquella magestad y señoría que tan natural y tan fundado, y con tantos dotes del ánimo esmaltado tiene, representó muy bien su ser y monarquía. Lleuava su magestad vestida una saya de tela de plata parda, bordada de oro y plata. Un galdrés de terciopelo negro, afforrado en tela de plata, prensado y guarnescido con unas franjas de oro, collar y apretador de muchos diamantes, rubíes y piedras de mucho valor. Un sombrero adornado con una cinta de oro con unas plumas blancas, coloradas y amarillas, que son los colores del rey nuestro señor”¹¹. La epifanía de la nueva reina exigía una apariencia personal que desbordase toda expectativa, en una escalada de lujo y ostentación. Para los espectadores contemporáneos, tales elementos informaban más sobre la realeza que muchas otras fuentes visuales.

De lo dicho hasta ahora no debería inferirse que, a la hora de construir visualmente la majestad regia, hubo dos modelos mutuamente excluyentes: uno de énfasis artístico, y otro centrado en la espectacularidad de la apariencia personal. En realidad se dieron más bien fórmulas mixtas: cada miembro de la familia tuvo a su disposición algunos de los diferentes recursos ya mencionados, y elaboró su propia imagen según su personalidad, sus circunstancias políticas y los medios a su alcance. Puede argüirse que los historiadores del arte, tradicionalmente interesados por valores como la individualidad, la originalidad y la calidad artísticas, nos orientamos primordialmente a las manifestaciones en que estos valores se muestren de forma más inmediata, dejando en segundo plano otras más relacionadas con la recepción social o la efectividad comunicativa. Nada cabe objetar a ello, salvo la necesidad de que esa elección se haga explícita, también en sus consecuencias valorativas.

⁹ He abordado el tema con más detalle en Sebastián Lozano, Jorge. “Ser vistas, hacerse mirar. Modelos visuales de femineidad regia en la Europa del Renacimiento.” En *Germana de Foix i la societat cortesana del seu temps*. Valencia: 2006, pp. 69-89.

¹⁰ Gómez-Salvago Sánchez, Mónica. *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: 1998, p. 122.

¹¹ López de Hoyos, Juan. *Real aparato, y sumptuoso recibimiento con que Madrid. rescibio a la Serenissima Reyna D. Ana de Austria*. Madrid: 1572. Cito por la transcripción en Simón Díaz, J., *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, 1964, pp. 60-61.

La imagen regia, ¿más allá de la política?

Si es cierto que el arte era producido dentro del contexto de una cultura visual puesta al servicio de la institución monárquica, también resulta innegable que no era sólo propaganda. En palabras de F. Bouza, “no es posible, ni tampoco razonable, reducir el mecenazgo artístico y cultural de Felipe II a una forma de política”¹². Contra este tipo de limitaciones dirigió un lúcido alegato F. Haskell, al defender el juicio de valor artístico como un rasgo central de la historia del arte: “la frontera entre arte y arqueología [o los estudios de cultura visual o material, podríamos añadir aquí] no está siempre clara, pero resulta factible sobre todo mediante el valor que concede el arte a la idea de calidad. (...) El historiador interpreta mejor eso que decidimos llamar arte si lo estudia conjuntamente con otro testimonio disponible, pero el arte tiene un ‘lenguaje’ propio que sólo pueden entender quienes se esfuerzan por desentrañar sus cambiantes propósitos, convenciones, estilos y técnicas”¹³.

Por tanto, las empresas artísticas eran inseparables de las políticas, pero podemos delimitar algunas peculiaridades propias de aquellas. Ciertos miembros de la Casa de Austria en España ejercieron un relevante papel como mecenas de las artes y coleccionistas de importancia. Como ya ha quedado dicho, en un contexto con múltiples posibilidades para la formación de una imagen personal y política, algunos y algunas adoptaron estrategias individualizadas, basadas en un gusto elaborado y consciente, y en ocasiones crearon escuela, a través de la influencia ejercida sobre sus parientes.

Cuando Felipe II y Juana de Portugal se disputaban los servicios de Gaspar Becerra no buscaban solamente el prestigio que conferían sus trabajos decorativos, sino también un estilo italianizante puro, muy poco habitual hasta entonces en España. Antes, la archiduquesa Margarita de Austria inició en Malinas la tradición de formar conjuntos con retratos de miembros de la familia y otros personajes relevantes. Esta tradición fue continuada y revitalizada por su sucesora como gobernadora de los Países Bajos, María de Hungría, quien envió a la Península a su pintor preferido, Antonio Moro, lo que permitió a Catalina de Austria y Felipe II formar a su vez sus propias galerías de retratos. Reducir todo esto tan sólo a política y propaganda tendría como consecuencia cerrar los ojos al gusto personal, al discernimiento de la calidad artística. Reducir la producción plástica a mero documento social o ideológico sería una mutilación de lo que sabemos realmente sobre el hecho artístico en la Corte renacentista hispánica.

Desde luego, la política y los condicionantes sociales nunca desaparecían del todo. De hecho, precisamente un gusto artístico definido y cultivado fue un medio que sirvió a algunas mujeres de la familia real para consolidar una posición de prestigio sociopolítico, que por los cauces formales resultaba más complicada de obtener¹⁴.

¿Una habitación propia para las cuestiones de género?

Después de todo lo dicho, quizá estemos ahora en mejores condiciones de abordar el elemento que quedaba pendiente: el género. En una primera aproximación, parecería que era un factor irrelevante: hombres y mujeres de la familia regia construían su imagen a partir de unos lenguajes visuales u otros, pero sin que el género permitiera alinearlos claramente, tal como vimos en el

¹² Bouza Álvarez, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: 1998, p. 23.

¹³ Haskell, Francis. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: 1994, pp. 6, 9.

¹⁴ Jordan, Annemarie, “Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia.” En *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. *Un Reino Imaginado*. Madrid: 1999, pp. 118-137.

segundo apartado. Los gustos y tendencias eran más bien individuales, ligados tanto a la personalidad propia como a los modelos de su entorno, las tradiciones más influyentes, etc.

Sin embargo, lo cierto es que el género debería estar presente en cualquier análisis sobre la imagen y el arte cortesanos del Renacimiento, ya que informaba los lenguajes plásticos, y a su vez la cultura visual construía los estereotipos de género. Una sociedad y un sistema político fuertemente patriarcales se reflejaban en unas imágenes que asignaban a ambos sexos papeles muy diferentes. Por ejemplo, en el retrato de corte, la polaridad masculino-femenino se construía visualmente a través de los atributos que rodeaban e identificaban a la figura. Por un lado, el varón ostenta elementos bélicos –armaduras, yelmos, espadas, bastones de mando– que señalan la base militar de su dominio, su potestad de ejercer el monopolio legítimo de la violencia. En otros retratos se renuncia a la imagería militar en pro de una imagen cortesana del rey o el príncipe, en la que la riqueza de su indumentaria, joyas dinásticas como el Toisón, elementos como bufetes, sillones, cortinas o columnas, acompañantes como perros, enanos o bufones, y finalmente, la mera y conspicua presencia del rey, construyen visualmente la majestad real.

Por su parte, el retrato femenino carece por completo de las alusiones militares. En cambio, la imagen cortesana sí ofrece una imagería femenina muy desarrollada, y en la que ciertos elementos del entorno –sillones, bufetes, columnas; perros, enanos, bufones– son comunes con los varones. En el terreno de los complementos personales sí encontraremos diferencias. Elementos de indiscutible feminidad eran los libros de Horas, o los pañuelos de delicadas labores. En resumen, la diferencia sexual se construye mediante los atributos. El lenguaje formal del retrato de estado, basado en el distanciamiento psicológico, la idealización física, y el estatismo, es común a retratos femeninos y masculinos. La dialéctica entre actividad masculina y pasividad femenina no se plasma en la composición o el estilo, sino en las referencias iconográficas. En ambos casos son lenguajes de la majestad, pero lenguajes con una fuerte diferenciación según el sexo.

A su vez, la cultura visual no sólo reflejaba los estereotipos sociales sobre el género, sino que los reforzaba y, en algunos casos, los modificaba parcialmente. Por ejemplo, toda una serie de retratos de esposas, hermanas o hijas de Felipe II tiene como elemento común la pose de la modelo, que muestra al espectador –o lleva de forma prominente entre sus complementos– un retrato en miniatura del rey, o una medalla del mismo. De un lado, estos retratos dobles refuerzan el orden patriarcal, pues pese a su pequeño formato, estas efigies convierten inevitablemente al rey en el protagonista de la composición. Sin embargo, esto no excluye una lectura complementaria, según la cual la ostentación de esos objetos de uso privado era una declaración de la privilegiada posición de la modelo, dentro del círculo más íntimo del monarca¹⁵. De forma similar, los billetes que vemos aparecer de vez en cuando en la mano de la reina, o sobre el bufete, pueden ser despachos de gobierno, o misivas suplicando la benevolente protección de la madre del reino. Por tanto, el retrato femenino de corte no excluía los signos de un prestigio supremo, ni de un cierto ejercicio –informal, tácito– del poder.

Un caso especial era el de las viudas: mujeres que por nacimiento y matrimonio ocupaban un lugar preeminente dentro de la familia regia, que ya no estaban sujetas a un padre ni a un marido, y que, por posición personal o por cargo político, contaban con una cierta autonomía económica. No es casual que varias de las mujeres más activas en las artes fuesen viudas, como Margarita de Austria, María de Hungría o Juana de Portugal. Tanto ellas como –en menor medida– las consortes dispusieron de un cierto margen de actuación para renegociar su posición, para construir parcialmente

¹⁵ Sebastián Lozano, Jorge. "Lo privado es político. Sobre género y usos de la imagen en la corte de los Austrias." En *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Teresa Sauret Guerrero et Amparo Quiles Faz. Málaga (eds.), 2001, vol. I, pp. 683-699.

su propia imagen personal y política. Para ello, las artes y el coleccionismo fueron un instrumento particularmente apto, que reforzaba su prestigio y su posición dentro de la corte, sin dar la impresión de una autonomía que pudiese parecer amenazante para el orden político y de género. Sería ingenuo suponer que todas adoptaban sin más el rol pasivo al que oficialmente se les relegaba; pero igualmente inadecuado sería limitarse a buscar sólo mujeres que se rebelasen espectacularmente contra esos moldes¹⁶. En consecuencia, incorporar sólidamente el género a la investigación histórica pasa por la fidelidad al registro histórico disponible, y por la voluntad de integrar las aportaciones desde la perspectiva de género a los modelos de historia más globales.

* * *

El arte forma parte activa de la ideología, no se limita a ilustrarla. Este conocido *dictum* de Griselda Pollock se proponía llamar la atención sobre el poder del arte para conformar una sociedad y sus estructuras de poder, en vez de ser un mero reflejo de las mismas. Bajo este prisma, resulta imposible abordar el estudio del arte sin abordar también el de la sociedad circundante. Volviendo a las reflexiones iniciales, parece claro que no hay panaceas disciplinares, métodos infalibles y definitivos para hacer bien lo que hacemos. La historia del arte puede derivar a veces en un formalismo vacío de rigor histórico, pues para delimitar su objeto de estudio opera un reduccionismo que lo adultera, al concederle una autonomía que en muchas épocas no tuvo. La historia social, aplicada al ámbito artístico, puede también llevar a un igualitarismo que nivela por abajo, al cerrar los ojos al hecho estético en su riqueza y su diferencia. Los marcos disciplinares ayudan para la formación de los métodos de estudio, y facilitan el rigor en la evaluación de las ideas o los datos sometidos a análisis, pero atenerse a ellos no debería ser la prioridad. Anteponer el enfoque disciplinar al objeto de estudio nos permite imponerle un orden y una sistematicidad tranquilizadores, pero que quizá, en realidad, no se dieron. Por ello, el respeto a la realidad del objeto estudiado, junto con la coherencia interna del discurso elaborado, parecen requisitos exigibles para estudiar arte, el poder y la sociedad de manera fructífera.

¹⁶ Sánchez León, Pablo. "Todas fuimos Eva. La identidad de la historiadora de las mujeres." En *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, Silvia Tubert (ed.). Madrid: 2003, pp. 205-206.