

La imagen de la monarquía: moda, espectáculos y política. María Teresa y Margarita Teresa de Austria en busca de un Nuevo Olimpo

Miquel MARTÍNEZ ALBERO
Universidad Complutense de Madrid
miquel.marial@gmail.com

Recibido: 02-02-2016
Aceptado: 15-03-2016

RESUMEN

El *Nuevo Olimpo* fue una representación y mascarada en honor del cumpleaños de Mariana de Austria, sobrina de Felipe IV y su flamante nueva esposa. Con este matrimonio se debía obtener la descendencia que legitimaba al monarca, aunque ya tuviera éste una hija de su anterior esposa, María Teresa, con Isabel de Borbón. En 1665 muere el Rey y con la debilidad de su sucesor Carlos II, empieza un torneo político por establecer quién de sus dos hermanas podría ser la legítima heredera al trono español en caso de que éste muera repentinamente: su medio hermana María Teresa, entonces Reina de Francia, o su hermana natural Margarita Teresa, emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico. Una legitimidad que, además de librarse en conflictos europeos, lo hará también en una auténtica guerra fría a través de la imagen; la que proyectan personalmente las mismas soberanas mediante el vestido y su apariencia; y la que proyectan alegóricamente en conjunto con sus reales esposos a través de los grandes fastos y espectáculos de corte.

Palabras clave: Espectáculos; Indumentaria; Barroco; Fiestas; Moda; María Teresa de Austria; Luis XIV; Margarita Teresa de Austria; Leopoldo I; Ballets; Ópera; París; Viena.

Image in the Monarchy: Fashion, spectacles and politics. Maria Theresa and Margaret Theresa of Spain in the quest of a New Olympus

ABSTRACT

El *Nuevo Olimpo* was a representation and a masquerade ball in honour of Phillip IV's niece and new spouse Mariana of Austria. This nuptial bond should result in a descendant that legitimates the monarch, although Phillip already had a daughter, Maria Theresa, from his former wife Isabel of France. In 1665, the king dies and due to the weakness of successor Charles II, a political tournament starts in order to establish which of the two daughters would be the legitimate heiress of the Spanish throne in case of repentant death. The two candidates were Charles II's half-sister Maria Theresa, Queen of France at that moment; or his sister Margaret Theresa, empress of the Holy Roman Empire. This legitimacy, besides existing in European conflicts, will take part as well in a real cold war when it comes to image: The two

queens will portray a physical image through her costumes and appearance and an allegorical image with their royal husbands through grandiose feasts and court spectacles.

Keywords: Baroque festivals; Fashion; Feasts; Costume history; Maria Theresa of Austria; Louis XIV; Margaret Theresa of Austria; Leopold I; Opera; Paris; Vienna; Baroque arte.

Sumario: La imagen de la monarquía: moda, espectáculo y política: María Teresa y Margarita Teresa de Austria en busca de un Nuevo Olimpo. El Nuevo Olimpo como alegoría de la España del momento. Visitando la imagen de la soberana: el guardainfante como elemento político. Marte también se enamora: El amor, la belleza, y la disputa por la monarquía en las fiestas y espectáculos. Un torneo figurado entre las hijas de Felipe IV. Conclusiones.

La imagen de la monarquía: moda, espectáculo y política. María Teresa y Margarita Teresa de Austria en busca de un Nuevo Olimpo

Política e imagen son dos conceptos que han ido unidos en el mundo de la historia del arte prácticamente desde que esta existe. De todas aquellas obras que hasta nuestros días han llegado, pocas han sido tan bien tratadas por la historiografía como la celebradísima pintura de Diego Velázquez, *Las Meninas*, o *La Familia de Felipe IV*. Entendiendo que la pintura se mostrase a la familia del monarca, ésta se compondría de Felipe IV (1605-1665) y Mariana de Austria (1634-1696), y de dos hijas, María Teresa (1638-1683) y Margarita (1651-1673). Sin embargo, en la obra falta la primogénita, María Teresa, lo que ha generado un debate a lo largo historiografía artística¹, alegando cierta intención política en la presencia destacada de la hija menor de Felipe IV con su segundo matrimonio² y la ausencia de la primera³. ¿Sería posible pensar que la imagen de María Teresa no representaba en ese momento la de la familia de Felipe IV?

¹ La propuesta de la ausencia de María Teresa en *las Meninas* como un no-miembro de la familia de Felipe IV la recoge en primer lugar Xavier de Salas en SALAS, Xavier de. «Rubens y Velázquez», *Studia Rubenniana II*. Madrid, Museo del Prado, 1977. Se recoge el debate por averiguar la función dinástica de *Las Meninas* siguiendo con la teoría de Salas, en MENA MARQUÉS, Manuela. «El encaje de la manga de la enana Mari-Bárbola en *Las Meninas* de Velázquez» en VV.AA. *El Museo del Prado, Fragmentos y detalles*. Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 135-161. Sin embargo, la teoría sobre esta función de presentación de Margarita es negada por Jonathan Brown, junto con John Elliott y Carmen Garrido, aludiendo a la falta de pruebas documentales que hubieran mostrado lo que a sus ojos sería un cambio revolucionario en el orden de sucesión, proyectando un enlace franco-español, en. BROWN, Jonathan, «Las Meninas como obra maestra» en VV.AA. *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1999, pp. 100-101.

² La primera esposa de Felipe IV y madre de la infanta María Teresa es Isabel de Borbón, fallecida en 1644. Tras el fallecimiento, Felipe IV casará con su sobrina Mariana, hija de su hermana María Ana, en 1648, y será con ésta con la que tenga a la Infanta Margarita.

³ Es especialmente llamativo que no hay registro o noticia de que María Teresa estuviese enferma o fuera de Madrid durante el tiempo en que se pintó *Las Meninas*. De hecho, Palomino relata que ambas Infantas junto con el Rey y la Reina acudieron a ver cómo Velázquez realizaba la pintura, según DAVIES, David «The Body Politics of Spanish Habsbourg Queens» en MARTÍNEZ MILLÁN, José, MARÇAL LOURENÇO, Maria Paula (coords.). *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Vol. III. Madrid: Polifemo, 2009. p. 1530.

La Infanta María Teresa estaba destinada a casarse con el francés Luis XIV (1638-1715), con lo que, a falta de un heredero varón –Felipe Próspero (1657-1661) no nacería hasta el año siguiente, 1657– sería Margarita Teresa la que podría optar al trono español, para mantener la corona en manos de los Habsburgo, presentando a Margarita como la verdadera heredera de la corona. No obstante, su presentación como tal se debería haber hecho una vez negociadas las capitulaciones del matrimonio de María Teresa⁴, es decir, en 1659, cuando ya existía un heredero varón, Felipe Próspero, por lo que no tendría demasiado sentido. Habría que añadir además que en la testamentaria de Felipe IV se especificaba que la sucesión al trono no era algo que atañera únicamente a la descendencia masculina, dejando a Margarita como una posible candidata⁵.

Más allá de que éste sea el verdadero significado de *Las Meninas* o no, de lo que sí que nos habla es del poder de la imagen con fines políticos. El estudio de los elementos del retrato u otras manifestaciones, nos ayuda a aportar significado a esta imagen política, en el momento de representar a alguien o de hacerse representar a uno mismo. Pero más allá de la perdurabilidad de un retrato, ¿de qué manera inmediata podemos transmitir la idea o la condición de lo que somos o pretendemos ser? La respuesta, sin pensar mucho, nos lleva a un catálogo amplísimo de posibilidades sobre las cuales ahondar, entre las que se encuentran algunas manifestaciones efímeras, bien por su dificultad de conservación, como la moda, o bien por su propia razón de existencia, como es el caso del espectáculo.

Los espectáculos, en cualquiera de sus tipologías, desde las entradas triunfales, los torneos de herencia medieval, hasta ballets absolutamente coreografiados, se orquestaron desde esta óptica política⁶, donde se identificaron los sucesos de la monarquía y las personas reales con los hechos mitológicos y los héroes de la antigüedad.

Pero el espectáculo más real era el del propio mundo, que constituía un escenario idóneo para mostrar esa imagen perseguida, a través de un aspecto tan básico como es

⁴ Ésta renunciaba a sus derechos dinásticos y a cambio, Felipe IV acordaba pagar una dote de 500.000 escudos, que nunca llegó a pagarse, lo que serviría luego de excusa, entre otras, para reclamar el trono español por parte de la corona francesa. Además, este matrimonio con el Rey francés no anuló totalmente las posibilidades de María Teresa para heredar la Monarquía Hispánica, ya que Felipe IV contempló la posibilidad de que su primogénita pudiera enviudar y concebir un nuevo vástago tras contraer un segundo matrimonio, según se dice en OLIVÁN SANTALIESTA, Laura. *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII* (tesis leída el 13 de junio de 2006, dirigida por LÓPEZ CORDÓN, María Victoria). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 303

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

⁶ Es interesante a este respecto mentar la figura de Carlos V, precursora de todo este tipo de fiestas y espectáculos. Para ver más: VV.AA. *La fiesta en la Europa de Carlos V* (exposición celebrada en el Real Alcázar de Sevilla, Septiembre-Noviembre 2000). Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000. En el caso francés, reseñable también mentar la concepción de los ballets de corte anteriores a Luis XIV, en casos como el de Catalina de Medici, que se puede leer en STRONG, Roy. «'Politique' Magnificence. Catherine de Medici» en *Splendour at Court. Renaissance Spectacle and illusion*. Boston: Houghton Mifflin, 1973, pp. 121-168, aunque este libro es una referencia clave para entender el papel de la fiesta y el espectáculo durante todo el Renacimiento.

vestirse. Se creaba así un “cuerpo político”, capaz de transmitir un mensaje a simple vista⁷.

En definitiva, sea moda o espectáculo, de lo que claramente estamos hablando es de una imagen política, en este caso de dos soberanas de dos potencias europeas: María Teresa de Austria, Reina de Francia y; Margarita Teresa de Austria, Emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico. ¿Existe en la concepción de su imagen, primero como Infantas, más tarde como soberanas, una aspiración política a la herencia de la monarquía hispánica? ¿Es a través de la imagen, real o escenificada, que ambas hermanas compiten por ser la verdadera heredera de un Nuevo Olimpo?⁸

El Nuevo Olimpo como alegoría de la España del momento

Gabriel Bocángel⁹ definió *El Nuevo Olimpo*, una comedia y mascarada que se llevó a cabo en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid el 22 de diciembre de 1648, como una «interlocución majestuosa»¹⁰. Y era una interlocución porque prácticamente estaba entre dos estados diferentes de la monarquía hispánica: un estado de luto, marcado por la muerte de la reina Isabel de Borbón y por la del Príncipe Baltasar Carlos; y uno nuevo que daría un heredero a la monarquía, propiciado por el matrimonio del Rey con su sobrina Mariana de Austria. El motivo de esta representación fue el decimo-cuarto cumpleaños de la nueva reina Mariana de Austria. Aunque su llegada a España todavía no se produciría hasta 1649, se había desposado por poderes con Felipe IV el 8 de Noviembre de 1648.

La Infanta María Teresa fue la protagonista de la representación, encarnando a la “Mente Divina” de Júpiter, identificado con Felipe IV¹¹, e iba vestida con un manto de tela blanca de plata, y una tunicela de velo de peso bordada de oro y diamantes¹².

⁷ El cuerpo político lo hemos abordado fundamentalmente desde la perspectiva del análisis de las indumentarias aparecidas en el retrato, por lo que es recomendable la lectura de ciertas obras alusivas a la configuración del retrato. Se puede ver HOPE-HENNESSY, John. *El retrato en el renacimiento*. Madrid: Akal, 1985 o FALOMIR FAUS, Miguel. *El Retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

⁸ *El Nuevo Olimpo* es una comedia y mascarada ideada en 1648 por Gaspar Bocángel representada en el Alcázar de Madrid con motivo del cumpleaños de Mariana de Austria. En ella se identifica a España directamente con un Nuevo Olimpo de los dioses de la mitología homérica, al que acuden los dioses para homenajear a la reina.

⁹ No siendo exactamente dramaturgo, como los que acostumbraban a trabajar para la corte, don Gabriel Bocángel y Unzueta era Contador de resultas de su Majestad y cronista real. Existen biografías que lo han tratado, como por ejemplo DADSON, Trevor J. *The Genoese in Spain: Gabriel Bocángel y Unzueta (1603-1658): A Biography*. Londres: Tamesis Books Limited, 1983.

¹⁰ La definición como “interlocución Magestuosa”, aparece en BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel. *El nuevo Olimpo: representacion real y festiva mascara que a los felicissimos años de la Reyna Nuestra Señora celebraron, la Atención Amante del Rey Nuestro Señor y el obsequio, y cariño, de la Serenissima Señora Infante, Damas, y Meninas del Real Palacio*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648, p. 7.

¹¹ La identificación de Felipe IV con Júpiter ya había sido establecida por los poetas áulicos con la relación arcabuz-rayo y toro-Europa, ya que una anécdota hablaba de la puntería del rey con el arma de fuego, cuando en 1631 éste acabó con la vida de un toro que había vencido a todos los animales durante una lucha de fieras en el Buen Retiro. En DELEITO Y PIÑUELA, José. *El Rey se divierte*. Madrid: Alianza, 1988, pp. 276-278

¹² FERRER VALLS, Teresa. «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro» en DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. *El vestuario en teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000, p. 83.

El argumento era sencillo: después de aparecer María Teresa y recitar un homenaje a su nueva madrastra, salían la Justicia Divina y la ninfa Dorida a coronar un águila, que simbolizaba a la reina Mariana. La coronaban con catorce espigas de oro, lo que no era casual, dado que las espigas eran símbolo de fecundidad, y catorce eran los años que cumplía la reina. Después, Apolo presentaba los dones a la reina, ofrecidos por María Teresa y sus damas, catorce también, personificadas como deidades y otros personajes mitológicos: la Mente Divina de Júpiter, Diana, Flora, Venus, Juno, Cupido, la Fama, una personificación de España y las Tres Gracias¹³.

La representación de *El Nuevo Olimpo* no es, sin embargo, un acto más dentro de los procedimientos de la corte de Felipe IV. Nos da tres puntos de partida para este estudio. En primer lugar, al tratarse de una representación, *El Nuevo Olimpo* es testimonio del interés y la importancia del teatro y las festividades en la corte de Felipe IV. Todas estas fiestas estuvieron asociadas a circunstancias muy variadas, desde festividades señaladas en el calendario a alegrías por la recuperación de una enfermedad por parte de miembros de la familia real. Sobra decir que el regocijo por los nacimientos de infantes, en especial por el de Felipe Próspero que podía dar continuidad a la monarquía, fue también celebrado con fiestas¹⁴.

De textos y escritos como los de Jerónimo de Barrionuevo no solamente se deduce la cantidad de ocasiones en que se celebraron estas fiestas en la corte de Madrid. Se desprende además la importancia de éstas para la imagen del Rey, en un momento en que la crisis económica atacaba fuertemente al Tesoro. Sin embargo, lo que sucede en la corte de Felipe IV es algo prácticamente extrapolable a cualquier corte europea, ya que el fasto tenía una importante función política. Peter Burke, en su libro *La Fabricación de Luis XIV*, comparó brevemente el ejemplo del Rey francés con el de Felipe IV. El ejemplo del francés nos sirve para explicar precisamente la importancia de los fastos para la corona. Burke se adueña de otro término, el de Estado-espectáculo, en el que el Rey apenas se ocupaba de las tareas de gobierno y se inclinaba más hacia la ceremonia, la dramatización pública y todo aquello que dominaba la cultura de la puesta en escena. El espectáculo monárquico, pero también el ritual diario y la pompa, era prácticamente la finalidad de la existencia del poder. Era la imagen absoluta, la imagen del Rey y la del propio poder¹⁵.

¹³ CHAVES MONTOYA, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004, p. 145. La obra de Chaves Montoya es interesante también para ver un desarrollo de la escenografía cortesana a partir de los nombres más destacados que participaron en las fiestas y espectáculos de Felipe IV, como Baccio del Bianco o Francesco Rizzi.

¹⁴ LOBATO, María Luisa. «Literatura dramática y Fiestas Reales en la España de los últimos Austrias» en LOBATO, María Luisa; GARCÍA GARCÍA, Bernardo. *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 257-261. Como se dice en la carta del 6 de noviembre de 1655 de Jerónimo de Barrionuevo: «También se previenen grandes fiestas; y si fuese varón, serían exorbitantes. Guárdese para entonces la grande comedia del Retiro, máscaras, toros, cañas y algunas bodas, como la del Astillano, que tiene puesta ya casa tan ricamente como si fuera un rey», en BARRIONUEVO, Jerónimo. *Avisos*, tomo I. Madrid: Atlas, 1969, p. 214. También aparece mención a los fastos y las fiestas por estos motivos en otras cartas como la del 20 de diciembre de 1657 (BARRIONUEVO, 1969, t. II, p. 131)

¹⁵ La terminología de estado-espectáculo la utiliza Burke tomando como referencia la de estado-teatro, que utilizó el antropólogo americano Clifford Geertz en su estudio sobre el Bali decimonónico. Puede revisar-

El Nuevo Olimpo significaba también la importancia de la sucesión, al tratarse de una fiesta de agasajo a la nueva esposa, que debía ofrecer un heredero a la Corona. Tras la muerte del príncipe Baltasar Carlos en 1646, quedaba María Teresa como heredera universal, al mismo tiempo que Mariana de Austria, la joven y fértil nueva esposa de Felipe IV se habituaba a su vida en Madrid¹⁶. Sin embargo, en 1651 nacía Margarita Teresa y María Teresa encontraba en ella un contrincante posible a los derechos sucesorios de su padre.

Mariana pasó prácticamente los años al lado de Felipe IV en estado de buena esperanza. Nuevamente es Barrionuevo uno de los que nos relata estas ansias de heredero, máxime en el caso de que fuera varón. Escribe en una de sus cartas: «Dícese que siente ya la Reina la criatura, y que es hijo, por sentirse pronto. Soñaba el ciego que veía y soñaba lo que quería»¹⁷.

Las dos Infantas fueron objeto de negociaciones con diversos candidatos a obtener su mano. María Teresa contaba como pretendientes a Fernando (1633-1654), hijo del emperador Fernando III (1608-1657), pero también al tío del anterior, el archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662), así como al que sería su futuro marido, el rey Luis XIV¹⁸. Sin embargo, en 1654 moría Fernando, el candidato principal a la mano de María Teresa, lo que complicó las relaciones entre Viena y Madrid, al escucharse desde España diferentes ofertas de matrimonio.

El 28 de noviembre de 1657 nacía Felipe Próspero, el esperado varón, lo que favoreció que, con la presión de la guerra con Francia y la esperanza de paz se ultimara la cesión de la primogénita de Felipe IV al monarca francés mediante la Paz de los Pirineos que se firmó en 1659. Leopoldo, quien también pretendía a María Teresa, sintió como una derrota el matrimonio franco-español¹⁹. Poco tiempo después, Felipe IV ofreció la mano de Margarita a Leopoldo. Aunque Felipe Próspero aseguraba la sucesión, si éste moría, quedaba Margarita, a la que Felipe IV pensó hacer jurar como heredera en caso de que el varón muriese, posibilidad que pensaban remota, ya que en 1658 nacía el infante Fernando Tomás, que murió ese mismo año²⁰. En 1661, estando la reina embarazada, moría Felipe Próspero, pero el 6 de noviembre de 1661, nació

se su versión en castellano en GEERTZ, Clifford; *Negara: el estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona: Paidós, 1999. En BURKE, 2010, pp. 19-20.

¹⁶ OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «El fin de los Habsburgo: crisis dinástica y conflicto sucesorio en la Monarquía Hispánica (1615-1700)» en LOPÉZ-CORDÓN, María Victoria; NIETO SORIA, José Manuel. *Gobernar en tiempos de crisis. Las quiebras dinásticas en el ámbito hispánico (1250-1808)*. Madrid: Sílex, 2010, p. 46

¹⁷ Carta del 24 de julio de 1655, en BARRIONUEVO, 1969, t. I, p. 166.

¹⁸ SOMMER-MATHIS, Andrea. «Las relaciones dinásticas y culturales entre los dos linajes de la casa de Austria y su incidencia en la obra de Velázquez» en PORTÚS PÉREZ, Javier (com.). *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, en el Museo del Prado entre octubre-febrero 2014). Madrid: Museo del Prado, 2014

¹⁹ RUDOLF, Karl Friedrich. «Unión dinástica y Razón Política. Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII» en DÍEZ BORQUE, José María (com.). *Barroco Español y Austriaco. Fiesta y Teatro en la Corte* (catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Abril-Junio 1994). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1994, p. 37

²⁰ VALLADARES, Rafael. *La rebelión de Portugal. Guerra, conflicto y poderes de la monarquía hispánica (1640-1680)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, pp. 194-1945. La referencia a este libro aparece en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2010, p. 48

el que sería Rey de España como Carlos II, un niño, que no obstante, presentaba un aspecto no demasiado saludable y se mostraba permanentemente débil.

Y por último lugar, *El Nuevo Olimpo* ponía encima de la mesa el clima político que se vivía entonces, con un sinfín de alusiones al momento que estaba viviendo la monarquía hispánica. Bocángel se refirió al Nuevo Olimpo como un Ave Fénix que resurgía de sus cenizas e identificaba ese Olimpo con España, que superaría todos los obstáculos que se le habían puesto hasta el momento con este enlace que se producía con las dos ramas de la casa de Austria. Además, el autor añade al tercero en discordia que tanto nos interesa en esta historia de imagen, política y espectáculo, a Francia y a Luis XIV, nombrando en diversas ocasiones a un Marte, que identifica con el Rey francés, y que estaría celoso de este casamiento²¹. Paradójicamente, la que encarnaba al más alto de los Dioses de este nuevo Olimpo, la persona que lleva el papel de Júpiter, en su mente divina, no era otra que María Teresa, la que sería su futura esposa, representando en aquel momento a la monarquía hispánica.

Vistiendo la imagen de la soberana: el guardainfante como elemento político

Tanto la imagen de María Teresa como la de Margarita Teresa deberían presentar en origen un marcado carácter español. La primera vivió 22 años en España, desde su nacimiento el 10 de septiembre de 1638 hasta su entrega al Rey de Francia el 7 de junio de 1660 en la Isla de los Faisanes. Durante todo este tiempo, la producción pictórica y grabada que nos ha quedado de la todavía Infanta no es tan amplia como para establecer unos rasgos característicos que la diferencien como personaje particular. La producción de retratos de Margarita, sin embargo, que se conserva, es bastante mayor y sí que permite establecer rasgos físicos –o maneras de representarla– mucho más afinados.

Observemos, en primer lugar, la primera pintura conocida de la hija mayor de Felipe IV, fechada en 1645 cuando la Infanta contaba con, suponemos, algo menos de 7 años de edad (**Fig. 1**). La obra, hoy en día en el Metropolitan Museum de Nueva York, y realizada por Juan Bautista Martínez del Mazo, muestra un retrato infantil que cumple todos los requisitos del retrato cortesano español: dignidad y majestad, al que se unen otros elementos y detalles con valor propio en la lectura del retrato²². Pero el elemento protagonista de esta pintura de Mazo es el hábito indumentario, con sus joyas, lazos, encajes, tejidos y tocados, aunque si hubiera que destacar una de las piezas que presenta su atuendo, sería una que está empezando a ser la protagonista indiscutible del vestido español: el guardainfante²³. Éste sería el punto a partir del

²¹ «Juzgo que España está doliente y lidia/ no sólo ya con Marte, con su envidia. /Religiosa y valiente en toda parte./ yo fui, yo soy de su valor testigo, / por ser mayor, padece eterno Marte /(que la envidia al mayor juzga enemigo)», en BOCÁNGEL, 1648, p. 36. La referencia a que Marte es en realidad el pretendiente francés aparece en CHAVES MONTOYA, 2004, p. 145

²² CHECA, Fernando. *Velázquez. Obra completa*. Madrid: Electa, 2008, p. 43

²³ El guardainfante es una prenda interior del vestido femenino español que actúa como ahuecador, realizada a base de mimbre, alambres y tela. Sobre esta prenda se colocaba la falda o basquiña. Se puede ver más sobre esta prenda, sus usos y su evolución, así como sobre el debate moralista que sobre esta se generó sobre-



Fig. 1. *Maria Teresa*. Juan Bautista Martínez del Mazo. 1645.

cual podríamos configurar la imagen de la Infanta, con una construcción adscrita a una determinada pieza de vestuario.

Si originalmente la estructura del guardainfante se tomó prestada del verdugado de rueda francés a principios de los años treinta importado por unos cómicos que actuaron en Madrid²⁴, en España adaptaría su forma, combinando la plataforma francesa que ensanchaba las caderas con los aros del verdugado²⁵ español que venía usándose hasta entonces, que aumentaba el tamaño desde la cadera hasta la base. La pieza, con evolución similar a la que seguiría, aparecería en todos los ámbitos de la sociedad, no sólo en el cortesano²⁶.

Llevando la misma prenda aparece en las representaciones destinadas a mostrarla como candidata matrimonial de herederos y soberanos extranjeros, contando pretendientes al archiduque

Fernando, al archiduque Leopoldo Guillermo y a Luis XIV. De estos “retratos promocionales” destinados a ensalzar las cualidades físicas de la joven Infanta, queda el cuadro de Velázquez conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, que puede datarse hacia 1652-1653²⁷.

todo en sus inicios, así como las prohibiciones y pragmáticas sobre su uso en: BERNIS, Carmen. «Velázquez y el guardainfantes», separata de V Jornadas de Arte CSIC, *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991. Pág. 49-60, o en BANDRÉS OTO, Maribel. *La moda en la pintura: Velázquez*. Pamplona: Eunsa, 2002

²⁴ Los cómicos la usarían como prenda ya vieja y pasada de moda, según se dice en BERNIS, Carmen y DESCALZO, Amalia. «El traje femenino en la época de los Austrias» en COLOMER, José Luis; DESCALZO, Amalia (dirs.). *Vestir a la Española en las cortes europeas* (siglos XVI y XVII), Vol. II. Madrid: Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2014 p. 62. El verdugado de rueda se ve en las pinturas y escenas de corte francesas a partir de la década de 1580 y encuentra su apogeo en la indumentaria cortesana con la figura de María de Medici.

²⁵ El verdugado era un tipo de saya que se formaba a partir de un armazón de aros de alambre, mimbre y tela, que surge en la indumentaria femenina en la segunda mitad del siglo XV. Se puede ver más sobre el verdugado, así como una evolución del traje femenino en España en DE SOUSA CONGOSTO, Francisco. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Akal, 2007.

²⁶ A pesar de las pragmáticas de 1636 y 1639 que prohibían su uso no se logró desterrar la utilización del guardainfante, y en contra de lo que se podría pensar no es una prenda que apareció primero en la corte, sino que su divulgación comenzó fuera del círculo cortesano. En BERNIS; DESCALZO, 2014, p. 64

²⁷ Una versión de la misma pintura se encuentra en el Museum of Fine Arts de Boston, que es la que hizo enviar el rey Felipe IV a Bruselas, para el archiduque Leopoldo Guillermo en 1653; y otra que se envió en 1654 a París para informar también a la corte francesa sobre el aspecto de María Teresa, que entonces contaba con quince años de edad, en SOMMER-MATHIS, en PORTÚS PÉREZ, 2014, p. 66

Se puede ver una clara evolución respecto al hábito llevado en el cuadro de Mazo, tanto en la parte superior del vestido, mucho más escotado y más cónico, como en la parte inferior, con el guardainfante mucho más redondeado y abultado, de baste casi elíptica, que prolonga las caderas, como se ve en otras obras contemporáneas como el retrato de la reina Mariana de Austria de Velázquez del Museo del Prado de 1652, donde las faldillas del jubón han aumentado también sus dimensiones. En relación con la forma del guardainfante y de la Infanta María Teresa, queda la opinión muy desfavorable que Madame de Motteville, dama de Ana de Austria, escribió en sus memorias²⁸. Ciertamente es que debía ser molesto y poco cómodo, por lo que se puede leer en alguna noticia de Jerónimo de Barrionuevo en la que comenta que las damas debían quitarse el guarda-infante para asistir a alguna fiesta en el Buen Retiro²⁹.

La imagen más temprana que tenemos de Margarita, sin embargo, no muestra todavía la estructura interior del guardainfante. Se trata del retrato que Velázquez hizo en 1654, *La Infanta Margarita de rosa*, también en el Museo de Viena, donde la Infanta viste un vaquero³⁰, propio de los niños de menor edad. Sí que aparece ya con amplio guardainfante en 1656 cuando Velázquez la retrata llevando el mismo atuendo que llevará en *Las Meninas*, un vestido blanco con mangas acuchilladas. A pesar de contar entonces con 5 años, la Infanta Margarita Teresa ya se muestra en este retrato como uno de los miembros de familia real española.

Esta imagen no la abandonará durante el resto de sus años en Madrid, y así lo vemos en el retrato que en 1659, tras la confirmación de María Teresa como prometida de Luis XIV, Felipe IV enviaría a Leopoldo para presentar a Margarita como posible Emperatriz. Es el archiconocido retrato de Velázquez, *Margarita Teresa con vestido azul*, en el que el tamaño del guardainfante adquiere sin duda un carácter protagonista en la composición del cuadro. Del mismo modo en que sigue siendo protagonista en otro retrato promocional de la Infanta que en 1663 se envió a Viena —existe un retrato similar en el Museo del Prado, pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo— y que la muestra con un vestido color rosado y un guardainfante que ha variado la forma redondeada a una más alargada, adquiriendo una presencia todavía más destacada. Incluso Gérard du Château la pintó con un enorme guardainfante en la pintura que realizó aprovechando el viaje del embajador imperial, el Conde de Horrach en 1665 (**Fig. 2**)³¹.

El guardainfante se convirtió en la pieza más icónica del vestido español, y fue muy poco imitado en las cortes de la Europa de ese momento, que seguían gene-

²⁸ «Leur garde-infante était une machine à demi-ronde et monstrueuse, car il semblaient que c'était plusieurs cercles de tonneau cousus dedans leur jupe, hormis que les cercles sont ronds et que leur garde-infant était aplati un peu par devant et par derrière et s'élargissait sur les côtés. Quand elles marchaient, cette machine se haussait et se baissait» en MOTTEVILLE, Françoise de. *Mémoires pour servir à l'histoire d'Anne d'Autriche, épouse de Luis XIII*. Paris: Charpentier, 1869, pp. 197-198

²⁹ En la carta de 12 de junio de 1658 dice: “Es de manera la gente que va a la comedia del Retiro, que a las siete de la mañana no cabe un hombre ni mujer, y las que llevan guarda-infantes, o se vuelven, o se los dejan a la puerta en un aposentillo que allí hay”. En BARRIONUEVO, 1969, t. II, p. 194

³⁰ El vaquero es un vestido infantil, abierto por delante y largo. En el siglo XVIII pasa a denominarse vaquero los vestidos hechos según la moda inglesa. En DE SOUSA CONGOSTO, 2007, p. 472.

³¹ Este retrato se realizó por deseo del emperador ya que decía que no le gustaban los pintores españoles, según se dice en RUDOLF, 1994, p. 38



Fig. 2. *Maria Teresa*. Gerard Du Chateau.

ralmente las modas francesas³². De este modo no es difícil entender que su uso en la configuración de la imagen de ambas soberanas en sus países extranjeros estuviese más que estudiada y no se dispusiera de ella de manera arbitraria, sino respondiendo a estrategias calculadas para dar o no valor a la figura de la Infanta-Reina-Emperatriz y a lo que representaba en el país extranjero.

Veámoslo más detenidamente en el caso de María Teresa. El 26 de agosto de 1660, María Teresa realizaba su entrada solemne en París junto con su séquito³³ y Luis XIV, presentándose como soberana, sin haber tenido una coronación previa que ayudase a que la vieran como reina de los franceses³⁴. Sin embargo, su imagen ya había cambiado radicalmente, de ser la imagen prototípica del carácter español a ser la

imagen paralela de Luis XIV. Con su nueva indumentaria, se transmitía ese mensaje de esplendor monárquico. Madame de Motteville se hizo eco de ello comparando casi a la nueva reina recién llegada con los Dioses, y alabando sus prendas bordadas en oro y plata, símbolo de la grandeza de las persona que los llevaba³⁵. Se ha dicho

³² El estilo vestimentario francés se usó incluso en cortes afines como la de Viena. En otras también, por ejemplo, para la coronación de la reina Cristina de Suecia en 1650, se trajeron de París suntuosos trajes, sillas de montar y otros textiles, como también se hizo en las de sus sucesores Carlos X en 1654 y Carlos XI en 1675, y para la boda de éste último en 1680. Después de 1660 el vestido francés también había calado en Inglaterra, y Carlos II de Inglaterra envió a sus sastres John Allen y William Watts a París para elaborar sus ropas de coronación en 1660, e incluso tuvo un sastre francés. Se dice en MANSEL, Philip. *Dressed to rule: Royal and Court Costume from Louis XIV to Elizabeth II*. New Heaven: Yale University Press, 2005, pp. 8-9 Si aparece el uso del guardainfante en soberanas extranjeras con Catalina de Braganza, quien acostumbrada a su uso en la corte portuguesa, lo llevará en ocasiones tras su matrimonio con Carlos II en 1662, en WUNDER, Amanda. «Women's Fashions and Politics in Seventeenth-Century Spain: The Rise and Fall of the Guardainfante», en *Renaissance Quarterly*, 2015, 68 vol. 1, pp. 168-169

³³ El séquito español de María Teresa a su llegada a Francia se estableció según el modelo de etiquetas de los Habsburgo para las reinas españolas, establecidas en 1575 por Felipe II. La reina María Teresa era atendida por 643 personas en 1660, pero se vio reducido el número a 538 en 1676, de las que sólo son 50 las mujeres, habiendo enviado ya a sus cinco damas de compañía españolas. En DUINDAM, Jeroen. *Viena y Versalles. Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780*. Madrid: Antonio Machado, 2009, pp. 97-98

³⁴ No había ceremonia de coronación de la reina desde los primeros Borbones, debido a una superstición fundada de que sacrificar a la reina como tal podría traer la desgracia al Rey, ya que el 14 de mayo de 1610, cuando Enrique IV de Francia murió el día justo después de haber coronado como reina a su esposa María de Medici. En GEERAERT, Anais. *Louis XIV et les reines de coeur*. Paris: Lulu.com, 2010, p. 46

³⁵ Dice Motteville: «La Reine étoit dans un char triomphant, plus beau que celui que l'on donne couramment au soleil; et ses cheveux auroient emporté le prix de la beauté sur ceux de ce dieu de la Fable. Cette



Fig. 3. Jean Nocret. *Maria Teresa de Austria*. Detalle. Hacia 1660. Palacio de Versalles.

incluso que la moda se usó como recurso necesario no sólo para marcar el rango y posición, sino incluso como elemento adoctrinador de los pueblos y las artes³⁶.

En el retrato realizado hacia 1660 por Jean Nocret del Palacio de Versalles (Fig. 3), la apariencia de la reina ya está supeditada al emblema por excelencia francés: la flor de lis. Aparece con bordados en oro sobre terciopelo azul y un peinado en absoluto similar al llevado justo un año antes en la corte española. Podríamos decir que es prácticamente un vestido de reina, para un retrato de reina, ya que a Ana de Austria se la representó con un atuendo idéntico en un retrato de 1650, también de los Beaubrun, que presenta adornos similares a las de anteriores pinturas tanto de Ana de Austria como de María de Medici. María Teresa se adaptaba al estilo no sólo de sus predecesoras, sino al estilo de Francia. Luis XIV venía usando la misma iconografía en el traje desde que tenía 5 años, en 1643, cuando se le empezó a representar vestido con manto real, con flores de lis de oro sobre fondo azul³⁷. Esto podría deberse a una necesidad de legitimarse en el poder a través de la imagen. Habría que entender que Luis era un rey de tercera generación, puesto que los Borbones obtuvieron la corona de Francia con la figura de Enrique IV, rey y abuelo de Luis XIV³⁸.

princesses étoit habillé d'une robe noire, en broderie d'or et d'argent, avec quantité de pierreries d'une valeur inestimable». En MOTTEVILLE, 1869, p. 225.

³⁶ PERROT, Philip. *Le Luxe, Une richesse entre faste et confort XVIII-XIX*, 1995. Paris: Seuil, 1995, pp. 54-55

³⁷ Se le empezó a representar también con el collar del Espíritu Santo, una orden de caballería fundada por Enrique III de Francia (1551-1589), en BURKE, Peter. *La fabricación de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 2010, p. 45

³⁸ BURKE, 2010, p. 174

María Teresa a su llegada a París, no obstante, tuvo una ventaja con la que Ana de Austria, su tía y predecesora, no contó: el beneplácito de la que había sido la regente durante muchos años³⁹. Al contrario de lo que le pasó Ana, ésta cedió a su sobrina el lugar que le correspondía como esposa del Rey durante la entrada, aunque el poder de la imagen de Ana de Austria no se eclipsó en absoluto, puesto que la mayoría de las decoraciones en las estaciones de la entrada rendían homenaje a la reina madre y a su éxito de haber conseguido casar a su hijo con María Teresa, entre otros⁴⁰.

Y es que el poder de la imagen, o al menos como lo entendían en Francia, queda latente incluso en el diccionario:

« On dit aussi qu'un roi n'est roi qu'en peinture, lorsqu'il ne gouverne pas son État par lui-même, qu'il en laisse à d'autre le soi et l'autorité.»⁴¹

Exactamente, Furetière dijo que un rey no es rey si no lo es en pintura. Él no gobierna el estado por sí mismo, por lo que la pintura va a ser el mejor mecanismo para transmitir la imagen real. Así, prácticamente en todos los retratos de María Teresa vamos a encontrar el elemento de la flor de lis, que constituye su imagen como esposa y reina de Francia, desde la pintura que, a principios de la década de 1660 le realizan Charles y Henri Beaubrun, en supuesto traje de bodas⁴² (Fig. 4) o el que le pinta Charles Beaubrun sujetando la Iglesia de Notre-Dame de París, ambos en el Museo Nacional del Palacio de Versalles.

Prácticamente todos los retratos que se van a realizar en el momento van a mostrar esta idea de la incidencia en la flor de lis, prescindiendo absolutamente de la imagen que mostraba en su época de Infanta con la preponderancia del guardainfante. ¿Pero cómo se originó este cambio de imagen?

³⁹ A la llegada de Ana de Austria a Francia, la reina madre, María de Medici, entonces Regente, no aceptó ni cederle el primer puesto en su solemne entrada a París, aunque la actual reina tuviese la prerrogativa de ostentar el primer rango tras su esposo. De hecho, la llegada de Ana de Austria a París fue denostada con un sinnúmero de libelos que denunciaban los matrimonios españoles y pintaban a la Infanta Ana como un ser envidioso de Francia, dispuesta a dar al Luis XIII «una camisa infectada con su veneno español», como se ve en *La Cassandre française* (1615), Bibliothèque Nationale de France, Lb36-426D. En DUBOST, Jean-François. «Panorama y balance político del reinado de Ana de Austria» en GRELL, Chantal. *Ana de Austria. Infanta de España y Reina de Francia*. Versalles/Madrid: Centre de Recherche du Chateau de Versailles/Centro de Estudios de la Europa Hispánica, 2009, p. 41-43

⁴⁰ DUBOST en CHANTAL, 2009, pp. 99-100

⁴¹ Furetière, « Peinture », en *Dictionnaire Universel contenant tous les mots français*, 1690. Referencia en MUSÉE DES BEAUZ ARTS. *Visages du Grand Siècle*. Nantes : Musée des Beaux-Arts, 1997, p. 75

⁴² Aunque María Teresa ya se había casado con Luis XIV en una ceremonia por poderes, ostentando el papel del Rey D. Luis Méndez de Haro, es cierto que en su boda, o ceremonia de bendición que tuvo lugar el 9 de junio de 1660 en San Juan de Luz, ya se vistió a la francesa, pero no aparecería realmente con el mismo aspecto que la muestra el retrato de los Beaubrun. El manto bordado de flores de lis de oro estaría anudado a la cintura, a modo de tren de cola sujetado por diversas princesas, y sus cabellos estarían peinados al estilo español. Las princesas que sujetaron su cola eran las de Valois y d'Alençon, Hermanas de Mille. De Montpensier, y en el extremo la princesa de Carignan. Mme. de Navailles tuvo ciertos problemas en colocarle la corona para la celebración, puesto que su peinado español hacía que difícilmente se le sujetase a la cabeza. En BOYER-MAS, André. *Exposition commémorative du troisième centenaire du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse*. Budeos: Étape Royale, 1960, p. 46



Fig. 4. Charle et Henri Beaubrun. *Marie Teresa en mariage*. 1660s. Versailles.

El 15 abril de 1660 se iniciaba el viaje en el que María Teresa dejaría la corte de Madrid para siempre para convertirse en la esposa de Luis XIV⁴³, para dejar de ser María Teresa y convertirse en Marie-Thérèse y, por lo tanto, empezar a lucir como la nueva reina que debía ser.

María Teresa casó el 3 de junio en Fuenterrabía por poderes, y el 4 ya recibió de Ana de Austria un regalo con nuevas alhajas y vestidos hechos a la francesa para que se los pusiera en la entrega y durante los días posteriores. De ello dan cuenta, tanto

⁴³ DEL CASTILLO, Leonardo. *Viage del Rey Phelipe IV a la frontera de Francia, Desposorio de la Serenissima Infanta de España y solemne juramento de la Paz*. Madrid: Imprenta Real, 1667, pp. 65-66. El viaje de Felipe IV de Leonardo del Castillo es un documento extenso y detallado, que permite reconstruir de manera muy carterá todo lo acontecido en las diferentes jornadas que duro el viaje, aunque no sólo esto, sino que recoge también la correspondencia oficial entre reyes de Francia y España, los tratados de paz y capitulaciones matrimoniales de la alianza matrimonial, o la composición de todo el séquito del Rey y la Infanta a su salida de Madrid.

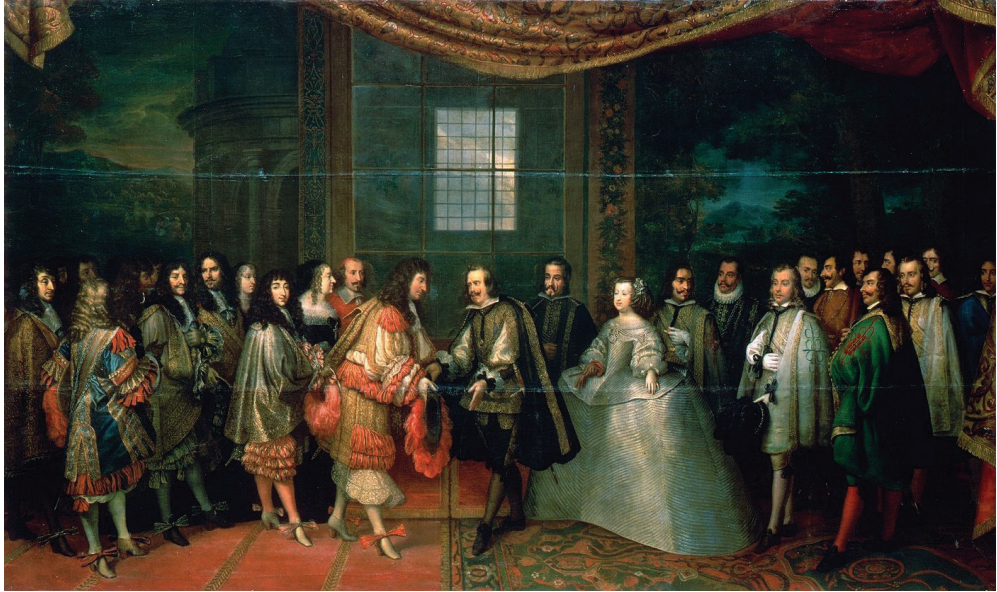


Fig. 5. Jacques Laumosnier. *El encuentro en la Isla de los Faisanes* (dibujo de Charles Le Brun, 1660).

Barrionuevo como Leonardo del Castillo en su relación⁴⁴, aunque como podemos ver en la pintura de Charles le Brun de la entrega de María Teresa el 7 de junio en la Isla de los Faisanes, la Infanta todavía visitó a la española (Fig. 5).

Sin embargo, la cuestión del traje y la imagen de la Infanta ya habían empezado a abordarse mucho tiempo antes. Cuando en noviembre de 1659 se envió a Madrid una misión diplomática para pedir la mano de la Infanta, el mariscal de Gramont envió un informe al cardenal Mazarino en el que aseguró que no podía apreciar las cualidades del cuerpo de la María Teresa, señalando que no podía juzgar ni la estatura ni las formas de la futura reina debido a la gran altura de los zapatos y el tamaño de

⁴⁴ Del Castillo realiza un inventario prácticamente de cada una de las joyas que le otorgó Ana de Austria en Fuenterrabía de mano del Duque de Creçy. DEL CASTILLO, 1667. pp. 215-217. Barrionuevo también recoge las diferencias entre los dos tipos de trajes y el capítulo que refiere al día después de la boda por poderes: «La serenísima señora Reina madre envió este día a la nuera con el duque de Creçy, acompañado de treinta señores franceses y de muy lucida y copiosa familia, un cofrecito con tres joyas cuajadas de diamantes de inestimable valor, y 20.000 doblones con un recado propio de la grandeza de ambas, en que la decía que para que se divertiera lo poco que la quedaba de huésped en España, la enviaba aquellas monedas; y las joyas, para que estrenara con ellas dos vestidos a la francesa que la había prevenido su cuidado para que el Rey, su padre, la viera en el traje que el Rey, su esposo, la había de tener toda la vida. Y de hecho se logró ese intento, porque el Rey la vio con ambos vestidos antes que se despidieran. El uno, dicen que era bordado de diamantes; el otro, de perlas y ambos de inestimable valor, como también lo eran los vestidos con que se manifestó el Rey de Francia, de quien dicen y no acaban del gusto que mostró y gozo que tuvo desde que vio a su querida prima y amada esposa.» en la carta del 12 de junio de 1660. BARRIONUEVO, 1969, t. II, pp. 223-224.

su guardainfante⁴⁵. Del mismo viaje quedan también testimonios en las *Mémoires* de Daniel de Cosnac, arzobispo de Aix, referentes sobre todo a un capítulo con la esposa del ministro Hugh de Lyonne, que se hizo un vestido como el de la Infanta para enseñárselo posteriormente al Rey. A su llegada a París, éste preguntó si lo que verdaderamente veía era una dama o un enano, lo que supuso un enfrentamiento entre la esposa de Lyonne y la reina madre Ana de Austria, aunque esto significase una burla sobre el aspecto físico de la Infanta, más allá del vestido que portaba⁴⁶.

En la tarea de transformación de la imagen de María Teresa de su aspecto de Infanta española al nuevo que debía presentar como reina de Francia⁴⁷, las relaciones escritas jugaron un papel muy importante. Quizá, de todas las que comentaron el acontecimiento, la más destacada sea la conocida como *La Pompe*⁴⁸, la primera de las relaciones que se imprimió, y que narra el evento como si quien escribe hubiese sido testigo del mismo. Narra de manera prácticamente historiada la transformación de la Infanta: el paso de una cultura, la española, a otro sistema simbólico totalmente diferente, el francés, alegando incluso que, desde el momento en que se firmaron las capitulaciones matrimoniales, la Infanta ya no era española, sino francesa⁴⁹.

Teniendo en cuenta la importancia de la adaptación, son curiosos algunos de los episodios que narra *La Pompe*, como por ejemplo, la problemática que causó la Infanta nada más llegar a territorio francés, cuando tuvo que ocupar dos lugares en el carruaje por el enorme guardainfante que ella decidió no eliminar⁵⁰. Además, por esto

⁴⁵ ZANGER, Abby E. *Scenes from the marriage of Louis XIV. Nuptials fictions and the Making of Absolutist Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997, p. 39

⁴⁶ «Le roi, après avoir examiné assez curieusement Mme de Lyonne, dit: «*Mais du moins elle n'est pas si petite que vous êtes* » Mme de Lyonne, imprudemment mais sincèrement, répondit qu'elle étoit de la même taille qu'elle, et que la mesure du tailleur avoit été fort juste. Alors le roi, s'approchant de la reine, lui dit assez haut pour l'avoir entendu : « *Vous voulez doc, madame, que j'épouse une naine.* » A ce mot la reine rougit fort, et il me parut que depuis ce temps-là, elle n'avoit jamais regardé de bon œil Mme. de Lyonne.» COSNAC, Daniel de. *Mémoires de Daniel de Cosnac: publiés pour la Société de l'histoire de France par le comte Jules de Cosnac*, Vol. 2. Paris : J. Renouard, 1862, pp. 26-27

⁴⁷ Según la Reina Madre, antes de que Luis XIV consumara su matrimonio era necesario que la Infanta pareciera francesa. De seguir mostrando su condición de Infanta, nunca podría ser francesa ni, por tanto, reina de Francia. Zanger añade que se debe librar de su propio título por una cuestión incluso lingüística. A sus ojos, Infanta significa que todavía no habla, que no domina el lenguaje, lo que podría verse como, siendo Infanta, no es una persona capaz de adaptarse a las conveniencias borbónicas. ZANGER, 1997, p. 46.

⁴⁸ *La Pompe et Magnificence fait au mariage du Roy et de l'Infante D'Espagne, Ensemble les entretiens qui on esté faits entre les deux Roys, et les deux Reynes, dans l'Isle de la Conference et Relation de ce qui s'est passé mesmes apres la Consommation*, Paris; Jean Pomé, 1660. La explicación pormenorizada del panfleto aparece en ZANGER, 1997, pp. 41-46.

⁴⁹ A este respecto, Zanger incluso narra una conversación entre Ana de Austria y Luis XIV, que según ella aparece en *La Pompe*, en la que se afirma la idoneidad de que María Teresa ya asista a su entrega vestida a la francesa: « His Majesty, leaving to go there, said that he intended that very night to consummate the Marriage that he believed to be otherwise well accomplished, and he showed much ardour for this: But the Queen Mother who wished to dress the Queen on the French Style before-hand, and thus make her even more pleasing [aymable], said to the King that there remained some Church ceremony that could place only today (La Pompe, 7)». En ZANGER, 1997, p. 46

⁵⁰ No en vano, las mujeres necesitaban unas sillas especiales para sentarse cuando llevaban el guardainfante, ya que ocupaban mucho más espacio del que se solía ocupar. Es particularmente visible en una de las estampas de Ludovico Burnacini del ejemplar de la ópera de Francesco Sbarra de 1668, *Il Pomo d'Oro*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (INVENT/15440) que muestra a Margarita Teresa de Austria y

mismo se sentaría en el lugar más destacado. Una descripción contemporánea española del evento también apunta este hecho, aunque lejos de manifestarlo como una ofensa o como algo que marchaba como debiera lo interpretó como todo lo contrario, un honor que se le hizo a la nueva reina prestándole el mejor lugar del carruaje⁵¹.

Según dice también *La Pompe*, María Teresa todavía no cambió su indumentaria el día después de la entrega cuando asistió a misa, apareciendo todavía vestida a la española con el guardainfante, pero peinada a la moda francesa. Sin embargo, en su proceso de transformación a reina, el día siguiente, en la misa de bendición del matrimonio, María Teresa apareció vestida a la francesa, con un vestido brocado blanco y con corona y capa azul forrada de armiño y bordada con flores de lis⁵², aunque todavía peinada a la española⁵³.

El asunto del cambio de imagen de María Teresa podría parecer simplemente un cambio de costumbres al que habituarse, si no fuera por la existencia de un grabado en un almanaque francés de 1660: *La Flandre despoillée des habits d'Espagne et revestue à la Françoisise* (**Fig. 6**). La alegoría de despojar a Flandes del traje español y vestirlo a la francesa, justo en el momento en que el territorio había pasado de estar bajo el dominio de los Habsburgo españoles para estar bajo el de los franceses, está claramente relacionado con el triunfo borbónico en la guerra que condujo a una de las pérdidas territoriales más importantes en la guerra por controlar Europa para la corona española⁵⁴. De hecho, el almanaque se hizo justo para conmemorar la conquista francesa del territorio flamenco. Del mismo modo que Flandes había sido despojada de sus hábitos españoles, María Teresa, como objeto y prenda de paz que dio fin al conflicto, tenía que hacer lo mismo, despojarse de sus ropas, de su estilo a la española, para revestirse y convertirse en una nueva persona, sin duda, francesa. Así, en la misa de bodas, María Teresa ya no apareció ataviada a la española. Su cuerpo era, con el conjunto del vestido, el perfecto símbolo de Francia, envuelta en flores de lis como se envolvió Flandes el año anterior.

De este modo, el elemento del guardainfante, con la alegoría de la supresión, tuvo un significado político claramente marcado en la formación de la imagen de María Teresa de Austria y su adaptación a su imagen como prenda para ser Reina de Francia.

De un modo diferente, aunque interesante, se usó la prenda española por excelencia en la configuración de la imagen de Margarita Teresa de Austria como Emperatriz

a sus damas en el teatro viendo la representación sentadas y ataviadas con guardainfante, en comparación con el resto de las damas del público.

⁵¹ El documento al que hace referencia Zanger es una tal *Reacción del Casamiento de la Señora Infanta*, de 1660 y, según la autora dice: «Sentóse la Infanta del lado del caballo, que es en Francia el mayor lugar».

⁵² A este respecto es interesante recordar la anécdota de Mme. de Navailles con la colocación de la corona que aparece citada anteriormente. En BOYER-MAS, 1960, p. 46

⁵³ La referencia a su vestido en la misa del día después de la entrega está en la página 9 de *La Pompe* y la de su indumentaria en la ceremonia del 9 de junio en la página 12 del mismo folleto, según ZANGER, 1997, pp. 56-57.

⁵⁴ Sobre las causas, consecuencias y el desarrollo de los progresivos movimientos y batallas durante el mentado conflicto europeo, se puede revistar numerosa bibliografía. Véase, por ejemplo, PARKER, Geoffrey; *El ejército de Flandes y el camino español, 1567-1659: la logística de la victoria y derrota de España en las guerras de los Países Bajos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000 o MAFFI, Davide. *En defensa del Imperio: los ejércitos de Felipe IV y la guerra por la hegemonía europea (1635-1659)*. Madrid: Actas, 2014



Fig. 6. Jean Lepautre (grav.), 1660. *La Flandre despoillée des habits d'Espagne et revestue à la Française*. Paris. Bibliothèque Nationale de France.

del Sacro Imperio Romano Germánico. Uno de los aspectos que podría ayudar a aclarar la función en su uso del guardainfante, podría ser el hecho de que el testamento de Felipe IV no hacía alusión alguna al matrimonio de la Infanta, además de especificar que podía sucederlo Margarita en caso de fallecimiento del varón⁵⁵. Todo esto podría llevar a pensar que verdaderamente, Felipe IV tenía en mente que fuese su hija la que heredara la monarquía hispánica en caso de fallecer sus herederos varones, que tantos problemas de salud presentaban⁵⁶. Esta posible relación como clara heredera al trono podría haber contribuido a que, muerto el rey Felipe IV –murió el 17 de septiembre de 1665–, y aun habiéndose firmado las capitulaciones el 18 de diciembre de 1663⁵⁷, el matrimonio de la Infanta con el Emperador Leopoldo I se retrasara en numerosas

⁵⁵ Cláusula 21 del Testamento de Felipe IV en DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1982, p. 41.

⁵⁶ OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, p. 304. La preocupación por la falta del hijo varón también se deduce de lo que le escribe Felipe IV a Leopoldo I para justificar el retraso del viaje de Margarita para el matrimonio: «Al emperador he dado cuenta de este intento, y también de que pienso hacer jurar en estos reinos a la Infanta mi hija para en caso de faltar yo sin dejar hijo varón» en VALLADARES, 1998, p. 194.

⁵⁷ Se firmaron en la Pieza del Rubí del Alcázar de Madrid, en presencia del embajador imperial Potting y de varios consejeros de estado, según un documento del Archivo Histórico Nacional (AHN. Estado, Legado. 2799) que cita Laura Oliván. En OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «“Giovane d’anni ma vecchia di giudizio”. La emperatriz Margarita en la corte de Viena» en MARTÍNEZ MILLAN, José; GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (coords.). *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, Vol. II. Madrid: Polifemo, 2011, p. 842.



Fig. 7. Infanta Margarita. Atribuido a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

ocasiones⁵⁸. Este retraso, ya muerto el Rey, seguía preocupando a Leopoldo que, además de necesitar legitimar su figura con el nacimiento de un heredero, tenía otras preocupaciones como competir con Luis XIV, máximo oponente en aquel momento y un posible candidato a heredar la monarquía en caso de fallecimiento de Carlos II y afianzar unas relaciones entre el Imperio y la monarquía hispánica que se habían enfriado en de los últimos años⁵⁹.

La Infanta debía haber salido de Madrid el 20 de septiembre de 1665 según una carta del 18 de agosto, pero los problemas de salud y posterior muerte de Felipe IV se lo impidieron⁶⁰. Estando todavía en Madrid, el 22 de noviembre de 1665, se realizó la entrega de las joyas del emperador a la Infanta Margarita Teresa como anticipo de los regalos de boda, en la sala de Rubí⁶¹. Aunque no se dispone de imágenes de aquel evento, Laura Oliván ha relacionado

este hecho con un retrato de la Infanta pintado por, al parecer, un retratista del taller de Mazo, Francisco Ruiz de la Iglesia⁶² (**Fig. 7**). Margarita aparece vestida

⁵⁸ El matrimonio de Margarita Teresa con Leopoldo sufrió, de hecho, unas demoras fuera de lo común si lo comparamos con otros ejemplos similares. Además, parece ser que la cuestión de las bodas con el emperador no fue para Madrid un asunto indiscutible, pensándose también casar a Margarita con Carlos II de Inglaterra con el fin de que éste no se desposara con Catalina de Braganza, princesa portuguesa, en plena guerra de Felipe IV con Portugal. La cuestión aparece citada en una carta del conde de Fuensaldaña a Luis de Haro, del 27 de Septiembre de 1660, conservada en el Archivo General de Simancas (Estado, legajo K. 1385), según VALLADARES, 1998, p. 176. Algunas de las demoras al matrimonio son tan sencillas como que la Infanta era todavía demasiado joven como para casarse o que, la jornada que debía realizarse en Milán durante su viaje a Viena, parada obligatoria que hacían todas las consortes, podría resultar muy cara para las arcas del tesoro debido a que el invierno estaba acercándose, en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, p. 305.

⁵⁹ A este respecto, puede ampliarse información en la tesis de Laura Oliván, en su apartado: Viena ante la cuestión sucesoria: La reina y el emperador: la farsa de la “causa común” (1648-1667) en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, pp. 293-298.

⁶⁰ Carta del embajador Lisola al emperador Leopoldo, citada en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 851.

⁶¹ «...el conde de Harrach, después [de] la debida representacion, entrego las joyas que consistian en tres diferentes piezas: dos vinculadas de la Casa la primera de cinco esmeraldas de escesivo tamaño, la segunda un rubí, una rosa de diamante, y una perla, cosa por su raredad de grandisimo valor, y la tercera, que venia propia, una grande caja del retrato del Emperador mi Señor, de varios y grandisimos diamantes, labrado al uso de hoy, admirablemente» en el según aparece en el diario del embajador Pötting del 22 de noviembre de 1665. En OLIVÁN SANTALIESTRA, 2009, p. 307.

⁶² El retrato parece estar fechado en 1665, según LLORENTE, Mercedes. «Imagen y autoridad en una regencia. Los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder» *Studia Historica. Historia Moderna*, 2006, 28, p. 216.

con el guardainfante y encima una falda anaranjada, y un jubón con decoración de lazos a conjunto con la falda, idéntica vestimenta que porta en un retrato anónimo de alrededor de 1665, que muestra a la Infanta de medio cuerpo y que está en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Sea o no el atuendo que llevara en el momento, bien de la firma de las capitulaciones, bien de la entrega de las joyas, la presencia del guardainfante indica algo más que el hábito que habría llevado Margarita Teresa hasta entonces, el hábito español, que no sólo marca la procedencia de la emperatriz sino que la acompañará durante el resto de su vida.

El viaje de la Infanta siguió retrasándose hasta bien entrado el año 1666⁶³, celebrándose el matrimonio por poderes el día 25 de abril en el Salón de los Espejos, ejerciendo en Duque de Medina de las Torres el papel de Leopoldo I⁶⁴. Es en ese momento cuando encontramos una modificación verdaderamente interesante de la imagen de Margarita, en la que aparece desprovista de su típico guardainfante. Según el conde de Potting, la ya Emperatriz apareció vestida en la ceremonia «sin falda»⁶⁵. Es posible que fuera debido al luto guardado por la muerte de su padre, Felipe IV, el año anterior. Del mismo modo aparecería al inicio de su jornada, en su salida de Madrid, en la que iba vestida de «negro con bordado al canto»⁶⁶. La imagen de la Infanta vestida de negro y sin guardainfante permite traer inmediatamente a la memoria la pintura Margarita en traje de luto que Juan Bautista Martínez del Mazo pintó entre 1665 y 1666 y que está en el Museo del Prado, en la que aparece, vestida de la manera más sencilla posible, completamente de negro y sin guardainfante.

De este modo aparece en uno de los grabados que se realizaron con motivo de las bodas de Leopoldo y Margarita⁶⁷, de Johann Hoffmann (**Fig. 8**) en el que, a pesar de no parecer una imagen de luto, por lo que se intuyen sedas sinuosas y una capa de armiño, la emperatriz aparece prescindiendo de su guardainfante. La imagen que muestra el grabado, no obstante, no se llegó a producir nunca, puesto que lo que representa es la misma ceremonia de bodas de Leopoldo y Margarita, con presencia de ambas cortes, incluyendo al niño Carlos II y a Mariana de Austria. Es presumible que el autor de dicho grabado no conociera el traje español, pues no sólo no representó a Margarita con guardainfante, que podría recordar a su vestimenta «sin falda» de la ceremonia del Salón de los Espejos, sino que también lo hizo con la reina regente

⁶³ Se retrasó hasta el 22 de marzo para que no se argumentaran problemas invernales, posteriormente el retraso alcanzó el 10 de abril, y finalmente salió todavía con más retraso. En OLIVÁN, 2009, p. 308.

⁶⁴ Sobre la manera en que se llevó a cabo, consulte el documento en la Biblioteca Nacional de España MSS/11028: [Papeles varios] *Forma en que se celebró el desposorio de la señora emperatriz de Alemania y salida de su majestad cesara de Madrid que fue a 25 de abril de 1666*, pp. 24-28

⁶⁵ La referencia a la carta de Potting aparece en OLIVÁN, 2011, p. 856.

⁶⁶ BNE MSS/11028, *Forma en que...* p. 25 A pesar de la imagen de luto y austera que presentaría la emperatriz en su propia persona, no significa esto que no portara riquezas y tesoros consigo, pues en el mismo documento, en la p. 28, se describe toda una serie de joyas que acompañaron a Margarita Teresa a su salida de Madrid y entre las que se incluyen diez aderezos completos de diamantes, uno con esmeraldas, otro con rubíes y otro con diamantes grandes.

⁶⁷ El grabado aparece en *Publications relating to the wedding of Leopold I, Holy Roman Emperor, and Margarita Teresa, Infanta of Spain*, colección de publicaciones relativas al matrimonio imperial, y digitalizado por el Instituto Getty. Accesible a través de la red en https://archive.org/details/gri_33125008682904 consulta > 24-08-2015



Fig. 8. Johann Hoffmann, 1666. *El matrimonio de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria*. Los Ángeles, The Getty Research Institute.

Mariana, a quien no sólo no la vistió con guardainfante, sino que la despojó de sus hábitos de viuda⁶⁸. Sin embargo, la mayoría de estampas divulgadas con motivo del enlace de imperial muestran a la Emperatriz de la manera más usual a como acostumbrábamos a verla, es decir, luciendo su indumentaria característica española⁶⁹, como es visible por ejemplo en la que Moritz Lang realizó reproduciendo a la pareja imperial flanqueados por una alegoría de la paz y otra de la justicia (**Fig. 9**)⁷⁰.

Aunque Margarita no llevase el guardainfante a su llegada a Viena, la intención de ese momento fue la de impresionar a la población de la capital del Imperio, por lo que se quitaron las ropas de luto con las que salieron de Madrid⁷¹. El 5 de diciembre de

⁶⁸ Para ver el significado de las tocas de viuda, véase DAVIES, 2009, 1516-1520

⁶⁹ Pueden verse ejemplos en estampas conservadas en la Biblioteca Nacional de España, como Portada alegórica del matrimonio de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria, de Richard Collin realizada en 1669 (BNE. IH/738/4), o una de Bartholomäus Kilian que muestra a la emperatriz Margarita Teresa en busto (BNE. IH/738/2).

⁷⁰ El grabado aparece en la misma colección que la anterior imagen de la celebración, en *Publications relating to the wedding of Leopold I...*, 1667.

⁷¹ Tanto Margarita como su corte se quitaron el luto el 17 de octubre de 1666, cuando hicieron su entrada en la Ciudad italiana de Rovereto. La población debió quedar asombrada de la magnitud de la entrada, que presentaba más de 500 carros. El aspecto suntuoso de los personajes que participaron también fue destacable, con sus ropas de terciopelo amarillo con fajines de color rojos y sedas, bordaduras, encajes venecianos y las numerosas joyas preciosas que portaban, según testimonios como el del conde Ernesto Harrach. La mención



Fig. 9. Moritz Lang, 1666. *Unión alegórica del matrimonio de Leopoldo I y Margarita Teresa de Austria*. Los Ángeles, The Getty Research Institute.

1666, Margarita y todo su séquito entraban a Viena⁷². La emperatriz apareció con un traje carmesí, cosido con hilos de plata y con un gran número de diamantes bordados, sorprendiendo además, tanto Margarita como su corte, con el corte inusual de sus trajes y la profusa elaboración que tenían las joyas. Jamás se había visto en Europa una ropa tan ostentosa⁷³. Curiosamente, parte de ese séquito no era de factura española, sino de la principal potencia rival de Leopoldo: Francia⁷⁴.

a este hecho aparece en SMÍSEK, Rotislav. «“Quod genu hoc hominum” Margarita Teresa de Austria y su corte española en los ojos de los observadores contemporáneos» en MARTÍNEZ MILLÁN; GONZÁLEZ CUERVA, 2011, p. 932

⁷² «A cinco de Diziembre hizo su entrada en la Imperial Ciudad, en día clara y hermosa, y el señor Emperador fue a recibir a su Esposa a una legua de Viena, aun lugar que llaman San Marcos, y la llevo a los Arrabales a una rica tienda que avia mandado armar por maravilla en su género, siendo regalo del Gran Turco». En *Verdadera relacion de la entrada, y recebimiento, que se le hizo à la señora Emperatriz de Alemania, D. Margarita de Austria, en la ciudad de Viena, en cinco de diziembre del año pasado de 1666: dase quenta como el señor Emperador Leopoldo corrió la posta disfrazado, con el deseo de besarle la mano... y de las fiestas, y regozijos que se hizieron*. Granada: Baltasar Bolívar, 1667, Fol. 373 (BNE. MSS/18400)

⁷³ La referencia a esta afirmación viene dada por el *Theatrum Europaeum*, diario germánico publicado en Frankfurt por Matthaues Merian, según SMÍSEK, 2011, p. 933

⁷⁴ Aunque Viena y París fueron dos capitales enfrentadas, en la capital del Imperio se siguió la moda francesa. Además, en la entrada de Margarita en Viena «el coche de la Señora Emperatriz; obra prerregina y despejo de la mayor riqueza y valentia del Arte. Hizose en Paris, donde salen a luz los mayores primores de Europa. Era guarnecido de terciopelo carmesí, hornado de oro, plata y aljofar, con rara disposición, y hechura en todas sus partes. Los cavallos eran blancos como nieve, y sus aderezos quaxados de oro y plata. Remataban el séquito la litera, y silla de manos de la Señora Emperatriz, de la misma arte, y materia que el coche.» En *Verdadera relación de la entrada y recebimiento...*Fol. 344 (BNE. MSS/18400)

Sin embargo, en uno de los festejos que siguieron al banquete de bodas después de la entrada en Viena, la emperatriz se presentó como una vienesa más. Apareció, en una de las danzas, vestida a la alemana. Margarita se vistió con un traje que personificaba a Galatea, siguiendo una referencia a la *Favola Pastorale per música La Galatea* de Pietro Andrea Sian, basada en una de las metamorfosis de Ovidio⁷⁵. Así la representó Jan Thomas (**Fig. 10**), donde la esposa del emperador va literalmente cubierta de joyas, plumas, pieles de armiño y telas tejidas y bordadas en metales preciosos. La recién llegada emperatriz mostraba así un deseo de adaptación a su nueva corte, mostrándose casi como una princesa conquistada apartada de su vida para formar parte de una nueva realidad diferente⁷⁶.

Sin embargo, la falsa apariencia alemana de Margarita Teresa duró bien poco⁷⁷. Dejó de lado las modas europeas y volvió a vestir a la española⁷⁸, entre otras cosas, porque exceptuando la indumentaria, el ceremonial español dominaba en Viena⁷⁹. Pero al emperador le interesaba además marcar la procedencia de su amada esposa, que sería contemplada, además de como su mujer, como heredera que le podría reportar una herencia territorial considerable⁸⁰.

Sin embargo, la emperatriz se aprovechó en ocasiones de la imagen alemana para legitimarse en la corte: una esposa tenía como tarea principal la labor de traer un heredero a la corona en cuestión. Así, a finales de marzo de 1667, Margarita salió a misa sin guardainfante y sin cuerpo con ballenas, y además, cambió su carruaje usual por una silla de manos. De esta manera, sin el guardainfante se podía lucir un incipiente vientre –cabe recordar que el guardainfante disimulaba perfectamente la forma natural de la tripa de una embarazada– y montando en silla, se evitaba el traqueteo de la

⁷⁵ OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura. «La influencia del modelo borgoñón en la Casa de las emperatrices hispanas (1629-73)» en HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix. *La Casa de Borgoña: la Casa del rey de España*. Leuven: Leuven University Press, 2014, p. 566-567

⁷⁶ El término de princesa conquistada lo usa José María Perceval en su estudio sobre los matrimonios franco-españoles en la Edad Moderna. PERCEVAL, José María. «Épouser une princesse étrangère. Les mariages espagnols» en POUTRIN, Isabelle; SCHAUB, Marie-Karine. *Femmes et pouvoir politique. Les princesses d'Europe. XV-XVIII siècle*. Paris: Éditions Bréal, 2007, pp. 65-74.

⁷⁷ No es casualidad que en la Casa de la Emperatriz que se configuró antes de su salida de España para iniciar su viaje, incluyera dos sastres españoles en la configuración de la casa, en BASTIL, Beatrix; COLOMER, José Luis. «Dos Infantas españolas en la corte Imperial», en COLOMER, José Luis; DESCALZO, Amalia, 2014, pp. 155-157

⁷⁸ De hecho, tardó varios meses en volver a aparecer vestida a la alemana, lo que le valió aparecer por este aspecto en el noticiero *Theatrum Europaeum*, del 25 de marzo de 1667. En BASTIL; COLOMER, 2014, p. 155.

⁷⁹ OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 865

⁸⁰ Sin embargo, la apariencia, usos y costumbres de la corte de Margarita no estuvo exenta de polémicas y de quejas por parte de algunos cortesanos, sobre todo al inicio de la estancia de la emperatriz y su casa española en Viena, si bien es cierto, que antes de la llegada de Margarita a Viena, ya existían prejuicios contra todo lo español, a causa de ciertos comportamientos que tenía la madre del emperador, María Ana y la embajada española en la capital danubiana, en SMÍSEK, 2011, p. 917. Según Leopoldo, las españolas tenían un carácter temperamental e intentaban influir y cambiar a su gusto prácticamente todos los ámbitos de la corte, como los horarios de las comidas, que normalmente se efectuaban entre las 11 y las 13, y la casa de la emperatriz, los retrasaba hasta las 14, en DUINDAM, 2009, p. 158. Leopoldo incluso llegó a mandar alguna carta al embajador imperial en Madrid, Eusebius Potting, espetándole que los miembros de la casa española en Viena no respetaban ninguno de los hábitos del Hofburg, según se dice en SMÍSEK, 2011, p. 935.

carroza que podría ocasionarle alguna que otra molestia. Margarita se volvió a vestir a la alemana para mostrarle al mundo que estaba en cinta y que cumplía con el principal cometido que tenía asignado⁸¹. Sin embargo, recuperó nuevamente sus hábitos característicos en el vestir tras el alumbramiento de sus hijos, como testimonia el retrato que hacia 1670 le realizaron junto a su hija, la archiduquesa María Antonia y que está hoy en la Cancillería Presidencial del Palacio del Hofburg.

Con su guardainfante, Margarita Teresa mostraba su procedencia y la posibilidad de aportar al Imperio, muchos territorios más allá de sus dominios austríacos y centroeuropeos, en lo que correspondía una estrategia política pensada para reforzar los intereses en la monarquía hispánica⁸² utilizando su imagen de extranjería con un fuerte componente simbólico.



Fig. 10. Jan Thomas, 1667. *La Emperatriz Margarita Teresa de Austria como Galatea*. Viena, Kunthistoriches Museum.

Marte también se enamora: El amor, la belleza, y la disputa por la monarquía en las fiestas y espectáculos

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

⁸¹ En la carta de la Condesa de Castellar, esposa del embajador español en Viena, a la Condesa de Potting, esposa del imperial en Madrid, del 28 de marzo de 1667 se confirmaba el embarazo: la emperatriz había cumplido dos faltas y había salido a misa «en silla y sin guardainfante el día de nuestra señora de la encarnación siendo del todo el más festivo y alegre que podíamos desear en esta corte donde nos hallamos con el alborozo que corresponde a esta felicidad». De la misma manera que en la carta del 30 de marzo del propio Castellar a Potting se hablaba también de la salida de la emperatriz «sin guardainfante y ballenas, habiendo salido en silla a San Agustín a la fiesta de la encarnación cuya demostración alegre justamente a toda esta ciudad». La referencia a estas cartas aparece en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 868.

⁸² OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 865.

reciendo su imagen española. Ahora bien, el espectáculo supuso un nuevo terreno al que llevar esta particular “guerra fría”. Y todo esto empezaría a verse nada más contraer sendos matrimonios.

Para celebrar la paz entre las coronas española y francesa, sellada con el matrimonio de la Infanta María Teresa, en 1659, Calderón de la Barca compuso *La púrpura de la Rosa*⁸³, que se estrenó el 17 de enero de 1660⁸⁴. Para *La púrpura de la rosa*, Calderón se inspiró en uno de los relatos de Ovidio⁸⁵. Con la obra de Calderón se inicia una sucesión de imágenes destinadas a ensalzar el amor que los contrayentes sentían, y la excusa de este para legitimar sus fines políticos. Lejos de formar parte de la propia apariencia de ambas Infantas y soberanas, expresaban una entidad más alta, más divina, y todo, formando parte de cultura visual que identificaba, reconocía e interpretaba los modelos mitológicos imperantes en el momento⁸⁶.

La tarde del 26 de agosto de 1660, María Teresa realizó su Gran Entrada, donde los soberanos participaron en una cabalgata en la que atravesaron la ciudad, pasando bajo varias puertas y arcos cuyas decoraciones mostraban diferentes temas y variaciones sobre el triunfo de la paz, conmemorando la Paz de los Pirineos que se había sellado por el real matrimonio⁸⁷. Se mandaron además relaciones en castellano para la corte de Madrid⁸⁸, y muchos de los que se publicaron tuvieron como único propósito engrandecer a la nueva reina María Teresa.

Quizá la excusa del amor como elemento de reivindicación de la figura de la Reina, o de las aspiraciones que ella pudiera adoptar, se ve bien en una de las decoraciones que se montaron para tal entrada, concretamente en el arco triunfal que se levantó en

⁸³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. «La púrpura de la Rosa. Representación en música de Zarzuela, en la publicación de las Pazes, y felices bodas de la Serenísima Infanta de España María Teresa, con el Christianísimo rey de Francia Luis XIV, Madrid, 1659» en *Tercera Parte de Comedias*. Madrid: Domingo García Morrás, 1664. (BNE R/10637 Fol. 203-218) El texto se acabó en otoño de 1659 y se dio a la compañía de Pedro de la Rosa, según CHAVES MONTOYA, 2004, p. 281

⁸⁴ La cronología parece estar confirmada por la reedición de la *Púrpura de la Rosa* que se hizo en 1990, por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, según se dice en CHAVES MONTOYA, 2004, p. 281.

⁸⁵ OVIDIO, *Metamorfosis*, Libro X. Narra el encuentro de Venus y Adonis en Chipre, la pasión que el más bello de los mortales, Adonis, despertó en la diosa, Venus y su breve relación que truncó la muerte del joven cazador, atacado por el enfurecido jabalí, Marte, al que había herido mientras cazaba. Venus, para inmortalizar la memoria de su amante, decidió que la sangre de Adonis creciera la anémoma, una flor de pétalos rojos y vida efímera. En RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos, 1988, p. 461-462

⁸⁶ PORTÚS PÉREZ, 2014, pp. 21-23

⁸⁷ Una interesante colección que recoge varias publicaciones alusivas a la entrada de los Reyes en París, y da explicación de decoraciones de las arquitecturas efímeras que se montaron, así como un elogio a la Reina y a la Reina Madre es *Iovrnax historiques: contenant tout ce qui s'est passé de plus remarquable dans le voyage du roy, & de Son Eminence, depuis leur depart de Paris, le 25. iuin de l'an 1659 : pour le traitté du mariage de sa majesté, & de la paix generale, jusqu'à leur retour : avec une exacte recherche de ce qui s'est fait dans les conférences des deux ministres, & dans le mariage du roy avec l'infante d'Espagne à Fontarabie, & à S. lean de Lus : et leur entrée dans toutes les villes de leur passage, & leur triomphe dans leur bonne ville de Paris*. Paris: Jean Baptiste Loyson, 1660. Accesible a través de la digitalización del Instituto Getty en <https://archive.org/details/iovrnaxhistoriq00coll> > consulta el 12-09-2015

⁸⁸ *Relacion verdadera de la feliz llegada de los señores Reyes de Francia a la ciudad de Paris, ostentacion, y grandeza con que fueron recibidos en aquella Corte de toda la Nobleza della, acompañamiento, y festivo aplauso, con que fue recebida Maria Teresa Bibiana de Austria, de todos sus vasallos*. Zaragoza, Juan de Ybar, 1660.

un lado del puente de Notre-Dame (**Fig. 11**), que constituía en sí mismo una alegoría de la que acababa de acontecer, con la presencia de Augusto, príncipe conquistador, en el que podríamos reconocer a Luis XIV, y una joven reina, con presencia además de Himeneo dios griego del matrimonio⁸⁹ – en francés *Hymen*, himen, con la consiguiente relación con la virginidad y fecundidad de la nueva Reina. La vinculación de este arco con la excusa del amor viene explicitada por la leyenda latina que aparece en el mismo arco “*ET MARS QUOQUE CESSIT AMOR*”, que vendría a decir que Marte también cede al amor. Marte, Dios guerrero, también se deja vencer por estos sentimientos. O entendiéndolo de otra manera, el amor no es otra excusa por la que luchar.

Quizá el elemento más significativo de todos los festejos que se realizaron durante las jornadas festivas posteriores a la entrada, apareció en el espectáculo de fuegos de artificio⁹⁰. Aparecía una nave con el Toisón de Oro⁹¹, símbolo de la orden de la casa de Austria (**Fig. 12**). La nave hacía referencia irremediablemente a la nave de los Argonautas, con la que Jasón emprendió la búsqueda del vellocino de oro⁹², y estaba coronada por una corona con flores de lis en el mástil,

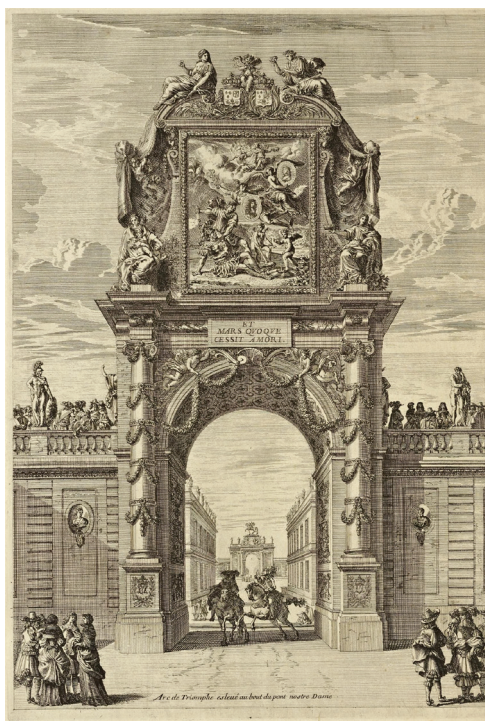


Fig. 11. François Colletet, 1660. *Decoración para arco triunfal en el Puente de Notre-Dame de París*. Los Ángeles, The Getty Research Institute.

⁸⁹ TRONÇON, Jean. *L'entrée triomphante de leurs maiestez Louis XIV roy de France et de Nauarre, et Marie Therese d'Autriche son espouse : dans la ville de Paris capitale de leurs royaumes, au retour de la signature de la paix generale et de leur heureux mariage : enrichie de plusieurs figures, des harangues & de diuerses pieces considerables pour l'histoire : le tout exactement recueilly par l'ordre de Messieurs de ville, et imprimée l'an M.DC.LXII*. Paris: François Le Cointe, 1662, p. 65-66. Accesible a través de la web en https://archive.org/details/gri_33125008440451 > consulta el 18-09-2015

⁹⁰ Los fuegos artificiales solían ser el fin de fiesta de los espectáculos y además eran usados para iluminar los eventos celebrados a la caída de la tarde sirviendo al propósito de causar el mayor efecto dramático posible. Se componían verdaderas escenas con simbología. De hecho, en el contexto austríaco adquirieron gran relevancia y virtuosismo en su ejecución, consiguiendo mostrar en el cielo complicados lienzos alegóricos, con una exuberancia similar a la de la práctica decorativa teatral. En MERINO PERAL, Esther. «Juegos Escénicos: Aparatos diversos de la Historia del Espectáculo en la época moderna», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CCVIII, Cuaderno I, 2011, pp. 47-78.

⁹¹ La Orden del Toisón de Oro es una orden de caballería fundada en 1429 por Felipe de Borgoña. Es el máximo signo de la dinastía de los Habsburgo, con lo que ello significa para las coronas de Austria y España.

⁹² La alusión a la nave de los Argonautas también es posible que tuviera significados sobre el Buen Gobierno del soberano, al relacionarlo con el buen criterio al manejar el timón para conseguir su objetivo final, el Vellocino.



Fig. 12. François Colletet, 1660. *Nave de los Argonautas*. Los Ángeles, The Getty Research Institute.

rematado por un gran sol de 12 pies de diámetro con las iniciales de Luis y María Teresa entrelazadas. El barco, capitaneado por guerrero vestido a la griega, llevaba consigo la imagen del Vellocino de oro, que había conquistado ese guerrero con el que todos identificaron un príncipe francés⁹³. La Casa de Austria, con María Teresa como protagonista, había sido capturada por un francés que navegaba sobre la Victoria. Y así, con la captura del Toisón de Oro, consiguieron dar por iniciadas unas espectaculares luchas entre las cortes de París y Viena por el mismo símbolo.

⁹³ «Et ce subtil Ingénieurs n'épargna rien pour correspondre à l'attente publique; Il crut qui ne pouvoit prendre un sujet plus favorable pour la décoration que la conquête de la Thoison d'or, quoy que cette matière ait esté rebattue diverses fois, que cette histoire ait paru sur le Théâtre en mille occasions [...] Sur cette pensée l'Ingénieur fait fabriquer un vaisseau de soixante & douze pieds de long équipé de les mats, de les voiles et de les cordages, comme ceux que l'on voit voguer sur les Mers; et qui bien que baty à l'antique, pouvoit fort bien passer pour celuy qui sert d'Hiéroglyphique à la Ville de Paris. [...] Le dedans, on voyoit au plus haut du grand mats, dont la haune estoit formée par une Couronne d'or Fleurdelisée, un Soleil de douze pieds de diamètre, qui portoit dans son centre un chiffre de ces trois lettres L. M. T. Entrelassées, & si bien démêlé que chacun y lisoit facilement les noms Augustes du Roy et de la Reyne [...] Audevant duquel paroissoit sur le tillac, en la partie plus éminente, une grande figure assise dans une espèce de Trône, qui tournoit de tous costez la teste, & qui par la majesté de son port & la magnificence de ses habits se faisoit reconnaitre pour le chef; il tenoit dans sa main une Thoison d'or, & quoy que vestu à la Grecque, beaucoup le prenoinet pour un vrai Prince François» en TRONÇON, Jean, 1662, p. 156-161

Pero es posible que la provocación francesa no acabase ahí. Luis XIV organizó un torneo el 5 y el 6 de junio de 1662 en los exteriores del Palacio de las Tullerías, con motivo de mantener el ejercicio y carácter guerrero de la nobleza y entretenerla, además⁹⁴. Con motivo de este torneo, Luis se transformó en un *imperator* con un traje suntuoso, lleno de diamantes y plumas, así como la montura de su caballo, con el que, con la coreografía que seguían las cuadrillas en el torneo, Luis se presentaba como el eje sobre el que giran todos los demás. Como una estrella solar que extiende sus rayos en todas las direcciones, y presentándose así, como el gran emperador que rige sobre todos los demás imperios⁹⁵.

Volviendo con la excusa del amor e Himeneo (o *Hymen*), estos siguieron presentes en los festivales del matrimonio franco-español. Quizá, el espectáculo comisionado por el Rey que pretendía ensalzar más este amor a su mujer fue la ópera en estilo italiano⁹⁶ que en 1660 el Cardenal Mazarino encargó a Francesco Cavalli, contando la historia del *Ercole Amante – Hercule Amoureux*, basada en parte del noveno libro de *La Metamorfosis* de Ovidio y en la tragedia *Las traquinias* de Sófocles. Se añadían, eso sí, algunas entradas de ballet compuestas por Jean Baptiste Lully para adaptar el espectáculo al gusto francés⁹⁷. El espectáculo se estrenó el 7 de febrero de 1662 en la sala de máquinas del Palacio de las Tullerías. Debía ser, hasta entonces, la obra más grande y fastuosa que se hubiera realizado, para lo cual Luis XIV encargó a Ludovico Vigarani que realizara las tramoyas más especulares jamás vistas⁹⁸.

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

«Deux puissantes Maisons pour qui tout se partage,
Les armes à la main s'entre-poussaient à bout,
Mais l'Amour & l'Hymen ont pacifié tout.
Et de ces deux Maisons ne font plus qu'un ménage»⁹⁹.

⁹⁴ La descripción del carrusel se puede ver, original y acompañada de grabados que ilustran las escenas y diferentes cuadrillas en PERRAULT, Charles. *Courses de testes et de bague faites par le Roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année M.DC.LXII*. Paris : Imprimerie Royale, 1662

⁹⁵ APOSTOLIDÈS, Jean Michel. M. Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris: Éditions de minuit, 1981, pp. 42-43

⁹⁶ Únicamente cantada.

⁹⁷ El ballet, estilo del espectáculo propiamente francés, tuvo su configuración inicial en el siglo XVI en la Corte de Catalina de Medici. Sin embargo, fue en la juventud de Luis XIV cuando se produjo la gran eclosión de este género. Véase, para entender de manera breve la importancia de este espectáculo en la corte francesa, CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Une des Origines du Spectacle Contemporain: Le Ballet de Cour en France 1581-1671*. Aix en Provence: Pavillon de Vendôme, 1971

⁹⁸ El 14 de enero Vigarani informó de que las tramoyas y todas las escenografías del *Ercole Amante* estaban ya realizadas y, cuando fueron a verlas María Teresa y Ana de Austria, dijeron que con ellas se podría lograr prácticamente el éxtasis, según dice CHRISTOUT, Marie Françoise. *Le Ballet de Cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris: Centre National de la Danse, 2005, p. 107.

⁹⁹ BENSERADE, Isaac de. *Vers du ballet royal dansé par Leurs Majestez entre les actes de la grande tragédie de l'Hercule amoureux. Avec la traduction du prologue et des argumens de chaque acte*. Paris: Robert Ballard, 1662, p. 9.

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

El argumento de la historia del amor forzado entre Hércules e Íole, también podría recordar a la presencia de María Teresa como sujeto de intercambio político en la Paz de los Pirineos en 1659, para dar por finalizada una guerra que estaba socavando las arcas y los ejércitos españoles. Sin embargo, en el último acto de la ópera, Hércules moría sin ser bendecida su unión con Íole, por lo que, al final, se casaba con la Belleza, y así aparecían ambos en la última escena, Hércules y la Belleza, en claras alusiones a Luis XIV y María Teresa, en el cielo, resplandecientes y augurando una gran felicidad.

Una oda al amor se siguió realizando en 1664, con la representación de *Los Amores Disfrazados*¹⁰⁰, segunda y última vez en la que María Teresa aparecería en escena¹⁰¹, en la que encarnaría el papel de Proserpina en la cuarta y la quinta entrada de ballet¹⁰². Los Amores Disfrazados, siguiendo música de Jean Baptiste Lully y texto de Isaac de Benserade, se representaron diversas veces en febrero de 1664¹⁰³. El argumento era sencillo: Una lucha entre Atenea y Venus, la primera a través de las Artes y las Virtudes y la segunda a través de la Tres Gracias y los Placeres. Mercurio les propone que esta disputa la solucione el Rey como árbitro, y Atenea acepta diciendo que éste estará de su lado. Venus, con intención de prevalecer sobre Atenea, mandará a Mercurio que vuele por el mundo intentando reunir todos los tipos de amores, pero, teniendo miedo de que no los pueda reconocer, le muestra los diferentes tipos de disfraces sobre los que éste se puede ocultar.

Así, a través de las diferentes entradas del ballet, se iban mostrando los diferentes tipos de amores que existían y se escondían en todas las partes del mundo. El ballet tuvo un éxito muy notable¹⁰⁴, especialmente gracias a los cambios de escenografía y a la profusa invención del vestuario¹⁰⁵.

¹⁰⁰ El título original en francés es *Les Amours Déguisés*.

¹⁰¹ Las decoraciones para *Les Amours Déguisés* corrieron también a cargo de Carlo Vigarani, hermano de Ludovico Vigarani el responsable de las tramoyas y escenografías para el Ercole Amante. Ambos hijos de Gaspare Vigarani, también arquitecto y escenógrafo, constituyen una de las familias más destacadas en el mundo de la escenografía de la segunda mitad del siglo XVII. Se puede ver más sobre su figura en DE LA GORCE, Jérôme. *Carlo Vigarani, intendant des plaisirs de Louis XIV*. Paris: Librairie Académique Perrin, 2005. Aunque no se ha conservado ninguna imagen de *Les Amours Déguisés*, se sabe que la decoración tenía al menos un Puente, alusiones al mar y una gruta decorada con armas y trofeos de oro, según se dice en CHRISTOUT, 2005, pp. 112-113.

¹⁰² PERIGNY, Octave de. *Les amours déguisez, ballet du Roy. Dansé par Sa Majesté, au mois de février 1664*. Paris: Robert Ballard, 1664, p. 22-28. A pesar de que figura como autor Octave de Périgny, es posible que fuera Benserade el autor del Libreto, según la referencia de la Biblioteca Nacional de Francia, accesible a través de internet en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k724678> > consulta el 22-09-2015

¹⁰³ PERIGNY, Octave de., 1664, p. 4-6

¹⁰⁴ CHRISTOUT, 2005, p. 113

¹⁰⁵ El caso del vestuario en los espectáculos franceses tiene mucha relevancia, no solo con los ballets y óperas, sino también en otro tipo de fiestas como carnavales, mascaradas o torneos. Algunos de los principales

Sin embargo, Luis XIV no cesó en sus grandes festivales y posteriormente proyectó el hasta entonces mayor espectáculo que se hubiera visto. Fue en Versalles, inaugurando gran parte de los jardines del palacio. Del 7 al 13 de mayo de 1664, tuvo lugar la gran fiesta que se conoció como *Los placeres de la Isla Encantada*, en honor de la reina María Teresa de Austria y de la reina madre Ana de Austria, retomando nuevamente temas clásicos como el de Ruggiero y la bruja Alcina o una revisión del *Orlando Furioso*¹⁰⁶. Durante la fiesta se invitó al público a rendir homenaje a María Teresa, y justo después de ese momento, se establecieron conexiones entre la Antigüedad y la Francia actual, prediciendo la llegada de un nuevo Imperio que se crearía con la reciente unión de las dos más grandes potencias europeas¹⁰⁷.

Leopoldo I no debió entender todos estos espectáculos como otra cosa que no fuera una absoluta provocación, a lo que contestó con la misma moneda. Si la corte de Viena pretendía rivalizar con la de Luis XIV, no tenía otra opción que desplegar todas las armas en el terreno del espectáculo. En octubre de 1666, cuando Margarita Teresa llegó a Viena, una de las mayores preocupaciones del emperador fue distraer a su esposa con gran multitud de fiestas, óperas, bailes y ballets ecuestres.

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

«Acostáronse sus Magestades temprano, y se levantaron tarde con reciproco gozo, y contento. Siguiéronse otros festejos, y entre ellos, tres días de artificios de fuego; porque hubo representacion de figures. Baxó cupido del Cielo para establecer en la tierra la paz y el amor. Apareció Bulcano con sus Ciclopes en su encendida fragua, fabricando el yunque diferentes armas. Cupido asistido de mas soberano impulso, y armado de enojo, hizo pedaços las armas, y la fragua cenizas, y dexando establecido el Imperio de Amor, se remontó a los Cielos, el Arco en la mano, y pendiente la Aljava de

diseñadores de vestuario y escenografías de la corte francesa han sido Henri de Gissey o Jean Berain, lo que ha permitido a algunos plantear incluso el estudio de los diferentes estilos según el diseñador, hablando en ocasiones de un estilo Gissey y otro estilo Berain, mucho más recargado, en HOURCADE, Philippe. *Mascarades et Ballets au Grand Siècle*, Paris: Desjonquières, 2002, pp. 90-92. Se puede ampliar sobre el conocimiento de Jean Berain en DE LA GORCE, Jérôme. *Berain, dessinateur du Roi Soleil*. Paris: Herscher, 1986. La figura de Gissey, a pesar de ser muy conocida, está menos estudiada por no contar con un gran número de dibujos firmados por él mismo. Sí lo ha sido en algunos artículos a raíz de la aparición reciente de los dibujos para el vestuario de *Les Noces de Pelée et Thetis*, de 1672.

¹⁰⁶ Aunque no tan detalladamente en lo que respecta a las indumentarias, *Los placeres de la Isla Encantada* también se publicaron. *Les Plaisirs de l'Isle enchantée. Course de bague, collation ornée de machines, comédie meslée de danse et de musique, Ballet du Palais d'Alcine, feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le 7 may 1664 et continuées plusieurs autres jours*. Paris : R. Ballard, 1664. Y con grabados de Israel Silvestre de lo que aconteció en la edición de 1673: *Les plaisirs de l'isle enchantée, course de bague : collation ornée de machines ; comédie, meslée de danse et de musique, ballet du palais d'Alcine ; feu d'artifice : et autres festes galantes et magnifiques, faites par le Roy à Versailles, le VII. may M.DC.LXIV et continuées plusieurs autres jours*. Paris: Imprimerie Royale, 1673. Accesible a través de la red en la Biblioteca Nacional de Francia en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626216h.r=Les+plaisirs+de+l%27isle+enchant%C3%A9e.langEN> > consulta 18-09-2015

¹⁰⁷ APOSTOLIDÈS, 1981, p. 93.

su lado exausta de flechas, pareció el Cavallo Pegaso en la cumbre del Monte Parnaso, y las Nueve Musas salieron de una cueva»¹⁰⁸.

Lo que siguió después de la representación de Cupido para salvaguardar el amor, fueron una serie de espectaculares fuegos de artificio que ensalzaron a la pareja imperial y a la propia casa de Austria a través de sus iniciales¹⁰⁹. Aunque no nos han quedado constancia de gran parte de los festejos que se realizaron¹¹⁰, sí que sabemos que en uno de estos actos, Leopoldo y Margarita se vistieron con trajes que personificaban a Acis y Galatea (**Fig. 10**), siguiendo una referencia a la *Favola Pastorale per musica La Galatea* de Pietro Andrea Sian, basada en el Libro X de *La Metamorfosis* de Ovidio¹¹¹ para realizar unas entradas de ballet. En efecto, la historia de Acis y Galatea recuerda a la propia de Margarita y Leopoldo y al amor que se profesaban. Acis, un pastor, se enamora de la bella nereida Galatea, de quien también está enamorado el cíclope Polifemo que, celoso de que Acis sea correspondido, lo aplasta con una roca dándole muerte. Pero Galatea conseguirá la ayuda de Poseidón y transformará a Acis en río para que este viva eternamente. Es posible volver a releer esta historia a la luz de los hechos contemporáneos. Gracias a Galatea, Margarita Teresa, Acis, Leopoldo vivirá eternamente en el cauce del río, es decir, que gracias a la emperatriz, la estela del emperador no se perderá gracias a la descendencia.

No obstante, fue en el famoso ballet ecuestre *La Contesa dell'Arie e dell'Aqua*, organizado a comienzos de 1667 y dentro del marco de las festivas celebraciones que se llevaron a cabo con motivo de las bodas de Margarita y Leopoldo¹¹², donde se encuentran formuladas todas las pretensiones de poder político, siendo una respuesta directa, tanto a la entrada de Luis XIV en París, como al torneo celebrado dos años

¹⁰⁸ En *Verdadera relación de la entrada, y recebimiento, que se le hizo à la señora Emperatriz de Alemania...*, 1667, Fol. 374 (BNE. MSS/18400)

¹⁰⁹ «Parecieron en medio de un volcán de fuego encendidas estas letras en una Torre. V. L. Viva Leopoldo. Y en otra Torre. V. M. Viva Margarita. En otra máquina se leyeron en fuego distintas las cinco vocales. A. E. I. O. U. Con esta significación: Austria eris in orbe ultima» en *Verdadera relación de la entrada y...* 1667, Fol. 374. (BNE. MSS/18400)

¹¹⁰ «Huvo otras muchas cosas de grandes regozijos, que no se pueden referir, por ser de muy larga relación.» en *Verdadera relación de la entrada y...* 1667, Fol. 374 (BNE. MSS/18400)

¹¹¹ JONGE, Krista; GARCÍA, Bernardo. *El legado de Borgoña: fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*. Madrid: Marcial Pons, 2010, p. 621.

¹¹² No era la primera vez que se organizaba en Viena un torneo en honor de Margarita Teresa. Cuando la Infanta nació en 1651, al año siguiente, la corte vienesa organizó una ópera-torneo, *La Gara*, con motivo de su nacimiento. En esta combinación de ópera y torneo, los continentes se disputaban el homenaje a la Infanta, siendo al final Júpiter quien otorgaba la victoria a Europa e invitaba al resto de continentes a que juntos homenajearan a la Infanta. Este espectáculo, además de cumplir con esa rendición de amor y pleitesía a la Infanta, mostraba claramente las aspiraciones políticas de la rama austríaca de la dinastía, puesto que la cuadrilla del torneo que representaba a Europa estaba comandada por Fernando IV, que debía ser luego proclamado Rey de Romanos, título que se le otorga al futuro emperador del Sacro Imperio, además de homenajear a una Infanta, que bien podría ya servir como enganche de una unión con España, mediante enlace matrimonial, para consolidar la hegemonía política de la dinastía de los Habsburgo en Europa, porque al final, Europa salía vencedora con el nacimiento de la Infanta. En SOMMER-MATHIS, Andrea. «Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Causa de Austria en el Barroco», en DÍEZ BORQUE, 1994, p. 46-47

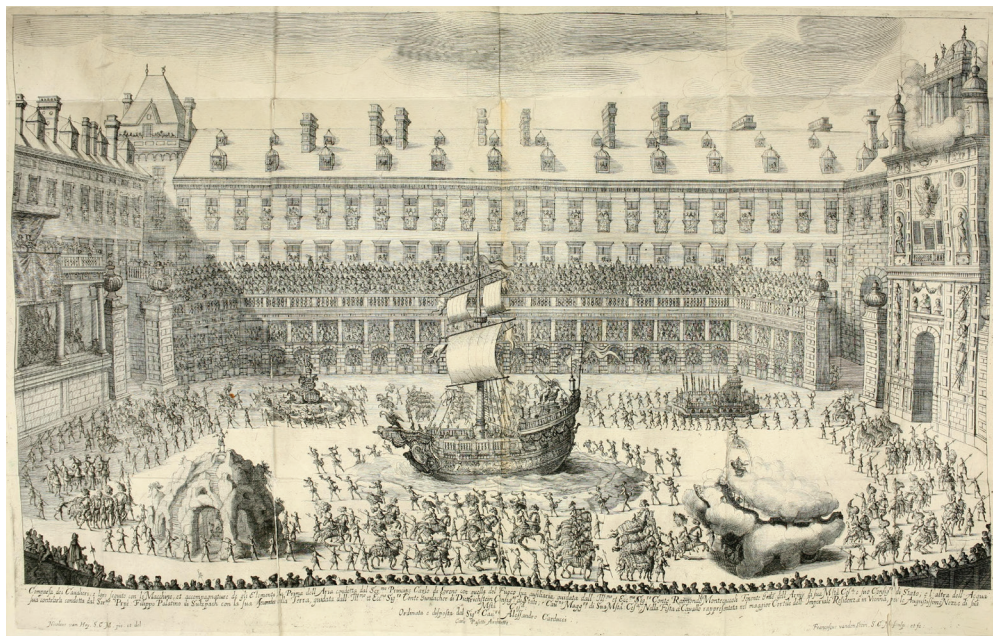


Fig. 13. Franciscus van der Steen (grav.), 1667. *La Contesa dell'Arie e dell'Aqua en el patio del Palacio Imperial*. Los Ángeles, The Getty Research Institute.

después. Tuvo lugar, concretamente, el 24 de enero de 1667 en el patio interior del palacio imperial (**Fig. 13**), y allí se pretendió aunar grandes decoraciones con coreografías ecuestres intentando superar el torneo francés y crear el espectáculo más fastuoso y brillante que se hubiera visto hasta entonces¹¹³.

El arquitecto Carlo Pasetti, erigió en el patio del palacio tribunas para los espectadores y una decoración palaciega, que se podía transformar en el Templo de la Eternidad. Proyectó también seis carruajes, alusivos a los Elementos, a la Gloria y a la nave de los Argonautas, que quedaron grabados, así como diversas figuras que formaron parte de las evoluciones en las diferentes entradas del ballet ecuestre¹¹⁴.

¹¹³ Sin embargo, su pretensión inicial de lucimiento y grandiosidad quedó ligeramente trastocada por las inclemencias meteorológicas. El hecho de que se realizara en invierno, creó una situación un poco anómala de ballet ecuestre, ya que el aguanieve que cayó durante la celebración de la fiesta arruinó las plumas y deslució las sedas que llevaban los combatientes del torneo, aunque nada de esto se menciona en las relaciones oficiales del espectáculo, puesto que se redactaron incluso antes de que llegara a realizarse el ballet ecuestre y se mandaron traducidas al italiano a las diferentes cortes europeas, según se dice en SOMMER-MATHIS, Andrea. «Teatro de la Gloria Austríaca. Fiestas en Austria y los Países Bajos» en DÍEZ BORQUE, José María. *Teatro y Fiesta en el Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias* (catálogo de la exposición celebrada en Sevilla, Abril-Junio 2002). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2002, p. 61.

¹¹⁴ Los grabados pueden verse a través de la web en *Publications relating to the wedding of Leopold I, Holy Roman Emperor, and Margarita Teresa, Infanta of Spain*, colección de publicaciones relativas al matri-

El argumento del torneo era la disputa de los Elementos sobre si había sido el Aire o el Agua el que había creado la perla más hermosa. En este contexto, la Perla, se identificaba con Margarita¹¹⁵. En primer lugar entraba la nave de los Argonautas al patio del palacio, seguida por los carros de los cuatro elementos a los que acompañaban sus tropas, formadas por nobles de la corte; seguía luego una escena operística; una disputa que tenía a Juno y a Neptuno como protagonistas. A continuación, el torneo con la representación de los cuatro elementos. Al final del espectáculo, intervenía Júpiter para terminar con la pelea y entregar el galardón de la victoria a Leopoldo I, que aparecía representándose a sí mismo como la propia majestad imperial, con todas sus insignias. El premio no era otro que el mismo Toisón de Oro, elemento que ya había aludido al significado de la victoria seis años y medio antes, durante la entrada de Luis XIV a París.

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

Leopoldo siguió con los agasajos a su esposa de forma festiva. El 25 de abril de 1667¹¹⁶, día en que se cumplía el primer aniversario de su boda por poderes, se representó la comedia *Victorias del amor contra el desdén en el más amado y aborrecido*, una obra de Calderón adaptada a las particularidades de la corte imperial, en la que sus protagonistas, Irene, hija de Gnido y Aminta, Infanta de Chipre, podían identificarse con la emperatriz Margarita Teresa, asociando el destino de la Infanta con el de las heroínas ideadas por los poetas destinadas a contraer matrimonios en favor de la paz y la prosperidad de sus reinos¹¹⁷.

Sin embargo, en mayo de 1667, Luis invadió los Países Bajos, reclamado unos supuestos derechos de devolución de su esposa María Teresa, en lo que se conocería como

monio imperial, y digitalizado por el Instituto Getty. Accesible a través de la red en https://archive.org/details/gri_33125008682904_consulta_20-09-2015

¹¹⁵ En 1734, el *Diccionario de Autoridades* recogía el significado de perla en la definición de Margarita: «Lo mismo que Perla. Aplicase regularmente a las más preciosas. Es voz Griega. Latín. *Margarita*. HUERT. Plin. lib. 9. cap. 35. A estas (las Perlas) llaman los Griegos Margaritas y los Latinos Uniones, porque nunca se hallan dos en una concha semejantes.», en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA; *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Vol. IV. Madrid: Francisco del Hierro, 1734, p. 498. La identificación de Margarita con la perla viene desde el momento de su nacimiento. El autor de *El Nuevo Olimpo*, Gabriel Bocángel, ya escribió en 1651 *La perla de dos orientes: descripción del felicísimo nacimiento y ostentoso bautismo de la Serenísima Señora Margarita María de Austria, hija de Felipe IV y Mariana de Austria*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE. MSS/8333).

¹¹⁶ DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. «Relaciones teatrales durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)» en DIEZ BORQUE, 1994, pp. 59-66

¹¹⁷ OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 871. La autora cita como referencia fundamental para esta obra a DE LOS REYES PEÑA, Mercedes. «Una fiesta teatral española en la corte de Viena (1667)» en *En torno al teatro del siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*. Almería, 1995, p. 204-205

Guerra de Devolución¹¹⁸, aunque no pilló de sorpresa, puesto que había preparado el terreno con la publicación de varios textos alusivos a los supuestos derechos de su esposa¹¹⁹. La regente, Mariana de Austria, pidió ayuda al Imperio, confiada de que las relaciones familiares que le unían con Leopoldo le servirían en la búsqueda de ayuda, para un conflicto que estaba sembrando la inestabilidad en una regencia que ya de por sí era inestable. Leopoldo, sin embargo, prefirió mantenerse neutral en el conflicto¹²⁰. Es posible que dicha neutralidad de Leopoldo se debiera a la firma de un “secretísimo tratado” en el que Luis XIV y el Imperio se repartían la herencia de la monarquía hispánica en caso de que Carlos II falleciera pronto. Sin embargo, este tratado que hubiera supuesto una traición al testamento de Felipe IV, nunca se llegó a firmar¹²¹.

La noticia del tratado de reparto, llegó a Madrid al poco tiempo, y aunque la Paz de Aquisgrán puso fin a la Guerra de Devolución en febrero de 1668, Leopoldo debía intentar restaurar la confianza de sus familiares hispánicos, para lo que volvió a usarse de esos impactantes espectáculos que ensalzaban la belleza y el amor que sentía por Margarita.

La ocasión llegaría en la celebración del cumpleaños de su esposa el 12 de julio del mismo año. Si uno de los grandes festejos de Luis XIV y María Teresa había sido la gran ópera italiana *Ercole Amante*, Leopoldo debía superarla nuevamente con otra ópera de estilo italiano. El Emperador consideró el momento perfecto para inaugurar el recién terminado *Theater auf der Cortina*, cuya construcción se había iniciado a principios de 1666. La representación con la que se celebró el día de Margarita fue *Il Pomo d'Oro*¹²²:

«Él dice que quiere hacerlas a todas contentas y satisfechas, reservando esta Manzana de Oro a la Mayor Princesa que jamás se esperen acer en el Mundo, Hija y Esposa de los Mayores Monarcas de la Tierra, la más Bella, y Sabia de quantas pueda aver, en la qual viendo unidas las Glorias de Juno por la grandeza de su sangre, y de los estados, las Prendas de Venus por su Hermosura, las Prerogativas de Palas por su grande Ingenio, podrá cada una de estas tres Diosas gloriarse de aver conseguido la Manzana de Oro»¹²³.

¹¹⁸ BURKE, 2010, p. 73.

¹¹⁹ BILAIN, Antoine. *Traité des droits de la Reyne Très-chrétienne sur divers états de la Monarchie d'Espagne*. Paris: Robb Philippes, 1667.

¹²⁰ En una carta del conde de Castellar, embajador de España en Viena a su homónimo en Madrid, el conde de Potting, dijo expresamente «en esta ocasión no saca la espada, no rompe con Francia y no socorre a Flandes encareciendo los motivos que tiene para ello y el extremo peligro en que se hallan aquellos estados de Flandes», pese a la petición oficial de apoyo que en el verano de 1667 había pedido Mariana de Austria a su hermano Leopoldo, en OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 873

¹²¹ En el tratado se reconocía explícitamente el derecho de María Teresa a la herencia española. Según las cláusulas estipuladas, en caso de que Carlos II muriera sin herederos, Luis XIV heredaría los Países Bajos, el Franco Condado, Las Filipinas, Rosas, Navarra, Nápoles, Sicilia y las posesiones africanas; Leopoldo, a cambio recibiría el resto de territorios de la monarquía hispánica. Sin embargo, el acercamiento de Luis. OLIVÁN SANTALIESTRA, 2011, p. 874-856

¹²² SBARRA, Francesco. *La Manzana de oro: comedia famosa en las bodas de el Emperador Leopoldo, y de la Emperatriz Margarita / compuesta en Italiano por Francesco Sbarra; y traducida por el Licenciado Juan Silvestre Salva*. Viena: Mateo Cosmerovio, 1668 (BNE R/19783)

¹²³ SBARRA, Francesco, 1668, pp. 19-20 (BNE R/19783)

Estas eran las palabras con las que Francesco Sbarra, el autor del libreto, prácticamente cerraba el prólogo y el resumen de la que sería la obra más grande dedicada a la Emperatriz Margarita Teresa. Para el libreto que se editó, en italiano y también en castellano para mandarlo a la Corte de Madrid, se realizaron ilustraciones en estampa de los decorados y una vista interior del teatro en el momento de la representación, realizados por el arquitecto y escenógrafo Ludovico Ottavio Burnacini¹²⁴.

En *Il pomo d'Oro* se volvió a recrear uno de los mitos más representados y conocidos del momento, el del Juicio de Paris, que, en este caso, da un vuelco más y, lejos de dejar a Venus como triunfadora absoluta de episodio, relegaba su victoria a la Emperatriz. Al final de la ópera, las tres contrincantes del juicio, dejan de lado sus diferencias, y las tres, con sus atributos diferentes cada una –Grandeza de sangre de Juno, hermosura de Venus e Ingenio de Atenea– renuncian a ésta para ofrecerla a la verdadera mujer que ostenta cada una de estas características, las tres en su conjunto, la emperatriz Margarita Teresa.

Es cierto también que en la representación, no es Margarita la única que consigue la victoria al final de la representación, Venus y Marte triunfan sobre el resto (**Fig. 14**), pero el triunfo de ambos podría relacionarse con el de los propios emperadores. Con esta unión de Venus y Marte, o de Margarita y Leopoldo, se lograría una perfecta unión, de la belleza de Venus con la marcialidad de Marte, y extrapolando, una unión de ambas ramas de la dinastía de los Habsburgo y de todos los territorios amparados bajo sus mandatos, en lo que más que un triunfo personal, constituía una apoteosis misma de la propia dinastía de los Austrias.

La celebración de *Il Pomo d'Oro* fue un colosal final de los festejos nupciales: la desmesura se apoderó del escenario con la cantidad de decoración escenográfica y tramoyas que se usaron para tal acto. Además, el *Theater auf der Cortina*, tenía una particularidad más: situaba a Leopoldo y Margarita en el centro de la representación, en un podio levantado en medio del patio de butacas (**Fig. 15**), no sólo controlando la perspectiva perfecta para ver la representación desde el punto de vista preferencial, sino además y casi más importante, siendo el punto central de todas las miradas. Allí apareció Margarita con su sempiterno guardainfante, mostrándose delante del escenario con la imagen que debía mostrar, la de heredera de los dominios hispánicos. El guardainfante, prenda española por excelencia, tomó lugar en la propia representación, siendo partícipe y espectador de la misma, y aunando en realidad la imagen alegórica del conflicto, con la real de la propia emperatriz.

Y, sin dejar de lado esta ópera que constituía una auténtica coronación simbólica de la Casa de Austria, en el país rival, los festejos por la victoria en la Guerra de Devolución se celebraron también de una manera grandiosa. El 18 de julio de 1668, apenas una semana después de la gran celebración operística en Viena, se llevó a cabo en los jardines del palacio de Versalles una fiesta con la que Luis XIV quiso celebrar sus propias victorias, agasajando a su esposa María Teresa de Austria. Al final, ella fue la excusa y el amor hacia ella le llevaron a reclamar sus derechos. La fiesta se

¹²⁴ Para un estudio en profundidad de los decorados y las estampas realizadas por Burnacini, véase MERINO PERAL, Esther. «Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d'Oro* de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid» en *Anales de Historia del Arte*, 2008, 18, p. 141-166



Fig. 14. Ludovico Ottavio Burnacini, 1668. *Triunfo de Venus y Marte*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

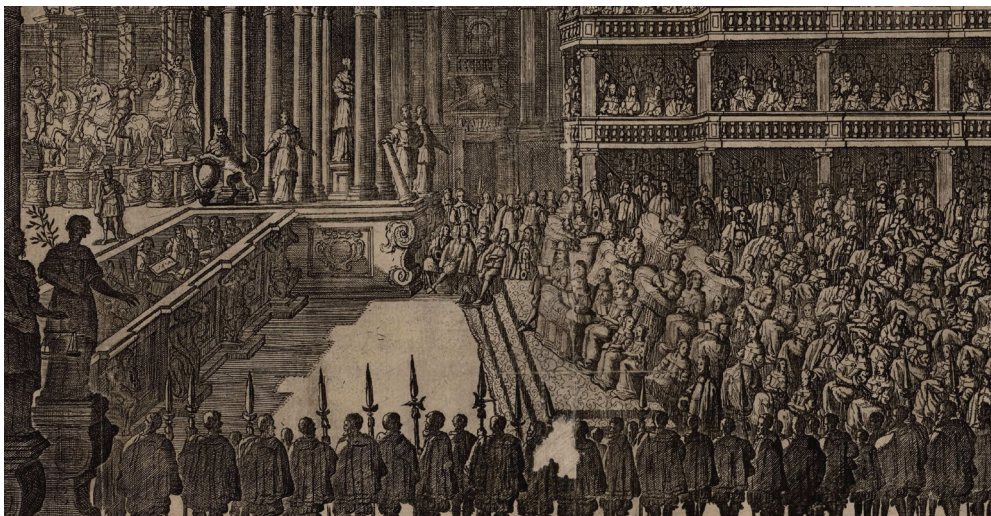


Fig. 15. Ludovico Ottavio Burnacini, 1668. *Fragmento de Interior del teatro "Auf der cortina" durante la representación de Il Pomo d'Oro*. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

conoció como el *Grand Divertissement Royal*. El desembolso que sufrieron las arcas francesas tras los enormes dispendios fue la cantidad de 117.000 libras¹²⁵.

La descripción de la fiesta inmediatamente se tradujo al castellano y fue remitida a la corte de Madrid. Unos eventos de tal calibre debían ser conocidos, en lo que debía presentarse como el colofón de la fiesta barroca¹²⁶. Han quedado además, multitud de relaciones que explican el transcurrir de la fiesta así como ilustraciones, en una edición de grabados que se hizo años más tarde, en 1679¹²⁷. La fiesta incluía comedia, una impresionante cena, arquitecturas efímeras y fuegos de artificio, para los que se encargaron entre otros, Vigarani o Gissey. Los invitados se convirtieron en los propios actores de la fiesta.

La lucha por legitimarse como herederos, ya no sólo de los territorios de la monarquía hispánica, sino como herederos del Imperio, llegó más allá de los escenarios y las fiestas cortesanas. El mismo año que Leopoldo celebraba *La Contesa dell'Arie e dell'Aqua*, Luis XIV hizo publicar un escrito en el que especificaba que él tenía justas pretensiones para heredar el imperio¹²⁸, si bien es cierto que Luis XIV, en realidad no tenía como objetivo ascender al trono imperial, a pesar de firmar tratados con varios electores¹²⁹.

Un torneo figurado entre las hijas de Felipe IV. Conclusiones

Siguiendo toda la retórica del espectáculo y la imagen de ambas Infantas y soberanas, prácticamente se podría decir que lo que sucedió en esta “guerra fría”, fue un auténtico torneo ficticio, sin una confrontación real. En un lado de la plaza, podríamos colocar a María Teresa de Austria, Reina de Francia, portando el escudo de la Flor de Lis, con su imagen doblegada a Francia, viviendo y respirando bajo el manto de Luis XIV. En el otro, guardainfante por bandera, símbolo de su imagen española en pro

¹²⁵ Referencia en www.chateauversailles.fr/l-histoire/versailles-au-cours-des-siecles/vivre-a-la-cour/le-grand-divertissement-royal > consulta el 18-09-2015

¹²⁶ DE LA ROSA, Pedro. *Descripción breve del espléndido banquete que S.M. Luis XIV dió a las Señoras de su Corte en el Real Sitio de Versalles*. Paris: J.D. Bertrand, 1668. Se conserva una edición de esta publicación en la Biblioteca Nacional de España, con referencia BNE 2/9248. El autor fue Pedro de la Rosa, el principal responsable de la compañía de actores que entretenían a la reina María Teresa en su estancia en París, desde 1661 hasta 1674. Para conocer más sobre la etapa de Pedro de la Rosa en París y de su labro teatral, véase RICO-OSÉS, Clara. *Espagne vue de France à travers les ballets de cour du XVIIe siècle*, Ginebra: Éditions Papillon, 2012, pp. 184-205

¹²⁷ FÉLIBIEN, André. *Relation de la feste de Versailles du 18e juillet 1668*. Paris: Imprimerie Royale, 1673. Accesible a través de la red en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626217x/f1.planchecontact> > consulta el 19-09-2015. Además, el centro de investigación del Château de Versailles dispone de una base de datos sobre todas las fiestas que se montaron en Versalles, con los documentos existentes y una gran cantidad de ediciones digitalizadas, con el enlace a las mismas, en www.chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/corpus-raisonnes/livrets-recits-et-partitions > consulta el 19-09-2015

¹²⁸ AUBÉRY, Antoine. *Des iustes pretentions du roy sur l'empire*. Paris: Antoine Bertier, 1667. Aunque fue escrito y divulgado mayormente en francés, fue traducido también al latín y al alemán, según SCHILLINGER, Jean. *Les pamphlétaires allemands et la France de Louis XIV*. Bern: Peter Lang, 1999, p. 217

¹²⁹ SHAPIRO, Sheldon. *The relations between Louis XIV and Leopold of Austria from Treaty of Nymegen to the Truce of Ratisbon*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1989, p. 148

de recordar quién es y de dónde viene, su hermana, Margarita Teresa, Emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico.

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

Este estudio se ha centrado fundamentalmente en la moda y espectáculo cortesano relacionado con la figura de ambas Infantas. Es cierto que la vida teatral continúa más allá de lo que aquí se ha tratado. Pero se ha intentado recrear una problemática que, lejos de ser meramente estética, es un problema fundamentalmente político. Todo el espectáculo, giró en torno a esta pretensión, a una herencia posible que sin embargo, nunca se produjo en el periodo que abarca este estudio¹³⁰.

Porque en el espectáculo del mundo, el espectáculo con mayúsculas, todas las diosas y personificaciones, fueran estas Venus, Galatea, Proserpina o quien fuera, todas ellas pretendían ser merecedoras de uno de los grandes dominios de la Casa de Austria. Y así, en su imagen real o alegórica, tanto María Teresa como Margarita Teresa protagonizaron su particular torneo para alcanzar, como decía Bocángel, un Nuevo Olimpo.

¹³⁰ Tras la muerte de Carlos II, la Guerra de Sucesión no colocó a ningún heredero de Margarita Teresa en el trono español. No es suficiente decir que no sobrevivió ninguno para ver acabado el conflicto, pero tampoco fue ninguno de los otros miembros de la Casa de Austria. A la postre fue Felipe d'Anjou, nieto de María Teresa quien ascendía al trono de España como Felipe V.