



Trabajo Fin de Grado

ANTONIO MORO Y EL RETRATO DE CORTE
EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO DEL
PRADO

ANTHONIS MOR AND THE COURT PORTRAIT
IN THE MUSEO DEL PRADO'S COLLECTIONS

Autor:

Fernando Blasco Garcés

Director:

Dr. Javier Ibáñez Fernández

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2022

Índice

I.	Resumen	3
II.	Introducción.....	4
1.	Justificación.....	4
2.	Objetivos.....	4
3.	Estado de la cuestión	5
4.	Metodología.....	6
III.	Desarrollo analítico.....	8
	Perfil biográfico	8
1.	Infancia y formación (1516-1540)	8
2.	Al servicio de Granvela y de los Habsburgo (1540-1550).....	9
3.	Península Ibérica, las cortes de Valladolid y Lisboa (1550-1553).....	10
4.	Regreso a Bruselas y partida hacia Londres (1553-1555).....	10
5.	Asentado en Flandes y corte de Bruselas (1555-1559).....	11
6.	Segunda etapa española (1559-1561).....	12
7.	Flandes y muerte (1561-1576)	12
	Perfil artístico	13
1.	Infancia y formación (1516-1540)	13
2.	Al servicio de Granvela y de los Habsburgo (1540-1550).....	14
3.	Península Ibérica, las cortes de Valladolid y Lisboa (1550-1553).....	14
4.	Regreso a Bruselas y partida hacia Londres (1553-1555).....	17
5.	Asentado en Flandes y corte de Bruselas (1555-1559).....	18
6.	Segunda etapa española (1559-1561).....	19
7.	Flandes y muerte (1561-1576)	21
IV.	Conclusiones.....	23
V.	Bibliografía.....	24
VI.	Webgrafía	27
VII.	Anexos	28
1.	Sobre las cartas de Giovanni Aldovrandi y Francesco Luisini a Octavio Farnesio	28
2.	Sobre los tintes negros y su relación con los Habsburgo	29
VIII.	Anexo gráfico	30

I. Resumen

En este trabajo hablamos del retrato de corte utilizando como objeto de estudio las obras del pintor flamenco Antonio Moro, concretamente la selección de retratos presente en las colecciones del Museo del Prado. Estudiando las obras por separado y analizando el simbolismo y la utilidad de este tipo de retratos, así como el contexto en el que fueron concebidos: la corte de Felipe II.

Por otro lado, se estudia al autor, teniendo en cuenta su procedencia, su aprendizaje en Utrecht con el pintor Jan Van Scorel, su formación intelectual humanista y su trayectoria vital. Posteriormente, todos estos elementos son contrastados con las diferentes obras.

II. Introducción

1. Justificación

La elección del tema para el presente trabajo surge de mi interés por la historia moderna por un lado y, por otro, por el género del retrato. Ambas cosas me han llevado a conocer y querer aprender más acerca de muchos de los pintores cuya obra se expone en el Museo del Prado.

De entre todos ellos, siempre he sentido una especial inclinación por Antonio Moro, tanto por su calidad técnica como por su carácter fundacional respecto a la escuela del retrato de corte español. Es por esto por lo que he escogido al autor flamenco.

2. Objetivos

Dada la difícilmente abarcable extensión de la trayectoria y la obra de Antonio Moro, hemos decidido delimitar el trabajo, utilizando las colecciones del Museo del Prado, lo cual nos permite trabajar con una selección de catorce obras de calidad para llevar a cabo el estudio, en el cual nos planteamos los siguientes objetivos:

1. Conocer y comprender mejor el contexto en el que se genera la obra, tanto el histórico general como el particular, alusivo a la trayectoria y formación de Antonio Moro.
2. Profundizar en nuestro conocimiento acerca de los tipos, símbolos y convenciones del retrato de corte en España.
3. Estudiar las obras por separado, entendiéndolas como la plasmación concreta de la idea del retrato de corte.
4. Contrastar las obras con la biografía del autor, para comprender mejor el contexto en el que fueron creadas, así como el momento vital del artista en el momento de concebirlas.
5. Valorar las variaciones y cambios que se producen en unas y otras obras, así como comprender las influencias y contaminaciones que se dan entre ellas.

3. Estado de la cuestión

La vasta bibliografía que gira en torno al tema escogido ha hecho que la labor de documentación se convirtiese en muchas ocasiones en un ejercicio de selección, por ello hemos tratado de escoger las vías de aproximación más adecuadas al tema en cuestión.

En cuanto a las fuentes biográficas contemporáneas o cercanas a la vida del autor, hemos contado con las biografías de Karel van Mander¹ por un lado y Vasari² por el otro. Es interesante estudiar estas obras porque en cierta medida ofrecen visiones contrapuestas acerca del autor. La objetividad de van Mander ha sido cuestionada recientemente y se considera politizada, al fin y al cabo, se trata de un historiador protestante, de modo que ve a Moro como un compatriota al servicio de los monarcas católicos. Por otro lado, la visión de Vasari, que incluye a Moro en la segunda edición de sus “Vidas”, es eminentemente positiva, esto se debe a que la fuente de la que se sirve Vasari es el poeta flamenco Lampsonius, un amigo de Antonio Moro, autor de los versos laudatorios que aparecen en el autorretrato de Moro expuesto en la Galleria degli Uffizi.

Respecto a las fuentes actuales, las dos autoras que más específicamente han estudiado a Antonio Moro son Almudena Pérez de Tudela en España y Joanna Woodall en Inglaterra. De sus libros, artículos y conferencias se ha nutrido principalmente este trabajo.

La obra de Pérez de Tudela se centra en el arte de la España de Felipe II principalmente, con especial atención al arte de la corte, nos permite conocer documentos relevantes de la época, y ha resultado especialmente útil para trazar el recorrido biográfico de Moro, a quien estudia de manera específica.³

Woodall, en sus escritos, estudia la pintura neerlandesa de la Edad Moderna, poniendo énfasis en el ámbito cortesano y el retrato, aunque también analiza en profundidad otros géneros como el de la naturaleza muerta. Su obra resulta muy útil para entender el

¹ VAN MANDER, K., *Vidas de pintores flamencos*, Madrid, Casimiro Libros, 2012.

² VASARI, G., *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori et architetti*, Bologna, 1647.

³ PÉREZ DE TUDELA, A., “La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos” en Bernardo José García García (coord.) y Fernando Grilo (coord.), *Ao modo da Flandres: disponibilidade, innovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Actas del congreso, Lisboa, 11-13 de abril de 2005, Universidade de Lisboa, 2005, pp. 115-130; PÉREZ DE TUDELA, A., “El rey prudente, retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín”, Tendencias del mercado del arte, n. 76, 2014; PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la península ibérica y su entrada al servicio de Felipe II”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 2016, pp. 423-429.

contexto en el que se desarrolla Antonio Moro, la consideración que en la época había del retrato y su relación con Utrecht, su lugar de nacimiento.⁴

La obra de Julián Gallego: Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro⁵ ha sido la que más se ha usado para asuntos relacionados con el simbolismo en los retratos de corte. Del mismo modo, aunque con un carácter más amplio, se ha utilizado la obra de Fernando Checa Cremades.⁶

En cuanto al contexto histórico, se han utilizado la “Historia Moderna Universal” de Alfredo Floristán⁷ y para el contexto más específico de Felipe II, la biografía de Geoffrey Parker.⁸

4. Metodología

Para la elaboración de este trabajo hemos procedido al estudio de las fuentes materiales y bibliográficas relativas al mismo.

Las fuentes materiales han sido principalmente las catorce obras de Antonio Moro que albergan las colecciones del Museo del Prado. Además de estas, han sido objeto de estudio otras obras del autor repartidas por diferentes museos del mundo, como pueden ser el Rijksmuseum, el North Carolina Museum of Art, el Kunsthistorisches Museum o la Galleria degli Uffizi entre otros, que albergan obras del pintor y de sus contemporáneos, de entre los cuales se ha analizado sobre todo la obra de Tiziano, Sofonisba Anguissola y Alonso Sánchez Coello.

Por otro lado, hemos estudiado las fuentes bibliográficas indicadas en el estado de la cuestión, con diferentes vías de aproximación, hemos estudiado el contexto histórico y analizado obras que tratan específicamente la producción de Antonio Moro, otras que analizan su entorno y formación, obras que hablan del retrato de corte, desgranando entre

⁴ WOODALL, J., *'His Majesty's most majestic room' The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery at El Pardo*, Zwolle (Países Bajos), BRILL, 1995; WOODALL, J., *Portraiture: Facing the subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997; WOODALL, J., *Anthonis Mor, Art and Authority*, Zwolle (Países Bajos), BRILL, 2008.

⁵ GALLEGOS, J., *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.

⁶ CHECA CREMADES, F., “Felipe II en El Escorial la representación del poder real”, *Anales de historia del arte*, 1, 1989, pp. 121-140.

⁷ FLORISTÁN, A., *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ariel, 2015.

⁸ PARKER, G., *Felipe II*, Barcelona, Planeta, 2012.

ellas algunas centradas en su utilidad y funcionamiento y otras que analizan su simbolismo.

Con la información recopilada, hemos elaborado unos apuntes biográficos de la vida del pintor, así como un pequeño resumen de tipos de retrato en el ámbito cortesano y de los elementos simbólicos del retrato de corte.

En cuanto al desarrollo del trabajo, hemos contrastado lo anterior con los retratos, ordenados de manera cronológica y hemos procedido a su análisis, en dos partes, la primera centrada en el recorrido histórico y biográfico de Antonio Moro y la segunda centrada en las obras.

En este trabajo se han utilizado los datos proporcionados por el Museo del Prado en caso de disparidad o duda, en fechas, nombres, técnicas, atribuciones y consideraciones. Esto con el objetivo de contar con un criterio único.

III. Desarrollo analítico

Perfil biográfico

1. Infancia y formación (1516-1540)

Antonio Moro nace en Utrecht en 1516/1521,⁹ una ciudad que proporciona al pintor un entorno eminentemente católico. No se trata en absoluto de un dato anecdótico, pues la cosmovisión católica impregnará tanto la vida como la obra de Moro, predisponiéndolo a su vez para entrar al servicio de Felipe II como miembro de su corte en la etapa más álgida de su carrera. La relación del pintor con su ciudad y la de esta con el catolicismo ha sido profundamente estudiada por Joanna Woodall en su obra “*Anthonis Mor, Art and Authority*”, así como su educación, de corte humanista y su formación como pintor.

Sobre su infancia, sabemos que Moro proviene de una familia de tintoreros, lo cual bien pudo proporcionarle ciertos conocimientos acerca de los pigmentos que le serían útiles en su dedicación posterior. En torno a 1530, comienza a servir en el taller del pintor Jan Van Scorel, comenzando una formación que se prolongará durante esa década.

Merece la pena detenerse unos instantes en la figura de Jan Van Scorel, puesto que, con el paso de los años, Moro entablará una estrecha relación con su maestro, que se convertirá en un auténtico referente vital para él. Scorel cuenta con una reseñable trayectoria como retratista, llegando a retratar al papa Adriano VI, de origen neerlandés, quien le otorga incluso el cargo de conservador del Belvedere. El ascenso social de su maestro sirvió sin duda de ejemplo para Moro. Además de esto, hereda de él una forma de pintar que se sitúa entre lo flamenco y lo italiano, puesto que Scorel había tenido una importante formación en Roma, de hecho, se le atribuye la introducción de las maneras italianas en Flandes.

Volviendo a Antonio Moro, uno de los motivos por los que resulta tan interesante estudiarlo es que se sitúa entre muchos puntos en tensión, a muchos niveles. Tanto su origen como su formación, artística e intelectual, así como su lugar de nacimiento y su trayectoria, lo colocan en el punto en torno al cual giraron las mayores fuerzas de su época. Entre lo itálico y lo flamenco en lo artístico, entre el protestantismo y el

⁹ WOODALL, J., *Anthonis Mor, Art and Authority*, Zwolle (Países Bajos), BRILL, 2008, p. 52.

catolicismo en lo religioso, entre lo burgués y lo cortesano en lo político. Entre todas estas dualidades vive Antonio Moro, que se mantiene neutral, no sin cierto grado de ambigüedad. Un católico humanista al estilo de Erasmo, de orígenes humildes y proyección burguesa que sirve en la corte española. Del mismo modo, en su obra, el retrato de corte recupera algo de esa “maiestas” que había perdido durante el Renacimiento, sin renunciar al avance técnico.

Moro termina su formación con Jan Van Scorell en torno a 1540, época en la que entra al servicio de Antonio Perrenot, el cardenal Granvela.

2. Al servicio de Granvela y de los Habsburgo (1540-1550)

El pintor flamenco pasa casi la totalidad de la década de 1540 al servicio de Granvela, por entonces obispo de Arrás. En cuanto al modo en que Moro conoce al prelado, se ha apuntado a la relación previa de Granvela con Jan Van Scorell, quien de hecho lo retrata en ocasiones anteriores, como probable vínculo.

De la relación entre Moro y Granvela nos queda constancia, así como de la valoración de la obra del retratista por parte del cardenal, en una carta que él mismo dirige el 24 de marzo de 1549 a su amigo Martín de Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa y conde de Ribagorza, en la que le dice que enviará a este pintor a retratarlo a Zaragoza y asegura que lo hará “quizá mejor que Tiziano”.¹⁰ Se ha hablado en muchas ocasiones de la relación de las obras de Moro con las del veneciano, estableciendo cierta continuidad en los aspectos formales de sus retratos. Concretamente en la disposición de tres cuartos y el uso del retrato de cuerpo entero.

En el mismo año en que Granvela escribe a Ribagorza, 1549, Antonio Moro conoce al príncipe Felipe, futuro Felipe II, quien por entonces se encuentra en su “felicísimo viaje”, recorriendo las posesiones de su padre. En esta época Moro retrata, no solo a Felipe, sino a varios miembros de la corte habsbúrgica, como puede ser Fernando Álvarez de Toledo, el duque de Alba o Leonor de Austria, una de las hermanas del por entonces emperador Carlos V. Ninguno de estos retratos se halla entre las colecciones del Museo del Prado.

¹⁰ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/quiza-mejor-que-tiziano-antonio-moro-retratista/4c0b08f5-828c-42d5-ba45-50efe764c4ee> (fecha de consulta: 4-VI-2022).

3. Península Ibérica, las cortes de Valladolid y Lisboa (1550-1553)

Su popularidad entre la familia Habsburgo crece desde este momento hasta el punto de que María de Hungría lo envía a la Península Ibérica entre los años 1550 y 1553 para retratar a los miembros de la familia repartidos entre la corte española y la portuguesa. Granvela se lamenta de que, debido a ello, ya no puede disponer de los servicios del pintor flamenco en una carta que envía al escultor Leone Leoni el 28 de junio de 1550.¹¹

En este sentido es muy probable que Moro realice a su paso por España, concretamente en la corte de Valladolid, entre 1550 y 1551, un retrato no conservado de la princesa Juana de Austria, que se casa en 1552 con el príncipe Juan Manuel de Portugal, retrato que pudo haber llevado el mismo Moro en su paso a Portugal a finales de 1551,¹² haciendo lo propio, pero a la inversa, en 1552, con un retrato de Juan que será enviado en marzo de este mismo año a Toro donde se produce el matrimonio por poderes.¹³

Durante esta estancia entre 1550 y 1551 en Valladolid, retrata también al futuro emperador **Maximiliano II (1550) (Fig.2)** y a su esposa **María de Austria (1551) (Fig.3)**, que ejercen en estos años la función de gobernadores en ausencia del rey y el príncipe, todavía embarcados en el “felicísimo viaje”. Obras de las que hablaremos más adelante.

4. Regreso a Bruselas y partida hacia Londres (1553-1555)

Una vez finalizada su labor en Portugal, Moro emprende su regreso a Bruselas, momento en el que probablemente pasase por Zaragoza para retratar a Ribagorza. Sin embargo, la estancia del pintor en la ciudad flamenca es breve, puesto que el matrimonio de Felipe II con María Tudor en 1554 le obliga a partir de nuevo hacia Inglaterra para retratar a la esposa.¹⁴

¹¹ BOUZA, F., *Palabra e imagen en la corte. Cultura visual y oral de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 144.

¹² PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la península ibérica y su entrada al servicio de Felipe II”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 2016, pp. 423-429.

¹³ PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias...”, op. cit., p. 425.

¹⁴ PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias...”, op. cit., p. 427.

5. Asentado en Flandes y corte de Bruselas (1555-1559)

Moro regresa a Flandes a finales de 1554 para entregar a Carlos V el retrato de María Tudor. Allí, además saca algunas copias del mismo para enviarlas a altos mandatarios europeos.¹⁵

El pintor permanece en Flandes entre 1555 y 1559. Por estos años, Antonio Moro ya cuenta con una residencia propia, pagada por Felipe II, y comienza a recibir una asignación anual, así que podemos marcar aquí el momento en el que entra al servicio del monarca de manera efectiva.¹⁶

En esta época, en un periodo en el que la corte de Felipe, Moro incluido, se encuentra en Bruselas, se produce la gestación de otro interesante retrato, el del joven Alejandro Farnesio. Este retrato no se encuentra entre los fondos del Prado, pero ciertos documentos que giran en torno a su creación nos ayudan a entender mejor el funcionamiento de la corte. Se trata de las cartas enviadas por Giovanni Aldovrandi y Francesco Luisini a Octavio Farnesio, el padre de Alejandro.

Aldovrandi y Luisini eran los hombres que Octavio había designado para la tutela de su hijo, de modo que le envían cartas periódicamente. Estos documentos se analizan más ampliamente en los anexos.¹⁷

En las misivas de los preceptores, podemos observar cómo los gestos del rey son analizados con minuciosidad por sus cortesanos, y en ellas también se aprecia el genuino interés de Felipe II por las artes, que se concreta en el caso del retrato de Alejandro Farnesio.

A esto se unen las observaciones de Karel Van Mander acerca de la cercanía de Felipe II y Antonio Moro, que relata que el monarca trataba al pintor como a un igual y este le respondía de manera recíproca. Esto último no gustó en el entorno del rey. Se ha apuntado a que estas tensiones pudieron ser el motivo de que Antonio Moro decidiese distanciarse del entorno de Felipe II en los últimos años de su vida.

¹⁵ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-maria-tudor-reina-de-inglaterra-de/2e52a4d7-9bd5-4ed3-aa92-f1c44a9a33df?rdf> (fecha de consulta: 12-VI-2022).

¹⁶ PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias...”, op. cit., p. 525.

¹⁷ Anexo 1: “Sobre las cartas de Giovanni Aldovrandi y Francesco Luisini a Octavio Farnesio”.

6. Segunda etapa española (1559-1561)

En agosto de 1559, Antonio Moro regresa a España integrado en el séquito de Felipe II. Esta segunda y última estancia del pintor en nuestro país se prolonga hasta 1561, año en el que regresa a Flandes.

El monarca español, pretende hacerlo regresar a Madrid para concluir la galería de retratos del palacio del Pardo, así, lo reclama en 1563 y 1565, sin embargo, el flamenco busca excusas para rehusar. Como mencionábamos en el anterior apartado, se ha apuntado a que un cierto recelo hostil por parte de la corte, no contenta con la cercanía entre el pintor y el monarca, pudo haber hecho que Antonio Moro prefiriese no regresar a España.

7. Flandes y muerte (1561-1576)

En 1561 Antonio Moro regresa a Flandes, y paulatinamente, aun sin dejar de hacer algunos trabajos para los Austrias, va encaminando su trabajo hacia una clientela más burguesa, rechazando, como ya hemos mencionado, con ciertas excusas los reclamos que desde España le enviaba Felipe II.¹⁸

Con el estallido de las revueltas iconoclastas, hacia finales de 1560, Moro se traslada de Utrecht, su ciudad natal, a Amberes.¹⁹ Y será allí donde le encuentre la muerte en el año 1576, hecho reseñado en una carta enviada por Maximiliano Morillon a su antiguo protector, el cardenal Granvela: “...hemos perdido a Antonio Moro, el pintor, que su alma esté en paz.”²⁰

¹⁸ PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias...”, op. cit., p. 428.

¹⁹ WOODALL, J., *Anthonis Mor, Art and Authority....*, op. cit., p. 53.

²⁰ “nous avons perdu Antoine Morre le poinctre, l'ame du quel soit en paix.”, [PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias...”,op. cit., p. 428].

Perfil artístico

1. Infancia y formación (1516-1540)

Considerando que Antonio Moro comienza a formarse en el taller de Jan Van Scorell en torno a 1530 y que pasa al servicio del cardenal Granvela hacia 1540, convenimos en que durante estos años se desarrolla su formación. Como muestra del nivel técnico alcanzado por el pintor en estos años tenemos un retrato de finales de la década, la más antigua de las obras de Moro que se conservan en el Museo del Prado.

Se trata de “**Retrato de dama**” (Fig.1), pintado hacia 1538 según la datación del Museo del Prado. Es la obra de un pintor completamente formado y sobradamente capacitado, en ella apreciamos un portentoso manejo de la técnica, unido a los rasgos que caracterizarán la obra posterior de Moro y, en consecuencia, la retratística de la corte española.

Se trata del retrato de una dama no identificada, pues el lienzo no lleva inscripciones ni elementos que permitan saber de quién se trata. Como comentábamos, en esta pintura hallamos ya muchos de los elementos que caracterizarán los retratos de Moro y, en general, el retrato cortesano: comenzando por la posición de la dama, erguida y digna, centrada en la composición, con la cabeza en posición de tres cuartos, no confundir con el encuadre, que es, también, de tres cuartos,²¹ con la mirada algo desviada de la del espectador, de gesto serio pero con una leve sonrisa, algo que no veremos muy frecuentemente en este tipo de retratos. Y, sobre todo, un rostro terriblemente humano que se suma a un minucioso preciosismo a la hora de representar las calidades de la vestimenta, algo que hace que Antonio Moro resulte un artista idóneo para el género del retrato de corte, en el cual, la ostentación a través de la riqueza de las vestimentas es un punto clave.

Esta dama anónima lleva un vestido de brocado negro, adornado con perlas y botones de oro. Se apoya en una mesa situada a la izquierda de la composición, uno de los frugales pero muy simbólicos elementos que componen el imaginario del retrato de corte, mientras que con la mano izquierda sostiene el joyel que pende de un collar formado por una doble hilera de perlas.

²¹ SERRERA, J.M., “Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II [exposición]*, Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 61.

Otro de los elementos que están ya presentes en este retrato es el fondo, o más bien la ausencia del mismo, un entorno pardo que envuelve y subraya la presencia de la retratada, así como una iluminación que nace de la parte superior izquierda de la composición, un detalle que, como veremos, está presente en todos los retratos de Moro que hay en el Museo del Prado.

Como decíamos, nos encontramos ante la obra de un pintor ya formado y sobradamente capacitado. Sin duda, la habilidad de Antonio Moro llamó la atención del cardenal Granvela, que lo acoge en su palacio en la década de 1540.

2. Al servicio de Granvela y de los Habsburgo (1540-1550)

De esta etapa, en la que Antonio Moro se encuentra al servicio del prelado, no se conservan obras en el Museo del Prado. Aprovecharemos, no obstante, para introducir el retrato “casa de Austria” para comprender el punto de partida de Moro respecto al retrato en la corte española.

Ya hemos mencionado antes la relación de Antonio Moro con Tiziano, el flamenco recoge el testigo del veneciano en la corte española. Algunas de las obras que Tiziano pinta en sus últimos años al servicio de los Habsburgo, como puede ser el retrato del joven Felipe II en 1551, sirven en cierto modo como inspiración para Moro, que continúa y consolida sus formas.

Este tipo de retrato “casa de Austria” hace referencia sobre todo a la disposición del retratado, en posición de tres cuartos, composición de cuerpo entero, dirigiendo la mirada de soslayo al espectador, y con un ligero *contraposto* en la colocación de las piernas, principalmente.²²

3. Península Ibérica, las cortes de Valladolid y Lisboa (1550-1553)

En su primer viaje a la Península Ibérica, Moro pasa por la corte de Valladolid y la de Lisboa para retratar a diferentes personajes de la familia Habsburgo por orden de María de Hungría.

En la corte de Valladolid, retrata al futuro emperador **Maximiliano II (1550) (Fig.2)** y a su esposa **María de Austria (1551) (Fig.3)**, que se encuentran en España en calidad de

²² GALLEGOS, J., *Visión y Símbolos...*" op. cit., p. 265.

regentes durante la ausencia del rey y el príncipe Felipe, que recorrían sus posesiones centroeuropeas.

Los retratos de corte desempeñan diversas funciones en la época, no solo se utilizan como iconos legitimadores, con un simbolismo largamente estudiado; también cumplen funciones más mundanas, más prácticas: se usan para tener presentes a los seres queridos, así como para ratificar acuerdos matrimoniales, pues en muchas ocasiones los futuros cónyuges no han tenido oportunidad de verse antes del acuerdo.

Estos retratos, los de Maximiliano y María, al contrario de lo que podría pensarse, no pertenecen, o al menos no estrictamente, a la tipología del retrato de pareja, si bien es cierto que se crearon para ser colocados cerca, ambos formaban parte de una composición más amplia y compleja, la de la perdida galería de retratos del palacio del Pardo, y no se situaban el uno junto al otro, al menos en lo que apunta la reconstrucción que Joanna Woodall hace a partir del “Libro de la Montería” de Argote de Molina, según la cual el retrato de María se situaría en la pared norte en un espacio privilegiado, a la izquierda del de Felipe II hecho por Tiziano, mientras que el de Maximiliano estaría en el muro oeste, entre los príncipes Habsburgo de la rama austriaca.²³

Esta galería de retratos suponía en sí misma una justificación de legitimidad, principalmente dinástica. En ella se exponían los antepasados y familiares de Felipe, junto con algunos personajes de la corte, entre ellos dos autorretratos contrapuestos de Tiziano y Antonio Moro, en la parte más al sur de los muros oeste y este respectivamente, que hacían referencia de manera simbólica a las posesiones del rey en Italia por un lado y Flandes por otro, además, también hay en esta contraposición cierto componente dinástico, situando uno enfrente del otro a los respectivos “Apeles” de Felipe II y de su padre, Carlos V.

La mayoría de los retratos de esta galería eran obra de Antonio Moro (15), Tiziano (11) y Alonso Sánchez Coello (9).

Volviendo a los retratos de la pareja imperial, el primero de ellos es el de Maximiliano, de 1550, el joven gobernante está retratado de cuerpo entero en posición de tres cuartos y al tamaño natural, al igual que su esposa, viste ropas blancas y porta una espada que, junto al yelmo que hay a la derecha de la composición, lo caracteriza como un hombre de

²³ WOODALL, J., *'His Majesty's most majestic room' The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery at El Pardo*, Zwolle (Holanda), BRILL, 1995, pp. 100-101.

armas junto con el colgante de la orden del toisón de oro, un símbolo no solo caballeresco y militar sino también dinástico y, por tanto, de legitimación. Maximiliano está rodeado, además, de algunos de los elementos característicos del retrato de corte, además del fondo neutro: con la mano derecha enguantada sostiene el guante de la izquierda, un símbolo áulico de tradición bizantina y el bufete, a la derecha de la composición, también un símbolo de la labor de gobierno, este último es generalmente representado en el retrato de corte cubierto por un tapete rojo o verde, como en el caso que nos ocupa.

Encontramos el caso opuesto en el retrato de María de Austria, que apoya su brazo izquierdo sobre un bufete cubierto por un tapete de terciopelo rojo, un elemento que Tiziano introduce y Moro consolida en la retratística hispánica, como indica Julián Gallego, quien además separa dos categorías en este apartado: por un lado, la mesa de escribir, símbolo de laboriosidad y actividad intelectual; por otro, la mesa de justicia, un atributo real que suele sostener símbolos áulicos, como la corona o, en el caso de Maximiliano, el yelmo.

En el caso de María, el bufete es símbolo también de las labores de gobierno ejercidas con su esposo en la época en que fueron retratados por Moro, la época de regencia en los años del “felicísimo viaje”. También de cuerpo entero, a tamaño natural y en posición de tres cuartos, la futura emperatriz aparece ricamente vestida, de negro, un color muy asociado a la corte española. Tanto el vestido como el tocado están adornados con perlas, lazos blancos, botones y cabos de oro que, junto con el colgante, funcionan como símbolos de ostentación. Por otro lado, este retrato presenta los símbolos característicos del retrato de corte que ya hemos mencionado, los guantes y el bufete, y añade otros más: la columna, símbolo dinástico, así como de solidez y estabilidad y también el cortinaje, otro símbolo de herencia tardoimperial.

Otro de los atributos que presenta este retrato, y que bien podríamos pasar por alto, es la “regia belleza”, otro de los elementos característicos del retrato de corte. También lo es, por extraño que parezca y, aunque en nuestros días pueda resultar un tanto contradictorio, la presencia de los rasgos característicos de la familia Habsburgo. Durante los siglos XVI y XVII, las narices prominentes y aguileñas, el prognatismo y los labios belfos fueron símbolo de la majestad en un rostro, un símbolo familiar que asociaba al retratado con la dinastía imperial.

El siguiente retrato, el de la **Dama del joyel** (Fig.4), c.1552, resulta algo complicado de contextualizar puesto que la dama retratada no ha sido identificada y la fecha con la que se data lo sitúa a caballo entre las épocas que el pintor residió en la corte española y la portuguesa, por tanto, la “dama del joyel” puede pertenecer a cualquiera de ellas.

Al igual que el de María de Austria, el vestido negro de la dama del joyel está adornado con lazos blancos y cabos de oro, y sostiene con la mano derecha, en un gesto tan delicado como artificioso, la joya que pende de su cuello y que le da el nombre.

Porta también en la mano izquierda un guante, un elemento áulico que ya hemos mencionado anteriormente.

El siguiente retrato ya es sin lugar a dudas de la etapa portuguesa de Antonio Moro, que se prolonga hasta 1553, se trata del retrato de **Doña Catalina de Austria, la esposa de Juan III de Portugal** (Fig.5), pintado entre el 52 y el 53, hay en él varios elementos a destacar, se trata de un retrato de más de medio cuerpo y en tres cuartos, una disposición que como ya hemos visto, es común en este tipo de retrato, el pintor flamenco se recrea en los detalles de la indumentaria y joyas de la reina, que viste un traje negro ricamente decorado, combinado con un tocado a la portuguesa.

A la derecha de la composición hay un bufete cubierto de terciopelo verde sobre el que se encuentra un pergamo doblado, nos habla de las labores de gobierno de esta reina, además, porta en ambas manos un abano o abanico, símbolo de estatus y un pañuelo, como ya hemos visto, un símbolo de pureza y majestad, relacionado con lo sacro. Hay en este caso un elemento particular, una pequeña curiosidad: una mosca pintada en el pañuelo a modo de trampantojo: por un lado, se trata de un alarde de Antonio Moro, una muestra de su habilidad, capaz de hacernos creer que el insecto se ha posado sobre el lienzo, por otro, de este cuadro se sacan varias copias, para enviar a María de Hungría, por ejemplo, de modo que este pequeño elemento es un rasgo distintivo del original.

4. Regreso a Bruselas y partida hacia Londres (1553-1555)

En 1554, Antonio Moro, que se encontraba en Flandes, viaja a Londres para retratar a María Tudor, la nueva esposa de Felipe II.

Este retrato, **María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II** (Fig.6), de 1554, se aparta en cierto modo de los que veníamos estudiando, y es que en el retrato de

corte español es poco frecuente ver al personaje sentado, y mucho menos si se trata de una mujer, en lo relativo a la etiqueta habsbúrgica que vemos reflejada en sus retratos, el uso de los asientos estaba estrictamente jerarquizado, de hecho en España, siguiendo la tradición de origen árabe, las mujeres se sentaban en el suelo, en un estrado “a la morisca”, costumbre que no se abandonaría hasta el siglo XVIII. Esta costumbre no estaba tan arraigada en la corte británica, sin embargo, durante el matrimonio, María acostumbraría a sentarse en momentos íntimos de este modo para contentar a su esposo.²⁴ Empero, en este caso aparece sentada en un sillón de terciopelo carmesí bordado, remarcando su posición como soberana.

Este retrato es además un ejemplo de la imposición de la moda española en la Europa del siglo XVI. De su cuello pende un joyel con un diamante tabla y una perla pinjante regalo del propio Felipe; en la mano izquierda lleva unos guantes de pedrería a la española, con dobleces teñidas de amarillo, y en la derecha, una rosa roja, símbolo de dinastía Tudor. La reina viste un traje rameado gris cubierto por un sobretodo púrpura y adorna además el cinturón y el tocado con perlas.

La joya que pende de su cintura es la Tabled de Bourbon, un relicario de origen francés. Además de servir como fuente de legitimación divina, las reliquias son un símbolo del breve giro católico de la monarquía inglesa durante el matrimonio de María y Felipe. Lleva además en la mano derecha, entre otros, dos aros de oro, sus anillos de espousales.

5. Asentado en Flandes y corte de Bruselas (1555-1559)

Antonio Moro solo permanece en Londres el tiempo que le toma realizar el retrato de María Tudor, ya que lo encontramos de nuevo en Flandes en 1555, donde permanecerá hasta 1559, cuando acompañe a Felipe II a España.

De estos años es un óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones con la efigie de **Felipe II (Fig.7)** c.1556, una obra que no hace justicia al resto pinturas que estamos tratando y que bien podría ser, más que una obra concebida para ser expuesta, un pequeño apunte sacado

²⁴ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-maria-tudor-reina-de-inglaterra-de/2e52a4d7-9bd5-4ed3-aa92-f1c44a9a33df?rdf> (fecha de consulta: 12-VI-2022).

por Moro, algo que tenía por costumbre hacer con el fin de poder pintar nuevas obras sin requerir la presencia del retratado.²⁵

Y del final de esta época flamenca es otro de los retratos que nos ocupa, el de **Jane Dormer, Duquesa de Feria (Fig.8)**, c.1558. La retratada en este caso es una de las damas de honor de la reina inglesa, casada con Gómez Suárez de Figueroa, el duque de Feria, uno de los prohombres que acompañaron a Felipe II en su viaje a Inglaterra, probablemente se trate de un retrato nupcial y precisamente a esto haría referencia el brazalete de flores que porta en su brazo izquierdo. Por lo demás, viste una saya acuchillada de terciopelo negro, con mangas de casaca con cuerpo y manguillas de tafetán blanco adamascado en oro y jubón negro guarnecido con oro, perlas y lazos carmesí, cuello y puños de puntas.

Volviendo al detalle de las flores, nos servirá para hablar acerca de la dicotomía establecida por Juan Pérez de Moya en su obra “Varia historia de sanctas e ilustres mujeres en todo género de virtudes” de 1583, en torno al retrato de corte femenino, según la cual habría dos tipos: los de mujeres casadas y los de mujeres no casadas, en el primer grupo se ensalzarían las virtudes de amor conyugal y fidelidad, mientras que en el otro tipo se representaría la virginidad y la castidad.

6. Segunda etapa española (1559-1561)

La segunda y última etapa de Antonio Moro en España es entre 1559 y 1561.

Regresaremos al planteamiento de Juan Pérez de Moya que hemos presentado en el anterior apartado, según el cual habría dos tipos de retrato de dama: casadas y no casadas, en mi opinión, habría que añadir una categoría más, la de las viudas, si se quisiera introducir en este esquema la próxima obra que vamos a tratar: el retrato de **Doña Juana de Austria (Fig.9)**, de 1560. Moro retrató a Doña Juana en varias ocasiones, tanto en España como en Portugal. En este caso, nos encontramos con una obra pintada en España, a donde Juana regresa tras enviudar, motivo por el cual viste el luto en el retrato. Luto rigurosísimo que la gobernante vistió durante el resto de su vida, cubriendo incluso su

²⁵ MAYORAL CORCUERA, E., *Leyes suntuarioas y el retrato femenino en la corte de Felipe II. Trabajo de Fin de Máster*, Madrid, UNED, 2020, p. 4.

rostro con un velo y utilizando prendas tan opresivas que llegaron a provocarle calenturas.²⁶

El color negro, sin embargo, es frecuentemente utilizado por los Habsburgo, no necesariamente en ocasiones de luto, este color era un símbolo de ostentación muy asociado a las clases altas, especialmente a los Austrias. Los motivos de esta asociación se desarrollan más ampliamente en los anexos.²⁷

Por otro lado, el retrato de Doña Juana es un ejemplo de cómo el simbolismo del sillón se adapta al retrato de “casa de Austria” con el personaje retratado de pie, colocando la mano sobre el asiento. Como ya hemos mencionado cuando hablábamos de María Tudor, en la corte española el uso de sillones implica un estatus muy elevado, reservado casi exclusivamente para miembros de la familia real, más excepcional si cabe cuando hablamos de mujeres, en este caso nos habla del alto rango de la reina viuda Doña Juana de Austria, que había ejercido la labor de regente.

Además de los elementos típicos del retrato de corte de los que ya hemos hablado, el pañuelo y los guantes que sostiene en la mano izquierda, es interesante también el colgante que porta, que representaría a Hércules con la clava que sirve como símbolo de legitimación y de poder derivado del derecho dinástico puesto que se trata de uno de los emblemas que la rama hispánica de los Habsburgo escoge para representarse.

También de esta segunda y última etapa de Antonio Moro, en España, a donde acude en el sequito de Felipe II, son los retratos de la **Dama de las cadenas de oro (Fig.10)**, c.1560, y el de **Perejón, el bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba (Fig.11)**, c.1560. El primero de estos es, como otros de los que ya hemos hablado, el retrato de una dama anónima, sin duda miembro de la corte por la riqueza de sus vestimentas, adornadas con las cadenas de oro que le dan nombre, retratada de más de medio cuerpo y en posición de tres cuartos, mirando de soslayo al espectador. El segundo es más peculiar, por su rareza que, sin ser singularidad, siempre llama la atención. Se trata de un retrato de bufón, al fin y al cabo, un retrato de personaje de corte, una tipología que no era novedosa, el propio Moro ya había retratado al bufón del cardenal Granvela. Este tipo de retrato tendrá, por supuesto, también un desarrollo posterior en el retrato de corte español.

²⁶ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-doa-juana-de-austria-de-antonio-moro/383a0521-98b4-4126-8f5a-fec55b0603d9> (fecha de consulta:16-VI-2022).

²⁷ Anexo 2: “Sobre los tintes negros y su relación con los Habsburgo”.

Resulta impactante contemplar la profunda dignidad con la que Moro retrata a Perejón, con ropajes de cortesano y portando en la atrofiada mano derecha el atributo de su oficio: la baraja. El personaje aparece, por supuesto, desprovisto del resto de elementos que hemos tratado, su presencia se encuentra rodeada por el desnudo y austero fondo pardo que caracteriza a los retratos de Antonio Moro y que les otorga un distanciamiento casi monumental. La majestuosidad de estos fondos neutros, que dota al personaje representado de cierto carácter atemporal, ha sido también analizada por Julián Gallego en el contexto de la pintura de santos del siglo de oro y tiene sin duda origen en la retablística medieval.

7. Flandes y muerte (1561-1576)

En estos últimos años, Antonio Moro pinta el magnífico **Retrato de mujer sentada** (**Fig.12**), de 1565, del Museo del Prado, sin duda un retrato de pareja, dentro de los estándares del retrato burgués, tipología establecida por Moro que tendrá un gran recorrido en Holanda a lo largo del siglo XVII, la retratada aparece vestida a la moda flamenca y bien podría hacer juego con el, también anónimo, “Retrato de caballero” del North Carolina Museum of Art, formando una pareja muy similar a la expuesta en el Rijksmuseum, con los retratos de Sir Thomas Gresham y su esposa, todos ellos casi idénticos y que muestran a un pintor que se encuentra en el zenit de su habilidad técnica, alcanzando un realismo y una expresividad difícilmente superables, tanto en los retratos como en las calidades. Resulta también interesante apreciar cómo determinados elementos del retrato cortesano han saltado al burgués, como los guantes, sostenidos generalmente por los esposos en este tipo de retratos o, en el ejemplo que nos ocupa, el perro que se sienta en el regazo de la dama, símbolo de fidelidad muy apropiado en un retrato nupcial.

Por último, nos encontramos con dos obras con la nobleza como comitente, por un lado, los retratos en las puertas de un tríptico de 1565, que representan a **Margarita de Parma** y **María de Portugal** (**Fig.13**), madre y esposa de Alejandro Farnesio respectivamente. Se trata de una obra de carácter religioso, las retratadas, genufexas y orantes, en posición de tres cuartos. En el caso de Margarita, lleva un rosario en las manos y mira al frente, María, en cambio, gira la mirada hacia el espectador.

Su última obra de las que tenemos en el Museo del Prado, al menos según la datación es **Dama con cruz al cuello** (**Fig.14**), de hacia 1567. Otra dama anónima, ricamente ataviada

y con el atributo principal que le da nombre, una cruz de la que penden tres perlas. Como vemos, si bien es cierto que en sus últimos años Moro trabajó mayormente para la burguesía, continuó también recibiendo encargos de la nobleza.

IV. Conclusiones

Antonio Moro es un autor fundamental para comprender el desarrollo del retrato de corte español y la consiguiente influencia de este en toda Europa.

Moro se ha estudiado en muchas ocasiones como continuador de la obra de Tiziano, incluso como competidor o emulador del mismo, sin embargo, tras analizar su contexto y obra, puede llegarse a la conclusión de que es interesante observarla más bien como un contrapunto a la producción de Tiziano.

En términos dialécticos, entiendo la obra de Antonio Moro como la síntesis entre el retrato áulico de la época gótico-medieval y su antítesis, el retrato renacentista. El simbolismo y la majestad del primero se unen en la obra del pintor flamenco a la técnica y el preciso retrato que aparece en el renacimiento, alzado sin duda a sus más altas cotas por autores como Tiziano, y revestido por la precisa minuciosidad y el tratamiento de las calidades de los pintores flamencos.

Esto no quiere decir que todo ello sea obra consciente y reflexiva de Moro, más bien que en él, y en el contexto de la corte habsbúrgica, cristaliza el proceso histórico de reconciliación entre la majestad medieval y el realismo renacentista, como lo hace también en otros pintores y en otros lugares solo que quizás de un modo menos claro. La corte inglesa, por ejemplo, no había abandonado tanto las maneras retratísticas de la edad media, como el hieratismo y los fondos neutros, de modo que simplemente sufre un proceso de asimilación de las novedades del renacimiento, algo apreciable, por ejemplo, en autores como Hans Holbein el Joven.

Todo ello es más claro en Antonio Moro puesto que, como comentábamos al principio de este trabajo, su punto de partida se sitúa en un lugar en el que convergen y chocan muchas tensiones, tanto artísticas como históricas.

V. Bibliografía

- BERTINI, G., “Felipe II y el retrato de Alejandro de Farnesio por Antonio Moro”, *Reales Sitios*, 161, 204, pp. 71-73.
- BOUZA, F., *Palabra e imagen en la corte. Cultura visual y oral de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003.
- BUN, V., “El retrato de la corte española de la segunda mitad del siglo XVII” en *Temas y Formas Hispánicas: Arte, Cultura y Sociedad*, Navarra, Universidad de Navarra, GRISO, 2015, pp. 43-51.
- CHECA CREMADES, F., “Felipe II en El Escorial la representación del poder real”, *Anales de historia del arte*, 1, 1989, pp. 121-140.
- DE MAMBRO SANTOS. R., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi / Karel van Mander ; introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos*. Roma, Aperion, 2000.
- ESTELLA, M., “Noticias documentales sobre Moro ¿o Key? Y sobre Caravaggio”, *Archivo Español de Arte*, 275, 1996, pp. 345-349.
- FLORISTÁN, A., *Historia Moderna Universal*, Barcelona, Ariel, 2015.
- FRIEDLÄNDER, M. J., *Early Netherlandish Painting, Antonis Mor and his contemporaries*, New York – Washington, Prager Publishers, 1975.
- GALLEGÓ, J., *Visión y Símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- KUSCHE, M., “Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys”, *Boletín de arte*, 2006, pp. 927-930.
- LLORENTE LLORENTE, L., “Novedades textiles en tiempos de los Austrias”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. Colomer, J.L y Descalzo, A., Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 165-183.
- MANCINI, M., *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España. Tesis Doctoral*. Madrid, Universidad Complutense, 2010.

MAYORAL CORCUERA, E., *Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II*. Trabajo de Fin de Máster, Madrid, UNED, 2020.

MOREJÓN RAMOS, J.A., *Nobleza y humanismo, Martín de Gurrea y Aragón, La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526-1581)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma, Diputación de Zaragoza, 2009.

MORTE GARCÍA, M.C., “Pintura y política en la época de los Austrias, los retratos de los reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)” *Boletín del Museo del Prado*, vol.11, n. 29, 1990, pp. 19-36.

MULCAHY, R., “La imagen real o la real imagen, imágenes y percepciones de Felipe II”, en Ribot, L., *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Museo del Prado, 2000, pp. 473-496.

MUÑOZ BAUDOT, E., “Antonio Moro, pintor de religión: El Calvario del Museo Nacional de escultura de Valladolid”, *Revista Historia Autónoma*, 15, 2019, pp. 51-69.

PARKER, G., *El rey imprudente*, Barcelona, Planeta, 2015.

PARKER, G., *Felipe II*, Barcelona, Planeta, 2012.

PÉREZ DE TUDELA, A., “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la península ibérica y su entrada al servicio de Felipe II”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 2016, pp. 423-429.

PÉREZ DE TUDELA, A., “El rey prudente, retrato de Felipe II en la jornada de San Quintín”, *Tendencias del mercado del arte*, n.76, 2014, p. 27.

PÉREZ DE TUDELA, A., “La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos” en Bernardo José García García (coord.) y Fernando Grilo (coord.), *Ao modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*, Actas del congreso, Lisboa, 11-13 de abril de 2005, Universidade de Lisboa, 2005, pp. 115-130.

PÉREZ DE TUDELA, A., “La Macchina della Corte, il Cardinal Granvela e i nuovi documenti su Janello” en *Janello Torriani, Genio del Rinascimento*, Cremona, Museo del Violino, 2017, pp. 103-111.

SEBASTIÁN LOZANO, J., “Genealogías de la majestad y la belleza. Sobre el origen del retrato femenino de corte” en *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2013, pp. 1605-1626.

SERRERA, J.M., “Alonso Sanchez Coello y la mecánica del retrato de corte” en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II [exposición]*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 37-63.

VASARI, G., *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori et architetti*, Bologna, 1647.

VAN MANDER, K., *Vidas de pintores flamencos*, Madrid, Casimiro Libros, 2012.

WOODALL, J., *Anthonis Mor, Art and Authority*, Zwolle (Países Bajos), BRILL, 2008.

WOODALL, J., *'His Majesty's most majestic room' The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery at El Pardo*, Zwolle (Países Bajos), BRILL, 1995.

WOODALL, J., *Portraiture: Facing the subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

VI. Webgrafía

<https://www.museodelprado.es/colección/artista/moro-antonio/8eb92520-d659-4e1b-ad51-ab74ad6eef5b> (fecha de consulta: 12-III-2022).

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/quiza-mejor-que-tiziano-antonio-moro-retratista/4c0b08f5-828c-42d5-ba45-50efe764c4ee> (fecha de consulta: 4-VI-2022).

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-maria-tudor-reina-de-inglaterra-de/2e52a4d7-9bd5-4ed3-aa92-f1c44a9a33df?rdf> (fecha de consulta: 12-VI-2022).

<https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/conferencia-doa-juana-de-austria-de-antonio-moro/383a0521-98b4-4126-8f5a-fec55b0603d9> (fecha de consulta: 16-VI-2022).

VII. Anexos

1. Sobre las cartas de Giovanni Aldovrandi y Francesco Luisini a Octavio Farnesio

Las cartas que Giovanni Aldovrandi y Francesco Luisini envían a Octavio Farnesio acerca de su hijo nos sirven para entender mejor cómo era una corte en el siglo XVI.

Son una muestra, por ejemplo, de la intimidad que existía entre Felipe y Moro, narran que Felipe II se solía entretener en la habitación en la que trabajaba el pintor durante su segunda estancia en España. Van Mander hablaba de que Antonio Moro se había convertido en un amigo tan cercano del rey que, cuando Felipe tocaba su espalda como gesto de fraternidad, el flamenco le devolvía el gesto con cercanía.²⁸

Así, nos permiten comprender mejor el modo en que el rey y el pintor congeniaron, sin embargo, gestos de este tipo levantaron recelos en la corte, que consideraba inadecuado que el pintor tratase al monarca como a un igual, y se ha apuntado a que quizás fueron en parte el motivo por el cual Moro decidió alejarse del entorno del monarca en sus últimos años.

Por otro lado, las cartas acerca de la elaboración del retrato nos aportan otro dato interesante: la implicación y el interés de Felipe llegaba al punto de acudir a observar al pintor en su trabajo y hacer apuntes y recomendaciones, incluso tratándose del retrato de otro.

En otra de estas misivas, comentan que, mientras Moro retrataba al joven Farnesio, el rey Felipe había acudido a observar al pintor trabajando y le había hecho algunos apuntes.²⁹ En otra de ellas, los preceptores se fijan en un detalle, quizás nimio desde nuestro punto de vista, pero que nos habla del modo en que cualquier gesto del rey era estudiado minuciosamente por todo su entorno, concretamente se refieren a cómo en una de las celebraciones en las que participó la corte, el rey “apoyaba el brazo en muchas ocasiones

²⁸ “divenendo sì intimo del sovrano che, quando costui gli appoggiava la mano sulle spalle, Moro rispondeva scherzosamente toccando a sua volta le spalle al re” [DE MAMBRO SANTOS. R., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi / Karel van Mander ; introduzione, traduzione e apparato critico di Ricardo de Mambro Santos*. Roma, Aperion, 2000, p. 194].

²⁹ “...Il che si può giudicare in parte da questo, perchè facendo fare il S. Governatore un ritratto di S. Ecc.a, S. Maestà è venuta a vederlo et contemplando minutamente i lineamenti del S. Prencipe ha in più cose avisato il pittore, affinchè l'opera riesca perfetta.” BERTINI, G., “Felipe II y el retrato de Alejandro de Farnesio por Antonio Moro”, en COLOMER, J.L., y DESCALZO, A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 71-73, espec. p.73.

sobre el cuello del príncipe”.³⁰ Este detalle servía a los maestros para hablar del modo en que el joven se había ganado el favor del monarca.

2. Sobre los tintes negros y su relación con los Habsburgo

El frecuente uso del color negro en la corte habsbúrgica en la segunda mitad del siglo XVI no sirve únicamente para el luto, es también un símbolo de ostentación que posteriormente se extendió por toda Europa, sustituyendo modas regias que empleaban colores más llamativos. Este uso del negro, asociado a las élites y especialmente a la familia Habsburgo, se debe principalmente al precio de los tintes, las clases menos pudientes usaban colores pardos derivados de tintes más asequibles, como el “verde pardo” color obtenido de los desechos del tinte azul. Para el negro se utilizaban plantas como el zumaque y la agalla de roble, pero con el uso, estos negros tornaban pronto en marrones y grises, de modo que estas prendas debían ser reemplazadas, algo que solo podían hacer quienes pudiesen permitírselo, es por esto que en primera instancia se asocia el color negro con las clases altas. Sin embargo, se produce un cambio en el siglo XVI, los españoles comienzan a importar de América el palo de Campeche, un árbol del que se extrae el tinte conocido como “ala de cuervo”, de mayor intensidad y duración, que permitió a las élites españolas vestir el negro sin tener que reponer sus prendas constantemente.³¹

³⁰ “...e. S. M.tà pose il braccio al collo al Prencipe mio S.re più volte, et finalmente raccomandatelo alla cura del Prencipe d'Ascoli... ”. BERTINI, G., “Felipe II y el retrato de Alejandro de Farnesio por Antonio Moro”, en COLOMER, J.L., y DESCALZO, A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 71-73, espec. p.73.

³¹ LLORENTE LLORENTE, L., “Novedades textiles en tiempos de los Austrias”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. Colomer, J.L y Descalzo, A., Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 165-183, espec. p.172.

VIII. Anexo gráfico



Fig.1. Retrato de dama c.1538. Fuente: Museo del Prado



Fig.2. El emperador Maximiliano II 1550. Fuente: Museo del Prado



Fig.3. La emperatriz María de Austria, esposa de Maximiliano II 1551. Fuente: Museo del Prado



Fig.4. Dama del joyel c.1552. Fuente: Museo del Prado



Fig.5. Doña Catalina de Austria, mujer de Juan III de Portugal 1552-1553. Fuente:
Museo del Prado



Fig.6. María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II 1554. Fuente:
Museo del Prado



Fig.7. Felipe II 1555-1558. Fuente: Museo del Prado



Fig.8. Jane Dormer, Duquesa de Feria (i) c.1558. Fuente: Museo del Prado



Fig.9. Doña Juana de Austria 1560. Fuente: Museo del Prado



Fig.10. La dama de las cadenas de oro c.1560. Fuente: Museo del Prado



Fig.11. Perejón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba c.1560.

Fuente: Museo del Prado



Fig.12. Retrato de mujer sentada 1565. Fuente: Museo del Prado



Fig.13. Margarita de Parma / María de Portugal, esposa de Alejandro Farnesio después de 1565. Fuente: Museo del Prado



Fig.14. Dama con cruz al cuello c.1567. Fuente: Museo del Prado