GUSTOS FEMENINOS EN LA CORTE BARROCA. LOS RETRATOS DE ISABEL DE BORBÓN Y MARIANA DE AUSTRIA

Beatriz Romero Chaves
bromero2@us.es
Universidad de Sevilla

Resumen

La moda femenina ha sido una constante muestra de poder y distinción a lo largo de toda la historia. En la España barroca, llena de artificio, teatralidad y opulencia, la indumentaria de las mujeres de la realeza marcaba toda una influencia para las clases aristocráticas y pudientes de la sociedad, a la vez que las protagonistas se reafirmaban en su papel de autoridad y potestad, de posición privilegiada y valiosa. El retrato del siglo xvii permite descubrir y contextualizar que la indumentaria mostraba un compendio de gustos por parte de las dos esposas de Felipe IV, marcado por el lugar de nacimiento y el país en el que reinaron. El siguiente trabajo analiza una serie de retratos de ambas reinas realizados por autores no solo de relevancia, como Velázquez o Rubens, sino también por otros menos conocidos o de autoría anónima. Todos ellos examinados para apreciar el gusto y la moda de la realeza española de la época, y como un reflejo de la personalidad y forma de ser de ambas soberanas.

Palabras clave: arte moderno, España, moda femenina, poder político.

FEMALE TASTE AT THE BAROQUE COURT. THE PORTRAITS OF ISABEL DE BORBÓN AND MARIANA OF AUSTRIA

Abstract

Women's fashion has been a steadfast symbol of power and distinction throughout history. In the Baroque Spain, - marked by artifice, theatricality and opulence- the clothing of royal women set a definitive tend for the aristocratic and affluent classes of society, while simultaneously reaffirming their own roles of authority and sovereignty, as well as their privileged and esteemed status. The 17th century portrait offers a valuable lens through which to discover and contextualize that the clothing showed a compendium of tastes on the part of the two wives of Philip IV, marked by the place of birth and the country in which they reigned. This paper analyzes a series of portraits of both queens, created not only by renowned authors such as Velázquez or Rubens, but also by lesser-known or anonymous painters. Each of these works is analyzed to appreciate the taste and fashion of the Spanish royalty of the time, and as a reflection of the personality and way of being of both sovereigns.

Keywords: modern art, Spain, political power, women's fashion.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.02
Revista de Historia del Arte, 9; junio 2025, pp. 37-53; ISSN: e-2660-9142
Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN

Las dos esposas de Felipe IV, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, fueron muy diferentes, tanto en su forma de llevar los asuntos de Estado como en su personalidad. Lo que resulta más interesante es que la imagen de cada una de ellas no permanece estática a lo largo de sus vidas, sino que la representación se adecua a la función que en cada momento desempeñan (Oliván Santaliestra 2006). La época en la que les tocó reinar se distinguió notablemente por la riqueza del vestido y de sus adornos, conjugando la idea del apego a la moda y al poder (Bosse y Potthast 1999); un «lujo rígido» como fue el traje barroco español, que a través de sus volúmenes acusados, telas oscuras, pesadas y tiesas, profusos adornos e impresionantes joyas, manifestó un doble propósito: realzar la apariencia y ocultar el cuerpo de la mujer, que se cubría, comprimía y aislaba para impedir la apreciación de sus formas naturales (Cruz de Amenábar 1995). Todo ello sin dejar de lado la filosofía del aparentar típicamente barroca (Sánchez Quevedo 1995). El cambio en las costumbres, en la forma del traje y en el tocado eran signos de una nueva forma de existencia en España (Bonet Correa 1990), siguiendo la moda de las personalidades más destacadas, especialmente la de las esposas de Felipe IV.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la historiografía existen estudios generalizados sobre moda europea que cobraron auge a partir de los años 80 del siglo xx, como los que realizan varios autores sobre los cambios en la indumentaria desde el Renacimiento hasta la época contemporánea. En el ámbito de la mujer, destacan las aportaciones de Isabel Cruz de Amenábar (1995), remarcando la idea de «absurda incomodidad» en la moda femenina desde tiempos medievales. Ya en el siglo xxi, remarcamos trabajos como el de Diana Avellaneda (2006), centrado en la ropa interior de la mujer como reclamo estético y, más recientemente, Carlos Bembibre (2022), con especial énfasis en la descripción de las prendas interiores más polémicas de la mujer, como el verdugado o el tontillo.

Respecto a las protagonistas de este trabajo, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, tempranamente encontramos alguna obra en la que aparecen contadas descripciones sobre las joyas de Isabel de Borbón, como la de Henrique Flórez (1761) o Carlos Mendoza (1880), aludiendo al carácter psicológico de Mariana. Sin embargo, en la época contemporánea ambas monarcas han sido tímidamente descritas destacando rasgos de su personalidad y algunas puntualizaciones sobre sus gustos de moda en obras dedicadas a su marido Felipe IV, a través de autores como José Calvo Poyato (1995), José N. Alcalá Zamora (2005) y Alfredo Alvar Ezquerra (2018). En escasas ocasiones aparecen brevemente descritas como protagonistas, constituyendo trabajos excepcionales los de Carlos Fisas (1988), Laura Oliván Santaliestra (2006, 2011), Pilar García Louapre (2008), Carmela V. Mattza Su (2017) y Teresa Fernández de la Hoz (2017), esta última con su descripción de la entrada de Mariana de Austria en España.

Sin embargo, existen carencias evidentes en cuanto a la moda y los gustos estéticos a la hora de analizar profundamente los retratos de estas dos reinas. Aunque Natividad de Diego y González realizó breves consideraciones sobre los retratos reales en el marco de la descripción sobre la indumentaria española (2011), el tema no ha sido tratado con la dedicación que merece. De ahí que el objetivo de este trabajo consista en analizar y realizar una descripción comparativa de la indumentaria de Isabel de Borbón y Mariana de Austria, conectando el espacio de la moda con la personalidad de cada una de ellas, algo no realizado anteriormente. Merece la pena ponerlo en valor, dado que ambas fueron verdaderamente poderosas en el siglo XVII, dejando una estela importante en siglos posteriores tanto en la realeza española como en la sociedad en general.

En cuanto a la metodología, se ha partido de un enfoque interdisciplinar en el análisis de las fuentes correspondientes al tema de la moda y el siglo XVII, centrándonos en las figuras de las dos reinas españolas. Asimismo, utilizamos varios cauces para cumplir los objetivos propuestos. Partimos de un estado de la cuestión bibliográfica al respecto para la consulta y análisis de la temática. También se han realizado visitas en Madrid a los museos del Prado, Thyssen-Bornemisza, Cerralbo, del Traje, Lázaro Galdiano, Arqueológico Nacional y, en Toledo, el museo de El Greco. Otras imágenes han sido tomadas de Internet de libre acceso. Todas estas obras se analizaron detalladamente, y con las mismas, elaboramos una base de datos, que se convirtió en una herramienta fundamental para la obtención de resultados deseados.

3. ISABEL DE BORBÓN: ENTRE LA MODA FRANCESA Y EL ÍMPETU DE MODERNIDAD

Isabel de Borbón (1603-1644), hija del rey francés Enrique IV y de María de Médici, fue reina de España entre 1621 y 1644, como primera esposa de Felipe IV. Contrajeron nupcias el 25 de noviembre de 1615, siendo Príncipe de Asturias. La boda, por poderes, tuvo lugar el 18 de octubre de 1615, cuando la princesa aún no tenía trece años. Tuvieron seis hijas y un hijo, de los que sólo sobrevivieron Baltasar Carlos y María Teresa (Alcalá-Zamora 2005).

Muy querida por el pueblo y por su esposo (Barbeito Carneiro 2007), Isabel fue una soberana muy influyente, y no dudó en mostrarse abiertamente en contra del gran poder que ostentaba el conde-duque de Olivares, aconsejando a su esposo que limitase sus atribuciones. A pesar de que estos ministros podían acumular un poder importante, la consorte contaba con una serie de medios y fortalezas que utilizó para influir notablemente en su esposo (García Prieto 2013). Sin embargo, Olivares acabaría harto de acatar las imposiciones de la reina (Alvar Ezquerra 2018). A partir de 1640, Isabel de Borbón asumió las tareas de gobierno en calidad de Gobernadora en tanto Felipe IV se encontraba en el frente de Aragón. Durante este periodo, la reina cumplió su deber con responsabilidad y se encargó de negociar con distintos financieros el adelanto de los fondos necesarios para la campaña militar. Además, gozó de gran reconocimiento público, siendo constantemente alabada, desde España a Puerto Rico (Mattza Su 2017). En el terreno sentimental, la escasa felicidad conyu-



Fig. 1. Rodrigo de Villadrando, *Isabel de Borbón, futura reina de España*, h. 1620, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado. Imagen: www.museodelprado.es

gal de la reina era del dominio público, al conocer perfectamente los devaneos amorosos de su marido, asunto que llegó incluso a oídos de los Embajadores venecianos, que se sintieron especialmente alertados (Losa Serrano y Cózar Gutiérrez 2004).

Mujer muy culta, protegió las letras y fomentó las artes, invirtiendo generosamente en gastos de mecenazgo artístico (Carrió-Invernizzi 2008) y engrandeciendo la antigua Colección Real del actual Museo del Prado. La reina falleció en Madrid, el 6 de octubre de 1644, cuando era de nuevo Gobernadora. A pesar de que Isabel de Borbón no fue madre de rey, sus restos descansan en el Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial. Posteriormente, también fue reconocido su carácter caritativo, al legar en testamento una parte de sus bienes para fundar una hospedería de soldados pobres.

En cuanto a su existencia, aunque Isabel de Francia estaba muy arraigada a las costumbres y hábitos indumentarios de su país natal, al contraer matrimonio llevó a cabo un importante cambio estético. De hecho, nada más atravesar la frontera, Isabel se desnudaría de sus ropas francesas para vestir el traje español (Alcalá-Zamora 2005). Tampoco duraría en despedir a la pequeña corte que había traído desde Francia, considerándose desde entonces una autentica reina española (García Louapre 2008).

Para constatar estas afirmaciones, el primer retrato que analizaremos es de Rodrigo de Villadrando *(fig. 1)*. El pintor madrileño lo realizó cinco años después de la llegada de Isabel de Borbón a Madrid, cuya entrada fue de lo más espectacular: montada en una hacanea blanca, sobre un sillón de plata dorada, gualdrapa de terciopelo negro, bordada de canutillo y vestida a la francesa, con saya entera de raso encarnado bordado, lechuguilla, collar, arracadas y cinturón de gruesos diamantes y luciendo el joyel de los Austrias. La cabeza iba cubierta con una gorrilla adornada de diamantes, siguiendo la moda de su país (León Pinelo 1931). No es de extrañar que las joyas de la reina llamaran la atención de todos por el gusto y el sumo precio de estas (Flórez 1761). En el retrato de Villadrando, se aprecia como desde un primer momento, la sofisticación de la indumentaria va a ser notable en los retratos de la protagonista. Destaca la enorme gorguera que transmite una sensación agobiante en el cuello, al igual que las mangas con puntillas, de gran elaboración. El vestido está muy ornamentado, haciendo uso del verdugado, el tocado es de plumas y el complemento en este caso es el pañuelo blanco. Debe tenerse también en cuenta que, precisamente a partir de 1620, la estilización y exageración de las modas aumenta con la proliferación de pelucas, lazos, moños, rubores, coloretes, lunares y polvos (Fernández Christlieb 2004).

De ese mismo año es el retrato anónimo *Isabel de Borbón, reina de España, primera esposa de Felipe IV* (h. 1620, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado), muy similar al anterior. Se ha representado a la joven reina sobre fondo neutro, mirando frontalmente al espectador en clara comunicación con él, con la mano izquierda sobre la cadera y la derecha apoyada en un abanico. Ricamente ataviada, lleva un traje gris decorado con flores de color verde oscuro que se repiten en grupos simétricos. El cuello y los puños son muy amplios y están realizados en encaje. Nuevamente se ha hecho uso del verdugado, así como del busto aplastado por medio de cartones especiales, como era costumbre en la época. Espléndidamente alhajada, destacan en su atuendo el oro y las piedras preciosas engarzadas; las perlas en las orejas, el cabello y por supuesto en el vestido, costumbre que se extendió también entre la nobleza española (AA.VV. 1983). Sobre el pecho de la soberana se encuentra el llamado «joyel rico», del que pende la famosa perla «Peregrina»[1].

[1] La «Peregrina» cuenta con una larga historia no exenta de contradicciones y polémicas. Posteriormente a que Mariana de Austria la luciera en sus retratos, la joya se dio por perdida en el incendio del Alcázar de 1734, para volver a aparecer en un inventario a finales del Siglo de las Luces, pasar por las manos de Napoleón III, varios millonarios, una subasta neoyorkina en 1969 y terminar



Fig. 2. Anónimo. *Isabel de Borbón, reina de España*, h. 1620, óleo sobre tela, París, Palacio de Versalles. Imagen: www.chateauversailles.fr

También anónimo es el retrato conservado en el Palacio de Versalles *(fig. 2)*. Volvemos observar la gorguera con encajes de gran calidad. Los pendientes de perlas no son muy largos y aun así, colisionan contra la gorguera. El tocado también es a base de perlas, admiradas por la realeza del momento, al igual que las plumas y la tiara combinada con brillantes (Ortega Morejón 1943). El atuendo también muy ornamentado y ostentoso, con piezas de orfebrería incrustadas y grandes botones de plata.

Sin embargo, los más conocidos serán los retratos realizados por Diego Velázquez. Se realizaron tanto para los distintos palacios como para ser enviados a los parientes del rey y al extranjero. Velázquez retrató a la reina en varias ocasiones.

siendo utilizada por la actriz Liz Taylor en una película de ese mismo año. Actualmente su propietaria es anónima (Freire 2023).



Fig.3. Diego Velázquez, *La reina Isabel de Borbón*, 1632, óleo sobre lienzo, Viena, Kunsthistorisches-Museum. Imagen: www.khm.at/en

A estas alturas, el género del retrato había alcanzado un nivel de calidad tan alto y continuidad debido a que la importante corte iba llamando a su servicio a los artistas más destacados de cada momento (Portús Pérez 2005).

Son retratos de aparato donde la soberana se muestra en actitud hierática y a la vez orgullosa, mirando directamente al espectador. Las crónicas destacan el gran atractivo y simpatía de la reina, además de su intelecto. En el primero de ellos *(fig. 3)* observamos que la gorguera es mucho más discreta en este caso, lo cual propició un tipo de peinado, llamado «bobo» y los pendientes no podían ser muy largos, además de que los cuellos de encajes habían sido prohibidos, pues algunos arbitristas achacaron una parte de la ruina del país al lujo en el vestir, y el gobierno español decidió en varias ocasiones tomar cartas en el asunto dictando leyes –de escasos efectos prácticos- contra el lujo excesivo (Calvo Poyato 1989). El rico sayo o cuerpo, rematado en punta, tenía mangas dobles, y la basquiña es un cuerpo independiente. Se

anudaba por detrás y debajo tenía el incómodo corpiño, antecesor del corsé. Nuevamente, aparece el pecho completamente aplastado y la basquiña con forma cónica gracias al ya comentado verdugado, siendo muy extendido el de tela satina. En esta obra el rico sayo se adorna con perlas blancas y todo el conjunto está muy ornamentado. Se observa también las mangas dobles, el extenso abotonado y la parte del pecho totalmente aplastada. De nuevo aparecen el abanico y el pañuelo, elementos indispensables en el atuendo de una dama española del siglo de Oro. Otros complementos típicos de las reinas en este tipo de retratos son los anillos, luciendo varios en ambas manos. La ausencia de pendientes en esta ocasión se debe al uso de la gorguera de gasa.

El retrato que se encuentra en una colección privada neoyorkina (*Isabel de Borbón*, 1632, óleo sobre lienzo), es prácticamente similar a todos los de Velázquez, salvo que la basquiña es aún más amplia por la colocación del guardainfante, moda impuesta desde Francia[2]. Consistía en un armazón que se colocaba en la cintura, realizado con aros de metal o mimbre y cuerdas. En España este artilugio se fue complicando más a partir de los años treinta, llegando a adquirir tales dimensiones que las damas tenían que atravesar las puertas de lado, en algunas ocasiones sin lograrlo (Calvo Poyato 1989). El guardainfante, junto con el escote en las mujeres, son los dos signos que más caracterizan a la época de Felipe IV. El guardainfante fue criticado en la época y se le pidió al rey prohibir esos trajes «tan profanos», intentando liberar el cuerpo de la mujer del empaque y la incomodidad (Sousa Congosto 2007). En el retrato que nos ocupa también se ha utilizado plumas en el cabello, que era bastante común entre las reinas e infantas de la época. Los adornos son diferentes, con hilos de oro, pero volvemos a observar las mangas amplias y dobles, el abotonado, el abanico y el sillón en el que apoya su mano.

De gran singularidad es *Isabel de Borbón con traje brocado (fig. 4)*, un retrato de medio cuerpo, modelo creado por Rubens durante su segunda estancia en España, entre 1628 y 1629, por encargo de su tía Isabel Clara Eugenia de Austria, gobernadora de los Países Bajos. Existen algunas variantes pero todas muy parecidas: en esta ocasión, vemos que luce un traje de brocado en oro, gola valona, tocado corto pendientes y collar de perlas, del que cuelgan las joyas más emblemáticas que llevaban las reinas de España: el diamante del «Estanque», nuevamente con la perla «Peregrina» pinjante. En este caso, la reina figura con un rico vestido bordado con perlas y con el conjunto de tocado y joyas al completo, desapareciendo el pañuelo y el abanico que apoya sobre una mesa, elementos accesorios que presenta la otra modalidad que hemos estado viendo anteriormente. Este retrato hace pareja con otro de su esposo, vestido de igual forma (*Retrato de Felipe IV con traje de brocado negro),* ambos adquiridos durante el reinado de Alfonso XII.

También de Velázquez pero completamente diferente es el retrato ecuestre realizado hacia 1635 (*La reina Isabel de Borbón, a caballo*, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado). Destaca tanto la gualdrapa que protege el caballo como el traje

[2] Llamado así porque se usó para ocultar embarazos, sobre todo inoportunos (Avellaneda 2006).



Fig.4. Pedro Pablo Rubens, *Isabel de Borbón con traje brocado*, h. 1632, óleo sobre lienzo, Madrid, Galería de las Colecciones Reales. Imagen: www.galeriadelascoleccionesreales.es

que viste la reina, uno de cuyos motivos decorativos principales es la repetición continua del anagrama de su nombre, un diseño muy parecido al que había utilizado en retratos de tres años anteriores (Oliván Santaliestra 2011). La reina vuelve una vez más a mirar al espectador, orgullosa, al igual que sus suegros y su hijo. Luce la «Peregrina» en un traje compuesto por las ya conocidas mangas dobles, una capa, la gorguera ya más discreta y el peinado «bobo» con tocado de plumas en el cabello. Si lo comparamos con el retrato de su esposo que hace pareja (*Felipe IV, a caballo*, h. 1635, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado), curiosamente el caballo es blanco en contraposición al oscuro de su marido, como solía ser habitual, llevándolo a paso lento. También se aprecia el cambio de actitud, a través del caballo en corveta, demostrando el máximo poder y la mirada al frente del rey, en contraposición a la dulce y sosegada expresión que mostraba Isabel.

Uno de sus últimos retratos fue el realizado también por Velázquez (*Isabel de Borbón*, h. 1638, óleo sobre lienzo, Reino Unido, Royal Collection Trust). En esta ocasión, hay mayor sobriedad en el vestido, dado al cambio de la moda, las mangas no son dobles sino algo abullonadas y se estrechan en la parte inferior. La gorguera es mucho más pequeña pero hay elementos que se repiten como la silla en la que

se apoya y el abanico. Sin embargo, aparece por primera vez el perrito como detalle anecdótico y símbolo de fidelidad. Unos años más tarde, Isabel fallecería dando a luz a su octavo hijo (1644).

4. MARIANA DE AUSTRIA: DE LA AUTOAFIRMACIÓN ESPAÑOLA A LA SEVERIDAD REGENTE

Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, era hija del emperador Fernando III del Sacro Imperio Romano Germánico y de la infanta María Ana de España. También fue regente (1665-1675) como madre de Carlos II. El matrimonio se celebró el 7 de octubre de 1649, cuando ella contaba con 15 años, en Navalcarnero (Madrid). Tuvieron cinco hijos; solo llegaron a edad adulta: la infanta Margarita Teresa y el futuro Carlos II. A diferencia de la anterior esposa, Mariana, la princesa austriaca de gran nariz, gruesos labios y marcado prognatismo, fue duramente enjuiciada y criticada: tachada de floja, débil, ignorante, obstinada, irresponsable, autoritaria y caprichosa. Para el pueblo esta alemana pelirroja y antipática no debería estar gobernando y en los mentideros y calles se cantaban incluso coplillas en su nombre (Row 2016), dejando atrás el carácter de la inocente niña risueña que desembarcó en España hacia varias décadas (Cervera Moreno 2016). Al parecer, la reina Mariana no estaba preparada para gobernar una nación, debido a su carácter desdeñoso y altanero (Calvo Poyato 1995). Además de tímida e indecisa, sentía escrúpulos de conciencia a la hora de tomar decisiones, lo que la obligaba a continuas consultas y a dilatar la resolución de los asuntos (Ríos Mazcarelle 1997). Por todo ello, levantó el resentimiento de los nobles cortesanos que no aprobaban su comportamiento advenedizo. Valenzuela llegó a usurpar su calidad y privilegios (Giorgi 2016), a pesar de que gozó de la protección de la reina (Mendoza 1880). Sin embargo, esta veló siempre por los intereses de la casa de Austria; falleció cuatro años antes que Carlos II (16 de mayo de 1696, en el antiguo palacio de los duques de Uceda, Madrid), evitándose ver a un príncipe de la casa de Borbón en el trono de España. Sus restos también descansan en El Escorial.

De la segunda esposa de Felipe IV se conservan pinturas que la retratan desde su infancia, en los cuales ya se advierte la personalidad que tendrá durante toda su vida. Los primeros retratos que encontramos de Mariana de Austria son flamencos, concretamente de Frans Luycks. De dicho autor, el más temprano de ella conservado se encuentra en el Museo del Prado (*Mariana de Austria*, 1639-1640, óleo sobre lienzo), cuando contaba con unos seis años. La pequeña viste la moda flamenca, con un conjunto a base de saya y corpiño de color dorado, por su corta edad. Las abultadas mangas y el cuello de encaje blanco son muy propios también en la indumentaria de la protagonista. Llama igualmente la atención las pesadas joyas, las pulseras y el collar de perlas, así como la ausencia de pendientes. El cabello suelto no posee ningún adorno aún, dado que era muy pequeña. Destaca el semblante austero y triste que se va a repetir en los retratos a lo largo de toda su vida. El recurso del abanico y la mano apoyada en la mesa también va a ser recurrente; algo curioso es el telón y la arquitectura de fondo, característico en los retratos realizados de ella por este pin-



Fig.5. Frans Luycks, *Mariana de Austria*, mediados del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, depósito en otra institución. Imagen: www.museodelprado.es

tor. De hecho, unos años más tarde la retrataría de nuevo *(fig. 5)*, probablemente guardando luto por su madre, fallecida en mayo de 1646. Mariana está vestida de la misma manera que Claudia de Médici en el retrato que realizó Luycks (1635, óleo sobre lienzo, Viena, Kunsthistorisches Museum), donde también guarda luto y aparece el mismo tipo de vestido, con ligeras variantes. Además, si lo comparamos con el resto de los retratos conservados de Mariana, comprobamos que el entorno en él es mucho más sobrio: no hay cortinajes, ni flores, ni abanicos. El peinado muy rizado, por encima de los hombros, los cuellos y las mangas blancas, la profusión de joyas, etc., se repiten en ambos retratos, salvo el abanico de Catalina, ya que Mariana lleva en sus brazos un perrito, dotando a la obra de mayor emotividad.

En el lienzo del mismo autor (*Mariana de Austria*, h. 1646, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, depósito en otra institución), se observa la diferencia entre los retratos flamencos y españoles. Aquí mariana tenía solo once años, pero aparece con más edad que en el anterior del artista, en el que guardaba luto. Además, se la muestra corpulenta y desarrollada; se cree que se pintó así para impresionar a Felipe IV y lograr que accediera a casarse con ella, como finalmente ocurrió. El vestido vuelve a hacer uso del verdugado, las mangas dobles, de jubón, acuchilladas -influencia de

la moda francesa- y abullonadas. Sin embargo, en todos estos retratos vemos que el cuello es muy diferente, ya que aparece sin la golilla que llevaba su anterior esposa Isabel. El vestido es muy rico, completamente adornado con elaborados encajes blancos, cuello blanco y pesadas joyas, sobre todo el collar. Los pendientes con forma de lazos también son muy originales, llamando la atención el tocado de plumas y el pelo muy rizado, que no aparecería en sus retratos posteriores, al contrario que sucede con recursos como el abanico y la mano apoyada, los cuales se repiten nuevamente.

En la estampa realizada por Jacob Thouvenot (*Mariana de Austria*, 1649, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), la reina aparece de medio cuerpo, obra realizada, posiblemente, con ocasión de su matrimonio con Felipe IV. Cuando se casó, iba vestida a la española y tras la celebración del enlace, la ciudad de Viena celebró el acontecimiento con salvas y fuegos artificiales (Zapata Fernández de la Hoz 2017). En el retrato, la joven aparece con las mismas mangas de jubón y acuchilladas, la peluca con plumas y sostiene curiosamente en la mano el retrato de su esposo.

Diego Velázquez realizaría los retratos más conocidos de la reina, conservados en el Museo del Prado. Del primero de ellos (*La reina Mariana de Austria*, 1652-1653, óleo sobre lienzo). Existen tres versiones diferentes, además de variaciones en las que la reina aparece de medio cuerpo o tres cuartos, lo que convierte ese modelo en la imagen oficial de Mariana durante los primeros años de su reinado. Los principales cambios, cuando los hay, afectan a cuestiones relacionadas con el tocado, el cuello y las joyas, pero pervive el tipo de traje y los elementos principales de la composición, con la reina estirando su brazo derecho hacia el respaldo de un sillón mientras sostiene con la mano izquierda un pañuelo, y con el reloj de mesa que se muestra al fondo. La reina viste un elegante y aparatoso vestido negro realizado en seda y galoneado de plata (Madrazo 1893), en cuyo pecho se cruzan cadenas de oro, destacando también enormes lazos rojos en los puños. Para la basquiña se ha colocado como estructura el llamado tontillo, dos jaulas que se colocaban a ambos lados de las caderas (Bembibre 2022), lo que provocaba una gran incomodidad, dado que la máxima expresión del volumen en las faldas se alcanzó por esta época. Los zapatos solían ser de tafilete negro forrado de tafetán de color (Fisas 1988). El tocado también es diferente, dándole volumen al cabello con una peluca para que no resultara ridículo en comparación con la ampulosidad del vestido; se decora con lazos y plumas rojos, habitual en este tipo de retratos realizados por Velázquez. Los pendientes quedan completamente ocultos por el cabello, pero se ha colocado anillos y pulseras de oro que demuestran su poder regio. El pañuelo de batista que lleva en la mano también es de mayor volumen para no desentonar con el enorme y ampuloso conjunto.

La rigidez del vestido barroco femenino hacía aparecer a las mujeres como si estuvieran continuamente insertas en un estuche o una especie de armadura fatal (Velasco Molpeceres 2021). Esta indumentaria complicaba las relaciones sociales, dado que las damas que iban a visitar a las reinas solían arrodillarse y besar el borde de su vestido (Fisas 1988). Ello ocurría frecuentemente durante la celebración de bailes; «danzas cortesanas o de cuentas» como «la pavana», «la gallarda», «las folias», «el ruguero» o «el canario», bailadas por las reinas e infantas, el propio Felipe IV, así como los caballeros y damas de la corte (AA.VV. 1975).



Fig.6. (izd.) Anónimo, *Retrato de la reina Mariana de Austria*, h. 1650, óleo sobre cobre, Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Imagen: autora. Fig. 7 (dch.). Juan Bautista Martínez del Mazo, *Retrato de doña Mariana de Austria*, 1666, óleo sobre lienzo, Toledo, Museo de El Greco. Imagen: autora.

Bastante parecido al anterior es el *Retrato de doña Mariana de Austria*, *reina de España*, 1655-1657, óleo sobre lienzo, Colección Thyssen-Bornemisza). Velázquez representa a la reina de busto, vestida con sedas, tejidos transparentes, hermosas joyas y la pesada peluca que se veía en el retrato anterior; así como un tocado muy rígido, casi cuadrangular. Aunque no se aprecia, tendría la misma pasamanería en el vestido y adornos del cabello. Se observan el rostro serio, las mejillas sonrosadas y la expresión huraña de aburrimiento, también tan características de la reina, en contraste con la palidez del rostro (Bennassar 2010). Nuevamente puede apreciarse que los colores siempre son oscuros y sobrios, salvo los detalles del cuello mangas que son transparentes y de colores claros. Indudablemente, Velázquez subraya los elementos simbólicos de la majestad real y refleja en estos retratos oficiales la aflicción con la que la reina parecía llevar su vida en la Corte.

De gran originalidad es el *Retrato de la reina Mariana de Austria (fig. 6)*, pintado a su llegada a Madrid y uno de los cobres con mayor belleza y realismo. La reina aparece de busto girada hacia la izquierda, sobre fondo gris mirando seriamente al espectador. Viste en esta ocasión un singular traje con escote de barco, adornos de plata y joyel al centro. Se ha peinado con una trenza postiza que recae sensualmente sobre su hombro derecho, hecho nada habitual.

A partir de la década de los sesenta, va a haber un cambio importante en los retratos de Doña Mariana, al representarse reiteradamente como reina viuda y regente de la Monarquía, velando por los asuntos del gobierno. La misma noche de

la muerte de su esposo, cumpliendo con los ritos de duelo y las exigencias del luto real, trocó sus trajes de cortesana por las tocas de viuda (Oliván Santaliestra 2006). Así la observamos en el retrato realizado por Juan Bautista Martínez del Mazo *(fig. 7)*. De acuerdo con la moda regente, el verdugado todavía estaría presente para dar forma al monjil de viuda. Se la muestra sentada y con papeles en la mano, símbolos del ejercicio real del gobierno. La severa gravedad del escritorio enfatiza el carácter político de gobernadora y reina. Al fondo se aprecia la sala Ochavada del Alcázar de Madrid, en donde el niño Carlos II se encuentra junto con su Aya, la Marquesa de los Vélez, dos sirvientas y dos enanos. Curiosamente, esta imagen recuerda en su composición a las *Meninas* de Velázquez; una escena cortesana desenfadada. Precisamente, en esta última obra aparece Mariana de Austria junto a su esposo reflejados en un espejo colocado al fondo, probablemente vistiendo la reina su anterior indumentaria con el pomposo guardainfante, al igual que su hija doña Margarita (Diego y González 2011), a juego con un aparatoso vestido, acaparando todo el centro de atención (Tremlett 2024). El resultado es una imagen completa que forma parte de la teatralidad barroca (Balza 2005).

Juan Carreño de Miranda, representó a la reina posteriormente con la misma indumentaria (*Mariana de Austria, reina de España*, h. 1675, óleo sobre lienzo, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). A diferencia de otros artistas como Coello que pintan a doña Mariana de forma poco agraciada, Carreño difunde una imagen bastante idealizada de la reina como mujer joven, de belleza tranquila y serena. Vuelve a vestir sus tocas monjiles, como era costumbre en España cuando moría el esposo real. En esta y otras versiones, el pintor escoge como escenario el Salón de los Espejos, uno de los más suntuosos y emblemáticos del Real Alcázar de Madrid. En la estancia en penumbra destaca con claridad la figura de la reina sentada en sillón frailero, sorprendida mientras trabaja atendiendo los asuntos de Estado, posando su mano derecha sobre unos documentos, junto a los cuales se encuentra una pluma, como si estuviera a punto de firmarlos.

De manera similar aparece la reina en la obra de Lucas Jordans (*Dinastía de Borbón. España*, 1692-1693, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Arqueológico Nacional). Esta obra es un boceto parcial realizado por el napolitano a fines de 1692 o comienzos de 1693 para la decoración de la bóveda de la escalera en el monasterio real de San Lorenzo del Escorial, que llevó a cabo en este último año. En ella representó la gloria divina asimilada a la de la Casa de Austria, escena introducida al espectador por el monarca Carlos II, quien la muestra a su mujer, la reina Mariana de Neoburgo, y su madre, Mariana de Austria vestida con sus tocas monjiles. También en la parte baja vemos ángeles con escudos de los reinos pertenecientes a la monarquía española, virtudes y otras figuras alegóricas, mientras que en la parte superior, se observa una escena celestial con ángeles músicos.

En un segundo plano volvemos a apreciar a la soberana con las mismas características en la obra anónima titulada *Carlos II y sus antepasados* (1670-1673, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Lázaro Galdiano). El lienzo contiene elementos que enfatizan el sentido alegórico de la composición, entendido como un enardecimiento de la monarquía española, concretamente de la casa de Austria. Lo más destacable es que sobre la figura de Carlos II aparece la pared un lienzo con el retrato

de su madre, Mariana de Austria, vestida nuevamente de luto, encima del cual se muestra un angelito niño que lleva la corona real y el cetro. La reina Mariana murió por enfermedad el 16 de mayo de 1696 en Madrid, siendo enterrada con el hábito que usaba en vida (Maura Gamazo 2004). A su muerte, se decretó que los lutos de los hombres fueran capas largas y faldas hasta los pies; los de las mujeres monjiles de bayeta y mantos de anascote, hasta el día de las honras (Rivera Canvas 1872).

5. CONCLUSIONES

El análisis comparativo de este trabajo, realizado a través de fuentes bibliográficas y retratos artísticos, permite conocer el gusto y el estilo de estas destacadas reinas españolas, así como su relación de la moda con la compleja personalidad de cada una de ellas.

Los retratos realizados de estas dos importantes personalidades femeninas influyeron en la cultura visual de tal modo que su forma de vestir fue asimilada por la aristocracia y la nobleza del momento. Al mismo tiempo estas obras se convirtieron en icónicas como representación del indudable poder político que ostentaban en España, con el correspondiente impacto que causarían en el Extranjero. Los artistas que las retrataron pusieron especial hincapié en demostrar esa regia autoridad principalmente a través de la indumentaria, pero también con otros elementos simbólicos, a la vez que quisieron demostrar el peso de su cargo y existencia por medio de sus rostros, una imagen que iba cambiando para ambas a lo largo de toda su vida y que, sin embargo, nunca perdieron totalmente la esencia principal que las caracterizó desde un primer momento.

En definitiva, estos retratos reales y el inédito análisis comparativo de los mismos que hemos realizado, demuestran la importancia que tuvieron en la sociedad moderna. Por ello, a través de este estudio, nos ha parecido relevante destacar cómo una serie de imágenes icónicas pueden llevarnos a comprender la conexión entre la moda y la personalidad de Isabel de Borbón y Mariana de Austria, ambas esposas de Felipe IV, pero muy diferentes entre sí, dejando cada una de ellas una importante impronta en la cultura visual del siglo XVII y en épocas posteriores.

Todas estas aportaciones dejan la puerta abierta para futuros estudios en los que se desee hacer un análisis de obras pictóricas de personalidades conectadas entre sí, no solo centrándose en la descripción de la moda, sino enlazándose con los datos biográficos existentes y estudiando desde la gestualidad hasta los escenarios en los que se enmarcan. Sería también importante incidir en la visibilidad de los artistas menos conocidos, lo que permitirá contextualizar mejor las tendencias artísticas y las influencias en las representaciones particulares de las reinas. De esta forma, se podrán sacar otros tipos de conclusiones en el futuro que puedan aportar interesantes reflexiones desde diferentes puntos de vista.

Recibido el 09/02/2025 - Aceptado el 03/03/2025

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1975). *Etnología y tradiciones populares*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» C.S.I.C. de la Excma. Diputación Provincial.

AA.VV. (1983). *Como vestía Europa. Los cambios a través del tiempo, del siglo XV al XIX*. Barcelona: Cymys.

Alcalá-Zamora, J. N. (2005). *Felipe IV. El hombre y el reinado*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Alvar Ezquerra, A. (2018). *Felipe IV. El Grande*. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.

Avellaneda, D. (2006). *Debajo del vestido y por encima de la piel: historia de la ropa interior femenina*. Buenos Aires: Nobuko.

Balza, M. C. (2005). *Temas sobre historia del arte y el diseño*. Buenos Aires: Nobuko.

Barbeito Carneiro, M. I. (2007). *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y espacios conventuales.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Bembibre, C. (2022). *Del Barroco al Rococó. Indumentaria, encajes, bordados.* Málaga: Archidocs LLC.

Bennassar, B. (2010). *La España de los Austrias (1516-1700).* Barcelona: Editorial Crítica.

Bonet Correa, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.

Bosse, M. y Potthast, B. J. (1999). *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: Exilio, Nueva España.* Alemania: Edición Reichenberger.

Calvo Poyato, J. (1989). *Así vivían en el siglo de Oro*. Madrid: Grupo Anaya.

Calvo Poyato, J. (1995). *Felipe IV y el ocaso de un imperio*. Barcelona: Planeta.

Carrió-Invernizzi, D. (2008). *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana.

Cervera Moreno, C. (2016). *Los Austrias. El imperio de los chiflados*. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.

Cruz de Amenábar, I. (1995). *El traje. Transformaciones de una segunda piel,* (1). Chile: Universidad Católica de Chile.

Diego y González, J. N. de (2011). *Compendio de indumentaria española*. Valladolid: Maxtor.

Fernández Christlieb, P. (2004). *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Fisas, C. (1988). *Historias de las reinas de España: La Casa de Austria*. Barcelona: Planeta.

Flórez, H. (1761). *Memorias de las reinas católicas, historia genealógica de la Casa Real e Castilla, y de León. Todos los infantes: trages de las Reynas en estampas: y nuevo aspecto de la Historia de España*, (2). Madrid: Marin.

Freire, E. (2023). *La historia de la mujer en 100 objetos*. Madrid. La Esfera de los Libros, S.L.

García Louapre, P. (2008). *Isabel de Borbón*. Madrid: Alderabán.

García Prieto, E. (2013). *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano*. Madrid: Universidad Complutense.

Giorgi, A. (2016). *España viste a la francesa: la historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*. Murcia: Universidad de Murcia.

León Pinelo, A. de (1931). *Anales de Madrid de León Pinelo: reinado de Felipe III, años 1598 a 1621. Edición y estudio crítico del manuscrito número 1255 de la Biblioteca Nacional por Ricardo Martorell Téllez-Girón*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Losa Serrano, P. y Cózar Gutiérrez, R. (2004). «Confidencias de una reina. Isabel de Borbón y la Condesa de Paredes». En M. V. López-Cordón y G. Franco (Coords.) (2004) *La Reina Isabel y las Reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica* (pp. 523- 536). Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.

Madrazo, P. de (1893). *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Segovia: Hernando.

Mattza Su, C. V. (2017). *Hacia La vida es sueño como speculum reginae. Isabel de Borbón en la corte de Felipe IV*. Madrid: Verbum.

Maura Gamazo, G. (duque de Maura) (2004). *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España,* (1). Madrid: Real Academia de la Historia.

Mendoza, C. (1880). *España bajo Carlos II de Austria. Karl II. Estudios históricos Por Carlos Mendoza. Obra ilustrada con magníficos grabados originales de reputados artistas*. Barcelona: Ramón Molinas.

Oliván Santaliestra, L. (2006). *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Editorial Complutense.

Oliván Santaliestra, L. (2011). «Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos». *Chronica Nova*, 37, 271-300.

Ortega Morejón, J. M. de (1943). *Doña Isabel de Borbón. Infanta de España.* Madrid: Aspas.

Portús Pérez, J. (2005). *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Ríos Mazcarelle, M. (1997). *Mariana de Austria: esposa de Felipe IV, 1635-1696*. Cuenca: Alderabán Ediciones.

Row, N. (2016). *Las últimas Austrias: mujeres y reinas.* Carolina del Sur: Create Space Independent Publishing Platform.

Sánchez Quevedo, M. I. (1995). *Un viaje por España en 1679*. Madrid: Ediciones Akal.

Sousa Congosto, F. de (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo.

Tremlett, G. (2024). *España. Una historia abreviada*. Madrid: Debate.

Velasco Molpeceres, A. (2021). *Historia de la moda en España. De la mantilla al bikini.* Madrid: Los Libros de La Catarata.

Zapata Fernández de la Hoz, T. (2017). *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta: La entrada de Mariana de Austria (1649).* Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.