



*IV Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2012*

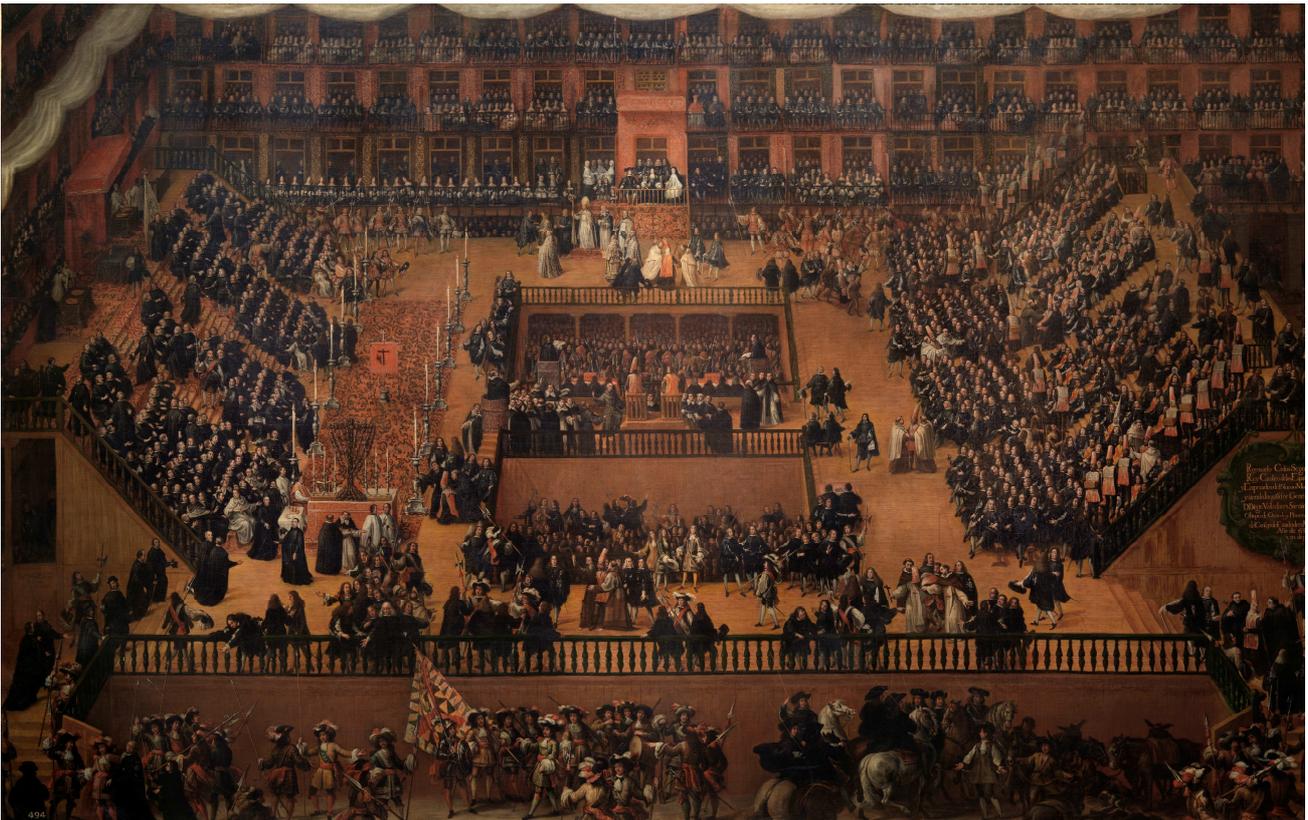
**IV CONGRESO VIRTUAL SOBRE  
HISTORIA DE LAS MUJERES.  
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2012)**



**LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL “AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR DE  
MADRID” DE FRANCISCO RIZI DE GUEVARA**

**Margarita Ana Vázquez Manassero**

LA IMAGEN DE LA MUJER  
EN EL  
‹AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID›  
DE  
FRANCISCO RIZI DE GUEVARA



Margarita Ana Vázquez Manassero  
Becaria del Dpto. de Conservación de Pintura Española hasta 1700  
del Museo Nacional del Prado

**LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL  
«AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID»  
DE FRANCISCO RIZI DE GUEVARA**

**1. CONSIDERACIONES PREVIAS: METODOLOGÍA Y FUENTES DEL ESTUDIO**

El *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid* (1683), obra del pintor Francisco Rizi de Guevara (1614-1685), constituye la traducción en términos pictóricos de la celebración que tuvo lugar durante la jornada del 30 de julio de 1680 en el coso madrileño, a la que asistieron Sus Majestades, Carlos II, María Luisa de Orléans – convertida tan sólo unos meses ha, en su esposa – y la reina madre doña Mariana de Austria. Por lo tanto, los márgenes cronológicos que delimitarán este estudio comprenderán el reinado de Carlos II desde su mayoría de edad en 1675 hasta finales del siglo XVII y las coordenadas espaciales serán fundamentalmente las de la corte madrileña.

A pesar de que la investigación en el ámbito de la Historia del Arte y la revisión crítica del periodo barroco tardío hispánico todavía se halla, en términos generales, en una fase embrionaria; durante los últimos años han visto la luz una serie de estudios que han supuesto una *mise au point* de este periodo<sup>1</sup> – el reinado de Carlos II – tradicionalmente tildado de “oscuro” y “decadente”. La presente comunicación pretende seguir en esta dirección, aportando una aproximación de carácter transversal para el conocimiento de una obra – el *Auto de Fe* – que a pesar de haberse convertido en ilustración habitual de los libros de historia y parte del imaginario colectivo, a día de hoy, no cuenta con estudio alguno que aborde un análisis interpretativo a nivel iconográfico e iconológico en profundidad<sup>2</sup>.

Ante esta laguna historiográfica, a lo largo de los últimos meses se ha venido desarrollando una intrincada labor de investigación en torno a este inmenso lienzo – el mayor y más complejo retrato de corte de la segunda mitad de siglo – fruto de la cual esta pintura se ha revelado como una fuente inagotable de conocimiento de una época vagamente escrutada. Es más, se ha constatado cómo el afán retratístico es llevado por Rizi hasta las últimas consecuencias, capturando hasta el más mínimo detalle, - prácticamente imperceptible al ojo humano –, hecho ha permitido identificar a un buen número de los miembros de la Corte de Carlos II – en su mayoría varones – que tomaron parte en la celebración del Auto de Fe de 1680.

En esta comunicación, el objeto de estudio se va a centrar en la representación de la figura femenina en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*. Partiendo de las imágenes de mujeres contenidas en esta pintura, se pretende realizar una aproximación y dibujar el paisaje femenino existente durante el reinado del último de los Austrias.

La metodología vertebradora del estudio se articulará en torno a dos polos antitéticos: por una parte, se analizará la imagen de las damas de la corte, situadas en el último término de la composición, ocupando el lugar reservado a las máximas autoridades y de mayor relevancia simbólica, esto es, los balcones de las casas del Conde de Barajas de la Plaza Mayor Madrid, en cuyo centro se situó el palco desde dónde Sus Majestades presenciaron el acto. La imagen de estas damas de alta alcurnia será estudiada atendiendo a la periodización de la existencia femenina vigente por aquel entonces: la doncellidad, el matrimonio y la viudedad. En esta secuenciación se analizarán los cambios en la identidad social de la mujer y se presentará a la reina consorte, María Luisa de Orleans, como *espejo de la perfecta casada*<sup>3</sup> y a la reina madre, Mariana de Austria, como paradigma de la viudedad. Estas mujeres del entorno cortesano encarnarían los valores de honestidad y discreción propios de las “mujeres honestas”.

Como contrapunto a éstas, a partir de la imagen que el lienzo ofrece de las reas condenadas por el Santo Oficio – deambulando por el corredor más cercano al espectador, segundo núcleo en cuanto a relevancia simbólica, y sentadas en las gradas de la derecha – se abordará la cuestión de las “mujeres deshonestas” y la consideración social de las mismas.

Participando de ese juego tan barroco como es el de la oposición de extremos contrarios, las mujeres pertenecientes a la esfera cortesana no fueron las únicas que tomaron parte en la celebración de esta solemnidad. Así, frente al ideal de dama honesta y virtuosa personificado en las mujeres que presenciaron desde los balcones el Auto se presenta a la mujer deshonesto y pérfida concretada en la imagen de las reas. De este modo, en la presente comunicación, se analizarán los dos paradigmas de la mujer – antitéticos entre sí – existentes a finales del siglo XVII y que tienen su reflejo en el *Auto de Fe* de Francisco Rizi.

En lo que respecta a las fuentes de obligada referencia, como punto de partida para un estudio en profundidad de este lienzo debe tomarse en consideración un documento fundamental – si bien no el único – en el que se detallan pormenorizadamente todos y cada uno de los momentos y el estricto protocolo a seguir durante tan fastuosa exaltación de la fe católica: se trata de la *Relación*<sup>4</sup> redactada por don José Vicente del Olmo y publicada el mismo año en que tuvo lugar dicho acontecimiento. Sin embargo, aunque la narración de Del Olmo será de gran utilidad para la interpretación de lo que acontece en la pintura, se ha constatado cómo Rizi no sigue a pies juntillas las palabras del cronista sino que la disposición que el artista hace de los *actores* implicados en la *función* obedece a criterios de representatividad e importancia simbólica y por ello, plasmará de manera sincrética sobre el lienzo diferentes momentos de la celebración que no acontecieron de manera simultánea.

En lo que respecta al capítulo dedicado a los retratos de las mujeres cortesanas, dada la estricta reglamentación que impregnaba el microcosmos cortesano – y consecuentemente, una solemnidad de la magnitud de un Auto de Fe celebrado en la capital del reino – una de las

fuentes que nunca deberá perderse de vista serán las *Etiquetas*<sup>5</sup> de la Corte Austríaca en las que se recogía el estricto protocolo y las funciones de cada uno de los cortesanos. Este protocolo era, ante todo, un arte altamente codificado porque cada uno de los códigos que prescribía el significado del signo en operación, un código fuertemente estructurado y socializado, o, más exactamente, se trata de un código cerrado<sup>6</sup>. La Corte de Carlos II – y la trasposición pictórica que de ella realiza Francisco Rizi en los balcones de la Plaza – no será una excepción, y debe ser entendida, por lo tanto, como un sistema cultural en el que todos conocían los códigos establecidos, participando y obedeciendo al mismo paradigma de normas y reglas presididas por el principio de superioridad/inferioridad. De ahí que, del mismo modo en que José del Olmo relatará la distribución de los asistentes en las gradas<sup>7</sup> tomando siempre como eje rector el balcón de Sus Majestades, Rizi realizará la misma operación sirviéndose en su caso del pincel, situando a los monarcas como eje de simetría de la composición. Este recurso permite realzar la función fáctica del ceremonial y re-afirmar al rey como centro de todo lo que acontece – como si de un astro alrededor del cual los planetas y satélites gravitan se tratase –. A partir del palco regio se articulan un conjunto de relaciones binarias estructurales como centro/periferia, separado/unido, alto/bajo, derecha/izquierda, detrás/delante, primero/segundo, superior/inferior, cercanía/lejanía, sentado/de pie. El conocimiento y comprensión de estas relaciones espaciales – regidas por la *Etiqueta* – resultará primordial en la interpretación del lienzo y en el caso particular de las damas, la importancia de cada una de las mujeres de la corte – como también de los varones, como es de suponer – se medirá en términos de proximidad a al balcón real. Dicho en otras palabras, el hecho de que Rizi sitúe a determinadas mujeres en una posición más cercana a las reales personas implicará que éstas ostentaban un cargo de mayor relevancia en la Casa Real.

Además de poner atención en la jerarquía espacial, asimismo, habrá que escrutar pormenorizadamente la ritualización simbólica del cuerpo y del gesto femenino en el *Auto de Fe*. La teatralización de los movimientos corporales, de la mímica y los gestos configura un sistema de ceremonias interactivas regidas todas por un estricto código kinésico<sup>8</sup>. Permanecer sentado, alzarse, inclinarse, arrodillarse, apearse, etc., constituyen unidades significativas por sí mismas, por lo tanto, ninguna de las actitudes retratadas en las mujeres será casual, sino que responderán a un lenguaje perfectamente codificado conocido por todos los cortesanos, y que ahora, corresponde al historiador del arte descifrar. Así, el cuerpo, elevado por su interacción a un orden cultural, revela categorías de estatus y poder. La significación del ademán y de la disposición corporal se verán reforzadas por los atributos y vestimentas de que serán portadoras las féminas, lo cuál contribuirá a delimitar todavía con más precisión si cabe, el estatus social de los actores, en nuestro caso, de las *actrices* de este gran teatro.

Estas fuentes, deberán verse complementadas en todo momento por otras, también coetáneas en las que se haga alusión a este tipo de solemnidades u otras de corte similar: por un lado, las crónicas y tratados – especialmente aquéllos cuya génesis y redacción se gestó en el seno de la Corte en fechas cercanas al Auto<sup>9</sup> – y, por otro, los diarios de viajes de aristócratas europeos y la correspondencia de embajadores extranjeros que visitaron la corte madrileña alrededor de 1680<sup>10</sup>.

En lo que se refiere al capítulo dedicado a las malas mujeres o reas condenadas, el abanico de fuentes a consultar, dada la menor relevancia social de las efigiadas, resulta mucho más limitado. Básicamente se tratará de delimitar cuál fue su papel en el contexto del Auto, estableciendo analogías con otras *Relaciones* de Autos de Fe en el que las féminas condenadas tuvieron un papel destacado<sup>11</sup> – como sucedió en el de 1680– y se analizará cómo una serie de “delitos” les eran atribuidos con mayor frecuencia a las mujeres debido a su propia naturaleza<sup>12</sup>.

Por último, no debe perderse de vista que estas imágenes formaban parte de la mentalidad y se insertaban en un marco mucho más amplio, por lo que la aproximación al conocimiento de este intrincado retrato colectivo femenino – tanto de las “mujeres honestas” como de las “deshonestas o malas mujeres” – requerirá por parte del investigador, zambullirse de lleno en el contexto histórico, político, social y religioso de la época. Debido al carácter parcial de las fuentes hasta el momento citadas será imprescindible manejar una amalgama de fuentes de naturaleza heterogénea, que va más allá del ámbito disciplinar de la Historia del Arte, y empaparse del pensamiento y de la literatura – entendiendo la acepción *literatura* en toda su polisemia y variedad de géneros – del momento. Por esta razón, se tomará como punto de partida la tratadística moralista de época moderna desde la que se reguló y sistematizó la existencia femenina, imponiendo un férreo control sobre la misma. Estos *manuales* nacieron en la mayor parte de los casos de la pluma de clérigos, se dirigían al lector lego y fueron redactados en español, por lo que gozarían de una gran difusión prolongándose su influencia hasta bien entrado el siglo XVIII<sup>13</sup>. A esta constrictiva visión de la mujer divulgada desde la tratadística se van a ponderar tanto noticias coetáneas como sobre todo la imagen que de la feminidad aparecía descrita en las comedias del Siglo de Oro, seguramente mucho más ajustada a la que debía ser en realidad su consideración social en la época. La elección del género de la comedia – dejando otros géneros literarios como el drama, por ejemplo – no es para nada casual: la comedia representa un territorio lúdico, un triunfo del mundo al revés en el que serán elementos constantes la satisfacción del deseo y la búsqueda de la felicidad individual; y dónde, el juego amoroso resulta, por lo tanto, consustancial a este proceso. De ahí que, la mujer juegue un papel esencial que la lleva a romper con cualquier convencionalismo establecido. Incluso se ha llegado a hablar<sup>14</sup> de un “punto de vista femenino”, de un triunfo de

los enredos de la mujer sobre el hombre. De lo que no cabe duda es que el tema de la mujer en escena deviene central en la afirmación de la comedia nueva y en el sistema dramático, en especial, de Lope de Vega<sup>15</sup>. Se trata por lo tanto de dos caras – la moral establecida y la comedia – de una misma moneda: la de la imagen de la mujer de época moderna. De la contraposición de estas dos polaridades se buscarán las posibles continuidades/discontinuidades en el correlato pictórico que significa el *Auto de Fe*.

Resultaría imposible, y seguramente inadecuado, intentar condensar en unas pocas páginas una visión completa de la mujer en los últimos años del seiscientos. No se pretende, pues, presentar aquí un panorama general del reflejo de la mujer en el arte de época de Carlos II, sino esbozar una serie de trazos que permitan perfilar las líneas maestras que regían ese mosaico femenino. De este modo, el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid* debe ser entendido como una ventana abierta desde la que asomarse al complejo paisaje femenino de aquel entonces.

## 2. LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL «AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID»

### 2.1 LAS MUJERES DE LA CORTE DE CARLOS II EN EL «AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID» (1683)



Fig. 1 Francisco Rizi, Doncellas, damas y viudas situadas en los balcones adyacentes al de SS.MM. en el primer suelo de las casas del Conde de Barajas (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Se ha señalado en el encuadre histórico, que el núcleo alrededor del cuál se articula la entera composición es el balcón de reyes. Entorno a éste, Rizi retratará – alejándose en la mayor parte de los casos del repartimiento de los balcones establecido por el Mayordomo Mayor del rey, el Duque de Frías, y que adjunta José del Olmo en la *Relación*<sup>16</sup> – al sínfin de oficios de la Casa Real cuya razón de ser no era otra que la de rodear de la dignidad más preeminente todo el servicio de la persona del rey, así como a otros tantos ilustres asistentes.

La afluencia femenina, a pesar de ser minoritaria en relación a la de los cortesanos varones, es bastante considerable en el retrato que ofrece Francisco Rizi, ocupando la totalidad de los balcones situados a la derecha del regio palco del primer suelo, y con una nada

desdeñable presencia en los suelos segundo y tercero. Por lo tanto, el lienzo del artista madrileño revela que la asistencia femenina fue notable. Sin embargo, en la extensa *Relación* de la solemnidad – de más de doscientas páginas – mientras José del Olmo aportará todo lujo de detalles y exhaustivos listados<sup>17</sup> de los integrantes – siempre varones – de las comisiones de organización del evento o de los nobles que se hicieron familiares del Santo Oficio, enumerándolos con nombre, apellidos y toda la retahíla de títulos y prebendas que cada una de sus excelsas personas acumulaban, por el contrario, realizará una única y escueta mención a las damas. Se refiere a éstas en los siguientes términos:

ESPLICACION DE LAS PERSONAS MAS PRINCIPALES QUE TENIAN LUGAR EN EL TEATRO  
165 La atención que ponía el auditorio en la novedad de acciones tan graves, como el juramento de S.M. y de la villa de Madrid, no permitió que se hiciese el reparo en el concurso, variedad y nobleza de los que componían la frecuencia de tan lucido teatro. Veíanse SS.MM. en su dorado balcón, compuesto como para tan soberanos dueños, y al lado del Rei nuestro señor las augustísimas reinas y señoras nuestras su esposa y su madre. Resplandecían en los balcones siguientes las señoras damas de palacio, santificando su gala con la piedad de su pecho, en quien ostentaban grabada la insignia de la santa Inquisición. Fue admirable la demostración que hicieron de su católico celo todas las damas de los dos palacios, mostrándole en el estudio de llevar bordado en sus preciosos vestidos el hábito del santo oficio, y las que no tuvieron tiempo de observar el primor de fineza tan estremada, le recompensaron con llevar esta sagrada insignia en riquísimas veneras. Estaban todos los demás balcones curiosamente adornados y muy poblados de personas ilustres; y entre ellas se reconocían los sujetos más autorizados de ambos sexos, y no pocos embajadores de príncipes extranjeros.<sup>18</sup>

La divergencia entre lo que se narra en la *Relación* y la realidad que refleja el cuadro no tiene nada de fortuito sino que obedece a la propia idiosincrasia de cada una de las obras: en cuanto a las relaciones de solemnidades, su propósito era el de fijar unos estándares e instaurar un rígido protocolo que debería ser seguido en todos aquellos Autos de Fe venideros. Por ello, tras la redacción del texto por parte de José del Olmo, éste fue sometido a un férreo control por parte de distintos miembros del aparato inquisitorial encargados de garantizar la idoneidad y adecuación del escrito a la defensa de la fe católica concretada en este tipo de celebraciones<sup>19</sup>. Una vez superada esta supervisión, la *Relación* se estampaba y se publicaba, configurándose así como un elemento más de difusión y adoctrinamiento por parte del Santo Oficio de la Inquisición<sup>20</sup>.

Por su parte, el lienzo de Rizi posee un carácter de “*unicum*”, es decir, a diferencia de la *Relación* – texto sobre papel impreso – destinada a su reproducción de manera seriada en una imprenta de numerosos ejemplares; en el caso del lienzo, en cambio, al ser el monarca Carlos II quien encargó su realización al pintor Francisco Rizi y, aunque pueda parecer una obviedad, el propio carácter de la pintura llevaba implícito que tan sólo se iba a realizar una versión de la obra, la cual no iba a estar expuesta ni al alcance de un amplio público, sino que había de decorar alguna de las Residencias Reales de los Austrias<sup>21</sup>.

Dada la diferente naturaleza de las obras – *relación* y pintura –, de sus comitentes, de su finalidad, soporte material, etc., la omisión de la relevante concurrencia femenina al Auto de Fe por parte de José del Olmo no debió tener nada de casual, puesto que el encargo de la

redacción de la crónica provenía directamente del Santo Oficio de la Inquisición, caracterizado por su intransigencia y cuyos preceptos comulgaban con el moralismo más acérrimo y recalitrante, según el cual el papel de la mujer, era por decirlo de un modo eufemístico era cuanto menos “subsidiario”.

Por su parte, la pintura del *Auto de Fe* había sido un encargo regio, y como se detallará unas líneas más adelante, el contexto socio-político de la Casa Real tras el fallecimiento de Felipe IV había experimentado un giro copernicano: tras la muerte del rey en 1665 y el advenimiento de la regencia, la Casa del Rey había sido prácticamente desmantelada, quedando al frente la Casa de la Reina y en consecuencia, sus componentes – especialmente aquéllas damas más cercanas a la soberana – se revalorizaron en el codiciado mercado de valores cortesano<sup>22</sup>. El peso de la presencia femenina en la vida del monarca Carlos II – no sólo durante su reinado, sino desde su más tierna infancia – debía ser bien conocida por Francisco Rizi, dado que venía ostentando desde hacía años el título de pintor de cámara de Su Majestad<sup>23</sup>, de ahí que rodee el balcón real de una cantidad de mujeres sin precedentes. Así, resulta cuanto menos sintomático que la presencia femenina, a pesar de ser minoritaria se circunscriba única y exclusivamente – con la salvedad de las reas – al ámbito de mayor representatividad de la pintura y en un número nada desdeñable.

A estas reflexiones hay que añadir otro dato susceptible de ser analizado: fruto del proceso de investigación que se inició unos meses ha – y del que todavía quedan algunos flancos por cerrar – se ha concluido que el espacio de la pintura en el que se halla la mayor concentración de retratos por cm<sup>2</sup> susceptibles de ser identificados con nombres y apellidos es precisamente en los balcones. Curiosamente, empero, tan sólo en dos de las mujeres que aparecen en el lienzo, Rizi se esmeró en dotarlas de rasgos claramente individualizados e identificables: éstas son – como no podría ser de otro modo – las dos reinas, consorte y madre. Sin embargo, a pesar de que el pintor madrileño no fuera tan clarividente y perspicaz a la hora de concretar los rasgos faciales de las mujeres de la Corte, existen razones suficientes para creer que esta falta de concreción no se debe a un escaso interés en la representación de este microcosmos femenino. La escasa individualización en las féminas se ve contrarrestada por la variedad y multiplicad de gestos con que Rizi las retrata: mientras sus compañeros varones de los balcones atienden a un prototipo de representación bastante más hierático, la imagen de las damas situadas en los balcones constituye todo un compendio de sutiles y graciosos ademanes.

Tras este necesario *introito*, el lector se estará planteando cuestiones cómo ¿qué peso tuvieron las mujeres durante el reinado de Carlos II?, ¿a qué se debe una presencia femenina tan notoria - inmortalizada en el *Auto de Fe* -, en un acto en el que el protagonismo y la participación activa era *a priori* preeminentemente masculina?, ¿qué papel desempeñaron las

damas de la corte en la ceremonia y por qué el pintor las retrató de este modo?, y en definitiva, ¿cuál era la consideración social de la mujer cortesana a finales del siglo XVII?

En respuesta a la primera pregunta, los estudios más recientes coinciden en señalar que la existencia de Carlos II estuvo fuertemente condicionada – desde su nacimiento, pasando por el periodo de la regencia hasta su ascenso al trono al cumplir la mayoría de edad en 1675 – por la influencia de una serie de personalidades femeninas<sup>24</sup>.

Como ocurría con todos los príncipes niños, el futuro Carlos II, pasó sus primeros años de vida en la Casa de la Reina, rodeado de nodrizas, ayas y dueñas que se esforzaban en atender al enfermizo heredero. El abúlico y melifluido príncipe llegó a contar con 14 amas de cría y en este contexto iría cobrando especial importancia la figura de su aya – doña María Engracia Álvarez de Toledo, V marquesa de los Vélez –, puesto que a ella le había sido encomendado el seguimiento diario de la quebradiza salud del heredero y de poner orden en el constante ir y venir de personas, recetas y consejos que llegaban hasta su cámara.

A estos factores, se añade el hecho que desde comienzos del siglo XVII la planta de la Casa de la Reina había sufrido muchos ajustes y crecido considerablemente. Estaba integrada por hombres, a excepción de la Cámara – espacio de mayor cercanía a las reales personas –, en la que las mujeres eran mayoría indiscutible. Durante el periodo en que doña Mariana era todavía consorte, el personal era reducido tanto en términos absolutos como relativos<sup>25</sup>. Sin embargo, con el advenimiento de la regencia estas cifras aumentaron exponencialmente. Se contaban entre el servicio de la Casa de la Reina: la Camarera mayor – doña Elvira Ponce de León, Marquesa de Villanueva de la Valdueza –, el aya – la Marquesa de los Vélez –, 6 guardamayores, 18 damas – entre las que se encontraba la influyente doña Leonor de Velasco –, 7 dueñas de retrete, 10 de la cámara que cobran gajes, 14 que no lo hacían, 3 del retrete, 3 enfermeras, 2 labranderas y 5 lavanderas<sup>26</sup>. Sirva lo exhaustivo de esta enumeración para dar idea del variopinto a la par que intrincado microcosmos que se articulaba alrededor de las reales personas y cuya finalidad no era otra que rodear de la dignidad más preeminente a la recién estrenada regente, claro reflejo de las nuevas funciones de la titular de la Casa.

Estas mujeres que oficialmente servían a la reina regente, también urdían tramas, espiaban y vigilaban a su soberana con la esperanza de obtener informaciones o prebendas que favoreciesen a la facción cortesana a la que representaban., y la corte se configuró como el ecosistema idóneo para que estas nobles desarrollaran funciones que transcendían los límites de la servidumbre. Este paulatino avance en la adquisición de responsabilidades palaciegas por parte de las mujeres se vio favorecido por varias causas: por una parte, el antiguo ideal del caballero-guerrero se vio sustituido por una nueva tipología del cortesano en el que la persuasión, el engaño, el disimulo y la elocuencia eran sus rasgos definitorios – características que bien pudieran calificarse de “femeninas” –<sup>27</sup>. Por otro lado, las

excepcionales circunstancias que se dieron durante la regencia<sup>28</sup> – una minoría de edad, consecuencia directa de la crisis dinástica, y el manejo del poder por una mujer, reina madre, lega en el manejo de la maquinaria institucional pero habituada a intrigas propias del poder informal – propiciaron un relajamiento en la Etiqueta y se crearon espacios en los que estas mujeres pudieron inmiscuirse y moldear, a su antojo, el mundo cortesano, suscitando en no pocas ocasiones las mordaces críticas de los varones de la Corte<sup>29</sup>

Con la mayoría de edad de Carlos II, se mantuvo el número de personas que servían a doña Mariana al conservar ésta su Casa, pero con la llegada de la nueva consorte – María Luisa de Orleans – a Madrid se creó la Casa para la nueva reina, multiplicándose así el personal femenino de palacio – aunque a un ritmo siempre menor que el del conjunto de servidores varones<sup>30</sup>.

Esgrimidos estos argumentos, no debe resultar para nada extraño la cantidad de estas egregias señoras que aparecen retratadas en el lienzo de Rizi, ni lo preeminente de su posicionamiento junto al balcón real. A continuación, con el fin de acotar el papel y consideración de las damas y dotar el discurso de una coherencia estructural, se analizarán las representaciones de las mismas en el *Auto de Fe* atendiendo a los tres estados que definían la identidad social de la mujer – doncellez, matrimonio y viudedad –, concretando las especificidades que cada una de estas edades conllevaban.

Se ha optado por este criterio organizativo puesto que esta división es la que se siguió en la tratadística moralista de los siglos XVI y XVII, de gran calado durante toda la época moderna en los territorios hispánicos. Se hará especial referencia al *Carro de las donas*<sup>31</sup> redactado por Francesc Eiximenis en el siglo XVI. La idoneidad de este tratado para con el tema que aquí se aborda radica en que, mientras otros escritos de corte similar se circunscribían únicamente a un segmento de la vida de la mujer – especialmente al matrimonio – el *Carro de las Donas* pretende adoctrinar a la mujer cristiana en cualquiera de las etapas de su trayectoria vital, contenidos que van en perfecta consonancia con la imagen de la mujer cortesana que ofrece Rizi, pues en el *Auto de Fe* retrata a damas pertenecientes a todos los ciclos de edad.

### 2.1.1 Primera etapa: la imagen de las doncellas en el «Auto de Fe»



Fig. 2 Francisco Rizi, Doncellas en los balcones adyacentes al de SS.MM. en el primer suelo de las casas del Conde de Barajas (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Comenzando por el primer estadio en la vida de la mujer – la doncellez – se examinará cuál era la consideración de las jóvenes damas a partir de la literatura y fuentes históricas coetáneas para acto seguido, intentar dilucidar los puntos de intersección y de divergencia respecto a la representación plástica que de ellas realiza Rizi en el *Auto de Fe*.

En su *Tesoro de la lengua castellana*, Santiago de Covarrubias presenta una escueta definición de lo que se entendía por “donzella” en la primera mitad del siglo XVII: “*la muger moça y por casar*”<sup>32</sup>. Escaso margen a la interpretación deja esta sucinta mención. Sin embargo, Francesc de Eiximenis dedica el *Libro I* de su *Carro de las Donas* a este primer periodo, estableciendo una serie de capítulos “*provechosos*” para la doctrina de doncellas y mancebos, de edades comprendidas entre los doce y los diez y ocho o veinte. En el preámbulo al tratado, este franciscano fija una serie de presupuestos que harían las veces de cimientos sobre los que se iban a sustentar los subsiguientes capítulos de la obra, comenzando por precisar qué quiere decir *muger* y qué entiendían como tal los santos doctores del pasado. Eiximenis trae a colación el comentario que realiza el doctor Alamín sobre el *De consolatione* de Boecio, sintetizando sus ideas de la siguiente manera:

“La muger es hombre accionado/ de menor naturaleza que el hombre: las quales palabras declarando las el mismo dize. Assi la muger es llamada hombre: porque la muger/ y el varon/ son de vna misma especie ambos a dos: en el nombre de la misma especie: por lo qual la pueden llamar hombre a la muger como al hombre mismo. E lo mismo afirma prisciano / en el arte gramatical: que hombre y muger / se comprehenden debaxo deste mismo nombre / hombre: por lo qual concluye el doctor alamin / que la muger se puede llamar hombre. Dize mas; si quereys saber por que dezimos que la muger se diga por ocasion hombre: deveys de saber / que nuestro señor dios quando formo la muger la hizo por diversas ocasiones / y razones y son: porque guarde al hombre / y la especie humana conserve: por lo qual es de notar / que no es llamada principalmente hombre; mas es entendida en la especie humana. Como dizen los philosophos que lo que es principal y mejor en cada vna especie aquello es fin y medida por donde se conoce la perfection de todo lo que se contiene debaxo de aquella especie: y lo otro es llamado ocasionado: lo qual quiere dezir; que es hecho por ocasion / de aquello que es principal y mas perfecto en aquella especie. E de aqui pone este buen doctor una conclusion: que la muger es hecha por el hombre y no al reves”<sup>33</sup>

Sus palabras ponen en evidencia la manifiesta subordinación de la mujer al hombre, es más, desde la primera línea queda claro que la mujer es de naturaleza inferior a la masculina. Así, la mujer no es otra cosa que el hombre “*ocasionado*”, creada a partir de éste, que es lo principal y más perfecto de la especie: el hombre es entendido como fin y medida, quedando la mujer en un escalafón inferior y más imperfecto. Esta idea de supeditación y acatamiento de la voluntad masculina queda aún más enfatizada cuando unas líneas más adelante, al referirse a la pena impuesta por Dios a Eva tras el pecado original, Eiximenis apostilla:

“tu serás subjecta al hombre que en esto la hizo menor al hombre varon. E aun si adan / ni eva no huvieran peccado toda via la muger fuera menor que el hombre / y le reconociera por mayor sin ninguna pena”<sup>34</sup>

Partiendo de estas premisas sobre la consideración de la condición femenina en aquel entonces, parece lógico y *necesario* a los ojos del hombre moderno adoctrinar a las mujeres, en su papel de piadosa servidumbre, religiosa obediencia y compañía del marido, proporcionando una serie de reglas y avisos a los que quieren regir o tratar con ellas. Por consiguiente, en este contexto, el *Carro de las donas* cobrará pleno sentido como guía de aleccionamiento.

Retomando el discurso acerca del periodo de la doncellez al que dedica el *Libro I*, Eiximenis, establece a continuación una clara dicotomía entre las *malas donzellas*, quiénes “*no guardan su honestidad y se deshonestan a disolupciones y afeytes*”, y las buenas doncellas, las cuales guardan con celo su virginidad y son de “*hermosura christiana*”. Obviamente, Rizi retratará en los balcones colindantes al de los monarcas, a las doncellas pertenecientes a esta segunda categoría – honestas y piadosas –, hecho que se verá reflejado tanto en sus fisionomías como en su vestimenta y gestualidad. Pero para poder interpretar en toda su complejidad la idiosincrasia de estas imágenes de jóvenes damas, primero, es necesario determinar las virtudes inherentes a las buenas doncellas, contraponiéndolas a las propiedades poco decorosas que definían a las malas. Eiximenis comenta al respecto:

“[...] ay muchas doncellas con poco temor de dios / y que nunca miran lo que deven; mas siempre estudian y ocupan el coraçon en arrear se / y pulir se con atauios / y afeytes<sup>35</sup> / ni piensan en otra cosa / si no en pintar su cara / y componer su cuerpo; lo qual es gran offessa de nro dios: porque muestran presumpcion de mejorar la cara / que la gran sabiduría de dios nuestro señor les dio en su creacion”

“Mira que alaban si alaban a alguna muger de hermosa / mas hazen caudal de ser virtuosa y honesta que de otra cosa: porque la hermosura del rostro / es accesorio a la muger: y esto otro es necesario para se casar”<sup>36</sup>

Se trata de una crítica acérrima a la costumbre de las doncellas de embellecerse con “*afeytes*”, esto es, aderezos que utilizaban las mujeres en la cara, manos y pechos para parecer blancas y enrojecer sus mejillas. Esta intransigente actitud ante el maquillaje y el exceso de atavíos y arreos con que se engalanaban las mujeres tiene su raíz en la idea de que la figura femenina, es parte de la creación divina – sabia y perfecta –, y tratar de “mejorarla” o “transformarla” constituiría una injuria al Señor. Además, el hecho de aplicarse carmines en mejillas y labios acarrearía connotaciones de lascivia y carnalidad. Todas estas actitudes son consideradas ajenas a la devota doncella cristiana, cuyo mayor y más precioso ornamento no era otro sino el de la honestidad, por la cual trae enderezada su alma. Asimismo la belleza de la mujer cristiana se equipara a la “hermosura celestial”, la cual eludiendo el uso de vanos “*afeytes*” y arreos mundanos solamente tiene cuidado de Dios y de su bondad y humildad, encomendándose siempre a él.

De este modo, la imagen de las doncellas y damas de la Corte que presencian el Auto desde los balcones situados inmediatamente a la derecha de Sus Majestades, se configuran como la perfecta plasmación de esta idea de la *buena doncella* divulgada en la tratadística. No

hay rastro ni de arreos en su atavío de ningún tipo de “*afeytes*” en los rostros y cuerpos de las jóvenes sino que como único ornamento en su vestimenta y *santificando su gala con la piedad de su pecho*<sup>37</sup> lucían la insignia de la Santa Inquisición.

Esta sobriedad en la imagen de las jóvenes contrasta profundamente con la visión ofrecida de doncellas y damas por otras fuentes coetáneas por lo que merece la pena detenerse en este punto. Existen abundantes testimonios – ya sea escritos como retratos ejecutados en fechas cercanas – que ponen de manifiesto lo *barroquizante* y lo *excesivo* de la vestimenta de las doncellas españolas por aquel entonces. Resulta especialmente interesante la detallada descripción que realiza la Condesa d’Aulnoy en su visita a la Corte madrileña en 1679, apenas un año antes de la celebración del Auto de Fe:

“Las mujeres llevaban hasta hace algunos años guardainfante de un tamaño monstruoso, que las incomodaba e incomodaba también no poco a los demás. No había puertas bastante anchas para que pudiera pasar una mujer con guardainfante. Ahora ya solamente lo usan cuando van a ver a la Reina o al Rey; pero, de ordinario, usan una especie de verdugados compuestos de cinco o seis arcos de alambre, unidos unos a otros con cinta, que parten de la cintura, ensanchan hasta llegar al suelo y ahuecan el vestido, debajo del cual se ponen a veces varios refajos. Extraña ver tan cargadas a criaturas de tan fina constitución como suelen ser las españolas. [...]

[...] Debajo de la falda lisa ya mencionada, llevan media docena de faldas, generalmente muy hermosas, adornadas con cintas delgadas y puntillas desde la orilla inferior hasta la cintura. Al decir media docena, no exagero; sólo en los grandes calores del verano se limitan a ponerse tres o cuatro [...]. El corpiño es bastante alto en la parte anterior, pero por detrás deja al descubierto media espalda [...] Las mangas anchas, que llegan hasta la muñeca, son de tafetán de colores, como las de las egipcias, y tienen puños de puntilla. El corpiño es generalmente de brocado, cuya seda ostenta vivísimos colores.

Aquí las damas tienen abundante y hermosísima pedrería, y no llevan una sola joya, como las francesas, sino nueve o diez, unas de diamantes, otras de rubíes, perlas, esmeraldas y turquesas, muy mal montadas, porque aparecen casi totalmente cubiertas de oro. [...]

Las damas llevan prendidos en el cuello del corpiño alfileres muy bien adornados con pedrería, y pendiente del alfiler, sujetando su extremo inferior en un costado, una cadena de perlas o diamantes. No usan collares, pero adornan sus muñecas con brazaletes, sus dedos con sortijas y cuelgan de sus orejas largos pendientes excesivamente pesados. No sé cómo pueden sufrírselos. En estas joyas lucen todo lo que les parece bello. He visto a algunas damas que llevaban colgados de sus aderezos relojes bastante grandes, cadenas de piedras preciosas y hasta llaves de Inglaterra primorosamente labradas y campanillas. Llevan también *Agnus Dei* y pequeñas imágenes pendientes del cuello y de los brazos; y sobre la cabeza, peinada de distintos modos y siempre descubierta, muchas horquillas rematadas con moscas de diamantes o mariposas de rubíes y esmeraldas.

[...] Las solteras y las recién casadas llevan hermosísimos trajes, y sus corpiños, están bordados con oro.”<sup>38</sup>

Frente a esta exhaustiva explicación, se constaba cómo la imagen de las doncellas y damas que ocupan los balcones de la Plaza Mayor en el *Auto de fe* dista asaz de la suntuosidad y la exuberancia inherente a la indumentaria de las mujeres españolas de finales del siglo XVII descrita por la Condesa. Más bien todo lo contrario, la vestimenta que lucen las doncellas en el cuadro, resulta de lo más austero: falda – nada de aparatosos guardainfantes – y corpiño oscuro rematado por una franja de tafetán blanco, y mangas abullonadas de la misma tela y color. En cuanto a la pedrería, si se sigue la minuciosa explicación de Madame d’Aulnoy, la imagen que sus palabras sugieren se sería cercana a la aparatosa *perpendulia* propia de emperatrices de la tardoantigüedad como Teodora – mujer de Justiniano, inmortalizada en los mosaicos de San Vital de Ravena –. Además, en la mayoría de retratos

coetáneos de damas, lo ostentoso y el *horror vacui* constituían dos de los lugares comunes de la imagen de la mujer que gozaba de un cierto estatus social.

Desdiciendo otro de los tópicos propios de la época – como se ha mencionado con anterioridad – las joyas que lucen las damas retratadas en el lienzo, se reducen a la insignia de la Santa Inquisición, y en algunas de ellas se aprecia entre sus cabellos una horquilla rematada por moscas que podrían ser de diamantes o piedras preciosas similares. No se advierten ni alfileres, ni cadenas de perlas, ni brazaletes ni ningún otro tipo de parafernalia adornando sus figuras. Frente a las nueve o diez suntuosas joyas que presumiblemente llevaban las mujeres españolas – siempre según la Condesa – podría considerarse que al *Auto de Fe* las féminas acudieron prácticamente *desnudas* de alhajas.

La misma sencillez en el vestir y en el adorno personal, define el peinado. Todas las mujeres representadas en el lienzo – exceptuando viudas y dueñas – lucen idéntico tocado: la raya en el centro y el pelo distribuido en dos partes a un lado de la cabeza, echando la mayor parte al otro lado y extendiéndolo sobre la frente. La propia reina María Luisa lucirá este tipo de peinado. Sin embargo, es sabido que, generalmente, el aderezo del cabello de las mujeres españolas de finales del XVII alcanzaba un grado de complejidad mucho mayor: habitualmente se hacían cinco trencitas, a cada una de las cuales anudaban una cinta o una rastra de perlas y las unían por sus extremos a la espalda. Inclusive era común que embellecieran sus cabezas con plumas de vivos colores<sup>39</sup>. La explicación de este cambio de tendencia en el peinado podría hallarse en el hecho de que la propia reina María Luisa luciera en el Auto ese tipo de tocado, lo que induce a pensar que la responsable de la introducción de esta nueva costumbre entre las doncellas y damas españolas fue la misma reina a su llegada a la Corte.

No solamente han llegado a nuestros días fuentes escritas en las que se detalla la indumentaria femenina española, sino que además, esta opulenta imagen que describe Madame d’Aulnoy quedó inmortalizada en los abundantes retratos que de estas egregias señoras se han conservado realizados en fechas cercanas a 1680. Estas pinturas no hacen otra cosa sino reafirmar los testimonios escritos citados. En pocas ocasiones es posible afirmar aquello de que “una imagen vale más que mil palabras”:



3

4

5

Fig. 3 Juan de Alfaro y Gámez, *Retrato de dama* (detalle), óleo sobre lienzo, 203,5 x 108,5 cm, ca. 1667-1678, Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Fig. 4 Juan Carreño de Miranda, *Doña Antonia de Haro y Guzmán, Condesa de Niebla*, óleo sobre lienzo, 200 x 108 cm, s/f, Loeches, Convento de las Dominicas.

Fig. 5 Juan Carreño de Miranda, *Retrato de dama*, óleo sobre lienzo, 58 x 47 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

La llegada de María Luisa a la Corte, no sólo traería un cambio en el modo que de aderezar su cabellera tenían las féminas hispanas, sino que con ella también hicieron aparición en el contexto cortesano novedades en la indumentaria, dejándose sentir el influjo francés en el vestir de las damas españolas. En su crítica del anquilosamiento de la etiqueta imperante en la Corte española, las palabras de la Condesa de Lemos en su encuentro con la Condesa d'Aulnoy, ponen de manifiesto las esperanzas que tiene puestas la noble española en la llegada de la joven reina francesa, que según ella supondría un revulsivo para la rigidez protocolaria, y en consecuencia, propiciaría un cambio en las costumbres:

“Os confieso – añadió la condesa – que al conocer en mis viajes las Cortes de otras naciones no pude contenerme, y censuré de la nuestra ese porte ceremonioso y calculado. Que ni en los trances más difíciles consiente dar un paso con mayor prontitud de la oficialmente acordada, y ocasiona sucesos tan extraordinarios como el que acabo de referiros. Por fortuna, el cielo nos envía una Reina francesa, que podrá introducir costumbres razonables. Con esta esperanza he abandonado ya mis tocas de viuda, y uso nuevamente mis vestidos más lujosos para manifestar con mis galas mi satisfacción.”<sup>40</sup>

La evolución de la moda que ocasionó la llegada de la reina francesa radicaría fundamentalmente en que: el siempre rígido guardainfante se trocó por una amplia falda que arrancaba del justillo, con multitud de frunces, las mangas hasta la muñeca se remataron en abundante guarnición de encaje y el escote se vería acentuado dejando ver al descubierto los hombros<sup>41</sup>. Precisamente, éste, será el tipo de indumentaria que lucirán en el *Auto de Fe* tanto las doncellas, como las damas casadas – entre las que se encontraba la propia reina –. Eso sí, el vestido se verá simplificado y desprovisto de la abundante *perpendulia* que adornaba a las mujeres por aquel entonces. De modo que las doncellas y damas acudieron a la celebración de la Plaza Mayor en su aspecto más austero y sobrio, reduciendo la paleta cromática al blanco y negro – pasando por las tonalidades intermedias – y a los pardos y granas apagados, lejos de cualquier tipo de estridencia.

¿Cuál sería, entonces, la causa de esta *contención* en el vestir de las doncellas? Aunque no se haya dicho explícitamente, el vestido en la Corte española del siglo XVII debe ser entendido como uno de los vehículos de expresión de los diferentes estados de la vida de la mujer – se detallará en capítulos sucesivos cómo cambiará radicalmente la indumentaria al enviudar – y una forma de identificación social y reconocimiento. Por estos motivos, no cabe duda de que dado el carácter grandilocuente y eminentemente religioso de la ceremonia del *Auto de Fe*, tanto las doncellas como las mujeres casadas debieron optar por la versión más sobria y recatada de las nuevas tendencias en la indumentaria introducidas por la reina María Luisa, como medio de hacer honor a esa *hermosura cristiana* que huye del artificio y se presenta ante Dios en toda su sencillez.

La gestualidad y los ademanes en los que Rizi inmortaliza a las jóvenes damas es igualmente contenido. Lo delicado y sutil de las figuras femeninas contrasta con la agitada actividad que impregna la mayor parte del lienzo, sobre todo los primeros términos y las gradas superpobladas por miembros de los consejos, eclesiásticos y nobles. Si se observa con detenimiento a cada una de las doncellas se advierte la multiplicidad de ademanes en que se las ha retratado: abanicándose graciosamente, volviéndose hacia sus compañeras para, tal vez, comentar con discreción lo que acontece en la plaza o gesticulando sutilmente con sus manos. Actitudes todas éstas reflejo de la buena doncella cortesana.



Fig. 6 Francisco Rizi, Doncellas gesticulando con disimulo en los balcones adyacentes al de SS.MM. en el primer suelo de las casas del Conde de Barajas (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

### 2.1.2 Segunda etapa: María Luisa de Orleans, espejo de la mujer casada.

Una figura retórica utilizada con frecuencia en la tratadística coetánea consistía en traer a colación – como hace Eiximenis en reiteradas ocasiones – ejemplos de mujeres que constituían un modelo cristiano y piadoso ejemplar. Para explicar las sucesivas edades de la mujer, se tomará esta figura literaria y se aplicará al ámbito de la pintura, pues Rizi no hace otra cosa sino presentar a María Luisa de Orleans como *espejo de la mujer cristiana*.

La nueva reina había contraído matrimonio con Carlos II apenas unos meses antes de la celebración del Auto. El enlace matrimonial se había celebrado por poderes en Fontainebleau el día 31 de agosto de 1679; y pocos días después, la nueva reina junto con todo su séquito,

inició su viaje a España. El encuentro con su esposo se produjo en Quintanapalla (Burgos), y su entrada en Madrid tendría lugar el 13 de enero de 1680<sup>42</sup>.

Tras su entrada triunfal en la Corte, el Auto de Fe celebrado el 30 de junio de 1680 es el primer gran acto público al que asiste la nueva reina, ejerciendo el papel de consorte ante la Corte entera y las instituciones del reino al completo.

En el lienzo de Rizi, María Luisa de Orléans, ocupa una posición central en el palco real, flanqueada a su derecha por Carlos II, y a su izquierda por la reina madre Mariana de Austria. Podría resultar extraño que no fuera el propio monarca quién estuviera situado en el centro del regio balcón – entre su madre y su esposa – pero como se ha expuesto en reiteradas ocasiones, la etiqueta palaciega regulaba hasta el más mínimo detalle y no hay nada de casual en esta disposición de las reales personas: la reina siempre llevaba al rey a la derecha<sup>43</sup>.

No termina aquí, ni mucho menos este simbolismo de las configuraciones espaciales y jerárquicas. Otro atributo que *a priori* podría parecer irrelevante, pero que sin embargo denota una diferencia de estatus respecto al resto de asistentes a la celebración, es el hecho de que tanto el rey, como las reinas aparezcan sentados, entronizados - como si, salvando todas las distancias, de la representación de una *maiestas domini* medieval se tratase -. Incluso, retrotrayéndose mucho más atrás en el tiempo, resulta inevitable asociar la imagen del balcón real del *Auto de Fe* a hitos de la antigüedad clásica en los que se halla la semilla de las imágenes *maiestáticas* medievales. Las representaciones medievales de Cristo entronizado tienen a su vez origen en el motivo iconográfico de la *traditio legis* – imagen que perduraría a lo largo de la Historia del Arte como un *continuum* –, introduciendo algunas modificaciones y adaptándose al canon preeminente del momento, en función de las necesidades representativas que cada época requería. Se ratifica así la máxima *kitzingeriana* que postulaba la continuidad y transformación de los motivos iconográficos de raíz clásica durante la Edad Media como fenómeno “internacional”<sup>44</sup>

De ahí que puedan establecerse paralelismos entre obras distantes geográfica y cronológicamente como el *Missorium* de Teodosio y la efigie de los monarcas austríacos en el balcón de la Plaza Mayor de Madrid. Es evidente que ambas obras – *Missorium* y el lienzo de Rizi –, fueron creadas en contextos históricos completamente diferentes, pero en lo que respecta a su fin último y al código de representación utilizado, resulta sorprendente constatar cómo el uso de determinados recursos compositivos y el significado que éstos llevan aparejado, ha perdurado ininterrumpidamente a lo largo de la Historia del Arte. Salvando todas las distancias de carácter formal, son cuantiosas las concomitancias que se aprecian entre estas dos piezas: la imagen del gobernante – ya sea un emperador o un rey o reina en este caso – ocupa una posición de centralidad, es el eje rector alrededor del cual se articula el resto de la composición, y se le sitúa en un entorno que no hace otra cosa sino subrayar su

autoridad: a Teodosio se le representa bajo un templete coronado por un frontón partido haciendo coincidir en estricta simetría la figura maiestática del emperador con el arco de medio punto; a la tríada compuesta por Carlos II, su esposa y su madre, bajo el dosel de un balcón suntuosamente decorado con colgaduras bordadas en oro y carmesí, diferenciado de los demás palcos de la plaza y en una posición *in-antis* en relación al resto. Otro de los lugares comunes en esta iconografía maiestática del gobernante reside en la aludida representación entronizada, sedente, atributo de poder por antonomasia.



Fig. 8 *Missorium de Teodosio, decennalia o quindecennalia del reinado del emperador romano Teodosio I el Grande*, plata de ley, 74 cm diámetro, 388 ó 393, Madrid, Real Academia de la Historia.

Fig. 9 Francisco Rizi, *El balcón de Sus Majestades en el Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Sin embargo, el resto de mujeres asistentes al acto o bien permanecen de pie o se sientan sobre mullidos almohadones. Esta costumbre queda reflejada tanto en las fuentes de la época como en el lienzo de Rizi puesto que tradicionalmente, las mujeres españolas se sentaban en el suelo con las piernas cruzadas siguiendo la costumbre morisca tal y como relata Madame d'Aulnoy:

“Nos reunimos en la galería más de sesenta señoras y ninguna llevaba sombrero. Todas estaban sentadas sobre almohadones, con las piernas cruzadas por debajo del vestido, antigua costumbre que han heredado de los moros. No había más que un sillón de tafilete, bastante mal construído; pregunté a quién estaba destinado, y me dijeron que al príncipe de Monteleón, el cual sólo entraba cuando se habían retirado las señoras. No pude resistir la postura en que ellas descansaban cómodamente, y me senté con mayor comodidad junto al brasero de plata, donde ardían huesos de aceituna, para evitar el tufo del carbón; allí estaban acurrucadas seis o siete señoras, y cuando llegaba nueva visita, la enana o el enano se adelantaban para anunciarla, con una rodilla hincada en el suelo. Entonces se ponían todas en pie, y la joven princesa se acercaba rápidamente a la puerta para recibir a la recién venida, que iba, seguramente, a felicitarla por su casamiento”<sup>45</sup>

En la etiqueta austríaca, por lo tanto, “dar silla” era sólo un privilegio reservado a las altas dignidades, normalmente miembros de la familia real<sup>46</sup>.— aunque también a altos miembros de la jerarquía eclesiástica o miembros de la alta nobleza como también puede advertirse en el *Auto de Fe* —. En el caso de la reina, ésta utilizaba la silla en la comida y en

muy determinadas ceremonias que lo requerían y en cambio seguía la costumbre de las mujeres españolas en el resto de las ocasiones<sup>47</sup>.

En cuanto a las características fisonómicas y el prototipo retratístico que adopta Francisco Rizi en la efigie de la reina, ésta es cuanto menos novedosa, puesto que dado lo reciente de la llegada a Madrid de la consorte, el modelo de retrato de Estado para la nueva reina aún estaba en proceso de codificación.

La primera imagen de María Luisa encargada en suelo español fue realizada por el propio Francisco Rizi en 1679 con motivo de la inminente celebración de la entrada triunfal en Madrid. Numerosas son las divergencias existentes entre el retrato ecuestre y la imagen que se ofrece de la reina en el *Auto* debido a que respondían a una finalidad y fueron creados para solemnidades naturaleza completamente distinta. Sin embargo, ya en el primigenio retrato a caballo se advierten las características fisonómicas que caracterizarán los retratos de la reina desde su llegada a la corte hasta su prematura muerte en 1689.



10



11

Fig. 10 Francisco Rizi, *Retrato ecuestre de María Luisa de Orléans*, óleo sobre lienzo, 344 x 312,5 cm, ca.1679, Toledo, Ayuntamiento de Toledo.

Fig. 11 Francisco Rizi, *La Reina María Luisa de Orléans (detalle) en el Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

De este modo, en *Auto de Fe* En el *Auto de Fe*, está representada de 18 años de edad, tan sólo un año después de haber contraído matrimonio con el monarca español. Su cara es ovalada, la tez muy blanca, los ojos grandes y negros, las cejas arqueadas, la nariz con ligera curva y la boca pequeña. En cuanto al tratamiento formal de la cabellera, la reina presenta una abundante melena oscura, partida por delante desde la raya del peinado que sale a la izquierda, bajando al lado opuesto, cubre en línea oblicua parte de la frente, quedando sujeta hacia la oreja por ambos lados con una joya; desde ahí caen hacia delante de los hombros dos ondulantes y largas crenchas, mientras que el resto de su pelo queda tendido hacia la espalda.

Estas características fisonómicas constituyen una constante en todos los retratos de la joven reina, conformando así, en palabras de Carderera y Solano “*un conjunto personal lleno de gracia y dignidad, nos representan [...] á la simpática esposa de Carlos II*”<sup>48</sup>. El recurso compositivo de que se sirve el pintor madrileño no hace otra cosa sino enfatizar esta idea de “dignidad” y “gracia”, virtudes inherentes al “oficio” de la perfecta casada:

“Porque sabida cosa es que quando la muger asiste a su officio el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reyna y la hazienda crece. Y como la luna llena en las noches serenas se goza rodeada y como acompañada de clarissimas lumbres, las cuales todas parece que auian sus luzes en ella y que la remiran y reverencian: asi la buena em si casa reyna, y resplandece, y conuirte asi juntamente los ojos y los coraçones de todos”<sup>49</sup>

No obstante, a pesar de la imagen de majestad y aplomo que se pretende divulgar de la nueva consorte en el *Auto*, los escritos coetáneos revelan que María Luisa de Orleans – sobrina de Luis XIV de Francia, criada por sus abuela Ana de Austria y Enriqueta de Inglaterra<sup>50</sup> y en consecuencia, conocedora de la rígida etiqueta austríaca – se vería en duras dificultades para “*reynar en su hazienda*” pues su proceso adaptación a la almidonada corte española fue complicado, y la mujer que estaba al mando de la Casa de la nueva reina – su Camarera Mayor, la Duquesa de Terranova – la sometería al más estricto protocolo. Así lo reflejan las palabras del Embajador francés en la Corte española, al relatar la llegada de la nueva reina:

“Ce jour parut apporter un grand changement à sa vie: Elle l’avoit passée jusqu’à lors dans les manières asisées, don’t on vit en France, avec la liberté de manger en Public Durant son voyage, de danser, et d’aller à cheval quand il lui plaisoit, de Caser, de jouer avec ses domestiques; Et dans un momento Elle se trouva au milieu de Personnes inconnües, et dont Elle n’entendoit pas la Langue, dont le Service et le respect même l’embarrassoient, et dont les manières pleines de contraintes et de Gêsne luy ôtoient tout ce qui avoit fait toujours la douceur de sa vie. L’antipathie naturelle des deux nations, et l’extrême opposition qu’elles ont en tout, augmentoient encores ses désagrémens, par mil circonstances particulières. Les Espagnols devenues les Mâitres de sa Personne, voulurent dès le prémier jou l’assujétir aux moindres formalités de l’esclavage des femmes d’Espagne”<sup>51</sup>

El Marqués se refiere a la situación de las mujeres españolas en términos de *esclavitud* y la sensación de encorsetamiento a la que se vio sometida desde el inicio la joven María Luisa no hizo otra cosa que empeorar debido a la rígida actuación de su Camarera mayor – doña Juana de Aragón y Cortés, Duquesa de Terranova –, cuya fama de mujer altiva y su afán de controlar cualquier movimiento de su señora era bien conocidos por toda la Corte. Sin embargo, he aquí una prueba más de que la etiqueta, en ocasiones podía verse transgredida, pues se produjo un hecho inaudito: María Luisa no cejó en su empeño de apartar de su Casa a doña Juana de Aragón y, finalmente, con el apoyo indirecto de la reina madre, la duquesa perdió su puesto. Esta circunstancia, insólita hasta la fecha, constituye un síntoma inequívoco de relativa atenuación de la etiqueta, que se verá reflejado en el hecho de que a partir de ese momento, la reina pudo volver a vestirse y comer a la francesa<sup>52</sup>, como atestiguan los retratos de la misma ejecutados en fechas posteriores.

Precisamente, este deseo de emancipación femenina, fuera del impuesto cautiverio social será uno de los tópicos recurrentes en la comedia del Siglo de Oro y sus protagonistas, mujeres cuyo objetivo es el matrimonio por amor, harán gala de su inteligencia y su astucia para tratar de sortear las dificultades que puedan ofrecerse al cumplimiento de este objetivo, atropellando acatamientos de orden social y familiar. Estas situaciones se ven retratadas en no pocas ocasiones en las comedias de Lope de Vega. La discusión protagonizada por Belisa – viuda – y Fenisa – su hija – al comienzo de la trama de *La discreta enamorada* pone de manifiesto esta voluntad de autonomía por parte de la mujer joven, reflejando al mismo tiempo los sutiles límites y la delgada línea que separaba la honra de la deshonra:

BELISA: Baja los ojos al suelo,  
porque sólo has de mirar  
la tierra que has de pisar.  
FENISA: ¡Qué! ¿No he de mirar al cielo?  
BELISA: No repliques, bachillera.  
FENISA: Pues ¿no quieres que me asombre?  
Crió Dios derecho al hombre  
porque el cielo ver pudiera;  
y de su poder sagrado  
fue advertencia singular,  
para que viese el lugar  
para donde fue criado.  
Los animales, que el cielo  
Para la tierra crió,  
Miren el suelo; mas yo,  
¿por qué he de mirar al suelo?  
BELISA: Mirar al cielo podrás  
con sólo el entendimiento;  
que un honesto pensamiento  
mira la tierra no más.  
La vergüenza en la doncella  
es un tesoro divino:  
con ella a mil bienes vino,  
y a dos mil males sin ella.  
Cuando quieras contemplar  
en el cielo, en tu aposento,  
con mucho recogimiento,  
tendrás, Fenisa, lugar.  
Desde allí contemplarás  
de su grandeza el proceso.  
FENISA: No soy monja, ni profeso  
las lecciones que me das;  
y si para atormentarme  
me trujiste al jubileo,  
más cumplieras tu deseo  
pudiendo en casa encerrarme.  
Dejárame con diez llaves<sup>53</sup>.

### 2.1.3 Tercera etapa: la viudedad e imagen de poder de Mariana de Austria, o el arte de saber nadar y guardar la ropa



Fig. 12 Francisco Rizi, La Reina Madre Mariana de Austria (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Continuando con la idea de aplicar al análisis de la periodización vital de la mujer el recurso literario del *exemplo*, en el caso de las viudas, se tomará como paradigma de las mismas a la reina madre Mariana de Austria. A diferencia de lo que sucede con María Luisa de Orleans- cuyo papel en la Corte madrileña durante los diez años que estuvo en el trono no resulta fácil establecer – en el caso de doña Mariana, la historiografía artística ha sido mucho más prolija al respecto. De ahí que, en lugar de centrar la atención única y exclusivamente en la representación de esta regia figura, el interés se redirigirá a las demás viudas que aparecen en los balcones adyacentes y en lo complejo de la consideración de la mujer que ostentaba dicho estado civil a finales del XVII.

La efigie de Mariana de Austria en el *Auto de Fe* corresponde al modelo de retrato de Estado que la reina madre impulsó al asumir su nuevo papel de regente tras la muerte de su esposo Felipe IV en 1665. Las disposiciones testamentarias del fallecido monarca propiciaron un cambio en la condición jurídico-política de doña Mariana, su estatus mudó de reina consorte, a reina regente-gobernadora efectiva de la Monarquía y tutora infantil<sup>54</sup>. Ante el cambio radical de sus funciones institucionales y la virulencia de las críticas arrojadas contra su persona desde los primeros meses de la regencia, doña Mariana se vio en la necesidad de legitimar su posición y apuntalar su autoridad, desplegando todo el aparato visual de la retórica del poder y construyéndose una nueva imagen oficial. El encargado de establecer el modelo iconográfico en los retratos de la regente – que en fechas posteriores, con alguna variante, iban a reproducir los sucesivos pintores de Cámara – fue Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>55</sup>.



13



14

Fig. 13 Juan Bautista Martínez del Mazo, *La reina Mariana de Austria*, óleo sobre lienzo, 192 x 136 cm, ca. 1666, Madrid, Colección particular.

Fig. 14 Juan Carreño de Miranda, *La reina Mariana de Austria*, óleo sobre lienzo, 211 x 125 cm. c.1675, Madrid, Museo del Prado (P00644).

El retrato que realiza Francisco Rizi de la reina viuda presenta a grandes rasgos idénticas características formales al de Mazo – prescindiendo eso sí, de las complejidades inherentes al retrato de aparato codificado por el yerno de Velázquez, pues su representación de la reina se insertaba en el contexto del desaparecido Salón Ochavado del Alcázar –. Rizi sitúa a la reina madre en el balcón real, a la izquierda de su nuera, vestida con las tocas de viuda, atuendo que luciría hasta el fin de sus días. Este tipo de retrato enlutado formulado inicialmente por Mazo y reproducido por Rizi en el Auto, no era para nada innovador, pues seguía la tradición de la Casa de Austria para la iconografía de sus reinas viudas desde tiempos de Margarita de Austria, tía del emperador Carlos V. Esta imagen pretende reflejar toda una serie de valores ejemplarizantes inherentes a la condición de viuda: virtuosismo de actuación, honra, lealtad al difunto esposo y legitimación de su poder para el gobierno de la monarquía.

A pesar de lo distinto del espacio que rodea a la efigie de doña Mariana en el Auto respecto al cuadro primigenio de Mazo, Rizi va a reproducir una pose prácticamente idéntica, sedente – aunque por necesidades del guión presentará a la reina en una posición frontal y hierática – y mantendrá dos de sus atributos de poder, de elevado contenido simbólico: la silla y el documento que sostiene en su mano izquierda. Sobre el “derecho de asiento” se ha teorizado largamente en el capítulo anterior, por lo que aquí sólo resta hacer hincapié en un detalle, que no hace otra cosa sino poner de manifiesto – una vez más – el meticuloso trabajo retratístico llevado a cabo por Rizi: la tapicería de los sillones desde los que el rey, la reina y la reina madre presencian en acto es distinta en cada uno de los casos. Mientras Carlos II

tomada asiento en un sillón carmesí y su cónyuge en uno de tonos grisáceos claros, el que ocupa Mariana de Austria es completamente negro, por lo que su sillón – además de aludir al desempeño de sus funciones de poder – pretende aquí, recalcar su condición de viuda.

En cuanto al objeto que sostiene en su mano izquierda, tras analizar la imagen de alta resolución se aprecia claramente cómo en ningún caso dicho objeto podría ser un abanico, - como el que lucen las damas de la corte, de color oscuro – pues ni su morfología, ni el modo de sostenerlo en su delicada mano así lo indican. Todo induce a pensar que Rizi, sigue en este sentido la estela de los retratos de Mazo y Carreño y coloca en la mano de la reina madre, un documento, atributo con el que se pretendería subrayar su papel en el poder – pues no hay que olvidar que Mariana había sido desterrada a Toledo por su propio hijo y tras su vuelta a la Corte – la ceremonia del Auto de Fe constituía una ocasión excepcional para reafirmarse en su papel como reina madre. Además, el sutil ademán de su mano derecha, en un gesto casi presentativo dirigido a su nuera, daría a pensar que otra de las ideas de subyace en la representación del balcón real es la de continuidad dinástica, personificada en la figura de la recién “estrenada” reina María Luisa de Orleans.

El retrato de Mariana no es la única efigie femenina que se presenta en el *Auto de Fe* vistiendo las tocas de viuda. En los balcones adyacentes al de los monarcas entre la destacada concurrencia femenina, llama la atención la presencia de un notable número de mujeres enlutadas, especialmente aquéllas que ocupan el palco situado inmediatamente a la izquierda de los soberanos. Atendiendo al repartimiento de los balcones que se adjunta en la *Relación*, este espacio debía estar ocupado por las “señoras de honor”<sup>56</sup> lo cual concuerda plenamente con la imagen que ofrece Rizi, pues en el siglo XVII camareras, ayas y dueñas solían ser viudas. Por lo tanto, analizar detenidamente la composición de la Casa de la Reina y las ocupantes de los principales cargos en junio de 1680 pueden identificarse las tres figuras que ocupan el balcón, en una posición ligeramente *in-antis* – en relación a otras viudas relegadas a un segundo plano – son: la Camarera mayor de la reina madre – doña Elvira Ponce de León, Marquesa de Villanueva de la Valdueza –, la Camarera mayor de la reina – doña Juana de Aragón y Cortés, Duquesa de Terranova – y, muy probablemente, la que había sido aya de Carlos II – doña María Engracia Álvarez de Toledo, Marquesa de los Vélez –. Más complejo resulta establecer “quién es quién” de estas tres viudas, pues el hecho de que lleven la toca cubriéndoles toda la cabellera y la falta de definición en sus rostros, únicamente permiten conjeturar al respecto.



Fig. 15 Francisco Rizi, El balcón presidido por los monarcas, y a la izquierda, el balcón de las señoras de honor (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Ahora bien, sin profundizar en las complejas personalidades de estas mujeres fraguadas al calor de las luchas cortesanas por la merced y el privilegio, sirva su estatus de viudas pertenecientes a un estatus social privilegiado para apuntar algunas notas acerca de esta condición de la mujer.

Por una parte, la viudedad como estado civil en la época viene a subrayar de antemano cierta ambivalencia debido a que es tipo de mujer encarnaba, en palabras de Caballo-Márquez “un ser abyecto, rechazado, que vive en los márgenes de la sociedad por su hiperbólica vulnerabilidad pero que al mismo tiempo, su condición de viuda es huella de su falta de virginidad, del desvanecimiento de la pureza”<sup>57</sup>.

Por otro lado, la condición de viudas dependía de su posicionamiento económico. Dicho de otro modo, aquellas que podían llevar una vida desahogada – como es el caso de las retratadas en los balcones – podían permitirse llevar una vida independiente al margen del matrimonio o negociar un nuevo enlace. La referencia a Eiximenis vuelve a ser recurrente, pues el Libro tercero del Carro de las donas “*trata y muestra el alteza y estado de las biudas y su perfección*”<sup>58</sup>. Al definir las condiciones que debe tener la buena viuda, no titubea en presentarla como una mujer liberada de las cargas matrimoniales, subrayando esta autonomía apenas referida:

“la biuda es libre y desocupada del cuydado/ y trabajo de seruir/ y contentar uaron/ es mucha razon que tenga cuydado/ y solicitud su esposo jesuchristo: y a el sirua continuamente [...] sant pablo aconseja/ y muy bien/ a sola la biuda que se va su perdicion que se case antes que se queme en el fuego del vicio: porque a la tal mas seguro le sera casa se cien vezes que dar se al demonio”<sup>59</sup>.

Esta “libertad” que conllevaba la ausencia del marido despertó las alarmas y recelos en los moralistas religiosos, pues en una sociedad profundamente patriarcal como fue la de los siglos XVI y XVII quiénes se apresuraron en divulgar “consejos” que llevaran a estas mujeres por el recto camino. La cuestión se trocaba especialmente peliaguda cuando la mujer – además de viuda – era joven y adinerada, puesto que se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas al poder de un hombre y podían suponer ejemplos distorsionantes para las demás féminas. Por esta razón, distintos moralistas – Juan Luis Vives, Juan de Pineda o Alonso de Andrade – se apresuraron en proclamar un modelo de comportamiento para las viudas jóvenes regido por el recogimiento, la sobriedad, la honestidad y la modestia.

Como contrapunto a esta actitud extremadamente rigorista y severa hacia la viudedad, de nuevo, en las comedias de Lope de Vega se ofrecerá una visión diametralmente opuesta y transgresora de la concepción de la honrosa viuda. La preocupación por la honra femenina será el hilo que recorrerá desde un principio la comedia titulada “*La viuda valenciana*”. En ella, su protagonista – Leonarda, viuda – urde una minuciosa trama para atraer a su casa a un galán del que se acaba de quedar prendada al salir de la iglesia con el fin de gozarle valiéndose de la oscuridad para mantenerse en el anonimato y proteger así su imagen social. La viuda, que al comienzo del argumento, hace gala de su piedad y su honrada compostura leyendo a Fray Luis, al poco tiempo, pronunciará un vehemente alegato a la promiscuidad femenina:

LEONARDA: ¿Qué habrá que una mujer determinada  
no intente por su gusto? ¿Qué tormento  
la mudará del firme pensamiento,  
qué fuego, qué cordel, qué aguda espada?  
¿Qué gigante con furia más airada  
intentará subir al firmamento,  
o qué Alcides con más atrevimiento  
al centro bajará con alma osada?  
Efectos son de un niño poderoso  
haber mi hielo con su amor vencido,  
y aquella fe de mi primero esposo.  
Yo he sido como río detenido,  
que va, suelta la presa, más furioso;  
y es lo más crieto que mujer he sido.”<sup>60</sup>

## 2.2 LA IMAGEN DE LA MUJER DESHONESTA A FINALES DEL SIGLO XVII

A este respecto, la definición que de la entrada “muger” elabora Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, publicado por vez primera en 1611 y reeditado con las adiciones de Boydens en 1674 resulta bastante reveladora:

MUGER. Muchas cosas se pudieran dezir en esta palabra; pero otros las dizen, y con más libertad de lo que sería razón.

[Lo que yo diré aora se entiende de las que, huyendo de la modesta compostura de su obligación, viven con desahogo, aflojando las riendas a su natural, para que corra libre y desbocado hasta precipitarse; no de las cuerdas y recogidas, cuyo honor es su destino, a quien consagran el recato, la honestidad y el recogimiento, que éstas han sido crédito y lustre de naciones y monarquías. Esto presupuesto, digo con San Máximo que la mala es tormento de la casa, naufragio del hombre, embarazo del sosiego, cautiverio de la vida, daño continuo, guerra voluntaria, fiera doméstica, disfrazado veneno y mal necesario [...]. Somos, dixo una, para dar consejos muy pobres, para acarrerar daños y desdichas poderosísimas y en la fábrica de un engaño grandes artífices. [...] Vio Diógenes pendientes infamemente de un olivo a unas que la justicia avía castigado con aquel suplicio y dixo: ¡Ojalá todos los árboles del mundo llevaran este fruto! [...] Geroglífico de la muger lo es la nao combatida del levante o la norte entre sobervias olas acosada ésta: A vento. En Athenas pusieron este M.M.M.M.; dieron aquellos ingenios floridos diferentes salidas y varias explicaciones sin acierto, sólo Platón le logró poneidno al pié de las letras: *Mulier mala mors mariti*. Casóse con una de estatura desmedrada Demócrito, siendo él de grande y crecida, y preguntándole por qué se avía casado con muger tan pequeña respondió: Elegí el mal menor. Finalmente, hablando Marco Aurelio de las mugeres, dize: El amor de todas se puede dixerir con una sola pílora, y la pasión de una sola no se desopilará con todo el ruybarbo de Alexandría.<sup>61</sup>

La lectura de esta acepción permite trazar en líneas generales la visión que de la mujer tenían sus coetáneos varones, en cuyas manos a fin de cuentas recaía el poder y a quiénes permanecían supeditados. Covarrubias establece una oposición de extremos contrarios, tan característica del barroco hispánico del siglo XVII: por un lado existen las mujeres *cuerdas* y *recogidas* – que apenas se detiene en definir –, y por otro, aquellas que dan rienda suelta a su *natural*, y que huyendo de la modesta compostura, podrían ser tildadas como de *malas mujeres*. Es sintomático que el autor dedique la entera entrada del diccionario a recoger las distintas acepciones que de este segundo grupo han ido proporcionando a la largo de los siglos ya sea escritores clásicos como doctores de la Santa Iglesia.



Fig. 16 Francisco Rizi, Una de las reas condenadas a relajar, con sambenito y capotillo en llamas, es conducida a la grada acompañada por familiares del Santo Oficio y dos religiosos (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Dado que lo que se quiere ofrecer es una lectura interpretativa de la consideración de estas *infames* féminas, no se recalará en hacer un recuento de todas y cada una de las mujeres condenadas en el Auto de Fe, pues sus causas y sentencias vienen recogidas de manera sistemática en la *Relación*<sup>62</sup> de José del Olmo. Interesa, sin embargo, el protagonismo que adquirió una de las reas en el transcurso de la celebración, que el cronista describe como uno de los episodios culminantes de la jornada y al que Rizi sitúa en un punto preeminente de la composición pictórica. Se trata del momento en que “piden audiencia dos reos de los condenados a relajar”.

## **2.1 “Piden audiencia dos reos de los condenados a relajar” o la piadosa demostración de clemencia para con una mujer deshonesto**

Participando una vez más de ese *artificio* tan barroco como es el sincretismo en la plasmación plástica de una solemnidad, se llega a uno de los momentos que tuvieron lugar aquél 30 de junio de más intrincado descifre.

La acción a la que se hace referencia es la que tiene lugar en el espacio comprendido entre el atrio central y las gradas de los Consejos, en medio del cual se encuentra el altar con la cruz verde. Se trata del instante en que, tras dar señal el Inquisidor general para que se comenzaran a leer las sentencias piden audiencia dos reos de los condenados a relajar. Dada la complejidad de lo que aquí se quiere explicar, se reproduce a continuación el fragmento de la narración en que Del Olmo se refiere a este momento, para que el lector pueda situarlo en su debido contexto y a partir de ahí, hacer más inteligible la escena representada en el cuadro:

### **PIDEN AUDIENCIA DOS REOS DE LOS CONDENADOS Á RELAJAR**

141 Fuéronse luego sacando las estatuas y poniéndolas en las jaulas, y recitándose sus méritos y sentencias, y las primeras fueron las de los relajados, muertos y las primeras fueron las de los relajados, muertos y ausentes, y sucesivamente las de los relajados en persona.

142 Mientras se hacia relacion de los procesos de los relajados en persona, dos que salian con las mismas insignias, y la misma pena, que fueron un hombre y una muger, pidieron audiencia por medio del religioso que los asistia, y mandó el tribunal que el alcaide los bajase de las gradas á las cárceles secretas, que debajo de las gradas de los Consejos al suelo de la plaza estaban prevenidas para este fin.

Bajó el señor don Antonio Zambrana Bolaños, inquisidor mas antiguo de corte, á darles la audiencia, y habiéndoles consultado con los señores del Consejo que se hallaban mas cercanos, usando de la clemencia que acostumbraba este Santo Tribunal, los libertó por entonces de la muerte, aplaudiendo mucho el pueblo, que al mismo tiempo que usaba de la severidad de la justicia, mostraba la mansedumbre de la misericordia; y sin duda fuera mayor su admiracion, si el corto tiempo y mucho número de reos hubiera dado lugar para que pudiesen leer sus procesos, que por ventura se viera cuánto mas crecida es su piedad que su rigor.

143 En conformidad de esta piadosa demostracion, volvieron á salir por el tablado sin las insignias con que habian entrado, y el señor don Antonio Zambrana ordenó al Alcaide José del Olmo que dispusiese la mejor forma de reducir luego aquellos reos á las cárceles secretas de la inquisición de corte y dicho alcaide entregó uno

de ellos al cuidado del señor Marqués de Palacios y del señor Marqués de Valladares, familiares del Santo Oficio, que cumplieron exactamente con esta comision, conduciéndola y entregándola en las cárceles con toda seguridad y resguardo. A la rea llevó con dos familiares el alcaide don Pedro Santos, al tiempo que por su indisposicion se iba á recoger

LOS REOS QUE PIDIERON AUDIENCIA, SE REDUCEN Á LAS CÁRCELES SECRETAS  
144 Leyéronse luego las causas de los demás reos, no omtiendo nada de las sentencias, y abreviando de la acusacion lo que a su Excelencia le parecia menos esencial [...]<sup>63</sup>



Fig. 17 Francisco Rizi, Dos reos condenados a relajar piden audiencia (escena situada en el ángulo inferior izquierdo de la pintura, detalle), en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126).

Aparentemente, la rea que aparece arrodillada ante el altar de la cruz verde – acompañada por dos religiosos agustinos, con su característico hábito azabache y, en segundo término, por dos familiares o ministros del Santo Oficio (señalada en color rojo en la imagen) – formaría parte de la procesión de reos descrita con anterioridad. Sin embargo, no se ha hallado mención alguna en la narración de dicha procesión y entrada de los reos al tablado en la que se especificase que durante el recorrido que éstos efectuaban tuvieran que hacer una genuflexión<sup>64</sup> ante el altar de la cruz verde. En toda la *Relación*, el único momento en el que se indica que los reos se arrodillan ante la cruz verde se produce cuando, una vez finalizada la lectura de las sentencias, el alcaide conduce a los reos, pasándolos por el corredor inmediato al de Sus Majestades hasta dicho altar:

ACABANSE DE LEER LAS CAUSAS

[...] 149 Revestido S.E. de pontifical se sentó en el trono y le pusieron la mitra, y á este tiempo el alcaide llamó y condujo los reos, pasándolos por el corredor inmediato al balcon de SS.MM., y llegando al plano donde estaba el altar se hincaron de rodillas delante de la cruz y fueron haciendo las abjuraciones.<sup>65</sup>

Se aprecia claramente en el lienzo, cómo la rea en cuestión, por el tipo de sambenito que le ha sido impuesto, no corresponde en ningún caso al de los reconciliados - que eran los únicos reos a quienes estaba reservado efectuar las abjuraciones ante el altar de la cruz verde

– sino que luce el sambenito característico de los condenados a relajar. Además, dichas renunciaciones ante cualquier apostasía contra la fe católica eran llevadas a cabo de manera colectiva, ante el Secretario del Tribunal de Toledo; datos que distan de lo que se representa en la imagen, pues como se ha dicho, aparece únicamente una sola rea - sabemos que es una mujer porque bajo la coraza lleva una toca – y en compañía de religiosos y familiares:

151 Diez reos fueron los que hicieron aburacion de levi, cuyos nombres y delitos se han visto en el sumario, los cuales hincados de rodillas, repitiendo la fórmula que les leia el secretario de la Inquisicion de Toledo, y diciendo cada uno su nombre y pátria abjuraron de esta suerte. [sigue la “Abjuracion que hicieron los de Levi”]<sup>66</sup>

Asimismo, sigue a esta rea en la comitiva, un hombre - también condenado a relajar – cuyo ademán resulta bastante distinto al de los demás, puesto que es el único que mira directamente al espectador, como si le estuviera interpelando, tal vez implorando clemencia o perdón. Puede que esta interpretación resulte un tanto subjetiva, pero lo que es un hecho fehaciente es que Rizi retrata a una mujer y un hombre condenados a morir cuyas actitudes y gestualidad no comulgan con lo establecido para la procesión de los reos.

A estos razonamientos se suma otro factor que llama poderosamente la atención: la presencia de un eclesiástico sentado en un sillón frailer, revestido de pontifical con el birrete y una suntuosa casulla brocada junto al altar de la cruz verde (encuadrado en azul en la imagen). De la lectura de Del Olmo, se desprende que los únicos actores que durante el desarrollo de la celebración se vistieron de pontificales fueron el Inquisidor general y su séquito, y lo hicieron en dos momentos muy concretos: para tomar juramento a Su Majestad y para asistir a las abjuraciones de los reconciliados.

Si se analiza en detalle la indumentaria – diferenciada a la del resto – y la actitud de este eclesiástico, parece evidente que es un miembro perteneciente a la alta jerarquía por varios motivos. En primer lugar, el birrete constituye un atributo de alto rango y su color determinará el cargo específico que ostentaba: el birrete negro era propio de los sacerdotes, el púrpura para los obispos y el encarnado para los cardenales<sup>67</sup>. En este caso el personaje efigiado es un sacerdote perteneciente a la alta jerarquía. En segundo lugar, la preeminencia del personaje viene enfatizada por el hecho de tener *asiento* diferenciado al del resto de los ocupantes de la grada de los Consejos, quienes habían de conformarse permanecer sentados sobre las tablas que, hacían las veces de bancos dispuestas para la ocasión; mientras que este eclesiástico toma asiento en un sillón frailer situado en una posición un poco más adelantada.

Se conocen algunos retratos – aunque escasos – de inquisidores como el del Cardenal, tradicionalmente considerado Niño de Guevara, nombrado Inquisidor General por Felipe III en 1599<sup>68</sup>. No se entrará aquí a debatir la cuestión de la identidad del efigiado, sólo se apuntará que han sido barajadas fundamentalmente dos opciones: que se trate de Fernando Niño de

Guevara – Inquisidor General entre 1599 y 1608 – o de Bernardo Sandoval y Rojas, su sucesor en dicho cargo, entre 1608 y 1618. Al margen de la identificación, lo que interesa en este punto es que, en cualquier caso, se trata del retrato de un Inquisidor y, a pesar de que, unos setenta años separan la obra de El Greco y la de Rizi, los modos de representación y el tratamiento de este tipo de retratos de aparato sufrió escasas modificaciones a lo largo del siglo XVII por lo que es posible establecer analogías entre ambas obras.

Existen algunas diferencias de carácter circunstancial pues en el caso de Niño de Guevara, el birrete, la muceta y la casulla son de color carmesí ya que había sido nombrado cardenal en 1596, mientras en el caso del Inquisidor de Corte, su birrete es negro pues no debía haberle sido concedida tan alta distinción y las características se adecuan a la celebración de la que estaba tomando parte. No obstante, son más las similitudes que pueden establecerse entre ambas efigies: en primer lugar, ambos inquisidores aparecen sentados en un suntuoso sillón frailer de tala y terciopelo encarnado. La silla es un atributo de estatus elevado y su uso en este tipo de solemnidades estaba reservado a muy contadas personalidades. De hecho, como refleja la pintura de Rizi sólo unos pocos gozaron del privilegio de presenciar el Auto tomando asiento en este tipo de sillones: los monarcas, el Inquisidor General – cuya silla permanece vacía en el cuadro puesto que se le representa bajo el balcón real a punto de tomar juramento al monarca– , el arzobispo de Toledo y el personaje que nos ocupa. De ahí que la única personalidad presente en la plaza con una autoridad y rango equiparable a la de los cargos eclesiásticos citados sea la del Inquisidor de Corte, don Antonio Zambrana de Bolaños.

Además, siempre se ha dicho que la antigüedad y la experiencia es un grado, y en celebraciones de esta índole, el protocolo y la jerarquización se regía por criterios de antigüedad. Por ello, no es casual que Del Olmo no pase por alto el calificativo de “*inquisidor más antiguo de Corte*” al referirse a don Antonio Zambrana, ya que una dilatada carrera eclesiástica era un factor de diferenciación y categorización. Por otra parte, la antigüedad en el ejercicio del cargo, sólo se alcanza a una edad avanzada, y es por esta razón que en los rasgos del retrato del Inquisidor de Corte de Rizi se advierten claras señales de envejecimiento.



18



19

Fig. 18 Francisco Rizi, Retrato del inquisidor de Corte, don Antonio Zambrana (detalle) en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid*, óleo sobre lienzo, 277 x 438 cm, 1683, Madrid, Museo del Prado (P01126)

Fig. 19 El Greco, *Retrato de un cardenal* (probablemente el Cardenal Niño de Guevara, Inquisidor General), óleo sobre lienzo, 170,8 x 108 cm, Firmado en el papel arrugado del suelo (Domenicos Theotokopoulos *fecit*), Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

A pesar de que las menciones a este personaje son escasas en la bibliografía relativa este periodo y de que los datos biográficos de que se disponen son más que sucintos – se sabe que era Fiscal de la Inquisición de Corte y de Santiago; inquisidor de Galicia y de Corte; y que su fallecimiento se produjo 1705 – se tiene constancia de que su papel fue capital tanto en la organización del Auto como en la ceremonia propiamente dicha. Gracias a los documentos, en su mayoría de carácter epistolar, que de su puño y letra se conservan en el Archivo Histórico Nacional<sup>69</sup> se ha tenido conocimiento de la activa participación de don Antonio Zambrana de Bolaños en la gestión tanto de los preparativos como en las postrimerías del Auto – remisión de los presos a las cárceles de Toledo, etc. –. Se trata principalmente de la correspondencia entre el Tribunal de Corte y el Consejo de la Suprema y en ellas don Antonio Zambrana firma como Inquisidor de Corte. Por otra parte, del protagonismo que adquirió durante la jornada del Auto deja constancia José del Olmo en el fragmento que se ha reproducido unas líneas atrás.

Nada en esta escena es casual, y el hecho de que el Inquisidor de Corte aparezca revestido de pontifical junto al altar de la cruz verde justificaría la presencia de la rea arrodillada frente al mismo y viceversa. Además, se establece un intrincado juego de miradas no sólo la del Inquisidor, que en lugar de atender a lo que está aconteciendo en el regio balcón, dirige su vista al frente, directamente a la mujer que se arrodilla ante él, sino que se produce todo un revuelo entre los miembros del Consejo situados inmediatamente detrás de don Antonio Zambrana, donde se entremezclan miradas de sorpresa, admiración, resignación, etc., y un

código gestual que permite inferir al espectador, aunque éste no logre discernir exactamente lo que sucede, que algo excepcional está teniendo lugar.

Sopesados estos indicios, todo parece indicar que la escena en cuestión es aquella en la que el Inquisidor de Corte concede audiencia a un reo y una rea condenados a relajar, pues únicamente tan alta dignidad eclesiástica podría lucir un atuendo parejo y ocupar tan privilegiado posicionamiento.

Para completar esta interpretación, el espacio en el que transcurre la escena – el altar de la cruz verde – también debe ser tomado en consideración dadas las implicaciones simbólicas que éste llevaba aparejadas. En la liturgia del Auto de Fe, el altar de la cruz verde se configura como un espacio para el perdón<sup>70</sup>. De hecho, como se ha enunciado previamente, las abjuraciones que llevaban a cabo los reos reconciliados tenían lugar ante este símbolo y es por este motivo que cobraría pleno sentido que la escena en que dos condenados a relajar reciban la misericordia del tribunal se desarrollara en este emplazamiento.

Finalmente, para acabar de contrastar la tesis de que esta escena representa el momento en que “*dos reos condenados a relajar piden audiencia*”, se han revisado otras relaciones de autos de fe, de similares características y se ha podido ratificar que estas demostraciones de piedad y misericordia no eran un hecho aislado, sino que tenían lugar con más frecuencia de lo que cabría suponer. Un testimonio muy elocuente a este respecto se encuentra en la *Relación del Auto de Fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del 1610*, ilustrado con las jugosas notas de don Leandro Fernández de Moratín (1820), plenamente imbuidas de un espíritu ilustrado que sirve de contrapunto a la cruenta irracionalidad inherente a un Auto de Fe:

Auto de Fe de 1610, Logroño.

Acabado el Auto al punto que anochece, las veinte y una personas que habian de ser reconciliadas fueron llevadas á las gradas de la parte donde estaba el dosel y Tribunal del Santo Oficio, y puestos de rodillas en la grada mas alta, se hizo un solemnísimo y devotísimo acto, con que fueron recibidas a reconciliacion y absueltas de la excomunion en que estaban por el señor Doctor Alonso Becerra y Holguin, Inquisidor mas antiguo: y esto se hizo con tan grande gravedad y autoridad que toda la multitud de gente estaba admirada y suspensa con la grande devocion. Y luego que se acabó el dicho solemnne acto el dicho Señor Inquisidor mas antiguo quitó el sambenito á una de las bruzas, que se llamaba María de Yurreteguia, diciendo que se le quitaba porque fuese exemplo á todos la misericordia que con ella se usaba por el dolor con que habia sido buena confidente, y el ánimo con que habia perseverado en defender de las grandes molestias que los bruxos la habian hecho para la volver á reducir á su seta y bandera: lo que causó tan gran devocion y piedad en todos que no cesaban de dar mil bendiciones y alabanzas a Dios y al Santo Oficio, con que se acabó aquel solemnne acto.<sup>71</sup>

La intención que perseguían estas manifestaciones de mansedumbre y clemencia por parte del Tribunal – que al mismo tiempo que castiga y ejecuta, es capaz también de perdonar y redimir –, buscaban suscitar el aplauso y la admiración por parte de los presentes y del

pueblo. No hay que perder de vista que un Auto de Fe es un acto con una finalidad básicamente persuasoria, en la que los sentidos jugarán un papel fundamental y se apelará al sentir de los que lo presencian, para justificar una actuación tan atroz en defensa de la fe católica por parte de la monarquía y la Iglesia. Por eso, parece lógico que una de las escenas que inmortalizó Rizi en el lienzo fuera precisamente ésta.

### **3. CONCLUSIÓN: LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL «AUTO DE FE EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID» O LAS DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA**

Siendo plenamente conscientes de la imposibilidad de reconstruir la historia en toda su complejidad, en la presente comunicación se ha tratado de realizar una aproximación, desde un punto de vista innovador, a la intrincada cuestión de la consideración social de la mujer a finales del siglo XVII. Como punto de partida, se ha tomado una pintura de primer orden – el *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid* de Francisco Rizi – puesto que este lienzo no es sólo el mayor y más complejo retrato de la Corte de Carlos II, sino que también ofrece uno de los retratos femeninos más variopintos de la época.

Dada la riqueza significativa de este retrato, las alternativas metodológicas y los prismas desde los que abordar el análisis hubieran podido ser tantos, como personajes aparecen representados en el lienzo. En la disección de la imagen de la mujer en el *Auto de Fe* se ha optado por contraponer paradigmas antitéticos: la honra y *dignitas* encarnada por las damas cortesanas, traducida en la pintura en forma de decorosa belleza y sutiles ademanes de las egregias señoras; frente a las atormentadas reas, representadas en suerte desigual – en convulsos espavientos, en actitud de resignación, implorando misericordia, rostros desencajados y oscuros lejos del resplandor de las damas – personificaciones, en definitiva, de la infamia sobre quienes había de recaer la *sangrienta espada de la justicia*.

Sin embargo, a pesar de esta *a priori* dicotómica y excluyente categorización, se ha tratado de demostrar que la distancia que separaba a unas y otras no es del todo insalvable. A través de una metodología histórico-artística comparativa, se han ido confrontando distintas versiones de una misma realidad – la identidad social de la mujer, desde la doncella, pasando por el matrimonio hasta la viudedad – y ha quedado patente la multiplicidad de visiones y opiniones que se articulaban en esa misma época en torno al género femenino. Así, los límites se antojan cuanto menos difuminados y la línea que separaba la honestidad de la transgresión de la misma, era muy fina.

De ahí que, independientemente del estatus social que ostentasen estas mujeres de finales del siglo XVII, dada su naturaleza femenina a éstas se les atribuían una serie de cualidades susceptibles de convertirse en virtud o en motivo de condena: en el caso de las damas cortesanas, la particular casuística que rodeó el reinado de Carlos II predispuso un

clima propicio para que las mujeres más próximas a la regente Mariana de Austria – valiéndose de su elocuencia, discreción y disimulo – urdieran tramas con el fin de satisfacer sus intereses, velaran por sus linajes y se enzarzaran en no pocas ocasiones en encarnizadas luchas por la merced, con el fin de ir abriéndose camino en un universo cortesano en el que *sur la lettre* el peso del ejercicio del gobierno recaía sobre los varones. Sin embargo, no corrieron la misma suerte algunas de sus coetáneas, como es el caso de las reas retratadas en el lienzo. Ante las sucintas menciones que han llegado a nuestros días sobre éstas – debido, en buena medida a su pertenencia a un estrato social inferior – las reas castigadas por el Santo Oficio bien pudieron ostentar idénticas “virtudes” a las damas cortesanas, pero no obstante, fueron víctimas de su propia idiosincrasia femenina atribuyéndoseles delitos de hechicería o, en el mejor de los casos, su castigo vendría motivado por su origen judeoconverso.

Son éstas, por lo tanto, dos caras de una misma moneda reflejadas en un lienzo que, debido a las exigencias inherentes a su comitencia y participando de un programa iconográfico de exaltación de la fe católica por parte del propio rey – Carlos II – presenta a estos dos paradigmas de mujer en relación de positivo y negativo. Sin embargo, y continuando con la metáfora fotográfica, la realidad femenina se ha revelado mucho más variada y sutil, alejada de una lectura unívoca y en cuyo espectro es posible discernir una infinita gama de matices.

## NOTAS

1. Véase a este respecto Ribot, Luis (coord.) *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009; Pascual Chenel, Álvaro, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010; y los estudios realizados por Laura Oliván Santaliestra: *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006; “La dama, el aya y la camarera: perfiles políticos de tres mujeres de la Casa de Mariana de Austria”, en Martínez Millán, José; Marçal Lourenço, Paula (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. II, 2009, pp.1301-1356.
2. Únicamente existen dos artículos en los que se realiza una aproximación al Auto de Fe, el primero de Diego Angulo: “Francisco Rizi. Cuadros de tema profano”, en *Archivo español de arte y arqueología*, 44, 1971, p.357; y otro más reciente de María Victoria Caballero Gómez, “El Auto de Fe de 1680: un lienzo para Francisco Rizi”, en *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº3, 1994, pp. 69 – 140.
3. Parfraseando la obra homónima de Herrera Salcedo, Alonso de, *Espejo de la perfecta casada*, 1637.
4. Olmo, José Vicente del (1611 – 1696), *Relación Histórica del auto general de fe, que se celebró en Madrid este año de 1.680 con la asistencia del rey N.S. Carlos II... siendo Inquisidor General... Diego Sarmiento de Valladares...: refiérense con curiosa puntualidad todas las circunstancias de tan glorioso triunfo de la fè, con el catálogo de los señores, que se hicieron familiares, y el sumario de las sentencias de los reos: va inserta la estampa de toda la perspectiva del teatro; Plaça y Valcones*, Madrid, Véndese en casa de Marcos de Ondatigui, familiar del Santo Oficio...: impreso por Roque Rico de Miranda, 1.680.
5. Debe advertirse, empero, que, mientras en lo que concierne a las *Etiquetas* o *Relaciones de la Forma de servir y oficios de la Casa Real*, existe documentación y algunas recopilaciones relativas a la Casa del Rey – especialmente sobre los reinados del Emperador Carlos V y los monarcas Felipe II y IV – sin embargo, en lo que respecta a la ordenación de los oficios de la Casa de la Reina – representados en el lienzo de Rizi por todas las damas retratadas en los balcones –, las noticias son sucintas y las publicaciones escasísimas. Sólo se ha tenido constancia del discurso leído por D. Dalmiro de la Válgoma en la Real Academia de la Historia en 1958 que bajo el título “*Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*” constituye un primer intento/una primera tentativa – y podría decirse que la única – de aproximación a esta cuestión. Sin embargo, todo parece indicar que aún restan multitud de documentos en el Archivo de Palacio – fuente principal de la que se nutre De la Válgoma – por salir a la luz y ser estudiados de manera sistemática y rigurosamente científica, facilitando así la comprensión de una época y un terreno – el universo femenino – que, si bien está demostrado que durante el reinado de Carlos II adquirió un peso y una relevancia inusitada hasta la fecha, aún carece de estudios de carácter transversal, yendo más allá de las figuras de las reinas y traspasando las fronteras estamentales de la época.
6. Lisón Tolosona, C., 1992, p.138.
7. Del Olmo, Op.cit., pp.45-49.
8. Lisón Tolosana, Op.cit., p.151.
9. Particularmente interesante a este respecto resulta: Núñez de Castro, Alonso, *Libro historico político solo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid. Segunda Impresion con diferentes adiciones dividido en quatro libros*, Madrid, Imprenta Domingo García Morrás, 1669.

10. Serán de especial interés para el estudio del reinado de Carlos II: García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1969; Aulnoy, Condesa D', *Un viaje por España en 1679*, Madrid, Ediciones "La Nave", 1942; Villars, Pierre, Marqués de, *Mémoires de la cour d'Espagne*, pub. par M. Alfred Morel-Fatio, París, 1893; y Oliván Santaliestra, Laura, « Pinceladas políticas, marcos cortesanos : el diario del conde de Harrach, embajador imperial en la Corte de Madrid (1673-1677) », en *Cultura escrita y sociedad*, 2006, 113-132.
11. Fernández de Moratín, Leandro, *Auto de Fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1619, siendo inquisidor general el cardenal arzobispo de Toledo, Don Bernardo Sandoval y Roxas, ilustrada con notas por el Bachiller Gines de Posadilla, natural de Tebenes*, Madrid, Imprenta de Collado, 1820; y Gómez de Mora, Juan, *Relación del Auto de la Fe que se celebró en Madrid. Domingo a cuatro de Julio de MDCXXXII*, Madrid, Impreso por Francisco Martínez, 1632.
12. Mención aparte merece la cuestión de las fuentes de archivo relativas al Auto de Fe de Madrid de 1680. Estos documentos se concentran fundamentalmente en el Archivo de la Villa de Madrid (Sección 2, Leg.390, n.º71) y en el Archivo Histórico Nacional (Sección Inquisición). Tras su revisión, se ha constatado cómo en ninguno de los casos las noticias contenidas en la documentación de Archivo aportará ulterior información o completará los datos ofrecidos por José del Olmo acerca de las reas que intervinieron en el Auto de 1680.
13. Entre 1450 y 1650 aparecieron en España cerca de treinta manuales matrimoniales, muchos de los cuales, como es el caso de los de Juan Luis Vives o Fray Luis de León se reeditaron en múltiples ocasiones. Por su adecuación al tema de la presente comunicación destacan los siguientes: Eiximenis, Francesc, *Este deuoto libro se llama carro de las donas: trata la vida y muerte del hombre christiano ... tiene cinco libros de grandes y sanctas doctrinas*, Valladolid, 1542, Impreso por Juan de Villquirán; Astete, Gaspar de, *Tratado del gobierno de la familia y estado del matrimonio*, 1598; Herrera Salcedo, Alonso de, *Espejo de la perfecta casada*, 1637.
14. Sobre este tema véase: Wardropper m Bruce "La comedia española del Siglo de Oro", en Elder Olson, *Teoría de la Comedia*, Barcelona, Ariel, pp.181-242 y Oleza, Juan, "La propuesta teatral del primer Lope", *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp.283-304.
15. Presotto, Marco, "Lope y el protagonismo femenino: una perspectiva", en Pedraza, Felipe B., González Cañal, Rafael y García González, Almudena (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp-269-270.
16. Del Olmo, Op.cit., pp.104-112.
17. Véase en Del Olmo, Op. cit.: "Los señores que se hallaban en el Real y Supremo Consejo de Inquisición", pp.24-27; "Nombra Su Excelencia Comisarios para las disposiciones del Auto", pp.27-29; "Explicación de los Señores que se hicieron familiares", Clasificados en función de su estatus: Grandes de España (pp.66-68), Títulos de Castilla (pp.68-71), Personas Ilustres (pp.71-73), ordenados alfabéticamente.
18. Del Olmo, 1680, pp.104-105.
19. En las primeras páginas (pp.10-19) de la crónica todos los implicados en el control y supervisión del texto, dejan constancia y aprueban su publicación. Figuran otorgando licencia para la publicación Juan Mateo, teólogo de la Universidad de Alcalá y cura de la iglesia de San Miguel de Madrid, capellán de honor y predicador de Su Majestad (p.10), Alonso Rico Villarroel – consultor del Santo Oficio –; Francisco de Zuazo – carmelita de la antigua y regular observancia y examinador sinodal del arzobispado de Toledo (p.13), entre otros, lo cual pone de manifiesto lo rígido de la observancia a que eran sometidos este tipo de textos divulgativos.
20. La redacción de Relaciones de Autos de Fe constituía una práctica común durante los siglos XVI y XVII. Véase a este respecto Maqueda Abreu, Consuelo, *El Auto de Fe*, 1992, pp.482- 489 (Apéndice en el que se citan todas las Relaciones de Autos de Fe desde el siglo XVI al XVIII).
21. Acerca de las razones que movieron al rey a efectuar este encargo y de la ubicación para la que originariamente fue concebido un lienzo de tales dimensiones las noticias que se tienen son escasas<sup>6</sup>. El Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid aparece citado por vez primera en «Inventario de las Pinturas del Real Alcázar de Madrid de 1686», núms.4751, 4752, 4753, 4754 en *Inventarios Reales en 12 volúmenes y Un Índice* (Fotocopias).
22. Oliván Santaliestra, Laura, Op.cit., pp.1301-1302.
23. Sobre la concesión de títulos cortesanos a Francisco Rizi véase el artículo: Lamas Delgado, Eduardo, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 82, nº325, 2009, pp. 73 – 78.
24. Sobre este tema véase: López-Cordón Cortezo, María Victoria, «Las mujeres en la vida de Carlos II», en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 109-139.
25. López-Cordón Cortezo, María Victoria, Op.cit, 2009, pp. 116-117.
26. Ídem, p.138, nota 16.
27. Oliván Santaliestra, Laura, Op.cit, 2006, pp.1301-1303.
28. Véanse sobre este tema: Oliván Santaliestra, Laura, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*. Tesis doctoral dirigida por María Victoria López-Cordón, Universidad Complutense de Madrid, 2006. En cuanto a la imagen de poder creada por Mariana de Austria durante la regencia, véanse: Llorente, Mercedes, «Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», en *Studia historica. Historia moderna*, nº28, 2006, pp.211-238.
29. Véase sobre este tema el artículo de Oliván Santaliestra, Laura, Op.cit., 2009, pp.1301-1352, en el que se relatan numerosos episodios en los que quedan patentes las fricciones entre las damas y sus compañeros varones de la Casa de la Reina. Estas disputas no eran para nada infrecuentes y motivaron mordaces críticas como la del Duque de Montalto a doña Leonor de Velasco, una de las damas de la Reina: "este Palacio [...] con las malas costumbre y doctrina de doña Leonor de Velasco se ha convertido en una casa públicay pasan cosas horribles, multiplicándose el desonor como el género humano y nada se remedia"(pp.1316-1317).
30. López-Cordón Cortezo, María Victoria, Op.cit., p.117.
31. Eiximenis, Francesc, Op. cit.
32. Covarrubias, Santiago, *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674* [edición preparada por Martín de Riquer, E. de la Real Academia de Buenas Letras y profesor de la Universidad de Barcelona], Barcelona, Horta, 1943, p.483.
33. Eiximenis, Francesc, Op.cit., Libro I, Cap. V, Fol. V.
34. Ídem.

35. Se adjunta la entrada “afeite” del diccionario de Covarrubias: AFEITE. El aderezo que se pone a alguna cosa para que parezca bien, y particularmente el que las mugeres se ponen en la cara, manos y pechos, para parecer blancas y roxas, aunque sean negras y descoloridas, desmintiendo a la naturaleza y, queriendo salir con lo imposible, se pretenden mudar el pellejo. Pues como dixo el profeta Jeremías cap. 13. núm. 23: *Si mutare potest Aethiops\* pellem suam aut pardus varietatem suam*. Es vana pretensión por más diligencias que hagan y, pensando engañar, se engañan, porque es cosa muy conocida y aborrecida, especialmente que el afeite causa un mal olor y pone asco; y al cabo es ocasión de que las afeitadas se hagan en breve tiempo viejas, pues el afeite les come el lustre de la cara y causa arrugas en ella, destruye los dientes y engendra un mal olor de boca. Es una mentira muy conocida y una hipocresía mal disimulada; véase fray Luis de León, en la Perfecta casada, contra los afeites. Dixo Locro, poeta antiguo, y refiérelo Julio Poluce lib. 5, cap. 16, de una muger muy arrebolada; *Non faciem sed larvam gerit*, no es cara la que trae, sino carátula. El capítulo *fucare, de consecrat, distinct*. 5, dize; *Fucare pigmentis, quo vel rubicundior, vel candidior appareat, adulterina gallacia est, qua non dubito etiam ipsos maritos se nolle decipi*. Es la autoridad de san Agustín, ad Possidonium epist. 73, p.46.
36. Eiximenis, Francesc, Op.cit, Libro I, Cap. XXV, Fol. XXIII.
37. Del Olmo, Op.cit, pp.104-105.
38. Aulnoy, Condesa d', Op.cit., pp.166-171.
39. Ídem, p.171.
40. Ídem, p.106.
41. Véase sobre los retratos de María Luisa de Orleans realizados por Carreño y la descripción – a veces sucinta – de la indumentaria: López Vizcaíno, P.; Carreño, A.M; *Juan Carreño de Miranda. Vida y obra*, Gráficas Summa, 2007.
42. Sobre este tema véase: Zapata Fernández de la Hoz, María Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.
43. Lisón Tolosana, C., Op.cit., p.146.
44. Sobre este asunto véase: Kitzinger, Ernst, *Early medieval Art at the British Museum*, 1940.
45. Aulnoy, Condesa d', Op.cit., pp.173-174.
46. Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p.226.
47. Llorente, Mercedes, 2006, pp.222-223.
48. Carderera y Solano, Valentín, *Catálogo y descripción sumario de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello; 1877.
49. León, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Salamanca, Impreso en casa de Juan Fernández, 1583, p.8.
50. López-Cordón Cortezo, María Victoria, Op.cit., pp.122-123.
51. Villars, Marquis de, Op.cit., pp.44-45.
52. López-Cordón Cortezo, María Victoria, Op.cit., p.124.
53. Vega, Lope de, *La discreta enamorada*, en Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXLVII, Madrid, Atlas, 1971, p.129.
54. Pascual Chenel, Álvaro, Op.cit., pp.36-37.
55. Véase sobre este tema el capítulo que Pascual Chenel (2009) dedica en su tesis doctoral a la creación del modeo de retrato de Mariana de Austria, reina regente (pp.31-44).
56. Del Olmo, Op.cit., p.107.
57. Caballo-Márquez, Reyes, “Erotismo y fantasía: la mujer y la imaginación en La viuda valenciana y La dama duende” en Comedia performance. Journal of the Association for Hispanic Classical Theater, 2006, pp.29-42/ p.31.
58. Eiximenis, Francesc, Op.cit., Libro III.
59. Eiximenis, Francesc, Op.cit., Libro III, Capítulo III, Fol. III.
60. Vega, Lope de, *La viuda valenciana*, en Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCL, Madrid, 1972, pp.325-385. p.342
61. Covarrubias, Sebastián, 1674, reed. 1943, p.818.
62. Véase “Breve sumario de los reos, méritos y sentencias” en Del Olmo, Op. cit., pp.146-180.
63. Del Olmo, Op.cit. 146-148.
64. CALLES POR DONDE PASÓ LA PROCESIÓN DE LOS REOS  
149 La procesión de los reos subió por la escalera de la mano derecha, sita al lado que tenían sus asientos, y pasando por el corredor que miraba á la plaza, fueron por el plano donde estaba el altar con la cruz verde; y dando la vuelta por el corredor inmediato á sus majestades, pasaron á tomar los lugares que les tenían señalados. (Del Olmo, 1680, p.96)
65. Op.cit., p.181.
66. Op.cit, pp.183 y sigs.
67. Ferguson, George, 1956, p.281.
68. La cuestión de la identidad del retratado ha sido largamente debatida, véase: Davies, David, *El Greco*, Catálogo exposición Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Del 7 Octubre de 2003 al 11 de enero de 2004, y National Gallery, Londres, Del 11 de febrero al 23 de Mayo de 2004, Londres, Yale University Press, 2004, pp.282-284. Existe una copia de este retrato de mano de Luis Tristán en el Museo El Greco de Toledo, véase: Lavín Berdonces, Ana Carmen; Lafuente Urién, Aránzazu Lafuente (coords.), *Tesoros ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2007, pp.149-151. Véase sobre este tema: Davies, David, *El Greco*, Catálogo exposición Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Del 7 Octubre de 2003 al 11 de enero de 2004, y National Gallery, Londres, Del 11 de febrero al 23 de Mayo de 2004, Londres, Yale University Press, 2004, p.284.
69. AHN, 1680, Leg. 2498, exp.1.
70. Sobre la liturgia del Auto de Fe véase Maqueda Abreu, Consuelo, 1994, capítulo IV, pp.201-208.
71. Fernández de Moratín, Leandro, 1820, pp.22-23.

## BIBLIOGRAFÍA

Angulo, D., “Francisco Rizi. Cuadros de tema profano”, en *Archivo español de arte y arqueología*, 44, 1971, p.357.

- Aulnoy, Condesa D', *Un viaje por España en 1679*, Madrid, Ediciones "La Nave", 1942.
- Barettini Fernández, Jesús, *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1972.
- Caballero Gómez, María Victoria, "El Auto de Fe de 1680: un lienzo para Francisco Rizi", en *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº3, 1994, pp. 69 – 140.
- Calderón de la Barca, Pedro, «La dama duende», en *Primera parte de comedias del celebre poeta español Pedro Calderón de la Barca [...] que nuevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid, Imprenta de Francisco Sanz, 1685, Num.98, [22]h.
- Carderera y Solano, Valentín, *Catálogo y descripción sumario de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1877.
- Covarrubias, Santiago, *Tesoro de la lengua castellana o española, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674* [edición preparada por Martín de Riquer, E. de la Real Academia de Buenas Letras y profesor de la Universidad de Barcelona], Barcelona, Horta, 1943.
- Díaz Padrón, M., *El Arte en la época de Calderón*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981 (cat.exp.), pp.83 – 84.
- Eiximenis, Francesc, *Este deuoto libro se llama carro de las donas: trata la vida y muerte del hombre christiano ... tiene cinco libros de grandes y sanctas doctrinas*, Valladolid, 1542, Impreso por Juan de Villaquirán.
- Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art [with illustrations from Paintings of the Renaissance]*, Nueva York, Oxford University Press.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.
- Lamas Delgado, Eduardo, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizi, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 82, nº325, 2009, pp. 73 – 78.
- León, Luis de (1527-1591), *La perfecta casada*, Salamanca, Impreso en casa de Juan Fernández, 1583.
- López-Cordón Cortezo, María Victoria, «Las mujeres en la vida de Carlos II», en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 109-139.
- López Vizcaíno, P.; Carreño, A.M; *Juan Carreño de Miranda. Vida y obra*, Gráficas Summa, 2007.
- Llorente, Mercedes, «Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», en *Studia historica. Historia moderna*, nº28, 2006, pp.211-238.
- Maura Gamazo, Gabriel, *Carlos II y su corte*, tomo I (1661 – 1669), Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911.
- Maura Gamazo, Gabriel, *Carlos II y su corte*, tomo II (1669 – 1679), Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911.
- Oliván Santaliestra, Laura, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Oliván Santaliestra, Laura, "La dama, el aya y la camarera: perfiles políticos de tres mujeres de la Casa de Mariana de Austria", en Martínez Millán, José; Marçal Lourenço, Paula (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, vol. II, 2009, pp.1301-1356.
- Olmo, José Vicente del Olmo (1611 – 1696), *Relación Histórica del auto general de fe, que se celebró en Madrid este año de 1.680 con la asistencia del rey N.S. Carlos II... siendo Inquisidor General... Diego Sarmiento de Valladares...: refiérense con curiosa puntualidad todas las circunstancias de tan glorioso triunfo de la fè, con el catálogo de los señores, que se hicieron familiares, y el sumario de las sentencias de los reos: va inserta la estampa de toda la perspectiva del teatro; Plaça y Valcones*, Madrid, Véndese en casa de Marcos de Ondatigui, familiar del Santo Oficio...: impreso por Roque Rico de Miranda, 1.680.
- Pascual Chenel, Álvaro, *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.

Pedraza, Felipe B., González Cañal, Rafael y García González, Almudena (eds.), *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

Pérez Sánchez, A.E., *Carreño, Rizi, Herrera y la Pintura Madrileña de Su Tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 262 – 263.

Ribot, Luis (coord.) *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

Rincón García, Wilfredo (coord.), *Retratos de Madrid, Villa y Corte*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1992.

Rodríguez Villa, A., *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1913.

Vega, Lope de, *La discreta enamorada*, en Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXLVII, Madrid, Atlas, 1971, p.129.

Vega, Lope de, *La viuda valenciana*, en Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCL, Madrid, 1972, pp.325-385.