

IMÁGENES DE REINAS: ¿IMÁGENES DE PODER? (SIGLOS XV-XVII)

Rosa E. Ríos Lloret

REX ANIMO, NON SEXU

Cuando se habla de la monarquía como institución, se tiende a identificarla, tal vez de forma inconsciente, con la figura de un rey. Parece que monarquía y rey son conceptos sinónimos e inseparables, mientras que la mención de la reina tiene que ser especificada, porque no es habitual su vinculación. La reina es una peripecia extravagante dentro del principio fundamental. Y, sin embargo, es un hecho la existencia de mujeres que ostentaron el poder real. En la Europa Occidental de los siglos XV y XVI, como en épocas anteriores y posteriores, hubo reinas cuya actuación como tales no difiere de la de sus colegas masculinos, aunque es evidente que su número fue más escaso y que muchas de ellas fueron regentes antes que reinas propietarias.

Una rápida revisión de los tratados sobre la figura del monarca, el origen de su poder, la extensión de sus atribuciones, o la finalidad de su figura, demuestra que prácticamente en su totalidad tienen un protagonista masculino.

Kantorowicz¹, cuando analiza el concepto de la “realeza cristocéntrica” medieval, dice:

1. KANTOROWICZ 1985, págs. 57-58.

El gobernante cristiano se convirtió en el Christomimetes –literalmente, el actor o personificador de Cristo– que representaba en la escena terrena la imagen viviente del Dios con dos naturalezas, e incluso las dos naturalezas separadas. El prototipo divino y su vicario llegaron a presentar un gran parecido, puesto que en un principio eran un reflejo uno del otro.

El rey personifica a Cristo en la tierra, pero con este paralelismo es evidente que el poder se sexualiza. Así, aunque después varíe la “primitiva realeza litúrgica por la realeza de derecho divino bajomedieval”², lo que no cambia es la identificación de lo masculino con el poder. Con el desarrollo de la “realeza politicéntrica” y el *corpus mysticum*, se compara la relación entre el Príncipe y el Estado con la relación entre el Esposo y la Esposa, e incluso se hará una exégesis

*del texto de Efesios 5, al aplicar al Príncipe el versículo: El hombre es la cabeza de su esposa, y la mujer es el cuerpo de su esposo. Y por lógica o por analogía, llegaba a la conclusión de que De la misma manera, el Príncipe es la cabeza del reino, y el reino es el cuerpo del Príncipe.*³

Es cierto que la metáfora puede soslayarse por serlo, y recoger de ella únicamente el simbolismo que contiene, y que la reina era capaz de asumir el carácter alegórico del símil, pero para ello tenía que disfrazar y esconder su género, mientras que al rey no le era imprescindible este artificio. El comportamiento de las reinas se construye en torno a su moral como persona, pero no a su proceder político. Tal vez por esto, las investigaciones y las biografías de las reinas insisten en sus vidas, pero no en sus oficios. Su vida política se une indisolublemente al contexto familiar en el que vivieron y se las estudia como dependientes morales de sus padres, maridos e hijos.

Hay que considerar que, cuando se alababa a una mujer, era por sus cualidades y por sus virtudes. Por lo tanto, en la valoración de una reina,

2. KANTOROWICZ, pág. 99.

3. KANTOROWICZ, pág. 208.

también eran aquéllas las que presidían el veredicto. Sin embargo, cuando se alababan las obras o los logros de algunas mujeres, consideraban a aquéllos como productos de inteligencias o espíritus varoniles, y en este sentimiento latía la idea de la excepcionalidad, en el sentido de no ser, y de no poder ser, lo habitual. Cuando el embajador veneciano Badoero describía con admiración a la princesa Juana de Austria, lo hacía así:

*In quanto alla volontà, e sì virile, che mostra avere più sentimento d'huomo che di femmina.*⁴

Kelly⁵ afirma que el ejercicio del poder político por las mujeres renacentistas fue mucho más raro que durante la época feudal. La situación de las repúblicas italianas y los pequeños estados en los que se alcanzaba el poder y se mantenía gracias a la fuerza militar favoreció que las hijas de las familias nobles quedaran arrinconadas al papel cortesano y que el encanto y gracia se convirtiera en su fin y ocupación principal. Apartadas de cualquier ejercicio directo del gobierno, se refugiaron en las artes y en la protección de los artistas, pero la corte estaba dirigida y controlada por el marido. Así pues, se veía como algo insólito la posibilidad de que una mujer tuviera capacidades políticas semejantes a las de los hombres. Su misma rareza justificaba que no se pudiera confiar en cualquiera de ellas para cargos con responsabilidades en el gobierno. Y, sin embargo, la institución monárquica, más que las repúblicas, necesitaba de la presencia femenina, porque el poder se obtenía por sucesión dinástica; de ahí que su nacimiento o matrimonio se convirtieran en cuestiones de gran relevancia política, aunque las mujeres no formaban parte de los consejos privados del monarca, ni de ninguna de las secretarías y cargos de la administración. Ahora bien, eso no significa que no pudieran intervenir en el gobierno, pero siempre de forma indirecta, desde los salones cortesanos, las estancias privadas y la alcoba del rey.

Cosandey⁶ asegura que, si se quiere estudiar a las reinas del Antiguo Régimen, es preciso conocer el marco institucional y jurídico en el que se desarrollaron, porque ¿cómo poder hablar de las acciones de una reina

4. cit., por Jordan, 2002 pág. 42.

5. Kelly (1990).

6. Cosandey (2000).

si se ignora su libertad de actuación, o hasta dónde le permitían llegar sus atribuciones? Aunque es cierto que con frecuencia el papel de esposa y madre ha sido el único atribuible a muchas reinas, sería muy clarificador estudiarlas, incluso a éstas, también desde otra perspectiva: no la de mujer, sino la de aquello que las define como soberanas, porque, en caso contrario, la construcción del Estado Moderno deja a la mujer en la sombra y se focaliza en la figura del rey. Por lo general, en el caso de las reinas, su cuerpo físico prevalece sobre su cuerpo político, y esto quizá porque el marco legal, pero también el social y el ideológico, definidos por los hombres, presionan para que sea así.

En el libro de Maquiavelo *El Príncipe* no hay ninguna referencia a las dotes de buen gobierno que debe poseer una mujer. Ahora bien, él sostenía que la eficacia era fundamental en un gobierno, y que la autoridad se debía basar en el poder. Maquiavelo no habla de mujeres gobernantes, pero de sus ideas se puede inferir una interpretación del control del poder ajena al género. Unos años más tarde, en 1586, Jean Bodin, en la edición latina de los *Seis Libros de la República*, decía:

Ahora bien, en lo que respecta al orden y grado de las mujeres, no me inmiscuyo en eso; sólo veo cómo se las mantiene al margen de todas las magistraturas, sitios de mando, juicios, asambleas públicas y consejos, de tal modo que sólo presten atención a sus ocupaciones femeninas y domésticas⁷.

Bodin, que se basaba en la Biblia y en las leyes naturales, consideraba que el Estado era como el hogar. Así, si en el seno familiar el poder lo tiene el padre, de la misma forma, en el Estado, el poder lo tiene que ostentar el rey. Estas ideas y otras en la misma línea se desarrollarán aún más en el siglo XVII, defendiéndose la jurisdicción paterna como sancionada por Dios desde Adán. El género del gobernante parecía determinante a la hora de legitimar su poder. Esta premisa se aplica de tal forma en el caso francés que allí se impone la ley sálica.

Pero el caso francés, y concretamente la ley sálica, no es aplicable a otros países. Inglaterra, o la misma España, tuvieron reinas propietarias

7. Citado en "Mujeres y política", por N. Zemon DAVIS, en *Historia de las mujeres*, vol. 3., 1992, Madrid.

que rigieron con sagacidad sus estados. Es muy interesante que Kantowicz sitúe el punto de partida de los dos cuerpos del rey en los *Informes* de Edmund Plowden, obra recopilada y escrita en el reino de Isabel I, que resume sentencias y alegaciones de los tribunales reales, en los que se establece que, aunque los dos cuerpos del Rey formen una unidad indivisible, es indudable la superioridad del cuerpo político sobre el cuerpo natural.

De acuerdo con lo escrito, y sin olvidar que el gobierno, en esos momentos, lo poseía una mujer, ¿se puede entender el concepto de los dos cuerpos del rey desde una perspectiva de género? Es decir, si Inglaterra está gobernada por una mujer, si ella es la reina y por lo tanto posee los dos cuerpos, su cuerpo físico, con todas sus debilidades, incluidas las de su sexo, queda anulado frente a su cuerpo político. Si, además, el cuerpo del estado se describe como *character angelus*, entonces la corona no tiene género. La teoría de los dos cuerpos del rey, rama del pensamiento teológico cristiano, pero también un constructo basado en el género, no excluiría al sexo femenino, y serviría, de forma sorprendente, para justificar el gobierno de una mujer. No hay que olvidar que los *Informes* de Plowden se producen en plena Inglaterra isabelina, y que Isabel I era una mujer lo suficientemente inteligente y culta como para comprender todo el alcance de estas ideas.

Sin embargo, la realidad no era tan lógica. De la misma manera que en el matrimonio o en el hogar, el poder político femenino tenía muchos detractores que oponían toda clase de argumentos, amparándose en la religión, las costumbres y hasta en la naturaleza. Aún aceptando que la teoría de los dos cuerpos pudiera aplicarse a las reinas, no hay que descuidar que el cuerpo físico estaba sometido a un hombre: el padre, el esposo o el hijo. No era un cuerpo autónomo, como el del varón. Por eso, su cuerpo político lo adquiere por matrimonio, y cuando es por herencia, tiene que buscar también una coartada: la de aplacar al máximo su cuerpo físico, esconderlo o disfrazarlo para que quede anulado, porque éste revela su género y su inferioridad. De ahí que las reinas o regentes, y en general todas las mujeres que accedieron al poder, desarrollaran toda clase de estrategias para justificarlo, y entre ellas están su imagen y su representación.

DIOSAS, AMAZONAS Y REINAS: ¿IMÁGENES DE PODER?

Al igual que en periodos anteriores y posteriores, durante los siglos XV y XVI son muy escasas las representaciones de mujeres como sujetos activos, con una función pública, con ocupaciones que las definen, independientes de su género y ajenas a su papel tradicional de esposas y madres. Si las imágenes, como dice Freedberg⁸, son siempre poderosas y nunca baladíes, tampoco lo pueden ser aquéllas que representan a modelos femeninos, más aún si se tiene en cuenta que estas imágenes de mujeres, sean las que fueren, están hechas por hombres, en un mundo controlado por ideales masculinos sobre lo que tiene que ser la feminidad.⁹

En ese período de creación de las nacionalidades y del propio Estado moderno, el retrato de estado emerge como medio de propaganda y de prestigio, pero en el caso de las reinas, la aventura iconográfica fue mayor, ya que tuvieron que inventar sus propios símbolos de poder, adoptando *alter-egos* de los mitos, de la literatura, de la historia o de la Biblia, para reivindicar la legalidad de su propia autoridad, pero también, y esto no hay que olvidarlo, para excusar y justificar, y a menudo, incluso encubrir, lo que se consideraba “antinatural y monstruoso”: el poder de las mujeres.

Durante el Renacimiento y el Barroco también se utilizó el ejemplo mariano como referente perfecto para la conducta femenina, pero a la vez se ampliaron los patrones a modelos de la Biblia y del mundo clásico. En el caso de la Biblia¹⁰, estudia a las figuras más representadas y, entre otras conclusiones, destaca el poco interés prestado a aquéllas cuya historia se basa en haber derrochado sabiduría, autoridad e inteligencia, mientras que son más comunes las que adquieren relevancia por su condición de objeto sexual que obnubila al varón. Así, existen pocas pinturas, durante los siglos XVI y XVII, de una heroína como Débora, profetisa y mujer sabia que llegará a encabezar el ejército y que aparece en el Libro de los Jueces (4:5).

La imagen de la mujer guerrera se usó para representar a aquellas mujeres que tuvieron “cualidades” masculinas y que las ejercieron, como la reina Zenobia, Juana de Arco o Clorinda, la protagonista de la obra de Tasso, *Jerusalén libertada*. Pero estas Amazonas actuaron fuera de su esfe-

8. Freedberg 1992.

9. Chadwick, 1992.

10. Bornay 1998.

ra “natural”. Por ello eran símbolos polivalentes y por lo tanto peligrosos, para una sociedad gobernada por los varones; de ahí que su imagen tuviera que apaciguarse. Por eso, cuando se representa como guerrera a alguna princesa o reina contemporánea, no se olvida mostrar con claridad su condición femenina. Aunque parte de su atuendo sea la coraza o el yelmo de un soldado, el resto de sus ropas y sus maneras son de un exagerado afe-minamiento, e incluso cuando todo su cuerpo lo cubre la armadura, el cabello largo y suelto demuestra que es una mujer.¹¹ Por otro lado, la representación de estas viragos se suele justificar por su metamorfosis en diosas guerreras tomadas del mundo clásico, como Belona, pero suavizando aquellos de sus rasgos más violentos y terribles; de ahí que fuera más común la imagen de la *Minerva pacifera*¹², que parecía más apropiada para el carácter de la mujer. Así, aunque apareciera con casco y coraza, su intencionalidad simbólica se relacionaba con la concordia. La acción, la lucha directa eran privilegio masculino, mientras que a las féminas les correspondía, incluso desde el gobierno, la suave pasividad y la dulzura de ánimo, que conmovieran a los hombres y les convencerían para que cesaran en sus luchas. Todas estas intervenciones tranquilizadoras en la imagen de las mujeres poderosas permiten convertirlas en símbolos positivos adecuados para justificar el gobierno de estas reinas. No hay que olvidar que, a principios del siglo XVI, circulaban, con cierta popularidad, series de grabados con escenas de la vida diaria, en los que aparecían mujeres dominantes pegando y maltratando a los hombres, y sobre todo a sus esposos. Campaspes y Aristóteles, o Hércules y Onfale, eran parejas usadas para mostrar lo antinatural del poder femenino, que convertía a los varones de dominantes en dominados, y a las mujeres de sumisas en tiranas.

La alegoría benéfica de las “mujeres fuertes” se difundirá, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII. En este momento, Isabel I, en Inglaterra, María Estuardo, en Escocia, Catalina de Médicis, en Francia, y las diversas regencias de las princesas y reinas en el siglo XVII, favorecerán la difusión de imágenes de mujeres con poder. En el Barroco, obras como *La femme heroïque*, de Jacques du Bosc, con

11. Así aparece, por ejemplo, Juana de Arco en un lienzo atribuido a Rubens, actualmente en el Museo de Arte de Carolina del Norte.

12. Las reinas Cristina de Suecia o María de Médicis aparecen en grabados con los atributos de esta diosa.

grabados de François Chauveau, o el libro del jesuita Pierre Le Moyne, *Galerie des femmes fortes*, también con abundantes grabados de artistas como Claude Vignon, dedicado a la reina de Francia, Ana de Austria, justifican el poder coyuntural de una mujer en el gobierno de sus estados, mediante la utilización de un arquetipo femenino, religioso o mitológico, histórico o legendario.

Además de las Amazonas y guerreras, y mucho más representadas que ellas, aparecen unos tipos femeninos que dominan a los hombres gracias al uso y control de su sexualidad. Porque, en el fondo de la discusión sobre si es legítimo el poder en manos de la mujer, lo que temen muchos de los polemistas es que ese poder se ejerza sobre el hombre. Si es legítimo que una mujer gobierne un estado, ¿por qué no que se gobierne ella? Entonces ¿podría gobernar también a su marido? Las imágenes tan repetidas de Judith, de Dalila, Jael o Salomé, las *lady killers* de Bal¹³, adquieren una dimensión más amplia que las de meras heroínas bíblicas. Todas utilizan su cuerpo, objeto de deseo masculino, para someter al varón, y ese dominio es tan fuerte que puede llevar al hombre a la muerte. En todas hay deseo y traición. Todas cogen desprevenido al hombre poderoso y lo destruyen.

Todas estas heroínas coinciden en fuerza, decisión y agresividad. Ahora bien, estas semejanzas oscurecen las causas de su violencia y la condición de cada una de ellas. Judith y Jael seducen y matan para salvar a su pueblo. Dalila y Salomé son mujeres libidinosas y veleidosas que asesinan por dinero o por orgullo. Sin embargo, muy a menudo sus imágenes se confunden y se identifican. Todas, en algún momento, se representan desnudas¹⁴ o semidesnudas¹⁵, con atuendo y atmósfera de evidente erotismo.

Por tanto, estas “mujeres fuertes”, poseedoras de “virtudes masculinas” como fortaleza, templanza, valentía o patriotismo son también peligrosas porque pueden ser fatales para el varón. Estas imágenes de mujer son muy ambiguas, en cuanto a su valoración moral y ética. La serie de grabados *El poder de las mujeres*¹⁶ es una visión claramente misógina de este tema. En ella aparecen Eva, las hijas de Lot, Jael, Dalila, Judith y la

13. Dixon, 2002.

14. La *Judith* de Lucas CRANACH, o la de Hans BALDUG GRIEN.

15. La *Dalila* de Guercino.

16. Dirck VOLKERTSZ. Coornhert (1522-1590) trabajó en Haarlem como el principal grabador de Marteen van Heemskerck (1498-1574). De la colaboración entre ambos surgió esa serie de grabados.

reina de Saba, todas con aspecto fuerte y viril musculatura, en unas estampas en las que la androginia y la violencia de sus acciones comunican al espectador una sensación muy vívida de peligro cierto. Es muy significativo que las princesas, regentes y reinas no utilizaran estos modelos para representarse a sí mismas, quizá debido a esa condición negativa que les resultaba más que evidente.

Otra valoración tuvieron los arquetipos femeninos, que emergieron con una intencionalidad distinta: la de justificar el poder de las mujeres, como medio necesario para defender las legítimas posesiones de sus esposos y transmitirlos íntegros a sus hijos. Las reinas viudas, regentes hasta la mayoría de edad de sus hijos, se representaron a sí mismas con una iconografía peculiar y semejante, a pesar de las diferencias espaciales y temporales. En su mayor parte aparecen con las tocas de viuda, y suelen eliminar las ropas y joyas ostentosas. Catalina de Médicis, viuda del rey de Francia, Enrique II, y regente de su hijo, el futuro Carlos IX, aparece con las blancas tocas de viuda en la mayoría de sus retratos, pero también vestirá de negro riguroso, incluso cuando el tiempo de duelo ha pasado, según Dixon¹⁷ como una forma de vincularse, mediante este color, con los monarcas católicos varones. La exagerada exhibición de los signos externos de la viudez se debe al afán de justificar el gobierno femenino, mediante la excusa de que ella es la encargada de preservar y transmitir el legado del esposo, mientras el legítimo heredero, el hijo varón llega a su mayoría de edad.

Esta misma intencionalidad se refleja, además de en las ropas, en la búsqueda de referentes históricos de épocas pasadas. En Francia, por ejemplo, la reina Blanca de Castilla¹⁸ servirá de paradigma para la madre de Francisco I, Luisa de Saboya. En el manuscrito *Les Gestes de Blanca de Castilla*, realizado por Etienne Le Blanc, secretario de Luisa de Saboya, aparece una miniatura que representa a la reina doña Blanca, pero con los rasgos de Luisa de Saboya, gobernando el barco del estado. La soberana está sentada bajo un baldaquino, que lleva inscrita la inscripción latina *Insignis Pietate*, y las alas en sus hombros recuerdan los salmos de la Vulgata *Scapulis suis obumbrabit tibi, et sub pennis eius sperabis*. Se pre-

17. Dixon 2002.

18. Esta reina, hija de Alfonso VIII de Castilla y de Leonor de Inglaterra, casada con Luis VIII de Francia en 1200, luchará en su viudez para preservar los derechos de su hijo, el futuro Luis IX.

tende poner de manifiesto su piedad y su deseo de proteger a su hijo, al mismo tiempo que su decisión de educar al príncipe en la fe y salvaguardar el reino para el futuro monarca¹⁹. También Blanca de Castilla aparecía en las miniaturas como protectora de su hijo²⁰, velando por su educación²¹ durante su infancia y como su consejera durante su reinado. De la misma manera se mostrará Luisa de Saboya en las miniaturas del manuscrito *Le Compas du Dauphin*, donde se le reconocía el estatus de madre del rey, porque en el año anterior Luis XII había designado al joven Francisco como su sucesor. Luisa no duda en favorecer esta imagen, aun cuando ella no es la esposa de un monarca, ni su viuda, y ni siquiera había sido ungida como reina. Fue la primera madre de rey en ejercer prerrogativas reales, independientemente de la investidura ceremonial. Tal vez por ello se preocupó tanto en insistir en el profundo y estrecho lazo de unión entre madre e hijo, para que sólo con él se justificara su regencia²². Junto con el vínculo de sangre que los une, Luisa se encarga de acentuar la necesidad de su presencia, para educar en la virtud, la piedad y la religión al joven Francisco, y para enseñarle las metas, intelectuales y morales, necesarias para un gobierno sabio y justo. Su imagen, siempre con las tocas de viuda y con las joyas precisas, alude al recuerdo permanente de su esposo y a la herencia que ella transmite a su hijo. La imagería de Luisa de Saboya tiene un objetivo muy concreto: el de justificar su regencia y presentar el ejercicio de su poder como una tarea “femenina”, en tanto en cuanto los relaciona con la educación y formación espiritual del príncipe y con su protección y cuidado, y no con las características “masculinas” propias de la acción de gobernar. Acentúa la índole coyuntural y transitoria de su poder (durante la infancia de su hijo), y lo excusa al presentarlo como una actividad propia de cualquier madre. En este caso, la madre de un rey.

No siempre las viudas reales pueden actuar como regentes de hijos a quienes educar y proteger y, sin embargo, esto no obsta para que mantengan en sus retratos algún símbolo de su vinculación al poder. En el cuadro

19. Este manuscrito, así como el titulado *Le Compas du Dauphin*, los estudia E. MCCARTNEY (Carmi Parsons, 1998)

20. Como por ejemplo en la *Biblia moralizada*.

21 Como en la *Vie et miracles de Saint Louis*, de Gillaume DE SAINT-PATHUS.

22. MCCARTNEY (Carmi Parsons, 1998) recoge y estudia la variedad de manuscritos e imágenes de esta dama en los que aparecen estas intenciones.

de Pantoja de la Cruz, *La emperatriz María de Austria*, actualmente en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, aparece la viuda de Maximiliano II vestida con atuendo monjil y con rosario de cuentas negras en la mano, pero a su lado, y encima de una mesa, reposa la corona imperial.

Y es que, en los retratos de reinas, princesas regentes, virreinas y gobernadoras, que ejercen el poder por ausencia temporal de un esposo, padre o hermano, o bien porque el legítimo heredero varón delega en ellas el gobierno de uno de los estados que componen su imperio, siempre hay algún símbolo del poder, pero éste remite al espectador al hombre del que procede. En uno de los retratos de Juana de Austria de Alonso Sánchez Coello, la princesa sujeta en sus manos el medallón con la miniatura de su padre Carlos V. También de Coello es el lienzo *Isabel Clara Eugenia y la enana Magdalena Ruiz*, en el que la Infanta sostiene un camafeo con la efigie de su padre, Felipe II. El camafeo, pues, se convierte en la demostración palpable de aquello que reviste más importancia en la personalidad de la retratada: su condición de hija del monarca más poderoso del mundo. Hay que dejar bien patente que su poder es legal porque está ligado a una herencia que lo permite y tolera. Hay un beneplácito masculino que conviene remarcar.

Por lo general, las pinturas y grabados de reinas consortes describen sus facetas de esposas y madres que aseguran la dinastía. Representadas, a menudo, como iconos aprisionados en ropajes lujosos, es la presencia de su pequeño hijo a su lado lo que proporciona al cuadro el carácter de retrato de estado, como el de *Leonor de Toledo y su hijo*, de Bronzino. Incluso cuando son reinas propietarias de un territorio, sus imágenes suelen ceñirse a retratos en los que se exhiben y ensalzan sus virtudes espirituales, pero no su oficio de reinas. Ana de Bretaña, dos veces reina de Francia y dueña de la codiciada Bretaña, en unos grabados, actualmente en la Biblioteca Nacional de París, aparece en el interior de su cámara privada, rodeada de sus damas que la contemplan llorar mientras escribe, rota de dolor, al esposo que lucha en Italia. No es la reina, es la mujer la que se representa, y eso que se sabe de su carácter y de su orgullo, que no se quebraba ante nada ni ante nadie.

Las imágenes de Isabel la Católica suelen ser muy discretas en cuanto a la exhibición de símbolos de poder. Da la sensación de querer pasar desapercibida como reina y de realzar en sus retratos sólo su imagen de mujer. Es cierto que los de Fernando de Aragón, su esposo, tampoco inciden en

su realeza, pero parece que, en el caso de Isabel, deba de tener un significado más profundo, pues constantemente aparecen citas suyas o de sus contemporáneos en las que se pone en su boca su constante afirmación de ser primero mujer y esposa, y después reina, actividad que intenta presentar como carga obligada por las circunstancias y no por su voluntad. Imágenes y palabras que buscarían excusar el gobierno femenino, aunque no tuvieran esta dirección sus hechos y acciones. Asimismo es muy significativo que la mayoría de las pinturas que poseía²³ fueran de temas religiosos y aun éstos de tema mariano o de santas, cuyo culto fuera tradicionalmente femenino, como santa Ana, santa Isabel o santa Bárbara. Sólo aparecen dos tablas de tema profano, una de una mujer desnuda, cubierta de vello, y otro de Lucrecia, una heroína mil veces representada durante este período y que es un símbolo y alabanza de la castidad femenina. Algo semejante sucede con su hija Juana, aunque tal vez ya no tenga ese carácter voluntario que parece más probable en el caso de su madre. Los retratos de Juana, como Catalina o sus otras hermanas, no tienen otra connotación que la de representarlas para recordarlas en la distancia, o para conocerlas en los llamados cuadros de bodas. Sin embargo, son muy interesantes unas imágenes de los esposos, Juana y Felipe, que se encuentran en una tabla flamenca del Maestro de Afflighem, actualmente en el Museo de Bruselas. Las ropas lujosas de doña Juana revelan su alto linaje, pero el que ostenta los símbolos del poder es su marido, Felipe, que lleva corona, manto de armiño, collar del toisón de oro, espada y, sobre la armadura, un jubón en el que, significativamente, aparecen bordados los escudos de Castilla y León.

Si complicada fue la subida al trono de Isabel la Católica, no menos lo fue la de Isabel I de Inglaterra, pero sus imágenes son absolutamente opuestas. Mientras la española propaga una estampa cercana y asequible, la inglesa acentúa su faceta de icono inalcanzable multiplicando su efigie en una enorme variedad de facetas, pero todas ellas con una clara intencionalidad: la de justificar y excusar su poder. La idea de una mujer soltera al frente del gobierno era una anomalía. Sin embargo, Isabel de Inglaterra desarrolló una imagen destinada a exaltar su virginidad. Se convirtió en el paradigma de la castidad y en una especie de Virgen laica, que susti-

23. Como se pueden ver en los inventarios de Sánchez Cantón (1950).

tuyó en la iconografía popular al culto mariano. El cedazo, la columna, el pelícano, el fénix o la media luna fueron símbolos repetidos en sus retratos, unos retratos que multiplicó en toda clase de soportes y tamaños, lienzos, medallas, camafeos, miniaturas... Isabel I tampoco olvidó todos aquellos atributos de poder, como el orbe, la espada, la corona, el cetro... para que los que la vieran siempre recordaran que ella era la Reina de Inglaterra. En un cuadro obra de Quentyn Massys, el joven, hoy en la Pinacoteca de Siena, aparece Isabel vestida de negro, golilla y capa blanca de gasa, con doble collar de perlas, pinjante y cinturón de piedras preciosas. Su mano izquierda sostiene un cedazo, símbolo de castidad, la mano derecha se apoya en una columna con la historia de Dido y Eneas, y detrás, el orbe. A todo este aparato metafórico se le unía la profusión exagerada de las joyas y adornos con las que, literalmente, se cubría, dejando sólo descubiertas el óvalo de la cara y las manos, como se ve en tantas advocaciones de María en el ámbito católico.

Al contrario de lo que sucede con Isabel de Inglaterra, prácticamente no existen imágenes de Doña Germana de Foix²⁴, siendo como fue esposa del rey Fernando el Católico y, posteriormente, Lugarteniente y Virreina de Valencia. Este hecho, en sí mismo, ya resulta interesante y significativo. ¿Cuál es la causa de este olvido que parece imperdonable dada la posición social y política de Doña Germana? Aun más, casi parece como si existiera una conspiración de silencio, una especie de pacto para postergar la existencia de esta mujer, y la escasez de retratos que perpetúen su imagen no es más que la consecuencia inevitable de ese deseo de relegarla. Sin embargo, tal vez haya que añadir otras explicaciones a su pobreza iconográfica, y sean éstas la ausencia de hijos que perpetuaran su linaje y de dominios de su propiedad. Germana sólo es la esposa de un rey, y cuando éste muere, sólo es su viuda.

Pero en el caso de la última reina de Aragón, habría que considerar el hecho de que una exhibición excesiva de su rango podía ser peligrosa para ella, en unos momentos en los que el control de los reinos castellano y aragonés se encontraba en medio de peripecias tan azarosas. En tales circunstancias era preferible evitar la profusión de su imagen.

24. RÍOS LLORET, R.E. (2003) *Germana de Foix: una mujer, una reina, una corte*, Biblioteca Valenciana, Valencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNAY, E. (1998) *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid.
- CARMI PARSONS, J. (ed.) (1998) *Medieval Queenship*, St. Martin's Press, Nueva York.
- COSANDEY, F. (2000) *La reine de France. Symbole et pouvoir, XV-XVIII siècles*, Editions Gallimard, París.
- CHADWICK, W. (1992) *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino S.A., Barcelona.
- DIXON, A. (ed.) (2002) *Women who ruled. Queens, Goddesses, Amazons in Renaissance and Baroque Art*, Merrel & The University of Michigan Museum of Art, Londres.
- FREEDBERG, D. (1992) *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid.
- JORDAN, A. (2002) "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita", en *Reales Sitios*, año XXXIX, número 151, primer trimestre, Madrid.
- KANTOROWICZ, E. H. (1985) *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Universidad, Madrid.
- KELLY, J. (1990) "¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?", en *Historia y género: las mujeres en la época moderna y contemporánea*, edición a cargo de J. S. Amelang y M. Nash, Valencia.
- MAQUIAVELO, N. (1983) *El príncipe*, Sarpe Editores, Barcelona.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1950) *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid.