

constituida por unos grutescos que enmarcan un medallón central mientras la pared opuesta aparece decorada por una peculiar psicomaquia. En ella grifos y centauros, guerreros y caballeros-tigre, luchan entre hojarascas a la manera que los «salvajes» lo habían hecho en las tapi- cerías de Tournai hacia 1500.

Copia inmediata de grabados o evocación de un tapiz, los frisos de Ixmiquilpan nos traen, de nuevo, el reflejo del mundo caballeresco en el que, esta vez, los paladines son indígenas y sus armas no ya la lanza o la ballesta sino las macanas.

También son indios con rodela y macana, los «salvajes» que aparecen en la puerta de los pies de la Catedral de Ávila, transformada en 1779 y que Azcárate atribuyó a algún colaborador de Juan Guas³³.

El espejo, al fin, empieza a reflejar un mundo nuevo donde la realidad se funde con la fantasía, lo soñado con lo que se encontró, como había sucedido en la apreciación caballeresca del conquistador.

JUAN JOSÉ JUNQUERA Y MATO
Universidad Complutense

EL RETRATO DE D. CARLOS POR SOFONISBA ANGUISSOLA

Ha aparecido en una *colección madrileña* un magnífico ejemplar del famoso retrato de D. Carlos de Sofonisba Anguissola (fig. 1)¹ que, según la familia propietaria, fue un regalo de palacio.

Sofonisba Anguissola pintó su retrato del Príncipe a petición suya y le gustó tanto al Infante que le encargó al pintor de cámara, Alonso Sánchez Coello² ni más ni menos que 19 copias para repartirlas entre servidores y familia.

Uno de los cronistas más fidedignos de la pintora, el clérigo Pietro Paolo de Ribera, describe el retrato —todavía en vida de Sofonisba— en su obra *Le glorie immortali de Trionfi et Heoriche Imprese di Ottocento Quarantacinque Donne Illustre antiche e moderne dotate di conditioni e scienze segnalate*, editada en 1609:

«... il Principe Carlo, figlio del Re, volle altresì essere da lei ritratto in piede, al naturale, il quale fece cotanto simile e pieno del magistero dell' arte, vestito d'una fodera di lupo pelle ceruiero e altri ornamenti vaghi sopramodo che rendeva meravigliosa. A cui diede quel liberalissimo Principe un Diamante di quattro facci di valor di scudi millecinquecento»³.

Esta suma, que equivalía más o menos a la misma de ducados, excedía exorbitantemente al precio normal de un retrato de tamaño trescuarto de Sánchez Coello, que se solía fijar entre 30 y 35 ducados. El Príncipe había quedado tan entusiasmado con este retrato —bálsamo para

³³ J. M. DE AZCÁRATE: *La arquitectura gótica toledana del siglo XVI*, Madrid, 1958, p. 18.

¹ Véase M. KUSCHE, «Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola» en el catálogo de la Exposición Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Cremona, 1994, pp. 131-134.

² G. BETZ, *Die Bildnisse des Don Carlos*, Francfort, 1997, pp. 71-94, pp. 293-307 contiene una descripción minuciosa de todas las copias existentes.

³ RIBERA 1609, p. 315.

2



1

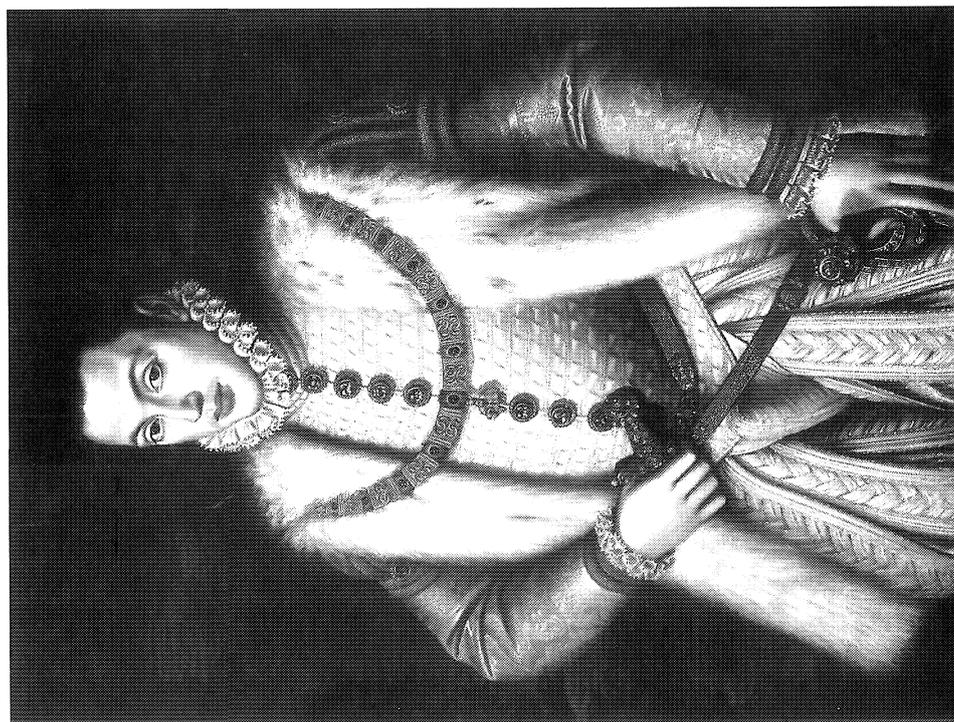


Fig. 1. *Don Carlos*, ¿copia de Alonso Sánchez Coello u original de Sofonisba Anguissola?, hacia 1567. Madrid, Colección particular.
 Fig. 2. *Don Carlos*, Alonso Sánchez Coello, hacia 1555. Madrid, Museo del Prado.

su autoestima— que no sabía cómo agradecerse a la pintora. Por este premio y por la cantidad de copias que ordenó, intuimos que los retratos suyos, y hechos por su mandato, por el gran realista Sánchez Coello (figs. 2, 3), no debieron satisfacerle. Sánchez Coello había pintado unos retratos muy bellos en ejecución y colorido, pero que no dejaban duda sobre la deformación corporal del Infante y tampoco sobre sus taras psíquicas.

Una idea aproximada del retrato de Sofonisba, descrito con tanta precisión por Ribera, y también en cuentas e inventarios, nos la daban hasta ahora cuatro ejemplares muy parecidos entre sí, sin duda de buena mano, que desde luego muestran más la de Sánchez Coello y taller que la de la pintora. Dos son retratos por el momento no localizables y sólo visibles por fotos, uno de la *colección Conde de Villagonzalo, después Bauza* (fig. 4), y otro de la *colección Cipriano Pagés* (fig. 5); el tercero se encuentra en la *Colección Lobkowitz*, Castillo de Nelahozeves, Praga⁴ y el cuarto en el Depósito del *Kunsthistorisches Museum en Viena* (fig. 6). Aunque se aprecia en ellos la buena ejecución del magnífico traje y el rostro muy bien acabado, la impresión de estos retratos queda restringida por poder juzgar los dos primeros sólo por fotos y por el mal estado de los dos segundos. Otros ejemplares existentes en varios museos son obviamente sólo variaciones muy lejanas, y casi siempre posteriores, del original de Sofonisba o de las copias de Sánchez Coello.

El retrato recuperado en Madrid (fig. 1) nos muestra, por fin, en pintura y colores, y gracias a su excelente estado, la importancia de esta última imagen del Príncipe. Vemos cómo la pintora, con piedad y arte, logra un retrato que no desmiente la verdad, pero que la encubre, y que por otro lado subraya el rasgo principesco del hijo del Rey. Presenta al Infante casi de frente —originalmente hasta las rodillas— como se ve en el retrato-copia de la colección Pagés (fig. 5). La pintora transforma las facciones y la expresión del rostro de D. Carlos. Pinta una cara relajada y tersa, los ojos del Infante están abiertos y atentos, no adormilados como en los retratos del pintor, la boca bien cerrada, sin hacer recordar que normalmente quedaba abierta. El Príncipe tiene un aspecto más despierto, más sano y ante todo menos amargado que el de los retratos por Sánchez Coello (Madrid, Museo del Prado, fig. 2; Viena, Kunsthistorisches Museum, fig. 3). También las manos son totalmente normales, desde luego desindividualizadas, y en nada se parecen a las manos negras, enfermizas, como las muestra el pintor. Ante todo, lleva la pintora la atención del espectador al atuendo del joven, símbolo de su categoría, y con esto suprime y hace olvidar sus defectos corporales y psíquicos. Deslumbra la riqueza del traje: el blanco azulado de la seda adamascada del jubón, la cuera y las calzas acuchilladas, también del mismo tono, con sus delicados dibujos, la suavidad de la piel de lince (lobo cerval)⁵ de la ropa que tapa todo el cuerpo maltrecho y que ante todo borra casi por completo la hendidura del lado derecho y la protuberancia del izquierdo, que Sánchez Coello muestra, aunque disimuladamente, anotando la pintora la dolorosa verdad de su deformación sólo en el cejo casi inadvertible del tejido. El oro rojizo de la cadena del toisón, y el toisón mismo, contrasta magníficamente con la seda blanca del traje, oro que se repite en la manga de la cuera, en los puños del jubón, en los preciosos botones que representan animales heráldicos, en las correas de espada y daga.

No es el primer retrato de un Príncipe que Sofonisba pintaba con derroche de lujo. El que hizo cuatro años antes de Alejandro Farnesio (fig. 7) se le parece al de D. Carlos en volumen y en importancia del traje. La tarea para la pintora en el caso de D. Carlos consistía en lograr

⁴ Véase P. STEPANEK, E. BUKOLSKA, «Retratos Españoles en Checoslovaquia», en *Bellas Artes*, tomo XXX, agosto-septiembre 1974.

⁵ Por cierto, se trata de la misma piel en la que la pintora envuelve a la Infanta Catalina Micaela (la mal nombrada «Dama del armíño») en su retrato por 1586 y que en éste encubre el embarazo, pintada allí con la soltura de más de 20 años más de experiencia artística.



3

4

5



Fig. 3. *Don Carlos*, Alonso Sánchez Coello, 1564. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 4. *Don Carlos*, copia taller de Alonso Sánchez Coello, hacia 1567. Antigua Colección Villagonzalo.

Fig. 5. *Don Carlos*, copia taller de Alonso Sánchez Coello, hacia 1567. Barcelona, Colección Cipriano Pagés.

un retrato atractivo de un modelo que no sólo poseía la belleza, ni la elegancia, del príncipe italiano, sino que además tenía claros defectos físicos, y también psíquicos que se traducían en su gesto.

También en este caso tan difícil, como en otros, la pintora logra que el retrato cumpla la función para la que había sido encargado: realzar a la persona real, siguiendo con convicción la norma que Lomazzo formularía años después, como una de las más importantes para el retrato de príncipes: «*aggiungvano bellezza dove la natura havea mancato*».

Pero a pesar de toda idealización, la pintora respeta el parecido. Las principales características del rostro de D. Carlos permanecen: los ojos son de párpados pesados, la frente abultada, como en los retratos de Sánchez Coello. Y en cuanto a la expresión, parece que verdaderamente al fin D. Carlos en este momento se había recuperado físicamente algo de su gran caída y de la consiguiente operación. Las cartas del tan crítico embajador austríaco Dietrichsen a Maximiliano, que habían acompañado al retrato de Sánchez Coello de 1564 con unos comentarios aún más realistas que el pincel del maestro, ahora ya suenan un poco mejor ⁶.

Así se comprende que Maximiliano II, el Emperador, tío de Carlos, al recibir a través de su embajador Dietrichstein una de las primeras 13 copias de Sánchez Coello del nuevo retrato de Sofonisba ⁷, no dudaba de que tenía delante de sí una imagen fiable de su sobrino ⁸. Maximiliano le tenía mucho afecto al Príncipe, tenía la esperanza de ganarle como yerno, soñando con la repetición de la unión de las dos casas Austria. El retrato le confirmaba que la salud de D. Carlos se iba afianzando. Tanto mayor fue su desconsuelo al recibir la noticia del encarcelamiento de D. Carlos. Afligido y confuso se preguntaba a sí y a otros por la causa de las acciones de su cuñado Felipe y mostraba esta imagen del Príncipe a los embajadores como prueba de la salud y normalidad de su sobrino ⁹.

Estos retratos, el original de Sofonisba y las copias de Sánchez Coello, debieron de ser pintados en 1567, algo antes de que se desencadenaran los hechos que llevaron a Don Carlos a rebeldía y prisión. Esta fecha la confirma la inscripción AETATIS SUAE XXII en la copia de la colección Villagonzalo (fig. 4) y ante todo el hecho que el retrato y sus copias aparecen en la «*Memoria de Alonso Sanchez, Pintor de su magd., de las pinturas que su Alteza mandó que hiciese*» ¹⁰ del 7 y 16 de mayo de 1568. En ella Sánchez Coello va enumerando lo que le debía el Príncipe, entre ello las copias del retrato del Infante por Sofonisba y, a propósito de ellas, también menciona el original:

«Primeramente, trece retratos que por su mandado tengo hechos de su persona hasta las rodillas, los cuales se me deben»

Debajo y al reverso dice

⁶ ADAM VON DIETRICHSTEIN, «Berichte des Freiherrn... Gesandten am Hofe Philipps II an den Kaiser Maximilian II, 1563-1568», en MATHIAS KOCH, *Quellen zur Geschichte des Kaisers Maximilian II*, Leipzig, 1857; véase también G. BETZ, *ibidem*, pp. 59-61.

⁷ AGS, CM 1.ª época, leg. 1051, publ. en extracto por R. BEER, «Akten, Regesten u. Inventare aus dem Archivo General de Simancas», en *JKSAK XII* (1891), pp. XCI-CCIV. Véase el texto que sigue a la nota 11.

⁸ No es posible apreciar, por el momento, si el retrato existente en Viena, copia de Sofonisba (fig. 6), maltratado y con un fondo que parece añadido, es idéntico con el enviado por Dietrichstein, que debió ser de la misma mano de Sánchez Coello y de alta calidad.

⁹ V. BIBL., *Der Tod des D. Carlos*, 1918, pp. 320-322, cita una conversación entre el embajador italiano Micheli y el Emperador Maximiliano II, en la que Maximiliano no comprendía la acción de su cuñado y le mostró al embajador el último retrato del Príncipe. Se debió tratar de la copia que Dietrichstein le acababa de mandar a Maximiliano, como consta en la mencionada cuenta de Sánchez Coello de 1568, y no de una miniatura, como supone G. BETZ sin fundamento en *Die Bildnisse des D. Carlos*, 1996, p. 69.

¹⁰ AGS, CM, 1.ª época, leg. 1109, publ. por P. BEROQUI, *Ticiano en El Prado*, Madrid, 1946, p. 105.

«a treintayochos ducados por cada uno se le dió» «... todos de una manera y sacados de uno que hizo Sofonisba, dama de su Magd».

El retrato de Sofonisba que le sirve de modelo, por lo visto, lo mantiene en su taller hasta 1571, porque en su *Cuenta final*¹¹ de lo que había trabajado para el Príncipe del año 1571/1572, se anota:

«Adviertese que el dicho Alonso Sanchez ha de entregar el Retrato de Su Alteza que hizo Sofonisba, antes de ser pagado de lo que hubiera de haber, o descontarle dello el valor del dicho retrato».

En julio del 1572 aquí se anota una última partida de 50.977 mrs. (136 ducados) y se explica que ésta lleva incluida el retrato de Sofonisba:

«... El dicho Alonso Sánchez tomó este retrato para en cuenta de la partida de los 50.977 maravedís abajo contenida...»

Seguramente sería el camino más fácil y rápido para liquidar por fin las deudas de D. Carlos con Sánchez Coello y además le debió gustar conservar el retrato —modelo de tantos trabajos suyos—.

Pero no existió sólo un retrato del Infante de la mano de Sofonisba, ni se usó éste como único modelo. En las actas de la *Almoneda* de los bienes de Don Carlos «*Datta de rretratos y lienzos y espejos de cristal, rretratos en tabla y de balax, pinturas y antiguallas*»¹² que se comenzó en el año después de su muerte, en 21 de diciembre de 1569, aparece la siguiente anotación:

«el dicho retrato que hizo la dicha Sofonisba de que se sacaron los seis de la partida de arriba».

En otra anotación de la lista de la almoneda se lee de este retrato de Sofonisba:

«... que se remató en Cristóbal Costado, mayordomo de D. Francisco de Velasco en 400 reales».

Con esto queda claro que no puede tratarse del mismo ejemplar que existía aún en el taller de Sánchez Coello en 1571 y que éste al fin mantuvo para sí. Sofonisba debió hacer, por lo tanto, por lo menos dos retratos del Infante, uno original, otro réplica, y ambos sirvieron de modelo de las copias, uno para la primera tanda de copias, el otro para la segunda. La razón, porqué no se usaría el mismo para todas las copias —aunque, como veremos más adelante, también las

¹¹ AGS, CM 1.ª época, leg. 1501, publ. en extracto por R. BEER, «Akten, Regesten u. Inventare aus dem Archivo General de Simancas», en *JKSAK* XII (1891), pp. XCI-CCIV. Estas cuentas se repiten en AGS, DGT, Inventario 24, leg. 903. De éstas deduce A. JORDAN que Sánchez Coello «compra» el retrato de Sofonisba: «La imagen de un Rey, Retratos de Corte en la Colección de Felipe II», en *Philippus Rex*, Madrid, 1998, cuaderno inglés, p. 62, cuando de hecho lo retiene en compensación de lo que se le debe. No creo tampoco que este retrato, como Jordan piensa, junto a otros nombrados por Gracián, formase parte de una «Galería» en la casa de Sánchez Coello. Pienso que se trataba simplemente de retratos que el pintor —como dice el mismo Gracián— tenía en su obrador y que, como sabemos por el mismo retrato en cuestión y por otros, servían de modelo para futuros retratos. Que al mismo tiempo fuesen admirados como los de una galería, es otra cuestión. Ni este retrato, ni ninguna copia de él, por cierto, pasan a su hijo Juan, que hereda la colección de pinturas del padre; véase: F. DE B. DE SAN ROMÁN, *Alonso Sánchez Coello, Ilustraciones a su biografía*, Toledo, 1931.



6

7



8



Fig. 6. *Don Carlos*, taller de Alonso Sánchez Coello, hacia 1567. Viena, Depósito del Kunsthistorisches Museum.
 Fig. 7. *Alejandro Farnesio*, Sofonisba Anguisola, hacia 1560. Dublin, National Museum of Ireland.
 Fig. 8. Estatua de bronce de *Don Carlos*, Pompeo Leoni. Monasterio del Escorial, Basílica.

seis nuevas copias se debieron hacer bajo la responsabilidad de Sánchez Coello—, podría haber sido, que el pintor de cámara le confiase a algún miembro de su taller los últimos seis ejemplares y que éste los hubiera pintado fuera del obrador del maestro.

El retrato modelo de Sofonisba para los seis retratos, por cierto, en la almoneda se tasó mucho más alto que las copias. Se tasó en 400 reales (= unos 37 ducados), las copias se tasaron y vendieron en la almoneda a 110 reales, aunque se le habían pagado al pintor en su día también a 400 reales. Queda, pues, patente que en la venta al público se valoró más el retrato de la pintora que las copias —fuese original o réplica—, hecho interesante en una época donde la diferencia entre la obra de la mano del pintor y la copia muchas veces se borra.

El retrato de Sofonisba —original y réplica—, después de haber sido pintado en 1567 —por lo tanto, apenas estuvo en palacio— sirvió enseguida de modelo; Sánchez Coello ya en 1568 tenía hechas las primeras 13 copias. Los huéspedes de Sánchez Coello lo podrían admirar en su obrador en la Casa del Tesoro, donde colgaba los modelos que tenía para sacar copia de ellos. No debió haber más ejemplares de mano de la pintora porque ni en el inventario de Felipe II, ni en el de D.^a Juana aparece un retrato de esta índole; en ambos sólo se encuentran retratos más jóvenes del Príncipe y armado. La fama del cuadro parece, pues, que se fue propagando principalmente por las copias de Sánchez Coello:

De la tanda de los 13 retratos que se mencionan en la cuenta de Sánchez Coello, de los primeros tres, sin duda hechos personalmente por el pintor, fueron entregados uno a la Reina Isabel de Valois, uno al Rey y uno a Adam de Dietrichstein, mentor de los Archiduques Rodolfo y Ernesto y embajador del Emperador Maximiliano II en España. El de Isabel de Valois quedaría en palacio y el de Viena representó al desdichado Príncipe en la corte austríaca. El que fue entregado al Rey seguramente fue idéntico al que se colgó en El Pardo.

Fue ésta la imagen con la que el Rey quiso perpetuar la memoria de su hijo en la Galería de El Pardo¹³. Fue también la que sin duda le sirvió de modelo a Pompeo Leoni para transformarla en bronce, como parte de las estatuas funerarias de la familia real en El Escorial (Monasterio del Escorial, Basílica, fig. 8). Había pintado la dama no al Príncipe como era, sino al que, como intuía, podría haber sido. La imagen se transforma en sustituto del personaje. El Rey aceptaba esta imagen —borrando todo lo ocurrido— como una versión de un hijo del que no había que avergonzarse y al que con esta apariencia se le podía rendir todos los honores.

Los otros 10, el pintor lo entregó a los guardajoyas del Príncipe —6 a Juan Núñez de la Cuadra y 4 a Diego de Olarte—. Pero el Príncipe, como ya dijimos, no se había conformado con las primeras 13 copias, sino inmediatamente ordenó 6 más.

Sin embargo, a Don Carlos, envuelto y cogido en intrigas y sufriendo la reacción del Rey, ya no le dio tiempo de repartir todas estas copias, como sin duda sería su intención. En el inventario «*Retratos, antiguallas y pinturas*»¹⁴ que se le cargan al tesorero Diego de Olarte y en la lista de la almoneda «*Datta de rretratos y lienzos y espejos de cristal, rretratos en tabla y de balax, pinturas y antiguallas*»¹⁵ que se comenzó de los bienes de Don Carlos después de su muerte, en 21 de diciembre de 1569, aún existían en la propiedad del Príncipe los 16 retratos, 10 de la primera tanda, 6 de la segunda:

«Diez retratos en lienço del Serenissimo Señor Príncipe Don Carlos, que sea en gloria, desde las rodillas para arriba, vestido de blanco y con una ropa aforrada en lobos».

¹² AGS, CM, 1.^a época, leg. 1076, publ. en extracto por R. BEER, *ibidem*, 1891, p. XCIX.

¹³ M. KUSCHE, «La Antigua Galería de Retratos de El Pardo», *AEA* 253, 1991, p. 17; *AEA* 255, 1991, pp. 273-74; *AEA* 257, 1992, pp. 13-14.

¹⁴ AGS, CM, 1.^a época, leg. 1092, publ. en extracto por BEER, *ibidem*, 1891, p. XCIX.

¹⁵ AGS, CM, 1.^a época, leg. 1076, publ. en extracto por BEER, *ibidem*, 1891, p. CX.

Y más adelante:

«seis retratos en lienço de su alteza de las rodillas arriba vestido de blanco»¹⁶.

Ambos grupos, los 10 retratos primeros y los 6 siguientes, se vendieron en la almoneda por el mismo precio, por 10 ducados de a once reales, es decir, en 110 reales. Por lo que se deduce que serían de la misma calidad y por lo tanto parece lo más probable que también los seis posteriores debieron ser hechos también bajo la supervisión de Sánchez Coello. En el año 1584 aún quedaban cuatro retratos del Príncipe por vender, como se ve por la «*Cuenta que han de dar los herederos de Diego de Olarte, guardajoyas que fue del Príncipe D. Carlos*»¹⁷.

Pero aun así, es notable que de los 20 retratos de Don Carlos, incluyendo uno de los modelos de Sofonisba, se vendiesen tantos relativamente pronto después de la caída en desgracia y de la siempre misteriosa muerte del heredero de Felipe II. Entre los compradores había nombres como: Sebastián de Santoyo —criado del Príncipe—, D. Gómez Manrique, D. Cristóbal de Moura, D. Rodrigo de Manuel, D. Luis de Rojas, el Conde de Miranda, Amaro Márquez, su médico, Gonzalo de Gante, Juan de Spínola, todas personas de su entorno que debieron estimarlo y que deseaban tener un recuerdo suyo¹⁸.

Llegamos ahora, después de conocer todos estos hechos, a la cuestión de si el recién descubierto retrato muestra la mano de Sofonisba o la mano de Sánchez Coello. Pregunta difícil de contestar. El retrato, en todo caso, supera tanto a los ejemplares existentes en la delicadeza de la expresión, en los detalles de la ejecución, que desde luego no hay duda de que sea de uno de los dos y no puede ser de taller. Carmen Garrido, a través de su examen técnico, parece que se inclina hacia el lado de Sofonisba, ya que la radiografía descubre el dibujo interior del retrato, de trazos seguros y sin las adaptaciones más superficiales que se suelen ver en pinturas copiadas. Por otro lado, la falta de «sfumato» en la cara, cierta precisión en los rasgos del rostro, las sombras azuladas, la forma de ejecutar la oreja, según mi juicio, también dejan la posibilidad abierta de que se trate de una de las copias de mano de Sánchez Coello. Sánchez Coello no fue un copista corriente, copiaba a otros y a sí mismo de una forma magistral y existen varias parejas de ejemplares en las que ambos sólo se diferencian entre sí por menudencias apenas perceptibles¹⁹. Podríamos tener tal vez delante de nosotros —contando también con la procedencia del retrato— uno de los tres primeros ejemplares que copió, que con seguridad fueron de su propia mano: el que hizo para la Reina, ya que el de El Pardo se quemó y el tercero salió para Viena. El hecho de que un retrato del Príncipe con esta edad y vestimenta no aparece en los inventarios reales, no excluye esta posibilidad, ya que, según mi experiencia, retratos de familiares muy cercanos que acompañaban a la familia en sus traslados al Escorial u otros Sitios Reales frecuentemente se escapan a los inventarios. En todo caso, sea el retrato madrileño el original o la réplica de Sofonisba —que apenas salieron al público—, o una de las copias perfectas de Sánchez Coello —que son las que le dieron realmente la fama a este retrato del Príncipe—, el famoso retrato de Don Carlos está recuperado para la historia y la historia del arte a través de este hermoso ejemplar recién descubierto. La galería de personajes de la familia de Felipe II, que aún poseemos, se completa con uno de sus retratos más importantes e interesantes: la versión de Sofonisba es la única de un Don Carlos adulto, en el ápice de su vida, poco antes de que definitivamente se truncara, antes de la total rebelión frente a su padre, antes de su total fracaso como príncipe y persona.

¹⁶ Las referencias a los retratos de D. Carlos de Sánchez Coello se va repitiendo en las distintas listas de los inventarios de este legajo 1076.

¹⁷ AGS, CM, 1.ª época, leg. 1051.

¹⁸ Véase nota 12.

¹⁹ Aquí no es el lugar para especificarlos; me ocupo de este aspecto importante del pintor en una próxima biografía.

Al mismo tiempo, el retrato evoca toda una historia de resentimientos y satisfacciones. Los datos de los documentos, aun siendo tan sobrios, reflejan la situación de los tres actores envueltos: comprendemos el drama de Don Carlos en su afán desmesurado de multiplicar y distribuir una imagen suya favorable, intuimos la resignación del pintor de cámara, que, para sobrevivir en la corte, tuvo que copiar, o dejar copiar, hasta la saciedad un retrato diametralmente opuesto a su propia interpretación del Príncipe, y finalmente notamos el éxito rotundo de la dama Sofonisba, con la seguridad que le daba su posición en la corte, con su concepto de belleza italiano, unido a su sensibilidad femenina que, siguiendo al mismo tiempo su propia naturaleza y el carácter de su encargo, supo transformar, de una forma creíble para su entorno, al Príncipe en el joven normal y robusto que hubiese querido ser y que su padre hubiese deseado que fuese.

MARÍA KUSCHE

EL DOCUMENTO PINTADO EN LA BAJA EDAD MEDIA ESPAÑOLA. COMENTARIOS Y ADICIONES A UNA EXPOSICIÓN RECIENTE

Este escrito pretende aportar reflexiones y nuevas propuestas a la exposición denominada *El documento pintado*¹ que ha sido inaugurada recientemente en el Museo del Prado. La mera existencia de una exposición dedicada a manuscritos iluminados merece una felicitación pues indica un nuevo interés por parte del museo a un muy importante ámbito de la pintura europea determinado por un tipo de coleccionismo que se modificó radicalmente en el siglo xvii. «Mientras que los manuscritos con pinturas de la Edad Media y del siglo xvi formaban parte de las cámaras del tesoro («Wunderkammern») de príncipes, magnates y eclesiásticos, donde eran únicamente accesibles al poseedor y a su círculo más próximo, desde el siglo xvii surgen las galerías de pinturas, en las que los códices iluminados ya no tenían lugar»².

A pesar de esta nueva actitud ante la pintura en manuscritos que manifiesta su exposición en el Prado, uno de los estudios del catálogo deja traslucir una valoración —aunque con un matiz dubitativo— de las obras expuestas en la que los manuscritos iluminados son considerados como pinturas de segunda categoría: «el análisis de estos documentos ha de permitirnos seguir el camino que va desde las formas de creación consideradas tradicionalmente superiores hasta unas formas quizá menores artísticamente pero de indudable valor estético y de no menor valor icónico en el contexto de una sociedad eminentemente simbólica»³.

Esta valoración parece desconocer un hecho plenamente asentado en la historiografía artística actual: la idea de que si bien, en ocasiones, la miniatura es un arte menor, simple reflejo, y a veces muy alejado, de la «gran pintura», como podría ser el caso de las Ejecutorias del siglo xvii⁴, no sucede lo mismo en algunas épocas de la Edad Media. Desde que en 1953 Erwin Pa-

¹ Para el contenido de la exposición véase el catálogo de la misma: *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, ed. Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional del Prado y Afeda, Madrid, 2000, siendo comisarios de la exposición Javier Docampo, Carmen Espinosa y Elisa Ruiz. Estos y otros autores se ocupan de los diversos capítulos del texto aunque en la introducción no se indica quienes son los responsables de las obras seleccionadas de cada periodo.

² Cita tomada de A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y F. J. DOCAMPO CAPILLA, *Diminuto Devocionario del Museo Arqueológico Nacional. Estudio del códice y sus miniaturas*, ed. Grial, s. l., 1995, p. 15, volumen complementario de la edición facsímil de dicho manuscrito. Sobre este tema véase J. von SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Firenze, ed. original de 1908, 1974, p. 12 y M. MORÁN y F. CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 63.

³ J. M. MATILLA, «Símbolos de privilegio y objetos de arte. Los documentos pintados en la sociedad española del antiguo régimen» en *El documento pintado*. . . , p. 21.

⁴ La valoración negativa de las Ejecutorias que hago aquí es excesivamente simplista pero intenta contraponer la diferencia acusada entre los grandes miniaturista medievales y del siglo xvi frente a la obra del siglo xvii. El estudio de F. J.