

**FUNCIÓN DIPLOMÁTICA DEL RETRATO ESPAÑOL
EN LOS SIGLOS XVI-XVII
(EJEMPLO DEL RETRATO INFANTIL)***

Anna V. Morózova

Doctora titular (Estudios culturales), Ph. D. (Historia del Arte)

(a.v.morozova@spbu.ru)

Profesora asociada

Universidad Estatal de San Peterburgo (SPbGU), Instituto de Historia
Cátedra de la Historia del Arte de Europa Occidental
Universitetskaya naberezhnaya, 7-9, San Petersburgo, 199034,
Federación de Russia

SPIN-código: 1046-8951; ORCID: 0000-0002-4091-3969;
Researcher ID: F-6947-2015; Scopus Author ID: 57200035660

Valentina Z. Fedorenko

(junga1989@gmail.com)

Investigadora Jefe, Directora Científica

Sucursal de la Academia Rusa de las Artes en San Petersburgo
Centro de Instituciones Científicas de la Academia Rusa de las Artes
3 liniya Vasilyevskogo Ostrova, 2A, San Petersburgo, 199034,
Federación de Russia

Ingeniera investigadora

Universidad Estatal de San-Peterburgo (SpbGU), Instituto de Historia
Cátedra de la Historia del Arte de Europa Occidental
Universitetskaya naberezhnaya, 7-9, San Petersburgo, 199034,
Federación de Russia

SPIN-código: 8830-8503; ORCID: 0009-0007-3082-0391;
Researcher ID: JOZ-9573-2023; Scopus Author ID: 59210778600

Recibido el 27 de abril de 2024

Aceptado el 22 de julio de 2024

DOI: 10.37656/s20768400-2024-03-08

Resumen. *El artículo analiza la formación de la función diplomática de la pintura española en los siglos XVI y XVII, utilizando como ejemplo la iconografía de los retratos de infantes españoles. En España, la posición social de los pintores era más baja en comparación con Italia. Los maestros españoles debían pagar un impuesto sobre el oficio, la alcabala, contra la cual luchaban activamente, buscando el reconocimiento de la pintura como Arte Liberal. Poco a poco, lograron este reconocimiento. Este proceso estaba relacionado con las transformaciones en el papel de los retratos de los infantes. Inicialmente, sus funciones principales eran conmemorativas y sus destinatarios principales eran familiares de los miembros de la familia real. Gradualmente, la función conmemorativa pasó al segundo plano y la función representativa cobró mayor importancia: los retratos representaban a los infantes y príncipes en el escenario internacional, fomentando el respeto por el país y cumpliendo funciones matrimoniales. A mediados del siglo XVII, con su amplia entrada en el escenario europeo, la pintura española confirmaba su alto estatus como Arte Liberal. Para analizar el material, las autoras utilizan métodos de estudios culturales, iconográficos, iconológicos, artísticos y estilísticos*

Palabras clave: *pintura española, Siglo de Oro, retrato de la corte de los niños, Artes Liberales, Diego Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo*

* Estudio financiado por la Fundación Científica de Rusia (RNF). Proyecto 23-28-00061 “El retrato infantil en la pintura española del Siglo de Oro: tipos iconográficos y especificidad de la imagen artística”.

THE DIPLOMATIC FUNCTION OF SPANISH PORTRAIT PAINTING IN THE XVI-XVII CENTURIES (EXAMPLE OF THE CHILDREN’S PORTRAIT)*

Anna V. Morozova

*Dr. Sci. (Cultural Studies), Ph. D. (Art History) (a.v.morozova@spbu.ru)
Associate Professor*

St. Petersburg State University (SPbGU), History Institute
Western European Art History Department
7-9, Universitetskaya naberezhnaya, Saint Petersburg, 199034,
Russian Federation

SPIN-code: 1046-8951; ORCID: 0000-0002-4091-3969;
Researcher ID: F-6947-2015; Scopus Author ID: 57200035660

Anna V. Morózova, Valentina Z. Fedorenko

Valentina Z. Fedorenko

(*junga1989@gmail.com*)

*Chief Research fellow, Scientific director at Center of research institutes
of Russian Academy of Arts*

Branch of the Russian Academy of Arts in Saint Petersburg
Center of Research Institutions, Russian Academy of Arts
2A, 3 liniya Vasilyevskogo Ostrova, Saint Petersburg, 199034,
Russian Federation

Research engineer

St. Petersburg State University (SPbGU), History Institute
Western European Art History Department
7–9, Universitetskaya embankment, Saint-Petersburg, 199034,
Russian Federation

SPIN-code: 8830-8503; ORCID: 0009-0007-3082-0391;
Researcher ID: JOZ-9573-2023; Scopus Author ID: 59210778600

Received on April 27, 2024

Accepted on July 22, 2024

DOI: 10.37656/s20768400-2024-03-08

Abstract. *The article examines the development of the diplomatic function of Spanish painting in the 16th and 17th centuries, using the iconography of Spanish infants' portraits as an example. In Spain, the social status of painters was lower than in Italy. Spanish masters had to pay a tax on their craft – alcabala – against which they actively fought, seeking recognition of painting as a Liberal Art. Gradually, they succeed. The transformations in the role of infants' court portraits were related with this process. Initially, their main function was memorial, with the primary recipients being relatives of the royal family. Over time, the memorial function receded, and the representative function became more prominent: the portraits began to depict infantes and princes on the international stage, contributing to the country's prestige and serving matrimonial purposes. By the 17th century, with their widespread presence on the European stage, Spanish paintings confirmed their high status as Liberal Art. The authors employ culturological, iconographic, iconological, artistic, and stylistic methods to analyze the material.*

Keywords: *Spanish painting, Golden age, children court portrait, Liberal Arts, Diego Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo*

* The research was funded by the Russian Science Foundation (RNF). Project 23-28-00061 “Children's Portrait in Spanish Painting of the Golden Age: Iconographic Types and Specificity of the Artistic Image”.

ДИПЛОМАТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ИСПАНСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ XVI–XVII ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ДЕТСКОГО ПОРТРЕТА)*

Анна Валентиновна Морозова

Д-р культурологии, канд. искусствоведения, доцент

(a.v.morozova@spbu.ru)

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Институт истории

Кафедра истории западноевропейского искусства
РФ, 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9

SPIN-код: 1046-8951; ORCID: 0000-0002-4091-3969;
Researcher ID: F-6947-2015; Scopus Author ID: 57200035660

Валентина Захаровна Федоренко

(junga1989@gmail.com)

Главный научный сотрудник, научный руководитель
Филиал Российской академии художеств в г. Санкт-Петербурге
Центр научных учреждений Российской академии художеств
(г. Санкт-Петербург)
РФ, 199034, Санкт-Петербург, 3-я линия Васильевского острова, 2А

Инженер-исследователь

Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ),
Институт истории

Кафедра истории западноевропейского искусства
РФ, 199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7-9

SPIN-код: 8830-8503; ORCID: 0009-0007-3082-0391;
Researcher ID: JOZ-9573-2023; Scopus Author ID: 59210778600

Статья получена 27 апреля 2024 г.

Статья принята 22 июля 2024 г.

Аннотация. В статье на примере иконографии испанских детских придворных портретов анализируется становление дипломатической функции испанской живописи в XVI–XVII вв. В Испании социальное положение живописцев было ниже, чем в Италии. Испанские мастера должны были выплачивать налог на ремесло – алькабалу, против которой они активно борются, добиваясь признания живописи свободным искусством. Постепенно им это удается. С этим процессом коррелируют трансформации, происходящие в роли детских придворных портретов. Первоначально их главной функцией была мемориальная, а их главными адресатами были родственники членов королевской семьи. Постепенно мемориальная функция отходит на второй план, а на первый выдвигается функция репрезентативная: портреты представляют инфантов, инфант и принцев на международной арене, способствуя росту уважения к стране и выполняя матримониальные функции. К середине XVII в. своим широким выходом на европейскую арену испанская живопись подтверждает свой высокий статус свободного искусства. В статье используются культурологический, иконографический, иконологический и художественно-стилистический методы анализа.

Ключевые слова: испанская живопись, Золотой век, детский придворный портрет, свободные искусства, Диего Веласкес, Хуан Баутиста Мартинес дель Масо

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ). Грант №23-28-00061 «Детский портрет в испанской живописи Золотого века: иконографические типы и специфика художественного образа».

Es bien conocido que los pintores españoles, por su estatus social, se sentían ofendidos y desfavorecidos en comparación con los maestros italianos. En España, el arte en general y la pintura en particular no gozaban de los mismos honores y respeto en comparación con Italia. Los artistas españoles que estudiaron en Italia o contactaron con los maestros italianos en España eran conscientes de su inferioridad social, lo que fue una causa de su intensa lucha por el reconocimiento de la pintura nacional como un Arte Liberal.

Esto se manifestó en invectivas contra el pago de *alcabala*, un impuesto sobre las artes mecánicas. No solo los pintores, sino también los escritores, se sumaron a la lucha. Vicente Carducho (Vincenzo Carducci), un italiano establecido en España, incluyó en sus *Diálogos de la Pintura* (1633) cartas contra la alcabala. El autor de una de las mencionadas invectivas era también Lope de Vega [1, pp. 164-167].

De tal modo, para los maestros españoles el problema de su estatus social era muy acuciante, probablemente debido al especial sentido de honor y orgullo nacional de los españoles, instruidos durante muchos siglos de la Reconquista. Estos mismos sentimientos llevaron a Diego Velázquez a insistir en ser aceptado como miembro de la Orden de Santiago y en obtener altos cargos administrativos en la corte, lo cual, a fin de cuentas, le restaba tiempo para pintar.

La lucha por un estatus social alto de la pintura también se reflejó en la historia del retrato infantil de la corte. El retrato español ha despertado un interés constante entre los investigadores, que ha crecido mucho en las últimas décadas. En primer lugar, se trata de los retratos de reyes adultos [2-8]. Los retratos infantiles expuestos en muestras artísticas hace relativamente poco tiempo empezaron a ser objeto de un examen minucioso [9-11], aunque la primera exposición del retrato infantil tuvo lugar en el Museo del Prado en Madrid ya en 1925 [12].

En general, el retrato infantil está estudiado en mayor o menor grado, de manera discreta, es decir, por épocas, períodos y maestros [13-16]. Por ejemplo, la investigadora española Cobo Delgado defendió en 2021 en la Universidad Autónoma de Madrid su tesis sobre el retrato infantil en la España del siglo XVIII [17], donde etapas anteriores de su desarrollo se abordan solamente de manera indirecta. Sin embargo, es interesante seguir su evolución en el Siglo de Oro de la cultura española, revelada en el cambio de la iconografía y funciones del retrato, y

entender las causas de esta transformación. A juzgar por todo, uno de los factores más importantes fue precisamente la lucha por la aprobación del alto estatus social de los pintores y el respeto hacia la pintura como el Arte Liberal.

Como se sabe, los retratos infantiles de Felipe II y de sus hermanas no llegaron hasta nuestros días. No obstante, son conocidas las imágenes de los hijos de Felipe II (Ilustración 1). Parece que los retrataban no solo para la familia real, sino también para enviarlos al extranjero. Sin embargo, en los tiempos de Felipe II, la práctica de mandar retratos de infantes a las cortes europeas todavía no estaba muy difundida. Por ejemplo, se sabe que los retratos de los jóvenes archiduques austriacos, que recibían educación en la corte de España, fueron enviados a Viena a sus padres. (Por ejemplo, *El Archiduque Wenceslao* y *El Archiduque Alberto* por Alonso Sánchez Coello). (Alonso Sánchez Coello. El Archiduque Wenceslao. Inv. núm. 3186. 1574. Óleo sobre lienzo. 164x98 cm. Innsbruck. Castillo de Ambras). Fue un regalo familiar porque su madre, la emperatriz María, fue hermana de Felipe II.

Durante el reinado de Felipe III, el número de retratos reales de niños aumenta. A los infantes les empiezan a retratar desde la edad de unos meses, lo que no era una costumbre en los tiempos de Felipe II (Ilustración 2). Encargan a pintores hacer retratos de niños muertos (*La infanta María en su ataúd* por Juan Pantoja de la Cruz o *La infanta Margarita muerta* por Bartolomé González). (Juan Pantoja de la Cruz. La Infanta María en su ataúd. 1603. Óleo sobre lienzo. 95x100 cm. Madrid; Bartolomé González. Retrato de infanta Margarita muerta. 1617. Madrid. Descalzas Reales. Patrimonio Nacional). Los destinatarios de estos lienzos eran parientes y amigos. De los tres retratos de la infanta Margarita en su ataúd, uno fue enviado a Francia a su hermana mayor, Ana Mauricia [7, p. 306].

Los retratos captan importantes momentos de la vida de los infantes. Por ejemplo, el bautismo del hijo menor en la familia

real. El mismo acto no aparece en el cuadro, pero la madrina o el padrino del niño (como regla, el hermano o la hermana mayores del recién nacido) se presentan en vestimentas que llevaban durante el evento. Así, Ana Mauricia en su retrato de 1607 pintado por Pantoja de la Cruz [7, p. 148] lleva el vestido que tenía puesto durante el bautismo de su hermana menor María. (Juan Pantoja de la Cruz. Ana Mauricia de Austria. Óleo sobre lienzo. 128x101 cm. Madrid. Colección Abelló) Los retratos se producen en serie durante 1608-1612 (Ilustraciones 3 y 4), 1612, 1614, 1615-1616, 1616-1617, 1619-1621. Los dejan en Madrid, regalan a amigos, envían a monasterios fundados por miembros de la familia real o mandan a Flandes a la soberana de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia, la tía de los infantes, y a Viena, a la rama austriaca de la Casa de Habsburgo.

La cuarta serie de 1616-1617 fue mandada a Polonia a las hermanas de la difunta reina Margarita de Austria. A Viena (Ilustraciones 3 y 4) los retratos fueron enviados una sola vez. Se consideraba suficiente que Viena tuviera una sola imagen de infantes. Mientras que, a Flandes, a Isabel Clara Eugenia, las series de retratos se las enviaban regularmente a medida de crecimiento de los niños.

Los infantes casados que vivían en otros estados enviaban sus retratos a casa natal, a España. El retrato de Ana Mauricia, después de su matrimonio, se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Su autor es el maestro neerlandés Frans Pourbus el Joven. La infanta posa en un vestido de luto por su padre, Felipe III, quien murió el 31 de marzo de 1621. Por no poder asistir a los funerales, expresó su duelo enviando un retrato de luto [7, pp. 303, 326].

Algunos retratos de infantes se mandan con el objetivo exclusivamente político. Por ejemplo, el retrato del príncipe Felipe enviado a Florencia, a los duques de Medici. (Bartolomé González. Príncipe Felipe (IV). 1612. Óleo sobre lienzo. 140x100 cm. Inv. núm. 555. Florencia. Palacio Pitti). Y el

retrato de Ana Mauricia, enviado antes de su boda a Francia que no ha llegado – desgraciadamente – hasta nuestros tiempos.

Solo durante el reinado de Felipe IV, los retratos de infantes se pintan especialmente para las cortes europeas amistosas a fin de presentarles al heredero de la corona y familiarizar con los infantes de la casa real española como posibles novios fortaleciendo de esa manera las relaciones internacionales de España. Los retratos de María Teresa se mandan a Francia, y los de la infanta Margarita, a Austria. Cabe destacar el papel importante de Diego Velázquez. No solo pretendía mostrar en el retrato la semejanza, sino que también se preocupaba por una rica paleta de colores, así como del cumplimiento de la tradición artística austriaca. Es importante mencionar que la casa real en Madrid se queda la menor parte de los retratos de infantes pintados por Velázquez y los retratistas de su escuela.

Desde el reinado de Felipe IV hasta nuestros días, no ha llegado ningún retrato de infantes a la edad de unos meses, tal como era costumbre en la época de Felipe III. Se refiere no solo a los retratos del príncipe Baltasar Carlos nacido cuando Diego Velázquez estaba de viaje por Italia. Tampoco hay retratos de los recién nacidos Felipe Próspero, María Teresa y Margarita. Felipe IV e Isabel de Borbón tenían muchos hijos: María Margarita (1621, vivió un día), Margarita María Catalina (1633), María Eugenia (1625-1627), Francisco Fernando (1634), Isabel María Teresa (1627), María Ana Antonia (1636). Sus retratos no llegaron hasta nuestros días, aunque María Ana Antonia vivió un año y María Eugenia, dos años. La política real respecto a los retratos de infantes cambió completamente. Empezaron a retratarlos aproximadamente a partir de dos años, porque los retratos se hacían no tanto para la familia como para “la exportación”.

El retrato de Baltasar Carlos del Palacio Buckingham (Ilustración 5), que pertenece al pincel de Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo de Velázquez, fue creado cuando Felipe IV

urdiría planes de casar a su hijo con Mary, hija del rey Carlos I de Inglaterra. Henrietta María, la esposa del rey Carlos I, e Isabel de Borbón, la esposa del rey Felipe IV, eran hermanas. Henrietta María era católica e impopular en Inglaterra, lo que complicaba el plan de que el príncipe de España pidiera la mano de su hija en un ámbito de crecientes ánimos anticatólicos y antiespañoles en el país.

En el retrato el príncipe posa como jefe militar con armadura y cetro en la mano, con un fajín rojo colgado por encima de su hombro, los guantes y una cadena de oro de la Orden del Toisón de Oro en el pecho. Está parado cerca de un sillón. La cortina y el mantel de terciopelo rojo, igual que el sillón, son elementos inalienables de la composición representativa del retrato. Igual que Velázquez, Mazo presenta al príncipe en el papel de comandante, quien lo vive emocionalmente: en su postura y expresión facial se nota éxtasis por las futuras victorias militares surgidas, con toda la probabilidad, en su ferviente imaginación. La propuesta matrimonial a la princesa inglesa seguía siendo muy problemática. A juzgar por todo, era un truco para mantener las relaciones de amistad con Inglaterra. La prematura muerte súbita de Baltasar Carlos puso fin a estos planes.

A partir de Diego Velázquez y los discípulos de su taller, en el retrato infantil se observan elementos de fantasía. Los retratistas tratan de reforzar en la imagen de los niños de sangre real su representatividad y sublimidad.

El retrato original de la infanta María Teresa con adorno de mariposas en el cabello (Ilustración 6) se encuentra en el *Metropolitan Museum*. Según Luis Ramón Menéndez de Luarca, en el retrato la infanta tiene quince años [18, p. 46]. En aquel entonces era heredera de la corona española porque Baltasar Carlos había muerto y no había otro heredero masculino. El rey Felipe IV no consideraba la posibilidad de matrimonio de su hija fuera de España. Según unas cartas de Giacomo Querini, enviado especial veneciano en Madrid, recibió a través de

mediadores una petición de la reina madre, Ana Mauricia (Ana de Austria), esposa de Luis XIII, de enviarle un retrato de la infanta María Teresa. Francia en aquel entonces se encontraba en estado de guerra con España y a pesar de que Ana Mauricia era hermana de Felipe IV, los contactos directos entre ellos eran imposibles.

Se sabe que la solicitud de Ana Mauricia fue cumplida y el retrato llegó a París (a la reina madre) y sus copias, a Alemania (al imperador Leopoldo, en Viena) y Flandes (al archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de los Países Bajos Españoles en Bruselas). Los retratos fueron enviados para familiarizar a los soberanos con la futura heredera del trono español. Menéndez de Luacra encontró las raíces del emblema *Mariposas* en *Emblemata centum, regio politica* de Juan de Solórzano. Es el emblema №XXX, en el cual Júpiter aparece como un artista con pincel y paleta, combinando colores para pintar alas de mariposas. La primera publicación de las insignias de Solórzano vio luz en 1651 y la segunda, en 1652-1653.

El emblema se interpretaba como una actividad indigna de un gobernante, quien en vez de realizar grandes hazañas, perdía tiempo en cosas insignificantes. En el contexto de la situación española de aquel entonces, opina Menéndez de Luacra, las mariposas eran un mensaje codificado a Ana Mauricia que decía que la infanta debía dedicarse a la política y no podía ser novia del príncipe francés Luis (XIV). No se debe olvidar que en una fiesta en honor de la nueva reina Mariana de Austria, con motivo de sus 14 años, se dio el espectáculo *Nuevo Olimpo* en el cual María Teresa desempeñó el papel de Júpiter. Los contemporáneos escribían que el rey preparaba a su hija para ser soberana: hablaba confidencialmente con ella sobre todos los asuntos estatales y admiraba la atención con la cual la infanta le escuchaba [18, p. 53]. El investigador Walter Cook creía que este lienzo podía ser el original de Velázquez [19, p. 61]. Está cortado por debajo de cuello, escribía, y es fragmento de una

pintura de mayor tamaño. Mientras que la copia del mismo retrato que se encuentra en Filadelfia, es de exclusivo valor “arqueológico”, insistía Cook [19, p. 62].

La situación con el heredero cambió solamente en 1657, cuando nació Felipe Próspero (Ilustración 7). Felipe IV y su segunda esposa Mariana de Austria, hija de su hermana María Ana, casada con el emperador Fernando III, o sea, sobrina de Felipe IV, tuvieron tres hijos que vivieron durante un tiempo bastante largo: Felipe Próspero (1557-1561), Margarita Teresa (1551-1573) y Carlos (II) (1661-1700). Vivieron muy poco María Ambrosia de la Concepción (1655) и Tomás Carlos (1658-1659). No conocemos sus retratos, no obstante, hay muchos de Margarita Teresa (Ilustraciones 8-11).

El abuelo de Margarita Teresa, el emperador de Alemania, Fernando III, pidió a Felipe IV un retrato de su hija Mariana de Austria, la segunda esposa del rey de España, y de su nieta. A petición del emperador, hicieron dos retratos, uno de Mariana y otro de Margarita (Ilustración 8). En el de Margarita, Diego Velázquez pintó un ramo de flores, lo que no correspondía a las costumbres del tradicional retrato español del siglo XVII, pero era propio del retrato alemán. Una copia de la imagen de Margarita que se quedó en Madrid y se encuentra ahora en el Palacio de Liria no tiene flores pintadas (Ilustración 9).

En el retrato de Margarita de vestido azul (Ilustración 10), Velázquez sigue manteniendo su enfoque hacia la interpretación de la imagen de la infanta. No ofrece audiencias a quien sea, tal como ha sido en los retratos infantiles del reinado de Felipe III, sino se presenta como una figura digna de contemplación y admiración. En el lienzo, Margarita tiene la edad de ocho años. Sin embargo, el pintor la mira desde abajo, lo que le permite crear una ilusión de que es bastante alta. El retratista combina la textura del vestido y el manchón, la belleza y la sedosidad del cabello dorado de la infanta que mantiene una redondez infantil

de su rostro, y una ternura de la piel, una delicadeza y finura de las manos.

En el Museo del Prado hay solo un retrato de Margarita. Todos los demás fueron enviados a otros países. En el Museo de Historia del Arte de Viena se encuentra el retrato de Margarita con un broche en forma de águila de 1664 (Diego Velázquez. La Infanta Margarita Teresa. Óleo sobre lienzo. 121x95 cm. Inv. núm. GG_3531. Viena. Museo de Historia del Arte).

Se suponía que el broche en forma del águila imperial, Margarita lo puso con motivo de su compromiso oficial con el emperador Leopoldo al cumplir 13 años [20]. No obstante, Doval Trueba considera que el broche podía pertenecer a la madre de Margarita, la reina Mariana, y la hija tenía pleno derecho de usarlo. Este retrato podría ser enviado a Viena unos años antes del compromiso de Margarita, cuando su hermana María Teresa se hizo novia de Luis XIV. Doval Trueba cree que, concentrándose en la cara del modelo y abstrayéndose de su vestimenta que la hace parecer mayor, se puede decir que tiene en el retrato la edad de nueve años. O sea, Velázquez estaba vivo todavía y, a juzgar por todo, es precisamente él quien pinta este retrato, lo cual testimonian los colores pintorescos y la plasticidad de la forma [20, p. 247]. Existen también varias copias. Una se encuentra en el Museo del Prado, pero en ella la infanta aparece sin broche en forma de águila (Ilustración 11).

Los retratos de Margarita fueron enviados a Viena, primero, como una prueba del bienestar de la niña, luego con objeto de lograr una boda con su tío Leopoldo I, y – igual que su abuela – al final ella se hizo emperatriz. En agosto de 1659, cuando María Teresa ya fue prometida a Luis XIV, Mariana de Austria pidió en secreto a la monja, María de Ágreda, que "rogara a Dios insertar la imagen de Margarita en el corazón del hermano de Mariana, Leopoldo", para que esperara hasta que la novia creciera. Al mismo tiempo, a Viena fue enviado un retrato de la infanta a la edad de ocho años junto con el retrato de su hermano

Felipe Próspero de dos años, para presentar a Leopoldo a su nuevo sobrino y mostrar el panorama dinástico de España.

Para el momento de nacimiento de Felipe Próspero, Velázquez regresó ya de su segundo viaje a Italia en 1651. Sin embargo, no retrató al recién nacido. Hizo retrato de Felipe Próspero de pie a la edad de dos años (Ilustración 7), aunque sea de vaquero, una prenda larga de mangas falsas que se utilizaban como tiras, fue vestimenta infantil hasta que los niños cumplieran cuatro o cinco años, y con una multitud de amuletos y talismanes.

Conclusiones

Durante el reinado de Felipe IV (por lo menos hasta el nacimiento del príncipe Carlos (II), no se pintan los retratos de los infantes recién nacidos. Los primeros retratos aparecen cuando tienen uno o dos años. Los de las infantas, como en el caso de María Teresa, se hacen cuando cumplen 13 o 14 años, o sea, a la edad de novias. Diego Velázquez no retrataba a la infanta Margarita Teresa desde que era bebe, sino cuando tenía ya dos o tres años.

Pero lo más importante es que en la primera mitad del siglo XVII, la pintura española confirma su alto estatus del Arte Liberal, saliendo al escenario europeo y creando retratos matrimoniales y representativos de infantes y príncipes para las principales cortes europeas.

A partir del siglo XV, los pintores europeos a veces cumplían funciones diplomáticas. Se sabe, por ejemplo, de los encargos diplomáticos asumidos por Jan van Eyck durante su viaje de los Países Bajos a Portugal, con escala en España, o de una misión diplomática de Pieter Paul Rubens, quien bajo la cobertura de pedidos para hacer pintura, preparaba el terreno para firmar el tratado de paz entre España e Inglaterra.

En estos casos, el arte sirvió de biombo que permitía sostener secretamente las conversaciones diplomáticas. Fueron frecuentes los hechos de invitación de artistas de diversas

escuelas nacionales a diferentes cortes europeas para cumplir encargos de la realeza: en este caso, el pintor servía a un gobernador concreto y este servicio, como regla, no tenía amplia resonancia internacional. Mientras que, en caso de la creación de retratos de infantes y príncipes por los mejores maestros españoles y su envío posterior a las principales casas reales europeas, la pintura española se convertía en un participante de las conversaciones internacionales con derechos iguales. Entre las escuelas artísticas europeas, el arte español fue uno de los primeros en alcanzar este alto nivel internacional.

Ilustraciones Illustrations Иллюстрации
*(pueden ver las fotografías en colores
en la página Web de la revista)*

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Ilustración 4



Ilustración 5



Ilustración 6



Ilustración 7



Ilustración 8



Ilustración 9



Ilustración 10



Ilustración 11



Bibliografía References Библиография

1. Carducho V. Dialogos de la pintura. Madrid, Editor Francisco Martínez, 1633, 230 p.

2. Каптерева Т.П. Веласкес и испанский портрет XVII в. М., Искусство, 1956, 262 с. [Kaptereva T.P. Velázquez i ispanskiy portret XVII v. [Velázquez and Spanish Portrait of the 17th Century]. Moscow, Iskusstvo, 1956, 262 p. (In Russ.)].

3. Каганэ Л. Хуан Пантоха де ла Крус. Л., Советский художник, 1969, 112 с. [Kagane L. Khuan Pantokha de la Krus [Juan Pantoja de la Cruz]. Leningrad, Sovetskiy khudozhnik, 1969, 112 p. (In Russ.)].

4. Brown J. Velázquez: Painter and Courtier. New York, Yale University Press, 1986, 322 p.

5. Serrera J.M. Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte. En: Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II: Catálogo exposición. Madrid, 1990, pp. 38-63.

6. Kusche M. Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia, 2003, 653 p.

7. Kusche M. Juan Pantoja de La Cruz y sus seguidores. Bartolomé González, Rodrigo de Villadrande y Antonio López Polanco. Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, 584 p.

8. Якимович А.К. Портреты Диего Веласкеса: искусство отважного знания. М., Галарт, 2012, 464 с. [Jakimovich A. K. Portrety Diego Velazkeza: iskusstvo otvazhnogo znaniya [Portraits by Diego Velázquez: Art of Courageous Knowledge]. Moscow, Galart, 2012, 464 p. (In Russ.)].

9. El niño en el Museo del Prado: Catálogo exposición. Madrid, Ministerio de la cultura, 1983, 199 p.

10. Nins. Retratos de niños de los siglos XVI-XIX. Coleccion de la Fundacion Yannick y Ben Jakober. Museo de Bellas Artes de Valencia del 22 de junio al 3 de septiembre de 2000. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, 224 p.

11. «Золотые дети»: Детский европейский портрет XVI-XIX веков из собрания Фонда Янник и Бена Якобер (Мальорка, Испания). 15.12.2005-15.03.2006. Выставка в Государственном историческом музее. М., Художник и книга, 2005, 152 с. [“Zoloty deti”: Detskiy evropeyskiy portret XVI-XIX vekov iz sobraniya Fonda Yannick i Ben Jakober (Mallorka, Ispaniya). 15.12.2005-15.03.2006. Vystavka v Gosudarstvennom istoricheskom muzeye [“Golden Children”: Children European Portrait of the 16-19th Centuries from the Collection of Foundation

of Yannick and Ben Jakober]. Moscow, Khudozhnik i kniga, 2005, 152 p. (In Russ.)].

12. Catálogo de la Exposición de retratos de niño en España. Preparada por Sociedad Española de Amigos del Arte. 1925, Mayo-Junio. Museo del Prado. Madrid, Imprenta del Ministerio de Marina, 1925, 97 p.

13. Mandell E.C. Posthumous Portraits of Children in Early Modern Spain and Mexico. *Hispanic Issues on Line*, Fall 2010, pp. 68-88.

14. Young E. Portraits of Charles II of Spain in British Collections. *The Burlington Magazine*, 1984, vol. 126, no. 977, pp. 488-493.

15. Llorente M. Portraits of Children at the Spanish Court in the 17th Century: The Infanta Margarita and the Young King Carlos II. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 2011, vol. 35, iss. 1, art. 3, pp. 30-47.

16. Cobo Delgado G. Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2013, vol. 25, pp. 23-42.

17. Cobo Delgado G. La niñez y su representación en la España del siglo XVIII. Tesis PhD. Defended in Universidad Autónoma de Madrid 01.07.2021. URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/06190001395> (accessed 25.03.2024).

18. Menéndez de Luarca L.R. Retratos de la infanta María Teresa por Velázquez y Martínez del Mazo. *Locvs amoenvs*, 2015, núm. 13, pp. 43-56.

19. Cook Walter W.S. Spanish and French Painting in the Lehman Collection. *The Art Bulletin*, 1924, vol. 7, no. 2, pp. 51-70.

20. Doval Trueba M. Sobre algunos retratos “Velazqueños” de la infanta Margarita. *Goya*, 2006, núm. 1-314, pp. 245-250.