

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.¹

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.² 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

¹ “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, Aperiion, 2000, p. 194].

² “...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. Principe ha in più cose avisato il pittore, affinché 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”.³ 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.⁴

³ “...e. S. M.tà pose il braccio al collo al Prencipe mio S.re più volte, et finalmente raccomandatelolo 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.

⁴ 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.

I. Anexo gráfico

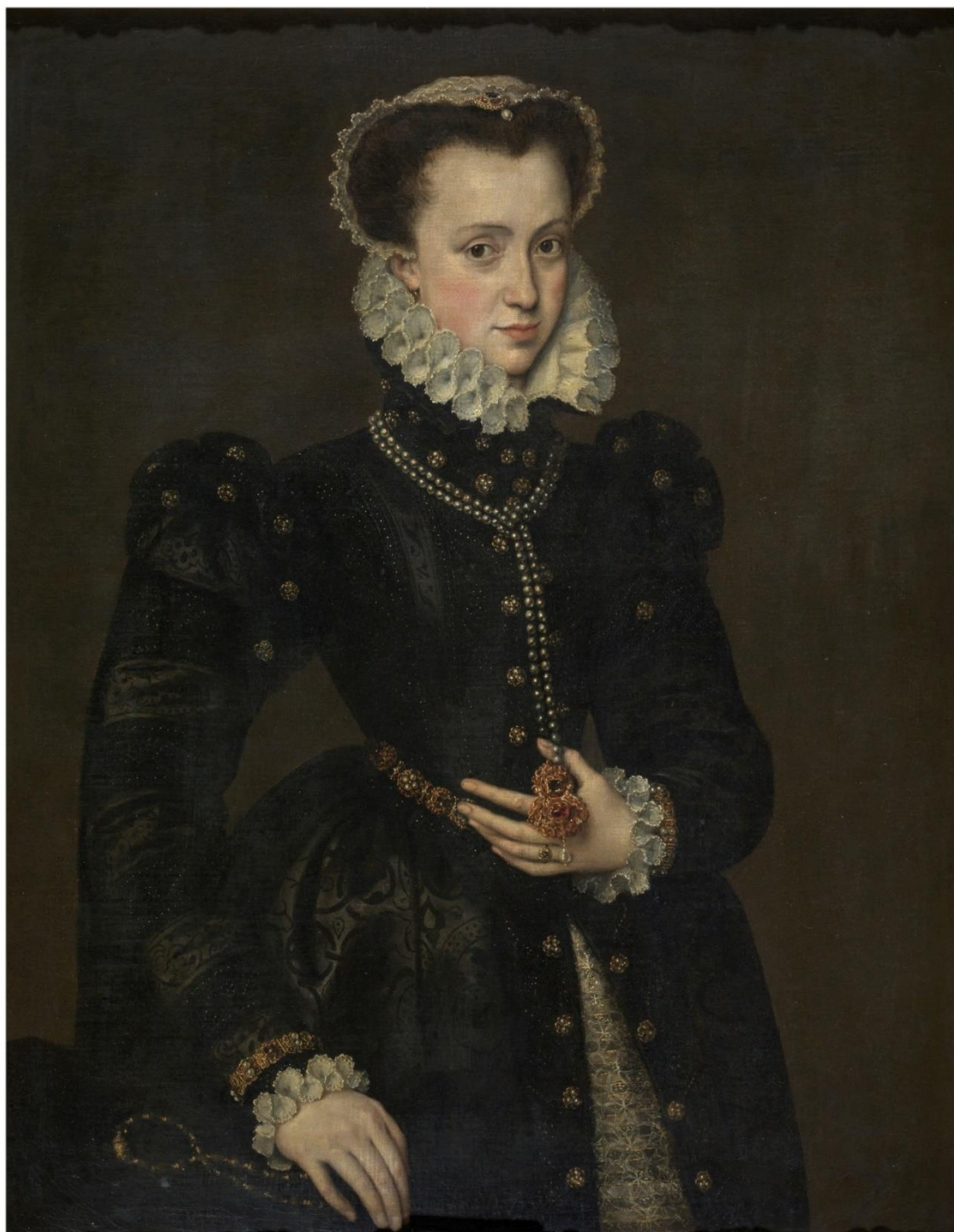


Fig.1. Retrato de dama c.1538. Fuente: Museo del Prado



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 (¿) 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