

Nuove fonti per l'iconografia equestre del Salón de los Reinos di Velázquez al Buen Retiro (1628-1634/35)

Sabina de Cavi*

Universidad de Córdoba. Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música¹
sdecavi@uco.es; sabinadecavi@gmail.com

RIASSUNTO

Senza entrare nel tema all'autografia integrale o parziale dei dipinti di Velázquez, per la quale si attendono nuovi studi tecnici dal Prado di prossima pubblicazione, questo articolo offre una sintetica rassegna degli studi sui dipinti del Salón de los Reinos al Buen Retiro a Madrid (1628-1634/35), proponendo due nuove fonti iconografiche per i ritratti equestri degli Asburgo di Spagna.

Da un lato si sottolinea l'importanza dell'esperienza visiva delle entrate regie durante il regno di Filippo III e Margherita d'Asburgo a partire dal 1599, vere e proprie *performances* urbane che offrirono un importante spazio per elaborazione di un'iconografia ufficiale e di coppia dei regnanti Asburgo a cavallo. Dall'altro si segnala l'importanza della circolazione di incisioni fiamminghe quali la serie dei cavalli *en corvette* di Johannes Stradanus (Ioannes van der Straet, 1523-1605) stampate nel 1580 e 1585 e i numerosi ritratti equestri di vari regnanti nordici di Cornelis Anthonisz (c. 1499-1553). Ritrattista «popolare» di Carlo V, Anthonisz sviluppò in particolare il motivo della regina amazzone e proprio in ambito borgognone.

In definitiva il saggio suggerisce una linea di ricerca «nordica» e «asburgica» per la nascita del ritratto equestre in Spagna, altrimenti tradizionalmente spiegato con la ripresa e traduzione di modelli scultorei romani e italiani (Marco Aurelio, Tacca), e con l'opera pittorica di Tiziano e di Rubens.

Parole chiave:

Tiziano; Giambologna; Pietro Tacca; Velázquez; Giovanni Stradano; Johannes Stradanus; Cornelis Anthonisz; Salón de los Reinos; Buen Retiro; Madrid; Ritrattistica; Ritratto equestre; Entrate regie; Iconografia regia; Ritrattistica di corte; Pietro Tacca; Cornelis Anthonisz; Johannes Stradanus; Re Filippo III; Regina Margherita d'Asburgo; Re Filippo IV; Regina Isabella di Borbone; Stampe popolari; Xilografie; genere, Borgogna, Fiandre; Matrimonio

ABSTRACT

New Iconographic Sources for Velázquez's Equestrian Royal Portraits in the Salón de los Reinos at the Buen Retiro (1628-1634/35)

This essay examines the painting cycle realized for the Salón de los Reinos at the Buen Retiro in Madrid (1628-1634/35), without broaching the question of the full or partial autography of Velázquez, a theme which awaits the result of technical analysis currently undergoing at the Prado. Rather, it proposes two new iconographic sources for the equestrian portraits of the Spanish Habsburgs.

The study focuses initially on the visual impact of royal entries during the kingdom of Philip III and Margaret of Habsburg, from 1599 onwards. In fact, these urban performances offered an important experimental space for the elaboration of a public iconography of the Habsburg couple, presented together and both on horseback.

In addition, it points to the common circulation of northern prints such as the series of horses *en corvette* by Johannes Stradanus (Ioannes van der Straet, 1523-1605) printed in 1580 and 1585, and a number of engraved portraits by Cornelis Anthonisz (c. 1499-1553), where northern rulers and aristocrats are represented horseriding and *in corvette*. The latter in particular was known as a popular portraitist of Charles V, and for his portraits of female Burgundian rulers on a horseback.

Overall, this essay suggests a northern line of research, pointing to Burgundy and to the Habsburg legacy, for the birth of the Spanish Habsburg portrait, otherwise commonly related to the tradition of sculptural Italian models (Marco Aurelio, Tacca), or to the painting activity of Titian and Rubens.

Keywords:

Titian; Giambologna; Pietro Tacca; Velázquez; Johannes Stradanus; Cornelis Anthonisz; Salón de los Reinos; Buen Retiro; Madrid; Portraiture; Equestrian portrait; Royal entries; Royal etiquette; Royal iconography; Court portraiture; Pietro Tacca; Cornelis Anthonisz; Johannes Stradanus; King Philip III; Queen Margaret of Habsburg; King Philip IV; Queen Isabel of Bourbon; Popular prints; Xilographs; Gender; Burgundy; Flanders; Marriage

* Profesora e investigadora contratada por el Ministerio de Economía y Competitividad de España, Subprograma Ramón y Cajal, proyecto RYC-2011-09058.

L'insieme della decorazione barocca del *Salón de los Reinos* del Buen Retiro a Madrid (figura 1),² perduto nel suo contesto storico, ma integralmente ricostruibile in quanto documentato dalle fonti, e preservato nelle opere e nella struttura architettonica, seppur rimodernata³, è stato al centro degli studi sull'arte spagnola, sulla scuola madrilenica e sui pittori Francisco Zurbarán (1598-1664), il padre Juan Bautista Mayno (1581-1649) e Diego Velázquez (1599-1660), a partire dallo storico saggio di Elías Tormo y Monzó (sulla scia di Karl Justi, 1911 rist. nel 1912) e dalla memorabile analisi di Jonathan Brown (1980). In particolare, il ciclo è stato oggetto di recente interesse, come dimostrano gli studi di José Álvarez Lopera nel catalogo della mostra del 2005, di Richard Kagan nel 2008 e di Fernando Marías nel 2012.⁴

I. Un ciclo decorativo Asburgico

Inoltre, essendo si finalmente concluso il restauro dei ritratti di Filippo III e Margherita d'Austria,⁵ si auspica la prossima pubblicazione dei risultati delle analisi condotte sui ritratti equestri regi di Velázquez che raffigurati appaiati e affrontati, ornavano un tempo le testate corte del salone, insieme al baldacchino regio e al ritratto del principe Baltasar Carlos (figure 2-6).⁶

Trattandosi del primo ciclo pittorico integralmente e organicamente concepito in celebrazione della *Monarquía Hispánica*, o, secondo la lettura di Kagan, della nobiltà di alto rango che sosteneva la monarchia, la decorazione del salone ha dedicato anche l'attenzione degli storici. Il ciclo fornisce infatti un'iconografia completa delle grandi vittorie militari di Filippo IV (nel 1622-1633) e una nuova canonizzazione tipologica e iconogra-

fica del ritratto equestre degli Asburgo di Spagna, fissando l'iconografia di tre generazioni di regnanti: i maschi ritratti in arcione e in *corvette*, e le donne nell'atto di montare all'amazzone e al passo. Come segnalavo pubblicamente già nel 2009⁷, il ritratto equestre di una regina spagnola e soprattutto la compresenza di ritratti equestri (maschili e femminili) corrispondeva a una grande novità nell'ambito della tradizione iconografica del ritratto di corte asburgico.

Infatti fino a tutto il regno di Filippo III, i cicli asburgici realizzati in decorazione delle residenze regie spagnole avevano privilegiato (a parte l'allegoria, la mitologia e le «favole» edificanti)⁸ o il ritratto di stato stante e/o seduto (con la conseguente creazione di gallerie di ritratti asburgici sottoforma di serie iconiche dei Re di Spagna),⁹ o la genealogia monumentale (con la conseguente creazione di elaborate soluzioni araldiche per arredi e monumenti funebri di gran formato), come nel caso de *los entierros* di Carlo V e Filippo II all'Escorial.¹⁰ Fino al *Salón de Reinos* non si era poi mai dato caso in cui l'iconografia regia si combinasse con tale coerenza con la mitologia e con una serie pittorica di fasti militari, secondo la più pura tradizione del Rinascimento italiano (si pensi ai *Fasti Farnesiani* del Palazzo di Caprarola), relegando l'araldica alla sola decorazione del soffitto.¹¹

Similmente, fu solamente nel *Salón de Reinos* che, alla fine del primo ventennio del Seicento, il ritratto equestre in paesaggio ottenne configurazione autonoma (come genere) rispetto al ritratto stante (a figura intera o a tre quarti) in ambientazione chiusa, passando dalla scultura o dalla miniatura alla pittura monumentale, e dalla committenza privata a quella pubblica e ufficiale.¹² Lo sviluppo del ritratto equestre asburgico in Spagna è stato collegato dagli specialisti alla



Figura 1.
Madrid, *Salón de los Reinos* del Buen Retiro, già Museo dell'Esercito (Museo de Artillería de Madrid)



Figure 2-6.
Ritratto equestre di Filippo III; Ritratto equestre di Margherita d'Austria; Ritratto equestre di Filippo IV; ritratto equestre di Isabella di Borbone; ritratto equestre di Balthasar Carlos (Madrid, Museo Nacional del Prado, nn. P1176- P1180)

presenza a corte del ritratto equestre di Carlo V di Tiziano (1548)¹³ e al conseguente raggruppamento dei primi ritratti equestri nella *pieça nueva* dell'antico *alcázar* di Madrid: quello di Filippo II, al passo, opera di Peter Paul Rubens (oggi al Prado),¹⁴ e le due versioni del ritratto di Filippo IV *en corvette*, rispettivamente di Velázquez (1625) e di Rubens (1628), entrambe perdute nell'incendio dell'*alcázar* del 1734.¹⁵

Altro principale stimolo iconografico avrebbe provvisto l'arrivo in Spagna di classici prototipi bronzei dall'Italia: ossia i ritratti equestri di Filippo III (di Giambologna e Pietro Tacca, commissionato nel 1606, finito nel 1616 giunto a Madrid nel 1617)¹⁶ e di Filippo IV (del solo Tacca, realizzato nel 1634-40 e spedito nel 1642),¹⁷ a lungo utilizzati come arredi di giardini regi, ed oggi situate rispettivamente nella Plaza Mayor e nella Plaza de Oriente di Madrid.¹⁸

Entrambi provenienti da Firenze, come doni dei granduchi di Toscana Ferdinando I e Ferdinando II de' Medici,¹⁹ e a loro volta modellati su precedenti prototipi medicei,²⁰ questi derivati moderni della statuaria classica sono stati interpretati come i principali esportatori della tipologia del ritratto equestre di matrice italiana, originato nella tradizione classica del Marco Aurelio Capitolino (176 AD) e delle rinascimentali *Serie dei Cesari* (tanto numismatiche quanto calcografiche),²¹ in terra iberica.

Nel contesto di questa notevole mole di studi il mio saggio vuole semplicemente aprire due nuove piste di ricerca, suggerendo possibili ulteriori motivazioni per la nascita del ritratto equestre alla corte degli Asburgo di Spagna alla fine della seconda decade del Seicento.

La prima pista consiste nella tradizione locale, scritta ed orale, delle entrate regie in Spagna: tradizione di origine rinascimentale sviluppata nel Seicento a partire dai relati dell'ingresso trionfale in Valencia di Filippo e Margherita d'Austria nella primavera del 1599. La seconda ipotizza invece la diffusione e la conoscenza in Spagna di immagini equestri del tutto aliene alla tradizione italiana, poichè di origine borgognona, ancora mai collegate al Buen Retiro. Più in generale, deragliando dall'asse di studi usualmente proteso verso l'Italia, questo saggio mira a suggerire un'interpretazione prettamente nordica, e «asburgica» del ciclo, argomentando che l'iconografia della coppia regia a cavallo fu una novità iconografica e cerimoniale intimamente connessa alla cronaca e alla stessa vita di corte di Filippo III e Margherita, successivamente ripresa ed espletata nei regni successivi. Come già sostenevo nel 2009, nonostante l'ideazione di Velázquez corrisponda al regno di Filippo IV (1621-1665), i modelli concettuali di riferimento andrebbero infatti riferiti al regno del padre (1598-1621).²²

Come è ben noto, il nuovo programma iconografico per il *Salón de Reinos* del Buen Retiro fu sviluppato da Velázquez a partire dal 1628, ma ultimato solamente nel 1634/35 in seguito al suo viaggio romano del 1630; dettaglio che da anni lascia trapelare l'ipotesi che almeno una parte dei quadri venisse riciclata da un programma precedente e rimaneggiata dall'artista al suo rientro in Spagna.²³

A tal riguardo mi preme sottolineare che pur suggerendo alcune ipotesi relative all'origine iconografica dei ritratti equestri di Filippo III e Margherita, il presente saggio non pretende di risolvere le complesse questioni relative alla parziale o integrale autografia di Velázquez dei quadri del Retiro a lungo dibattute dalla critica.²⁴ È inoltre certo che dalle analisi tecniche e dai nuovi studi in corso di pubblicazione al Museo del Prado emergeranno ulteriori dati che consentiranno una risoluzione definitiva di entrambe l'attribuzione e la datazione dei dipinti.²⁵

II. L'Entrata di Margherita e Filippo d'Asburgo a Valencia

Arrivata al porto di Viñaroz nel Regno di Valencia dopo un lungo viaggio che la portò ad attraversare la Germania, l'Italia e il Mar Tirreno, Margherita d'Austria-Stiria (1584-1611) entrava trionfalmente a Valencia per sposare Filippo III (1598-1621) la domenica *in albis* del 18 Aprile 1599 in qualità di sua promessa sposa e futura regina di Spagna.²⁶

La sua sfarzosa entrata, commemorata da cronisti italiani e spagnoli, inaugurava con somma magnificenza l'inizio di un'epoca di ricchezza e fasto senza precedenti,²⁷ dimostrando platealmente la forza del marchese di Denia, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), futuro Duca di Lerma e *valido* di Filippo III, che era riuscito a trasformare il matrimonio valenzano in un utile strumento di politica autopromozionale.²⁸

Lerma aveva assicurato lo spettacolo delle nozze e dei festeggiamenti al regno di Valencia, dove aveva il feudo, sottraendo gli onori del primo ingresso a Barcellona (principato di Catalogna), dove il re era atteso già da tempo.²⁹ Era stato inoltre capace di trattenerne lungamente la coppia a Valencia, quasi «imprigionandola» nei festeggiamenti, per lasciarla infine libera di procedere nel cerimoniale delle entrate nei regni di Spagna solo il 6 Maggio 1599 (data dell'entrata in Barcellona).³⁰

La prima entrata di Margherita fu dunque «storica» in quanto fu il primo atto pubblico della nuova regina in Spagna, dopo il suo ingresso pubblico con il fratello nel Ducato di Milano spagnolo.³¹ Inoltre le entrate reali di Valencia inaugurarono una lunga serie di ingressi nei vari regni



Figure 7-8.
Luca Giordano e bottega, *Ritratti equestri di Carlo II e Mariana di Neoburgo*. Spagna, collezione privata, ca. 1694

spagnoli, con cui Filippo (come tutti gli Asburgo di Spagna), sottolineava il proprio passaggio di ruolo da *principe heredero* a re, presentando la sua consorte tanto come compagna politica, quanto come unica e devotissima sposa.³² Ad esempio, la letteratura sull'entrata del 24 Ottobre a Madrid 6 ricchissima e all'interno della stessa gi6 nel 1988 Virginia Tovar Mart6n aveva avuto, per prima, l'idea di abbinare il ritratto equestre di Margherita di Vel6zquez alla documentazione archivistica sulle entrate, senza per6 svilupparlo ulteriormente.³³

Seguendo questa traccia vorrei suggerire in questa sede che le descrizioni delle entrate regie di Margherita cos6 come tramandate nei testi a stampa³⁴ e in diversi manoscritti,³⁵ abbiano potuto fornire all'ideatore del programma del *Sal6n de los Reinos* un ulteriore stimolo per l'elaborazione dell'iconografia equestre dei re di Spagna.

Infatti, secondo i cronisti durante queste entrate la regina montava sempre all'amazzone, con gioielli e abiti di parata in genere intonati nel colore alla livrea del marito, procedendo al passo su una chinea bianca, proprio come Isabella di Borbone nel ritratto di Vel6zquez.³⁶ Occorre inoltre considerare che in Spagna le entrate regie erano una delle poche occasioni in cui re e regina appa-

rivano insieme (o in sequenza) ai loro sudditi (e soprattutto a cavallo) e che le relazioni dei loro ingressi venivano diffuse attraverso avvisi, gazzette, lettere, copie di lettere e lettere aperte, con traduzioni a stampa in lingue diverse, durante e anche dopo i loro spostamenti nei territori della corona. 6 pertanto possibile che nei tardi anni venti del Seicento, Vel6zquez equestri, oltre ad implicare un riferimento alla statuaria classica e rinascimentale «all'italiana,» ricorresse ai relati degli ingressi regi di Filippo III e Margherita nel segno di una convincente verosimiglianza e attualit6 storica:³⁷ una scelta poi rinforzata dall'inclusione, all'interno del programma definitivo del salone, dei dodici fasti militari di Filippo IV (1634/35).³⁷

Nonostante nessuno metta in dubbio la coerenza e la forza del programma definitivo, 6 infatti possibile che le numerose diatribe sull'autografia parziale sui ritratti di Filippo e Margherita e il sospetto di un parziale riciclaggio delle tele (pi6 volte reiterato dalla critica) possano indicare una data leggermente precedente rispetto agli anni centrali della decorazione del salone, da situare negli ultimi anni venti del Seicento.

Definito con coerenza nel 1634/35 e propagandato con l'apertura e l'uso pubblico della sala, questo nuovo modello di ritrattistica re-



Figura 9.
Diego de Guzmán, *Reyna Catolica. Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de Espana ...*, Madrid, Luis Sánchez, 1617, frontespizio

gia equestre venne poi standardizzandosi negli anni successivi, come dimostra la sua rapida diffusione attraverso gli altri ritratti equestri di Velázquez, un grande disegno attribuito a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia raffigurante Doña Mariana de Austria come reggente e con il bastone del comando al Prado (ca. 1675),³⁹ la coppia di *Ritratti equestri di Carlo II e Maria Luisa di Orleans*, dipinti da Francesco Rizzi per l'arco effimero di S. María nel 1679/80 in occasione dell'arrivo della regina a Madrid,⁴⁰ e i noti bozzetti di Luca Giordano per due grandi *Ritratti equestri di Carlo II e Mariana di Neoburgo* (ca. 1694),⁴¹ ora dispersi o secondo alcuni mai realizzati, concepiti per la sua entrata pubblica a Madrid, nel 1690,⁴² di cui segnalo in questa sede due copie inedite di ottima qualità in collezione privata madrilená (figure 7-8).⁴³

III. Una coppia asburgica

L'iconografia dei nuovi re, pii, cattolici, e soprattutto consanguinei, si inaugurò dunque in Spagna con un matrimonio e un'entrata, la cui fama travalicò presto i confini del regno di Valenza per andare a fissare, nell'immaginario pubblico, l'iconografia di una coppia Asburgica adamantina, educata e forgiata nei principi della più grande monarchia europea del tempo.

Come evidente nel frontespizio e nella lettera ai lettori, la discendenza asburgica di entrambi i coniugi fu infatti uno degli elementi più importanti nella retorica narrativa di Diego de Guzmán, *capellan mayor*, *limosnero* del Re, *Patriarca de las Indias* e primo biografo della regina Margherita (figura 9).⁴⁴ La comune discendenza da Carlo V (prozio di Margherita e nonno di Filippo), così come il comune *sangue austriaco* erano infatti elementi determinanti della propaganda pubblica della coppia reale. Nell'entrata di Margherita a Genova questi elementi genealogici avevano dato addirittura spunto all'erezione di un arco trionfale dedicato alla casa d'Austria ornato «representando muchas cosas notables desta ilustrisima familia», mentre nelle celebrazioni del 1599 a Denia i nobili valenciani avevano celebrato un torneo per dimostrare la superiorità genealogica *dell'austriaco sanguine* sulle altre casate.⁴⁵

Sposati ben due volte (a Ferrara dallo stesso Papa Clemente VIII, il 15 Novembre 1598 e a Valencia il 18 Aprile 1599) per rito latino e spagnolo, Filippo e Margherita sviluppavano dunque, rispetto ai loro predecessori (e sin dagli esordi), una propaganda ufficiale di coppia, consistente nel rispetto dei valori fondanti del cattolicesimo romano: *pietas* religiosa e fedeltà coniugale, secondo la letteratura didattica della Controriforma.⁴⁶

Rispetto al padre Filippo II, sposato quattro volte con le migliori dinastie regnanti d'Europa e al futuro figlio Filippo IV e ai suoi molteplici fuggifuggi amorosi, la coppia Filippo III/Margherita si pose inoltre, nella trattatistica biografica sugli Asburgo di Spagna, proprio come coppia modello della Controriforma, ossia come nuovi Re Cattolici, evocando e recuperando, soprattutto in Spagna, la potente memoria dei *Reyes Católicos* (Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona), dal cui matrimonio del 1469 era sorta l'unione di Castiglia e Aragona e nel 1492 (con la presa di Granada) nascevano i fondamenti ideologici della Spagna cattolica.

Il recupero della memoria e l'identificazione dei «nuovi» con i «vecchi» *Reyes Católicos* sembra dunque calzante per il regno di Filippo III. Non a caso, proprio in quegli anni si documentava con particolare interesse la cappella dei *Reyes Católicos* della cattedrale di Granada, discutendo la possibilità di traslarne i resti all'Escorial.⁴⁷ Similmente, la prima medaglia coniata in onore dell'ascesa al trono di Filippo III recuperava sul *verso* proprio il simbolo della melagrana: un motivo caro tanto agli Asburgo d'Austria, quanto ai *Reyes Católicos* (figura 10).⁴⁸ Sempre la melograna ricompariva come elemento asburgico nell'entrata valenciana di Filippo III: una gigante melagrana che aprendo-



Figura 10.
Anonimo, *Medaglia di Filippo III (DELICIA HISPANIARVM)*, 1599

si a metà faceva cascare due fanciulli recanti in mano le chiavi del regno.⁴⁹

La critica specializzata ha recentemente segnalato il ruolo delle donne monache di casa reale, dei conventi regi e della stessa Margherita, come *perla* di virtù controriformata, nella stigmatizzazione del reinado di Filippo III come *El Rey Santo*⁵⁰. Infatti nel caso della regina, la sua *pietas* indiscutibile era stata tanto leggendaria da consentire di avviare l'inizio di una causa di canonizzazione a Roma dopo la sua morte. Le sue più eminenti qualità erano la *pietas* religiosa (evidente nel ritratto di Pantoja de la Cruz, in cui Margherita veste il lutto per la morte di Filippo II e porta la croce sul petto), e la fedeltà coniugale (stigmatizzata nel ritratto di Bartolomé González, in cui Margherita veste di bianco nuziale e appoggia la mano sul cane, simbolo coniugale per eccellenza) (figure 11-12).⁵¹ Ovviamente tutte queste caratteristiche angeliche, quasi beate di Margherita, ereditate dalla madre Maria di Baviera, ma anche coltivate con l'esempio personale, si riflettevano positivamente sul marito, concorrendo a creare il mito del *Rey Santo*.

Nonostante poi la *privança* di Lerma, è noto che sin dal giorno del matrimonio (e quindi a partire dal sacramento religioso), la coppia si era presentata sempre come unitissima. Nel 1617 Diego de Guzmán, riprendendo da Covarrubias e da Plinio la definizione della «perla» intesa come «unione»,⁵² comparava addirittura la coppia a un «cordón torcido de dos hilos de seda, o de oro, tan juntos y unidos, que hasta que la muerte de la Reyna los aparte...»; tracciava inoltre un paragone tra Margherita e le sante mogli dell'Antico Testamento, spiegando come a partire dal loro matrimonio la regina, stando



Figura 11.
Juan Pantoja de la Cruz, *Margherita d'Austria, Regina di Spagna*, 1607



Figura 12.
Bartolomé González, *Margherita d'Austria, Regina di Spagna*, 1609



Figura 13.
Johannes Stradanus (dis.), Hans Collaert I (inc.) e Philips Galle (stamp.), *Equus Sicamber*, da *Equile seu speculum eorum*, 1580



Figura 14.
Johannes Stradanus (dis.), Hendrick Goltzius (inc.) e Philips Galle (stamp.), *Equus Phyrso*, da *Equile seu speculum eorum*, 1580

sempre vicina al re (senza mai lasciarlo, ma anzi *seguendolo* dappertutto), era diventata quasi la sua ombra.⁵³

Regina e Re, santi, uniti nel sacramento del matrimonio, Filippo e Margarita al principio del nuovo regno inaugurarono e svilupparono insieme un nuovo modello di ritrattistica asburgica (o di immagine matrimoniale), forgiato nell'immagine ideale della coppia controriformata, votata alla *pietas* cattolica, tanto nella pratica e nel patronato delle opere pie, quanto nell'apparire *sempre in coppia*, sia nelle medaglie che nel ritratto di stato. I re infatti assicurarono il proprio *amparo* finanziario e frequenti visite ai monasteri e conventi (inclusi quelli di clausura, per i quali da Madrid si richiedevano continue autorizzazioni pontificie a Roma), svilupparono la devozione privata attraverso la costruzione di oratori privati nelle dimore reali e incrementarono con entusiasmo il culto febbrile delle reliquie, promuovendo la ricerca dell'indulgenza giubilare a Roma.

IV. Nuove fonti nordiche: i cavalli di Johannes Stradanus e le regine amazzoni di Cornelis Anthonisz

Per spiegare la presenza del ritratto equestre nel *Salón de los Reinos*, la critica ha più volte suggerito l'importanza della serie dei *Dodici Cesari* di Johannes Stradanus (Ioannes van der Straet, 1523-1605),⁵⁴ o dei ritratti equestri di Ferdinando d'Austria (1578-1637, datata 1629), e dell'imperatore Rodolfo II (1552-1612) incisi all'acquaforte da Aegidius Sadeler II (1568-1629).⁵⁵ Lo stesso Soria ha sostenuto a più riprese che le due coppie equestri dipendessero in particolare

dalle stampe II, III e IV della detta serie.⁵⁶ Eppure occorre ricordare che mentre il riferimento ai Cesari era d'uopo nel contesto dell'iconografia imperiale asburgica, esso non era certo usuale, nè appropriato per quella degli Asburgo di Spagna. Non a caso nel *Salón de Reinos* Velázquez evitò accuratamente qualsiasi riferimento all'impero, alla mitologia, e ai parafrenalia dell'antica Roma, tanto nei costumi quanto nell'ornamentazione. Al contrario, come ha ben dimostrato Fernando Marías, l'intero ciclo delle battaglie militari rifletteva a specchio la politica dell'Unión de Armas del Conde-Duque di Olivares, la necessità di controllare e premiare la nobiltà fedele alla monarchia attraverso la riforma dell'educazione della nobiltà (1632), e la creazione di una Junta de Obediencia proprio negli anni in cui si provvedeva a pagare gran parte dei dipinti (1634-1635).⁵⁷

In accordo con lo storico e sulla scia di una lettura «contemporanea» dei dipinti del *Salón de los Reinos* vorrei suggerire in alternativa alle fonti già note alcune fonti iconografiche in cui il riferimento politico anziché rimandare all'antica Roma, alludeva al passato prossimo e alla storia contemporanea della monarchia, con risultati decisamente più calzanti e convincenti.

Una prima fonte consiste nella serie dei ritratti dei *Cavalli* della scuderia di Don Juan de Austria, figlio naturale di Carlo V (1545 o 1547-1578), disegnati dallo stesso Stradano, incisi da Adrianus Collaert e stampati da Philip Galle in primo e secondo stato nel 1580 e 1585, con una dedica ad Alfonso Felice d'Avalos e Aragona, marchese del Vasto, nipote di Federico II Gonzaga, l'originale committente dei *Cavalli* affrescati da Giulio Romano al Palazzo Thè di Mantova (c. 1527/28).⁵⁸

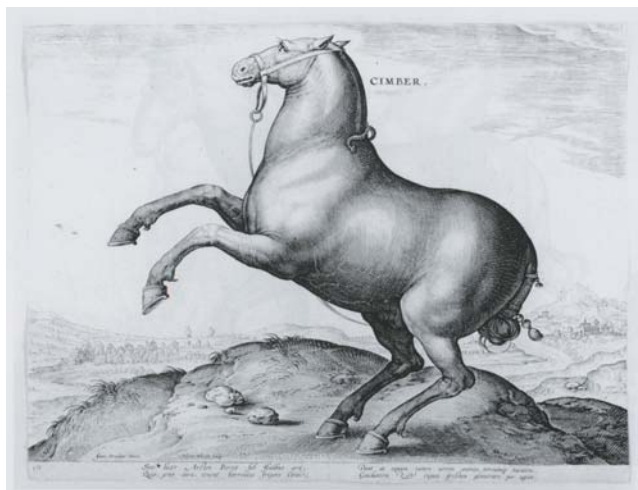


Figura 15.
Johannes Stradanus (dis.), Hieronymus Wierix (inc.) e Philips Galle (stamp.),
Equus Cimber, da *Equile sev speculum equorum*, 1585



Figura 16.
Johannes Stradanus (dis.), e Philips Galle (stamp.), *Equus Neapolitanus*, da
Equile sev speculum equorum, 1580

Modelli dei cavalli velazque6ni, i cavalli dello Stradano sono liberamente raffigurati al passo o in *corvette*, come i cavalli dei quattro regnanti, su ampi sfondi di paesaggio. Sono inoltre raffigurati secondo le loro razze, i loro caratteri e le loro personalit6 distinte: ossia attraverso dei veri e propri *ritratti*, cos6 come i magnifici ritratti equini (autografi integrali di Vel6zquez) del *Sal6n de Reinos*. Ad un attento paragone la somiglianza tra i cavalli di Stradano e quelli di Vel6zquez (ovviamente in controparte) risulta molto puntuale. Ad esempio, il cavallo di Margherita (figura 3) procede al passo, raffigurato di tre quarti con il garretto sinistro alzato come il cavallo *SICAMBER* (figura 13),⁵⁹ mentre quello di Isabella di Borbone (figura 5), ritratto in perfetto profilo e sempre al passo con il garretto alzato, ricorda nella fisionomia e nella foltissima criniera il cavallo *PHRYSO* (figura 14),⁶⁰ o il cavallo *GERMANVS* per via dell'identica posa della zampa destra.⁶¹ Il cavallo di Filippo IV (figura 4), ritratto di profilo e in *corvette*, sembra ripreso dal cavallo *CIMBER*, anch'esso in perfetto profilo (figura 15),⁶² mentre quello di Filippo III (figura 2) sembra modellato sul cavallo *NEAPOLITANVS* (figura 16) o sul cavallo *HISPANVS*,⁶³ entrambi dotati, cos6 come la tela di Vel6zquez, di un'ampio paesaggio marino sullo sfondo.

L'emblema del cavallo impennato, inteso come metafora di rivolta politica contro la tirannia, sar6 usato nuovamente dallo Stradano nella famosa incisione intitolata *Allegoria della Rivolta di Fiandra* (o *Il Cavallo Liberato*) (figura 17):⁶⁴ una combinazione di bulino e acquaforte incisa da Hieronymus Wierix prima del 1584 evidentemente collegata alla serie qui discussa e soprattutto al cavallo *NAPOLITANVS* per via delle allusioni politiche. Considerando che



Figura 17.
Johannes Stradanus, *Il Cavallo Liberato, o Allegoria della Rivolta di Fiandra*, ante 1584

Filippo III dedic6 gran parte del suo governo a risolvere la rivolta e guerra di Fiandra (1568-1648) e tenendo a mente che il cavallo impennato diverr6, nel corso del Seicento, emblema della rivolta delle province iberiche contro il potere centrale di Madrid (in Fiandra, a Napoli e a Messina), non mi sembra alieno ipotizzare che nel *Sal6n de Reinos* Vel6zquez (o chi per lui) utilizzasse il ritratto del monarca in arcione su un cavallo impennato (e quindi domato) come metafora di buongoverno, prendendo spunto dal motivo iconografico del cavallo indomito ideato dallo Stradano.

La seconda fonte iconografica che reputo possa aver influenzato la nascita del ritratto equestre degli Asburgo in Spagna consiste nella massiccia produzione calcografica di Cornelis Anthonisz (c. 1499-1553), pittore, cartografo e incisore di xilografie e acqueforti attivo ad An-



Figura 18.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre di Carlo V*, ca. 1538-1548



Figura 19.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre di Carlo V*, ca. 1538-1548



Figura 20.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre di Carlo V*, ca. 1543



Figura 21.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre di Maria d'Ungheria*, ca. 1538-1548

versa nella prima metà del Cinquecento, autore di numerosi ritratti equestri di vari esponenti di casate nobili e regnanti dei paesi nordici (re di Francia, di Portogallo, di Danimarca, principe d'Orange etc.), ma in particolare di uomini e donne della casa di Borgogna.⁶⁵ Nipote di Jacob Cornelisz van Oostsanen, Cornelis divenne famoso come autore di una grande pianta di Amsterdam in dodici rami (1544), ma era soprat-

tutto conosciuto come ritrattista «popolare» di Carlo V, che ritrasse in un ritratto calcografico a mezzobusto nel 1548 e in una nutrita serie di xilografie, di cui molte a cavallo (figure 18, 19, 20).⁶⁶ Come dimostra l'esistenza di altri ritratti a stampa di Hans Liefvrick I, (?1518-1573),⁶⁷ al di là del ritratto di Tiziano, esisteva dunque una consolidata e forte tradizione borgognona relativa alla giusta forma del ritratto equestre



Figura 22.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre della regina Isabella di Portogallo*, ca. 1538-1548



Figura 23.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre di Madame d'Estampes*, ca. 1538-1548

dell'imperatore, procedente a cavallo, al passo e senza armatura, a sua volta certamente derivata dalla trascrizione dei suoi numerosi ingressi cinquecenteschi nelle città fiamminghe. Quet'iconografia «civica» dell'imperatore come duca di Borgogna fu quella che ebbe maggior sviluppo al Nord, ma è ben possibile che un gruppo di queste carte fosse presente a Velázquez attraverso i movimenti della corte.⁶⁸

Mi sembra dunque evidente che sia ormai necessario rivalutare l'importanza di queste stampe popolari e soprattutto dell'asse culturale borgognone per la nascita del ritratto equestre di Velázquez: un filone parallelo a quello classicista, «italiano» e tizianesco, finora indagato dalla critica. Tantopiù che nell'ambito della produzione di Anthonisz è da segnalare l'uso della stessa iconografia equestre anche per le donne, ossia per le regine amazzoni, come dimostrano i ritratti di Maria d'Ungheria, di Isabella di Portogallo, di Madame d'Estampes e di Eleonora d'Austria nella stessa serie (figure 21, 22, 23, 24).⁶⁹ Il ritratto equestre femminile della «reggente», o governante, o regina a cavallo sembra infatti avere radici molto profonde e antiche in Fiandra (e dunque nella terra d'origine di Carlo V e di Filippo II), come dimostra il ritratto di Maria di Borgogna (la madre di Margherita d'Austria, a sua volta zia di Carlo V) contenuto nell'importante cronaca manoscritta

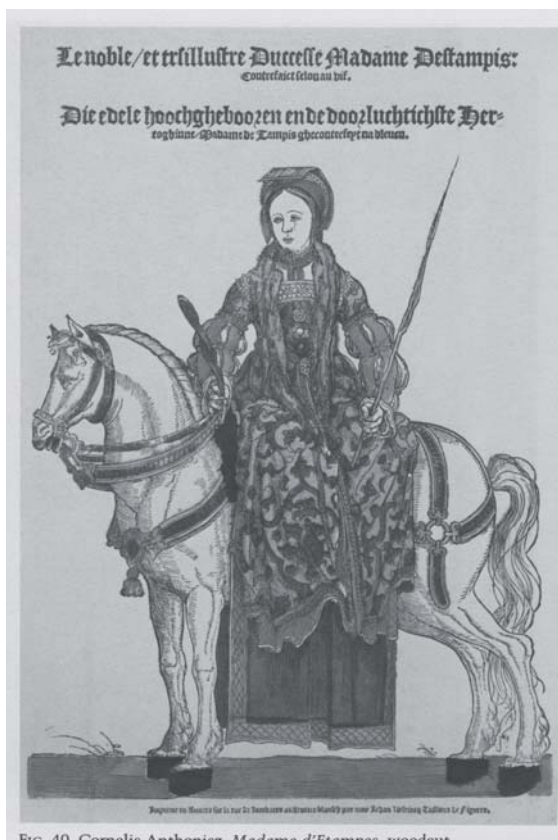


Figura 24.
Cornelisz Anthonisz, *Ritratto equestre della regina Eleonora d'Austria (regina di Francia)*, ca. 1540



Figura 25.
Ritratto equestre della regina Maria di Borgogna, da *Excellentie cronike van Vlaenderen*, manoscritto della metà del XV secolo



Figura 26.
Thomas Cecil (att. ca. 1625-1640), *Elizabetha Angliae et Hiberniae Reginae etc.*

delle Fiandre, la *Excellentie cronike van Vlaenderen*, conservato nella Stedelijke Openbare Bibliotheek di Bruges (ms. hs. 437), in cui Maria nonostante monti all'amazzone e vesta gioielli e abiti di lusso, è raffigurata addirittura in *corvette*, con la corona, e circondata dagli stemmi araldici di tutti i suoi territori (figura 25).⁷⁰

L'identificazione di governo e governante *donna* ricomparirà in epoca barocca (enfaticizzato in chiave mitologica) in quei paesi dove occorre importanti casi di reggenza, o dove il maggiorascato consentiva la successione femminile (soprattutto in Francia e in Inghilterra), dove compariranno presto serie di ritratti di regine/donne «forti», quali il famoso ciclo di Maria de' Medici di Rubens al Louxembourg e alcuni ritratti di Elisabetta I d'Inghilterra, modificando la tipologia rinascimentale delle gallerie di donne virtuose, nel segno palatino di una *leadership* femminile «forte» al governo.⁷¹ Tra questi numerosi retratti segnalerei unicamente la poco nota ma eloquente incisione di Thomas Cecil (att. ca. 1625-1640), in cui Elisabetta I, identificata ad un tempo con un'amazzone antica, Minerva e la Giustizia, riceve dalla figura allegorica della *Verità* una lancia (figura 26).⁷² La tradizione del ritratto equestre regio, in Inghilterra già matura dai primi del Seicento,

come dimostra il magnifico *ritratto del principe di Galles Henry* di Robert Peake (c. 1551-1619) databile al 1610 ca., offriva i presupposti iconografici di una ritrattistica equestre inglese, parallela a quella nordeuropea descritta sopra, che i ritrattisti di Elisabetta mutuarono e assorbirono rapidamente, adattandola alla sua condizione di regina amazzone.⁷³

Ma per quanto riguarda il *Salón de Reinos* e la Spagna, è più probabile che la nascita del ritratto equestre femminile regio indichi un contestuale desiderio di veridicità storica, riflettendo il cambio di cerimoniale e di visibilità politica della regina che occorre durante il regno di Margherita d'Austria e Filippo III, dovuto tanto alla tradizione orale e scritta dei relati delle cavalcate regie, quanto al potenziamento della cavallerizza della regina nel corso della seconda metà del Cinquecento, che recenti studi confermano.⁷⁴ Allo stesso modo ritengo che l'influsso delle stampe popolari nordiche (e principalmente borgognone) non debba assolutamente essere dimenticato, soprattutto nel contesto degli studi iconografici relativi a un *Salón de los Reinos*, che fu creato appunto in celebrazione di una *monarquía compuesta*, in cui l'eredità borgognona giocò, soprattutto nell'etichetta di casa reale, un ruolo fondamentale per l'identità della monarchia.⁷⁵

1. Questo articolo ripropone il contenuto del mio pubblico intervento al convegno *La Dinastía de los Austria: Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio* (Madrid, 2-4 Dicembre 2009), coordinato ed edito a cura di José Martínez Millán e Rubén González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, 3 voll., che non ebbi purtroppo modo di consegnare in tempo per gli atti. Ringrazio José Martínez Millán per avermi invitata al convegno e per il suo incoraggiamento. Dedico questo saggio a Luis Ribot García, ringraziandolo per il suo appoggio in questi anni.
2. Per la ricostruzione virtuale della sala: José ÁLVAREZ LOPERA, «The Hall of Realms: the Present State of Knowledge and a Reconsideration», in *Paintings for the Planet King: Philip IV and the Buen Retiro Palace*, cat. della mostra, a c. di Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, Madrid-Londra, Paul Holberton Publ., 2005, p. 91-111, Fig. 47 a p. 102 (ricostruzione fotografica di Carmen Blasco).
3. Il palazzo, profondamente rimodernato, ospita ora il Museo del Ejército, mentre i quadri sono conservati al Museo Nacional del Prado. Sul complesso del Buen Retiro: *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, cat. della mostra, Madrid, 2000; Carmen BLASCO, *El palacio del Buen Retiro de Madrid: un proyecto hacia el pasado*, COAM, Madrid, 2001 e Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.
4. Elías TORMO Y MONZÓ, *Velázquez y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro*, Madrid, 1912; Martín S. Soria, «Las Lanzas y los retratos equestres de Velázquez», in *Archivo Español de Arte*, XXVII, 106 (1954), p. 93-108; Jonathan BROWN e John H. ELLIOTT, *A Palace for a King: the Buen Retiro and the Court of Philip IV* [1980], rist. New Haven, Yale U. Press, 2003; Francisco CASTRILLO MAZERES, «El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austrias», in *Militaria. Revista de cultura militar*, II (1990), p. 43-66; *El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado*, Madrid, 2000; Ulrich PFISTERER, «Malerei als Herrschafts-Metapher: Velázquez und das Bildprogramm des Salón de Reinos», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 29 (2002), p. 199-252; ÁLVAREZ LOPERA, *op. cit.*, 2005; Richard L. KAGAN, «Imágenes y política en la corte de Felipe IV de España. Nuevas perspectivas sobre el Salón de Reinos», in *La Historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, dir. Joan Lluís PALOS e Diana CARRIÓ INVERNIZZI, Madrid, 2008, p. 101-119; Fernando MARÍAS, *Pintura de historia, imágenes políticas. Repensando el Salón de Reinos. Discurso leído el día 24 de Junio de 2012 en el acto de su recepción por el Exmo. Sr. D. Fernando Marías, y contestación por la Exma. Sra. D.a Carmen Sanz Ayán*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.
5. Ringrazio Carmen Garrido Pérez e Javier Portús del Museo del Prado, per avermi consentito di studiare il quadro di Filippo III nel laboratorio di restauro nel Dicembre 2009 e per la loro disponibilità nel discutere le mie ipotesi e questo saggio in occasione della mia visita. Mentre questo saggio era in stampa Javier Portús mi informava che il risultati del restauro a cura di Rocío Dávila, sarebbero stati pubblicati in Javier PORTÚS, J. GARCÍA-MÁQUETS e Rocío DÁVILA, *Los retratos equestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos* in *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 47 (2011), p. 16-39.
6. Madrid, Museo Nacional del Prado, numeri di inventario: P1176 (Filippo III); P1177 (Margherita); P1178 (Filippo IV); P1179 (Isabella di Borbone); P1180 (Balthasar Carlos). Per una lettura d'insieme: Fernando MARÍAS, *Velázquez. Pintor y criado del Rey*, Guipúzcoa, 1999, p. 101-121, Úbeda DE LOS COBOS, *op. cit.*, 2005, p. 112-121, catt. 9-13; *Paintings for the Planet King*, *cit.*, 2005, catt. 9-13.
7. Vedasi il mio intervento *Filippo III, Margherita d'Asburgo: realtà politica iconografia, e rappresentazione*, al convegno *La Dinastía de los Austria* (*op. cit.* nota 1).
8. Si veda l'ottima ricognizione di Brown (*op. cit.*, p. 158-163). Sull'iconografia di Margherita come donna forte, eroina dell'Antico Testamento, identificata con Esther o con l'Immacolata: Araceli MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Monarquía y virtud: estudio iconográfico del fresco de la bóveda de la cámara de la reina Margarita de Austria en el palacio de El Pardo», in *Archivo Español de Arte*, LXXV, 299 (2002), p. 283-291 e Magdalena de LAPUERTA, *Los programas iconográficos que decoran las estancias de la reina Margarita de Austria. Retrato alegórico-moral de la Reina, espejo de virtudes*, in *Las Relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, coord. José MARTÍNEZ MILLÁN e Maria Paula MARÇAL LOURENÇO, Madrid, 2008, vol. 2, p. 1121-1148. Segnalo che Margherita d'Austria compare anche nella famosa galleria letteraria di donne illustri di Giulio Cesare Capaccio, *Illustrium mulierum, et illustrium litteris virorum elogium*, Napoli, Giacomo Carlino e Costanzo Vitale, 1608, p. 122-126.
9. Sulle serie «antiche»: Elía TORMO Y MONZÓN, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917. Sull'ultima serie «moderna», un tempo nel *Salón de Retratos* del Palazzo del Pardo e di poco antecedente a quella del *Salón de Reinos*: María KUSCHE, «La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sanchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», in *Archivo español de arte*, LXXV, 257 (1992), p. 1-36; IDEM, «La nueva galería del Pardo: J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López», in *Archivo español de arte*, LXXII, 286 (1999), p. 119-132 e l'inedita tesi di dottorato di Andrea Natalie VAN HOUTVEN, *A Royal Gallery for Philip III: Humanism, Statecraft and Art in Spain, 1598-1621*, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 2003, College Park, Md., Univ. of Maryland, Diss., 2002.
10. Sulla propaganda dinastica e legittimatoria degli Asburgo di Spagna in Italia e Portogallo: Sabina de CAVI, *Architecture and Royal Presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, 2009, cap. II, p. 59-132 (in particolare le p. 79-85).
11. Sulle armi dello scudo araldico degli asburgo di Spagna: Víctor MÍNGUEZ, «Juan de Caramuel y su *Declaración mística de las armas de España* (Bruselas, 1636)», in *Archivo Español de Arte*, 320 (2007), p. 395-410. Per un soffitto araldico attribuito a Jan van Battel, in cui gli stemmi araldici giocano un ruolo centrale nell'iconografia

politica e legittimatoria del governante, vedasi il soffitto della sala del maggiordomo nel municipio di Mechelen in Fiandra (datato 1517/18), in cui Carlo di Borgogna (futuro imperatore Carlo V e re Carlo I di Spagna) appare ritratto in trono, con scettro e spada, circondato dai titoli e dagli stemmi dei suoi territori passati, presenti e futuri (sia Asburgo che Borgognoni): *Women of Distinction: Margaret of York/Margaret of Austria*, a c. di Dagmar Eichberger, cat. della mostra, Mechelen, Lamot 2005, Davidsfonds-Lovanio, Brepols Publishers, 2005, p. 87-88, cat. 24.

12. Per uno tra i vari esempi di miniature con regnanti a cavallo, si veda l'illustrazione di Re Pedro III de Aragón e Costanza di Sicilia, nella Genealogia dos Reis de Portugal (Lisbona, 1530-1534) "che non può considerarsi fonte diretta per i ritratti equestri di Velázquez in quanto ignota alla corte di Madrid: David Davies, «The Body Politic of Spanish Habsburg Queens», in *Las Relaciones discretas de las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos xv-xix)*, op. cit., p. 1498.

13. Il ritratto rappresenta l'imperatore Carlo V armato e all'attacco nella battaglia di Mühlberg (24 aprile 1547). Su questo ritratto come modello di *profectio Caesaris* in epoca moderna e (cito) «in the double role of *Miles Christianus* and of a Roman Caesar in *profectione*», si veda lo storico saggio di Erwin PANOFKY, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, 1969, p. 82-87, figg. 96-106; Fernando CHECA, *Carlos V a caballo, en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Tf Editores, 2001 e il recente sunto di Diane H. BODART, *De Mühlberg à Lérida: le portrait militaire et la présence du roi en guerre dans l'Espagne des Habsbourg*, in *L'image du roi de François 1er a Louis XIV*, dir. Thomas W. GAHTGENS et Nicole HOCHNER, Paris, 2006, p. 283-305.

14. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. n. 1686: *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, cat. della mostra, a cura di Álvaro Soler del Campo, Madrid, Museo del Prado, 2010, cat 54, p. 2016, fig. a p. 217 (Alejandro Vergara).

15. Del quadro di Rubens esiste una copia della bottega di Velázquez oggi agli Uffizi, datata 1644/46 (Tommaso MONTANARI, «Velázquez e il ritratto: Frans Hals, Gian Lorenzo Bernini,

Anton Van Dyck, Rembrandt, Jan Vermeer, Fra' Galgario», in *Il Sole 24 ORE. I Grandi Maestri dell'Arte*, XI, 2007, p. 56-67, Fig. 49 a p. 61). Sul *conjunto* di quadri dinastici e sui loro spostamenti all'interno dell'*alcázar* e in altri *reales sitios*: Steven N. Orso, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, N.J. Princeton University Press, 1986, p. 43-60; Miguel FALOMIR FAUS, «Tiziano, el Aretino y las «alas de la hipérbolo». Adulación y alegoría en el retrato real de los siglos XVI y XVII», in Fernando CHECA e Miguel FALOMIR (dir.), *La restauración de El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg de Tiziano*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 71-86 (ritratto di Filippo II *ibidem*, p. 74); e *ibidem*, p. 109 sgg e 112-116 (per gli spostamenti in epoca più recente).

16. Katharine WATSON, *Pietro Tacca: Successor to Giovanni Bologna*, New York, 1983, cap. IX, p. 226-260; Davide GASPAROTTO, *Cavalli e cavalieri: il monumento equestre da Giambologna a Foggini*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi*, a c. di Beatrice Paolozzi Strozzi e Dimitrios Zikos, Firenze, 2006, p. 88-105.

17. Karen HELLMIG, «La estatua ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca y la fachada del alcázar de Madrid», in *Archivo Español de Arte*, LXIII, 250 (1990), p. 233-241.

18. Per la statua di Filippo III, prima nel giardino della Piora e poi nei giardini della Casa del Campo: ANONIMO, *Veduta dei giardini della Casa del Campo* (Museo Nacional del Prado, inv. P01288), Anonimo, *Veduta dei giardini della Casa del Campo con Filippo IV e Isabella di Borbone* (Museo Nacional del Prado), e in quelli del Buen Retiro: Jusepe LEONARDO (attr. a), *Veduta del real sitio del Buen Retiro*, 1637 (Madrid, Palacio Real, Patrimonio Nacional). Per una panoramica sui ritratti equestri degli Asburgo di Spagna: Diane H. BODART, «La piazza quale «teatro regio» nei regni di Napoli e di Sicilia nel Seicento e nel Settecento», in *Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume*, a c. di Alessandro NOVA e Cornelia JÖCHNER, Berlin, Deutscher Kunstverlag, Berlino-Monaco, 2010, p. 223-248.

19. Sull'importazione in Spagna di opere da Firenze si vedano i classici saggi di Edward L. GOLDBERG,

«Artistic relations between the Medici and the Spanish courts, 1587-1621 (part I)», in *The Burlington magazine*, 138 (1996), p. 105-114 e (part II), *ibidem*, p. 529-540 e la recente somma in: *L'Arte del dono. Scambio culturale tra Italia e Spagna, 1550-1650*, atti del conv., Roma, Bibliotheca Hertziana, 14-15 gennaio 2008, a c. di Marieke von Bernstorff, Sybille Ebert-Schifferer e Susanne Kubersky-Piredda Milano, Silvana Editoriale, 2013.

20. Mi riferisco alle statue equestri di Cosimo I, ora in Piazza della Signoria, di Giambologna e collaboratori (1591-1594) e Ferdinando I, in Piazza SS.ma Annunziata a Firenze di Giambologna e Pietro Tacca (cominciata nel 1601/2 e completata nel 1608).

21. Serie di incisioni di Antonio Tempesta (identificata da A. Pérez Sánchez), Giovanni Stradano (da M. Soria), Egidius Sadeler (da K. Justi), e/o altri, originate a loro volta dalla tradizione umanistica delle *Vite dei Cesari (De Vita Caesarum)* di Caio Svetonio Tranquillo, rispetto alla quale Soria segnala inoltre l'importanza della traduzione castigliana: *Las vidas de los doze Césares*, Tarragona, 1596 (Soria, op. cit., p. 95, n. 10).

22. Per una lettura differente: Laura OLIVÁN SANTALIESTRA, «Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos», in *Chronica Nova*, 37 (2011), p. 271-300, anche lei presente al convegno. In una sintetica analisi delle interpretazioni in voga sulla datazione e attribuzione dei ritratti equestri (p. 274-277), la collega ritiene che l'invenzione del ritratto equestre femminile rifletta ed esprima il ruolo politico giocato a corte da Isabel de Borbon a partire dal 1631 e il potenziamento del ruolo della regina consorte, considerando i ritratti di Filippo III, Margherita e Isabella come opere del 1632-33 (in particolare p. 279, 282-283, 300). Meno convincente il resto del saggio in cui l'autrice chiama in causa una combinazione di molteplici fonti iconografiche e modelli biografici tra cui il modello materno di Maria de' Medici (p. 291 e 297) e il ciclo di Rubens al Louxembourg (p. 284-286).

23. Sul viaggio di Velázquez a Roma: José Luis COLOMER, «From Madrid to Rome: 1630 Velázquez and the Painting of History», in *Velázquez's fables: mythology and*

sacred history in the Golden Age, cat. della mostra, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, a c. di Javier PORT6S, Madrid, 2007, p. 133-173 e Salvador SALORT PONS, *Vel6zquez en Italia*, Madrid, Fundaci6n de Apoyo a la Historia del Arte Hisp6nico, 2002, p. 33-79.

24. Per le diatribe sull'attribuzione a Vel6zquez e/o alla sua scuola (in dubbio essenzialmente l'autografia delle figure di Filippo III, Margherita e Isabel de Borb6n), si veda il chiaro sunto di Miguel MOR6N TURINA, «'Pues 6l es Alejandro y t6 su Apeles': Notas sobre los retratos ecuestres de Vel6zquez», in *Estudios sobre Vel6zquez*, Madrid, 2006, p. 47-70 (in particolare le p. 50-53 e 60); TORMO y MONZ6, *Vel6zquez*, op. cit., p. 39-41; Jos6 L6PEZ-REY, *Vel6zquez*, 2 vols, Cologne, Widenstein Institute, 1996, vol. II, p. 168-171; William B. JORDAN, *Juan van der Hamen y Le6n: and the court of Madrid*, New Haven, Yale Univ. Press, 2005, p. 311, n. 16 e Soria, op. cit., p. 105-107. Secondo Soria, che riprende la questione a partire dalle iniziali posizioni di Cruzada Villamil e di Henriqueta Harris, i ritratti di Filippo III e delle due regine sarebbero stati realizzati prima del 1627 da un successore di S6nchez Coello (possibilmente B. Gonz6lez) e poi riutilizzati e ritoccati da Vel6zquez nel 1631-1634. Per Tormo y Monz6 Vel6zquez avrebbe invece abbozzato le tele prima della partenza per Roma, lasciando per6 ad altri il compito di iniziare i dipinti. In discussione anche il parziale riciclaggio di alcune tele della *pieça nueva* dell'antico *alc6zar* di Madrid. Unanimamente indiscussa risulta invece l'autografia di Vel6zquez nei cavalli e nei paesaggi.

25. Fondamentali sinora le analisi e le scoperte di Carmen GARRIDO P6REZ, in parte gi6 pubblicate nel suo *Vel6zquez: t6cnica y evoluci6n*, Madrid, 1992, p. 349-383, la quale sostiene che tutti i ritratti equestri del Buen Retiro presentano la stessa preparazione di fondo usata da Vel6zquez dopo il suo rientro da Roma (post 1631).

26. Filippo era gi6 arrivato il 14 Febbraio 1599. Su Filippo III: *La monarquía de Felipe III*, 4 voll., a c. di Jos6 MARTÍNEZ MILL6N e Maria Antonietta VISCEGLIA, Madrid, Fundaci6n MAFRE, 2008. Sul doppio matrimonio di Filippo III e Margherita d'Austria: Johann Rainer, «T6, Austria feliz, c6sate: La boda de Margarita, princesa

de Austria Interior, con el rey Felipe III de España: 1598/99», in *Investigaciones Hist6ricas: 6poca Moderna y Contempor6nea*, XXV (2005): 31-54 e de CAVI, op. cit., 2009, p. 133-134, n. 4, 141-142, n. 41, 154.

27. Diego de GUZM6N (morto 1631), *Reyna Catolica. Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de Espana ...*, Madrid, Luis S6nchez, 1617, foll. 96r-v: «Fue el acompañamiento mas grandioso, mas vistoso, mas costoso, mas luzido, y mas rico de galas, libreas, joyas, diamantes, piedras preciosas y perlas, de que yvan cubiertas, assi las personas, vestidos, y capas, como las gualdrapas, y adereços de los cavallos, criados, y lacayos, que se ha visto; no solo en este siglo, sino en muchos de los passados. Yvan mas de quatrocientos cavallos, y con la riqueza y gala que he dicho: los criados y lacayo seran innumerables, las libreas vistosas y costosas [...]». Sui nuovi standards di magnificenza regia alla corte di Filippo III: SARAH SCHROTH, «A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III», in *El Greco to Vel6zquez: Art During the Reign of Philip III*, cat. della mostra, Museum of Fine Arts, Boston e Nasher Museum of Art at Duke University, a c. di Sarah SCHROTH e Ronni BAER, Londra, 2008, p. 77-121.

28. Sulla politica interna e internazionale del duca di Lerma: Bernardo J. GARCÍA GARCÍA, *La Pax Hisp6nica. Política exterior del Duque de Lerma*, Lovanio, 1996 e Antonio FEROS, *Kingship and Favoritism in the Spain of Philip III, 1598-1621*, Cambridge University Press, 2000.

29. Sul patronato culturale del duca di Lerma: Sarah SCHROTH, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma* (Ph.D. thesis, Institute of Fine Arts, New York University, NY, 1990) (committenza pittorica); Lisa A. BANNER, *The Religious Patronage of the Duke of Lerma, 1598-1621*, Farnham [u.a.], Ashgate, 2009 (committenza architettonica) e *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, atti del conv. (Lerma, 2010), a c. di Juan MATAS CABALLERO, María LUISA LOBATO, Jos6 María MIC6 JUAN e Jos6 Ponce C6RDENAS (Madrid, CEEH, 2011) (committenza letteraria).

30. Sui festeggiamenti di Valenza: Lope de VEGA (1562-1635), *Fiesta de Denia* [1599], a c. di Maria

Grazia Profeti e Bernardo García García, Firenze, 2004 e T. FERRER VALLS, «El Duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: Fiesta, literatura y promoci6n social: El Prado de Valencia de Gaspar Mercader», in *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, V (2000), p. 257-272.

31. Si veda Fernando CHECA e Rosario DÍEZ DEL CORRAL, «Arquitectura, iconología y simbolismo politico: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milan el aña 1598», in *La scenografia barocca*, conf. papers [Bologna, 1979], ed. Antoine SCHNAPPER, Bologna, CLUEB, 1982, p. 73-83, figg. 55-59. I cinque archi realizzati in quest'occasione celebravano le virt6 della sposa e il sangue Asburgo dei quattro sposi, Filippo III, Isabella Clara Eugenia, Alberto e Margherita d'Austria.

32. Le entrate di Filippo III e Margherita si protrassero per circa otto mesi: dal 14 Febbraio 1599 (entrata del re a Valencia) al 24 Ottobre 1599 (entrata congiunta a Madrid).

33. Virginia TOVAR MARTÍN, «La entrada triunfal en Madrid de Doña margarita de Austria (24 de octubre de 1599)», in *Archivo español de arte*, LXI, 244 (1988), p. 385-403, specialmente figg. 1-2 a p. 285. Sull'entrata a Madrid si consulti anche: Eloy BENITO RUANO, «Recepci6n madrileña de la reina Margarita de Austria», in *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I (1966), p. 85-98; María del Carmen CAYETANO MARTÍN e Pilar FLORES GUERRERO, «Nuevas aportaciones al recibimiento en Madrid de la reina Doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599)», in *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXV (1988), p. 387-402; Crist6bal MARÍN TOVAR, «La jubilosa entrada de Margarita de Austria en Madrid», in *Anales de Historia del Arte*, IX, 147 (1999), p. 147-157 e María Jos6 del RIO BARREDO, *Madrid, urbs reggia: la capital ceremonial de la monarquía cat6lica*, Madrid, Marcial Pons, 2000.

34. Appendice 1.

35. Appendice 2.

36. Nel ritratto madrileno Margherita veste un abito d'oro ricamato in argento che coincide con le descrizioni dell'abito da lei sfoggiato nel matrimonio di Ferrara: vedasi appendice 3 e

Camillo Caetani: «[...] cavalcava la Maestà sua vestita di un drappo d'oro, et d'argento, tutto ricamato di grosse perle, et carico d'infinita gioie, et era pur guarnita la sua bacca[nea] tutta di finimenti rimessi à ricamo d'oro, et di argento» (ASV, Segreteria di Stato, Spagna 50, fols. 162r). Per la moda spagnola in epoca moderna rimando agli atti del convegno *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Museo del Traje, 12 Settembre 2007, in corso di stampa a c. di José Luis Colomer.

37. Sulle cavalcate degli Austriaci in vari territori della monarchia si consultino gli atti del convegno *Recreating Renaissance and Baroque Spectacles: the Hispanic Habsburg Dynasty in Context*, The University of Edinburgh, UK, 6-7 Luglio 2010, in corso di stampa presso Ashgate a c. di Fernando CHECA CREMADES e Laura FERNÁNDEZ GONZÁLEZ. Nel contesto del *Salón de Reinos* sarebbe utile approfondire l'iconografia delle entrate in Fiandra e in particolare l'ingresso di Filippo II ad Anversa nel 1549 (ai cui apparati avevano collaborato proprio Cornelis Anthonisz, Giovanni Stradano e Herman Possumus).

38. Per una lettura d'attualità: F. MARÍAS, *op. cit.* (nota 4). Occorre notare che mentre nel quadro di Tiziano Carlo V è ritratto in armatura, il ritratto equestre spagnolo raffigura il re (o il *valido*) vestito con sola mezza armatura, mantelletta rossa, berretta, come già Jan Cornelisz Vermeyen aveva ritratto l'imperatore durante la sua *Entrata a Rada* (e non in battaglia dunque), nei disegni per gli *arazzi della Conquista di Tunisi* (vedi FALOMIR FAUS, *op. cit.*, 2001, p. 74).

39. Il disegno, passato in asta a Madrid (carboncino nero, 422 x 283 mm.) è ora nelle collezioni del Museo del Prado: *El Dibujo en España*, cat. asta Caylus, Dicembre 1992-Gennaio 1993, cat. 10; María A. VIZCAÍNO, *Mariana de Austria a caballo: El papel del retrato equestre en la configuración de la imagen dinástica de la reina*, in *La Dinastía de los Austriacos*, cit., vol. III, p. 1867-1884 (anche lei presente al convegno) José Luis Souto e José Luis Sancho, «El primer retrato del rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Barnuevo. Precisiones sobre la iconografía regia en la Corte del último

Austria», in *Reales Sitios*, 184 (2010), p. 42-63.

40. Vedi Teresa ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Madrid Fusion, S.L., 2000, p. 178-180, fig. 151-152 (donati all'*ayuntamiento* di Toledo da Francesco Rizi nel 1680). A pagina 180 Zapata segnala che la regina è ritratta con gli stessi abiti usati per l'entrata. Ringrazio i colleghi e amici David García Cueto e Macarena Moralejo Ortega per la segnalazione.

41. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. 197 e 198, cm. 81 x 61: Miguel HERMOSO CUESTA, «Los retratos ecuestres de Carlos II y Mariana de Neoburgo por Lucas Jordán: una aproximación a su estudio», in *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, XIV (1999), p. 293-304; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, *Luca Giordano y España*, cat. mostra, Madrid, 2002, cat. 43-44, p. 195-199; *Idem*, *Luca Giordano y el casón del Buen Retiro*, Madrid, 2008, p. 38, figg. 16-17; Miguel MORÁN TURINA, «¿Un retrato español? El retrato de corte, de los Austriacos a Los Borbones», in *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, 2006, p. 187-216 specialmente p. 212.

42. Madrid Museo del Prado, *Ex legado Fernández-Durán*, cm. 80 x 62, Inv. nn. 2762 e 2763, su cui: María Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, «La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid [1690]: Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia», in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), p. 264-265; Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, «Luca Giordano y Carlos II», in *Cortes del Barroco de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, cat. della mostra, Madrid, 2004, p. 73-84 (specialmente p. 77-78 e 80, con bibliografia precedente).

43. Madrid, collezione privata, olio su tela. Misure del ritratto di Carlo II: cm. 90 x 72 (con cornice) e 76,5 x 60 (senza cornice). Misure del ritratto di Mariana: cm. 78 x 68,5 (con cornice) e 67 x 54,4 (senza cornice). Ringrazio gli attuali proprietari per essersi interessati al mio studio ed avermi cortesemente fornito le fotografie dei dipinti.

44. Diego DE GUZMÁN, *op. cit.*, frontespizio, in cui sono ritratti i

genitori di Margherita, Carlo II di Stiria (1540-1590) e Maria Anna di Wittelsbach (1551-1608) ai lati della *portada*, coronati di corone imperiali e reali per esprimere il concetto secondo cui le case dinastiche d'Austria e Baviera erano: «las minas riquissimas, o como el seminario, de do[n] de ordinariame[n]te se sacan Reynas para muchos Reynos, particularmente para el de España, y Emperadores, y Emperatrices para el de Alemania» (*ibidem*, p. 2r-v). Nella lettera al lettore e in altre parti del testo l'autore traccia un parallelo tra Margherita (o perla) e le *mujeres insignes*, o *heroicas* dell'Antico Testamento e dell'Antica Roma (*ibidem*, p. 37r: «Porzie, Lucrezie, Cornelia, Regine Cristiane»).

45. *Ibidem*, p. 68r-v e p. 183r-v: «nel cartillo offerirono li mantenitori di provare, che la Casa d'Austria era maggiore di tutte l'altre, e che il Re filippo il 3° et Donna Margarita d'Austria sua sposa capi di essa trionfaranno sempre del tiempo, et delli secoli [...]».

46. Roberto BELLARMINO, *Declaración copiosa de la doctrina christiana*, Barcelona, 1826, cap. IX, «Del Matrimonio», p. 309-318.

47. María José REDONDO CANTERA, «La capilla real de Granada como panteon dinástico durante los reinados de Carlos V y Felipe II: problemas e indecisiones. Nuevos datos sobre el sepulcro de Felipe el Hermoso y Juana la Loca», in *Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Arte Funerario y cultura sepulcral en España y Portugal*, a c. di Barbara BORNGÄSSER, Henrik KARGE e Bruno KLEIN, Madrid, 2006, p. 403-417.

48. Anonimo, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. n. 001062, da comparare a un esemplare ora al Museo Arqueológico Nacional di Madrid (Inv. n. 1992/81/1, citato e discusso in DE CAVI, *op. cit.*, 2009, p. 71, n. 46, Fig. 22).

49. DE GUZMÁN, *op. cit.*, p. 78v-79r: «y en la primera puerta, que llaman el portal de San Vicente, avia un arco bien hecho, y en medio del una granada, que al tiempo que su magestad llegó, se abrió: dentro estaban dos niños con las llaves de la ciudad [...]»

50. Magdalena S. SÁNCHEZ, *The empress, the queen, and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain*, Baltimore, Md.

: Johns Hopkins University Press, 1998.

51. Juan Pantoja de la Cruz, *Margarita de Austria, reina de Espa1a*, 1607, olio su tela, 111 x 97 cm. (Madrid, Museo del Prado, inv. n. P01032) e Bartolom6 Gonz6lez, *Margarita de Austria-Estiria, reina de Espa1a*, 1609, olio su tela, 116 x 100 cm. (Madrid, Museo del Prado, inv. n. P00716). Per altri ritratti di Margherita con il cane, ma a figura intera (B. Gonz6lez nel Convento de la Encarnacion e van der Hamen nell'Instituto de Valencia de Don Juan a Madrid): JORDAN, *Juan van der Hamen*, cit., p. 222-223, cat. 43.

52. Sebasti6n de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o espa1ola seg6n la impresi3n de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674*, ed. Mart6n de Riquer, Barcelona 1943, p. 790: «Margarita. Piedra preciosa, latine margarita et unio. Es nombre griego, μαργαριτης, forsan a nomina μαργα, vinculum, porque se atan unas con otras, y se hazen dellas sartales, para echar al cuello. Ver6s a Plinio, lib. 37. donde trata largamente de las perlas, y lib. 9, Cap. 35.- Margarita: nombre proprio de Santa Margarita, virgen y martir».

53. Diego DE GUZM6N, *op. cit.*, 1617, p. 93v: «no sera possible de aqui adelante, ir nn[otan]do las acciones y santa vida de la Reyna nuestra se1ora, sin tocar juntamente las del Rey N[u]estro S[e]1or] porque son estas dos vidas de sus Magestades, como un cordon torcido de dos hilos de seda, o de oro, tan juntos y unidos, que hasta que la muerte de la Reyna los aparte, y como destuerca, cortando el hilo de su vida, no podemos, ni es razon apartarlas nosotros... Sino digame, quien en esto nos quisiere culpar, quando vio a sus Magestades apartados, o en lugar, o en tiempo, o en sus santas acciones? Quando los vio entrar solos en una ciudad, o en un templo, o monesterio, o en una fiesta, o en qualquier otro lugar? Sin duda, pocas, o raras vezes pudo ver esto [il corsivo 6 mio].»

54. *The New Hollstein. Deutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1750*, Johannes Stradanus, eds. Marjolein Leesberg e Huigen Leeftang, Amsterdam, 2008, vol. III, p. 297-301, cat. 308, figg. 302-317.

55. Isabelle DE RAMAIX, *Aegidius Sadeler II, The Illustrated Bartsch*, 72, part II, Abaris Books, 1997-

1998, vol. II (1998), p. 113, cat. 295, Fig. a p. 112 e 169, cat. 328, Fig. a p. 170 (su disegno di Adriaen de Vries).

56. SORIA, *op. cit.*, p. 95-96, 103, 104 e 105.

57. F. MAR6AS, *op. cit.* (nota 4).

58. *Eqvile sev specvlvm eqvorvm* (o *Eqvile Ioannis Avstriaci Caroli V. Imp. F.*), in *The New Hollstein. Deutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1750*, Johannes Stradanus, eds. Marjolein Leesberg e Huigen Leeftang (Amsterdam, Sound & Vision Publishers, 2008), vol. III, p. 232-253, catt. 527-565, figg. p. 254-276, con frontespizio di Adriaen Collaert.

59. *Ibidem*, p. 246, cat. 551, Fig. a p. 269

60. *Ibidem*, p. 244, cat. 547, Fig. a p. 267

61. *Ibidem*, p. 242, cat. 544-545, Fig. a p. 266

62. *Ibidem*, p. 238, cat. 536, Fig. a p. 262.

63. *Ibidem*, p. 243, cat. 545, Fig. a p. 266 (*Neapolitanvs*) e *Ibidem*, vol. III, p. 247, cat. 554, Fig. a p. 271 (*Eqvvs Hispanvs*). In margine al cavallo napoletano, un'iscrizione in versi allude al risvolto politico dell'immagine: «Inclita Parthenope, et similes Campania felix/ Fundit equos, bellis aptos, et fortibus armis./ Nec non et rastris glebas perfringere inertes/ Et perferre grauis gaudentes pondus aratri». Considerando la datazione della serie al 1580 (in primo stato) o al 1585 (in secondo stato), credo che il riferimento politico sia alla rivolta napoletana dell'estate 1585 successiva all'assassinio dell'Eletto del Popolo G. Vincenzo Storace (Michelangelo MENDELLA, *Il Moto napoletano del 1585 e il delitto Storace*, Napoli, Giannini Ed., 1967). Sulla rivolta del 1647/48 e sul linguaggio metaforico della rivolta di Masaniello, da ultima: Silvana D'ALESSIO, *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-48: linguaggio e potere politico*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2003. Sulla rivolta di Messina: Luis Antonio RIBOT GARC6A, *La monarqu6a de Espa1a y la guerra de Mesina, 1674-1678*, Madrid, Actas Editorial, 2002.

64. *Ibidem*, p. 109, cat. 401, Fig. a p. 110 (l'iscrizione in alto a destra recita: «ARDVVS VT PHALERAS, ET FRENA

DOMANTIA LATE/ LACTAT EQVVS, NIMTVM SI LIBERA CORPORA LEDANT/ SIC GENS CRVDELI DEPRESSA TYRANNIDE, DVRI/ EXCVTIT EXITIALE INGVM CVM MORTE TYRANNI»); Stradanus (1523-1605), *Court Artist of the Medici*, exh. cat., ed. S. Janssens, Groeningemuseum, Brugge, 2008, p. 109, cat. 401; Jan van der Stock, *Painting Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585*, Rotterdam, Sound & Vision Interactive, 1998, p. 169, 245, n. 120.

65. *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700*, vol. XXX, Cornelis Anthonisz *T(h)eunissen to Johannes den Uyl*, a c. di Ger Luijten e D. De Hoop Scheffer, Amsterdam, Van Gendt B.V., 1986.

66. Cornelis Anthonisz *T(h)eunissen*, cit., p. 62-63, catt. 5 e 7; *Women of Distinction*, cit., cat. 30d, p. 124, fig. a p. 125: «Equestrian portraits were an effective way of propagating the sitter's image as defender of church and state... what is clear is the intention to sell as many to as wide an audience as possible reflecting a very real demand for images of rulers... They were possibly produced as a collectable item for a discerning client who wanted a panorama of royal personages».

67. Talvolta queste venivano colorate: Natalia HORCAJO PALOMERO, *Carlos I y los amuletos de turquesas*, in *Goya*, 133/138 (1976-1977), p. 350-353; VAN DER STOCK, *Painting Images*, cit., tavv. XV e XVI (xilografie colorate, entrambe datate al 1543 ca.).

68. Ricordo inoltre la presenza della serie degli arazzi di Tunisi, in cui si riprende la stessa tipologia: Hendrick J. J. HORN, *Jan Cornelisz Vermeyen Painter of Charles V and His Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries*, Doornspijk, 1989.

69. Cornelis Anthonisz *T(h)eunissen*, cit., p. 55 cat. 58 e 58a; p. 66, cat. 13; Christine MEGAN ARMSTRONG, *The moralizing prints of Cornelis Anthonisz*, Princeton University Press, 1990, Figg. 39 e 40; *Women of Distinction*, cit., p. 124, cat. 30b; Annemarie JORDAN GSCHWEND e Kathleen WILSON-CHEVALIER, «L'6preuve du m6c6nat, in Patronnes et m6c6nes» en *France 6 la Renaissance*, a c. di Kathleen WILSON-CHEVALIER e Eug6nie PASCAL, Saint-Etienne,

Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, p. 341-380: 344, n. 19: «estampe officielle, faite pour un marché étendu de collectionneurs, visait vers 1540 le renforcement de la position d'Éléonore en tant que reine de France».

70. *Women of Distinction*, cit., p. 69, cat. 2 (Bruges, Stedelijke Openbare Bibliotheek, hs. 437), xv secolo, fol. 372v, mm. 260 x 186, penna e inchiostro ritoccato a tempera.

71. Rimando ai recenti studi sull'argomento: *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe*. XV-XVIII siècles, a cura di Isabelle POUTRIN e Marie-Karine SHAUB, Paris, 2007; *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*, a cura di María Victória LÓPEZ CORDÓN e David GONZÁLEZ CRUZ, Universidad de Huelva, 2001; *Queenship in Europe 1660-1815. The Role of Consort*, Cambridge University Press, 2004.

72. Thomas CECIL, *Truth Presents the Queen (Elisabeth I) with a Lance*, acquaforte, mm. 273 x 299 (British Museum, Dept. of Prints and Drawings): vedi A. DIXON, *Women who ruled. Queens, goddesses, amazons in Renaissance and Baroque Art*, Londra, 2002, cat. 25. Per una panoramica sui ritratti equestri regi: W. LIEDTKE, *The royal horse and the rider. Painting, sculpture and horsemanship, 1500-1800*,

New Cork, 1989; *Mil años del caballo en el arte español*, cat. della mostra, Sevilla, 2001, a c. di Manuel Delgado, Sociedad Estatal España nuevo milenio Sevilla, 2001; *Parures Triomphales*, Ginevra, 2003.

73. Per una riproduzione del ritratto equestre, al passo, in armatura da parata e con cappello: *Apollo*, (febbraio 1986), p. 77, fig. 2.

74. Felix LABRADOR ARROYO e Alejandro LÓPEZ ÁLVAREZ, «Las caballerizas de las reinas en la monarquía de los Austrias: cambios institucionales y evolución de las etiquetas, 1559-1611», in *Studia Histórica. Historia Moderna*, XXVIII (2006), p. 87-140 e soprattutto Felix LABRADOR ARROYO e Alejandro LÓPEZ ÁLVAREZ, *Lujo y representación en la Monarquía de los Austrias: la configuración del ceremonial de la caballeriza de las reinas, 1570-1600*, in *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV, *Historia Moderna*, XXIII (2010), p. 19-39. In quest'ultimo saggio si sostiene che a partire dal 1570 Filippo II favorì l'assunzione di un cerimoniale borgognone nel cerimoniale delle entrate e della cavallerizza della regina (in sostituzione di quello castigliano, o del paese oriundo della sposa), con la finalità di potenziare il ruolo pubblico di Anna d'Austria in qualità di regina consorte (vedasi soprattutto p. 28, 29, 31 e 39). Si specifica inoltre che il ruolo politico delle entrate e

l'uso del cerimoniale borgognone si istituzionalizzò a partire dal 1599 (op. cit., op. cit., p. 32), raggiungendo un apogeo nel regno di Margherita d'Austria, poi assunta a modello cortigiano per tutte le successive regine, inclusa Isabella di Borbone (p. 32 e 38). Il convincente saggio conferma pertanto la necessità di anticipare le origini della nuova iconografia ai regni di Anna e soprattutto di Margherita d'Austria. Non specifica tuttavia che durante la fase chiave della processione attraverso la città (ossia nella zona centrale dell'abitato, dalla porta civica alla cattedrale), la regina solitamente montava a cavallo (spesso una chinea), esponendosi al pubblico in piena maestà, abbandonando pertanto la carrozza o la portantina. Pur non prendendo in considerazione i quadri di Velázquez al Retiro, il saggio conferma a mio parere l'ipotesi «borgognona» proposta in questa sede. Sulle cavalcate spagnole in Italia: Sabina DE CAVI, «Ephemera del viceré conte di Lemos (1599-1601)», in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo artístico de los virreyes en el siglo XVII*, a c. di José Luis Colomer, Madrid, CEEH, 2009, p. 1-25.

75. Come ben dimostrato da: *El Legado de Borgoña: Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias*, atti del conv. a c. di Bernardo García García and Krista De Jonge, Madrid, Marcial Pons, 2010.

Ap6ndix documental

APPENDICE I: CAVALCATA DI MARGHERITA D'AUSTRIA IN VALENZA ASV,

Segreteria di Stato, Spagna 50 ([Giovan Battista Confalonieri], *Relaci6n del aparato que se hizo en la ciudad de Valencia para el recibimiento de la Serenissima Reyna Doña Margarita de Austria despostada con el Catholico y potentissimo Rey de España Don Phelipe Tercero deste nombre. Vendese en casa de Francisco Miguel a la calle de Cavalleros*, en Valencia, En casa de Pedro Patricio Mey, junto a S. Martin, 1599), foll. 189r-204v

Fol. 190v

«...el Domingo siguiente, que fue la Dominica in Albis, a 18. de Abril de 1599 salio, y fue fu solene entrada en la ciudad: la qual estava rica y hermosamente adereçada, colgando de todas las venanas muchos paños de seda y brocado, y por lagunas partes las paredes vestidas de lo mismo. Avia en la ciudad tres arcos triumphales: el uno estava en la puerta que llaman de Serranos, por donde avia de entrar su Magestad: el otro en la puerta del Real, por donde avia de salir. El tercero, que era mucho mayor y hermoso, estava en medio del mercado, y tenia mas de cien pies en alto, y mas de otros tantos en ancho. Este tenia tres puertas, o arcos que los dividian quatro columnas a la corintia grandissimas con sus bases y contrabases. El arco de medio era mucho mayor, y mas alto: y los de los lados tenian algunas pinturas al olio. A man derecha avia una muger amrada furiosa con una lança que hazia huyr y

Fol. 191r

caer a sus pies muchos soldados con esta letra abaxo.

Reyna de Francia, Diosa de la guerra
Fue Ragudundis en librar su tierra.

A la otra mano estava un carro triumphal, y en el assentada una muger armada, y delante della un templo grande de mucha arquitectura con esta letra.

La Españoła Isabel al mundo espanta,
Fundando a Santa Fe por la fe santa.

Sobre toda esta maquina estava el architrabe, friso, y cornza grande en proporcion, y en el scritto estas palabras con letras de oro.

D. Margaritae Austriae D. Philippi III.
Hispaniarum Regis potentissimi uxori
Carissimae, S. P. Q. V. dicavit anno 1599.

Sobre la corniza algunos balaustres terminados con ciertas mensulas, y a los lados se rematava todo con sendas piramides pequeñas, o agujas, que tenian sendas banderolas blancas con las armas de la ciudad de Valencia.

Sobre el arco de medio subia mas el edificio, y primero estavan dos braços asidos de las manos, que sustentavan un globo, o esphera del mundo, con esta letra.

Para mas si mas huviera.

Fol. 191v

Esso se terminava con unas mensulas graciosamente, y sobre esto las armas de sus Magestades, subiendo el edificio como una torre para rematarse co[n] una cupula, o cimborio, sobre el qual avia otra piramide con su bandera como las otras. El roverso del arco, o arcos de hazia la parte de Levante era tan hermoso y vistoso como la frontera, y en todo semeja[n]te a ella, sino que sobre los dos arcos de los lados avia diferentes pinturas. A man derecha un capitán que besa la mano a otro, con esta letra.

A Oton vence Rodulfo, y dale usano
Luego a besar la victoriosa mano.

A man yzquierda, un exercito que huya de otro con esta letra.

Buelve Oton afrentado, y Etefrida
No quiee en su ciudad darle acogida.

A los quatro lados de la frontera y roverso del arco avia quatro pireamides de sesenta pies en alto, que parecian de marmoles de diversos colores, y con esto se ocupava toda la anchura de lo ms ancho del Mercado. En diversas partes de la ciudad avia algunas como naves q[ue] en la popa tenian una letra muy grande dorada con diversas divisas y insignias: y todas las letras que en diferentes partes estavan, venian a formar el nombre de Margarita.
...»

Fol. 192r

«Aqui apeo de la carroça, y subio en una Acanea, y la Archiduquessa su madre en otra, y todas las damas que venian en sendas. La Acanea de la Reyna tenia dos cordones largos de seda colorada y oro, que servian como de riendas, y estos los llevaba[n] de una parte los Barones y señores principales del reyno vestidos de gala con su traje ordinario, y de la otra los oficiales que llama[n] del Quitamiento, que son de la ciudad y Reyno, con ropas talares de terciopelo y damasco negro...»

Fol. 193v

«Yva su Magestad vestida de una saya de tela de oro y plata bordada de riquissimas perlas y piedras preciosas de gran numero y valia. El adereço de su cabeça era singular, porque ta[m]bie[n] su cabello lo esitenia colgadas del or infinitas partes muchas perlas gruesas que hazia[n] hermosa vista. Despues del palio inmediatamente venian la serenissima Señora Archiduquessa Maria madre

de su Magestad, a manderecha del serenissimo Archiducque Alberto, el qual yva vetido de azul y bla[n]co, como ta[m]bien era su librea, por ser la divisa favorecida de la Señora Infanta.»

Fol. 194r:

«En suma fue vista, que ni mas rica, ni mas varia, ni mas hermosa, ni en mayor numero, ni diversidad de gentes, vestidos, joyas, y preseas, se acuerdan los nacidos haver visto, ni los passados nos dexaron escrito...»

APPENDICE 2: CAVALCATA DI MARGHERITA D'AUSTRIA IN VALENZA ASV,

Segreteria di Stato, Spagna 50 (*Lettere di Mons[igno]r Patriarca Camillo Caetano Nuncio in Spagna. Scritte All'Il[lustrissim]o et R[everendissim]o Sig[no]r Cardinal Pietro Aldobrandino Sotto il Pontificato di S[ua] S[anti]ta em[inenz]a Clemente. VIII°. Dal primo di Gennaro 1599 sin'alli XXVJ di Decembre dell'istesso anno 1599*), foll. 161r-164v (lettera di Camillo Caetani da Valencia, 20 Aprile 1599 contenente un avviso)

fol. 161r

«Avvisi

Di Valenza a 18 di Aprile 1599

Il Venerdì à 18 di Ap[ri]le venne la M[ae]s[ta] della Reg[in]a con la Ser[enissim]a Archiduchessa sua Madre di Molveder, luogo celebre per le vestigie che vi si veggono dall'antica Sagunto à San Miguel de los Reyes Convento de Frati di San Geronymo mezza lega lontano dalla Città di Valenza.

La Dom[en]ica in albis entrò S[ua] M[ae]s[ta] nella Città, et con tutto che si principiassero la Cerim[oni]a assai p[er] tempo non giunse alla Chiesa mag[iore] se no[n] alle 2 doppo mezzodi. Nell'ingresso caminav[an]o inanzi 2 compagnie de Ginittari (*gennizzari*) della guarda di q[ues]te coste, seguitav[an]o le trombe, et li tamburi vestiti tutti alla livrea del Rè.

Caminav[an]o poi senza distint[i]one de luoghi tutti li Cav[alie]ri privati che arrivarono bene al num[er]o di 400 et più Cavalli, la mag[gi]or parte di essi havev[an]o le loro livree di 4, 6 et 8 p[er] uno di varie sorti di drappi di seta.

Dopo q[ues]to seguitav[an]o li S[igno]ri Titolati, et li Grandi che fecero belliss[im]a mostra delle loro pompe, perche erano q[ues]ti 170 fra spagnuoli, Italiani, fiaminghi, et anco Francesi, vistiti tutti chi di colore, chi con gli habiti tutti bordati d'oro, et d'argento, con molta

fol. 161v

quantità di gioie con li loro nobilissimi Cavalli ornati di finimenti, et valdrappe (*gualdrappe*) lavorate dell'istessa maniera, et tutti erano attornati dalle loro livree costosissime, havendone ogniuno alm[en]o 12. et m[ontan]ti fin'à 20 et 24 fra paggi, et lacai vestiti di velluto, di brocati, et panni d'oro, et d'argento tutti guarniti di fascie, et di bordature con le calze di fatture de intagli, et di ricami con ornam[en]ti nelle berrrette di penne, et d'al-

tre vaghezze, che p[er] la nobiltà de i vestiti, et per la tanta varietà di ogni sorte di colori riuscì la vista bella, et riguardevole tanto, che non si seppe che desiderarvi di vantaggio, la qual era principalm[en]te decorata dalla livrea del Rè, che era di più di 700 vestiti di color giallo rosso, et bianco, quasi tutti di velluto, mà era con diversità de abiti, conforme alla diversità de loro carichi, et de loro servitij, et dietro à q[ues]ti Caminavano 4 mazzieri con le loro mazze dorate in spalle, et 4 Rè d'Armas, con le casacche miniate à oro con l'Insegne dell'Armi Reali. Cavalcava poi il Conte d'Alba de Lista mag[ist]ro domo mag.re della Regina con la sua mazza

fol. 162r

in mano, et il Sig[no]r Don Giovanni Idiaquez Cavallerizzo maggiore, dietro à i quali subito seguiva la persona di Sua Maestà à Cavallo de una hacca[nea] (*chinea*) de mantel bigio, la quale era guidata da 16 Giudici della Città, che la tenevano con due longhi cordoni di seta, et oro, et da altritanti era portato il pallio, che pure era in brocato rosso, et d'oro, sotto il quale cavalcava la Maestà sua vestita di un drappo d'oro, et d'argento, tutto ricamato di grosse perle, et carico d'infinite gioie, et era pur guarnita la sua hacca tutta di finimenti rimessi à ricamo d'oro, et di argento.

Doppo la persona di Sua Maestà veniva la Ser[enissim]a arciduchessa sua Madre col Sig[no]re Arciduca Alberto, il quale haveva la sua persona vestita, et tutta la sua livrea di colore azul et bianco che è divisa favorita della Sig[no]ra Infanta, et questi erano seguiti da un numero di più di 100 Dame ricchissimamente guarnite d'oro, et di gioie

fol. 162v

come pure erano li suoi Cavalli, et al pari di ogn'una di loro cavalcava un Cavaliere che serviva loro di Galano. Giunta sua Maestà al Domo smontò alla porta mag[gi]ore aiutata dalla Duchessa di Candia Cam[ar]er[er]a maggiore, et dal Sig[no]r Don Giovanni Idiaquez Cavallerizzo maggiore, et alla porta fu ricevuta da Monsig[no]r Patriarca Arcivescovo della Città con li suoi Canonici, et doppo dette alcune orationi salì S[ua] Maestà un palco eminente fabricato in mezzo la Chiesa, et qui comparve la Maestà del Rè, et la Ser[enissim]a Infanta, et tutti quattro li sposi inginocchiatisi inanzi a Monsig[no]r Ill[ustrissim]o Nuntio fecero la ratificatione delli loro matrimonij approbando presentalmente quello, che per procuratori si era contratto alla presenza del Pontefice in Ferrara senza farsi altra cerimonia ne d'annelli, ne di quelle velationi, che qui s'usano poiche non erano necessarie.

fol. 163r

Finita questa cerimonia, et dette alcune orationi, et fatte le beneditioni Monsig[no]r Arcivesc[ov]o disse una messa bassa, alla quale stettero inginocchiati il Rè, la Regina, l'Arciduca, l'Infanta, et l'Arciduchessa tutti à paro, et sopra il palco, et doppo la prima disse un'altra messa anco Monsig[no]r Nuntio, alla quale stettero pur tutti cinque assistenti, et finita questa si levarono, et andò il Rè à dare il parabien alla Regina, all'Arciduca, et all'In-

fanta, et corrisposero loro ancora, et col Rè, et fra loro scambievolmente, et dopo loro tutte le Dame, et tutti li Grandi fecero gl'istessi complimenti, et poi uscirono di Chiesa, et smontò la Regina, l'Infanta et l'Arciduchessa in una Carozza tutta bordata d'oro dentro, et di fuori tirata da le bellissimoi Corsieri tutte le Dame pur montarono in Carozza il Rè, et l'Arciduca salirono a Cavallo accompagnando sempre la Carozza della Regina uno da una parte, et l'altro dall'altra, et col seguito di tutta

fol. 163v

la Cavalcata descritta, andarono à palazzo dove giunti si posero tuti Cinque à una tavola nella sala magg[io]re sotto il Dosello stando il Rè nel mezzo fra la Regina et l'Infanta, et dalla parte destra della Regina l'Arciduchessa, et da quella dell'Infanta l'Arciduca essendo servito il Rè di Trinciatura, et di Coppa dalli suoi Cav[alie]ri ordinarij, et così l'Arciduca, et la Regina l'Infanta et l'Arciduchessa da Dame. Mentre desinorno questi Prencipi tutte le Dame stavano arrimate al muro della sala da una parte, et dall'altra stando interposto fra ogni una di loro il loro Galano. Finito il desinare si ritirorno tutti Cinque fratanto, che andarono le Dame ancora à pranso, et poi intorno le 8 della notte si pr incipio il Sarrao, che continuò fin'alle due, et ballò il Rè, 4 volte 4 balli diversi di alto basso, di passo e mezzo, di gagliarda, et della Torcia levando sempre ò la

fol. 164r

Regina, ò l'Infanta, et mentre ballava sua Maestà, stava sempre il Sig[no]r Arciduca in piedi con la beretta in mano, et poi si pose fine essendosi retirati tutti nelle loro stanze per dar la notte stessa il compimento à i loro matrimonij, che Dio faccia, che rieschino et a' loro, et alla Christianità tutta di sempre maggior consolatione, come si hà da sperare per le gran virtù di titti quattro.

Erano addobbate tutte le strade per dove si passò di nobilissime colgadure di seta, et d'Arazzi si viddero drizzati tre nobilissimi archi, et nel mezzo della piazza era il principale di essi fabricato con vaghissima architettura et ornato di belle pitture a oglio stando nel mezzo dipinto un globo dell'universo con due mani annodate, che lo sostentavano con motto, che diceva *para mas si mas veniera*. La notte si viddero ornate le mura della Città, et tutte le case d'infiniti lumi per le strade ardere molti fuochi, li quali accompagnati da strepitose salve de mortaretti

fol. 164v

Et de artigliarie, et da bellissimoi inventioni de raggi, et de fuochi artificiali perfetttionarono con la pompa notturna quella del giorno. Intanto, che per la qualità, et quantità de i personaggi, per la ricchezza, et vaghezza degl'habiti per la pompa, et la copia delle livree, per la bellezza, et leggiadria de Cavalli, per gl'ornamenti, et per tantte altre cose, che si sono unite à questo trionfo difficilmente si potrà vedere in altro luogo ne in altra occasione ne piu solenne, ne piu fastoso.

APPENDICE 3: CAVALCATE DI MARGHERITA D'AUSTRIA IN VARIE CITTÀ ITALIANE

Diego de Guzmán, *Reyna Catolica. Vida y muerte de D. Margarita de Austria Reyna de Espanna al Rey D. Phelippe.III. N. S.r D. Diego de Guzman Patriarcha de las Indias Arcobispo de Tyro, del Cons.o de su Mag.d Y del supremo de la S.ta y general Inquisicio[n] su Capellan y Limosnero mayor*, en Madrid, por Luis Sánchez, 1617

p 56v (Ferrara)

«Venía la Reyna en medio de los Cardenales Esforça, y Montalto en una acanea blanca, que llevaba de rienda un cavallero de Malta, con gualdrapa de tela de plata toda bordada de oro, que su Santidad avia tambien embiado. Al entrar su Magestad por la puerta se descubrio el Sol, que no avia parecido aquel dia: dando materia a la curiosidad de echar juyzios, pero todos favorables a España. Yva su Magestad muy luzida, aunque vestida de negro, como lo yuan sus criados, y su guarda de Tudescos. Llevava bohemio, y sombrero, Tras su Magestad venia la Archiduquesa su madre en otra acanea ricamente aderezada, q[ue] tambien la embio su Santidad...»

FERRARA

p. 58v-59r

« Comencaron a verse por la ciudad y Palacio riquissimas y costosissimas libreas, las de la guarda de acavallo y de apie de su Magestad eran de carmesi y amarillo, bien vistosas, aunque tantas vezes las vemos. Su Magestad salio vestida de tela de plata recamada de oro, cubierta de perlas, y hecha una dellas (El Archiduque de blanco) y acompañada de sus Altezas, y de los Cardenales...»

p. 62v-63r (Cremona)

«en Cremona entrò su Magestad de negro, en una acanea blanca, de baxo de un rico palio de tela de oro, que llevaban los Dotores de la ciudad, junto con el ilustrissimo cardenal Aldobrandino. Porque entrando en las tierra del Estado, fue siempre recibida con palio como Reyna y Señora suya»

p. 65r (Milano)

«otros veynte cavalleros q[ue] yvan inmediatos a la persona de su Magestad, vestidos de carmesi bordado, hazian ventaja a los demas, en bizarria, gala, y riqueza. Su Magestad yva en un cavallo blanco, vestida de negro, aforrado el capotillo en martas cevellinas, debaxo de un rico palio de tela de plata, que llevaban los Dotores Colegiales de la ciudad, con vestiduras largas de terciopelo carmesi, y capirotos de brocado. Al lado de su Magestad, y debaxo del palio yva el ilustrissimo Cardenal Legado Pedro Aldobrandino Nepote de su Santidad: luego la serenissima Archiduquesa, y las demas señoras por el mismo orden que en otros passados recibimientos y entradas...»