

Retratos de la infanta María Teresa por Velázquez y Martínez del Mazo

Luis Ramón-Laca Menéndez de Luarca
Universidad de Alcalá
luis.laca@uah.es

RESUMEN

La datación de los distintos retratos de la infanta María Teresa obra de Velázquez y Martínez del Mazo puede precisarse a la luz de una serie de textos contemporáneos de estas obras, especialmente referentes a ceremonias de bautismo de miembros de la familia real. Al mismo tiempo, un análisis detallado de las circunstancias políticas de la época hace posible una nueva interpretación simbólica de ellas. De la información reunida aquí, se deduce que los retratos mencionados en 1653 por el embajador de Venecia en Madrid serían la imagen de las mariposas y las copias de esta, mientras que la serie de retratos que podríamos denominar «de Viena» habrían de retrasarse algunos años, quizá hasta 1657.

Palabras clave:
infanta María Teresa; retratos; Velázquez; Martínez del Mazo; moda antigua española

ABSTRACT

Portraits of the Infanta María Teresa by Velázquez and Martínez del Mazo

A revision of the contemporary chronicles, especially of the baptism of members of the Spanish royal family, can perhaps shed some light on the dating of the portraits of the Infanta María Teresa by Velázquez and Martínez del Mazo. At the same time, a detailed analysis of the political circumstances of the time may lead to a new symbolic interpretation of her portraits. The information gathered in this article suggests that the portraits mentioned in 1653 by the ambassador of Venice in Madrid were the butterflies portrait and its copies, while the Vienna portraiture series might be dated later, perhaps as late as 1657.

Keywords:
Infanta Maria Teresa; portraits; Velázquez; Martínez del Mazo; old Spanish fashion

La infanta María Teresa (10 de septiembre de 1638 – 30 de julio de 1683) fue la hija menor del rey Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Borbón. En 1660, María Teresa contrajo matrimonio con Luis XIV, rey de Francia. Que sepamos, existen cuatro retratos originales de ella aún como infanta de España, tres de los cuales se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York y uno en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Hay, además, copias de dos de estas obras en diferentes museos de América y Europa. En este trabajo, nos ocuparemos de la datación de dichos retratos y sus copias, así como de su posible interpretación simbólica¹.

Como cabe imaginar en el caso de obras que se deben a la mano de Diego Velázquez y su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo, son numerosos los especialistas que se han ocupado de estudiar los retratos de la infanta mencionados². Sin embargo, las opiniones de estos autores son, en muchos casos, completamente divergentes. Por ejemplo: unos creen que el retrato con una serie de mariposas en el tocado que se conserva en Nueva York podría fecharse hacia 1652-1653; otros, en cambio, creen que el de Viena y sus copias son precisamente las obras mencionadas por Giacomo Querini, embajador de Venecia en Madrid. De hecho, parece como si la referencia a retratos de la infanta enviados de Madrid a Flandes en 1653 y una entrada del catálogo de la colección del archiduque Leopoldo se hubieran asociado de forma errónea (ver *infra*). Asimismo, las fichas de los catálogos de los museos que albergan los originales o las copias de estos presentan algunas contradicciones, como ocurre en el caso de la copia (del retrato de Viena) que se conserva en el Museo del Louvre: en la ficha del catálogo del Museum of

Fine Arts de Boston, dicha copia es considerada la enviada a Luis XIV desde Madrid, sin embargo, la ficha del catálogo del Louvre nos informa de que la misma procedería del botín obtenido en el Buen Retiro por las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia.

El retrato de la infanta niña

Este retrato, conservado en el Metropolitan Museum (óleo sobre lienzo, 148 cm × 102,9 cm, número de catálogo 43.101), se atribuye de manera prácticamente unánime a Martínez del Mazo, aunque, en 1827, se vendió en París como obra de Velázquez (figura 1). Un siglo después, dicho retrato era considerado todavía una copia (realizada por Mazo) de un original perdido de Velázquez³. En la ficha del catálogo del Metropolitan Museum, la edad de la infanta se fija en torno a los 7 años.

Hay que llamar la atención sobre el hecho de que el sillón que aparece en el retrato de la infanta coincide con el que se ve en el del príncipe Baltasar Carlos que se conserva en el Museo del Prado (óleo sobre lienzo, 209 cm × 144 cm, número de catálogo Po1221) (figura 2). Ello sugiere una conexión entre las dos pinturas. En efecto, ambas se atribuyen a la mano de Martínez del Mazo. Por cierto, el mismo tipo de sillón de brazos curvados puede verse en el retrato que Velázquez pintó de la reina Isabel de Borbón (207 cm × 119 cm, Nueva York, colección privada).

Comparando las dos obras, parece como si el sillón que aparece en el retrato de Baltasar Carlos se hubiera copiado del cuadro de la infanta —véanse las manchas rojas en los flecos, las tachuelas abocetadas y cómo, al eliminar el



Figura 1.
Retratos del príncipe Baltasar Carlos y la infanta María Teresa por Martínez del Mazo.



Figura 2.
Detalle del sillón en los retratos de Martínez del Mazo.

perro, la tapicería del asiento fue continuada de manera errónea hasta el brazo que aparece más arriba—. Según la inscripción que se encuentra en la esquina derecha superior de la imagen («Pe. D. Baltasar. / etates suae XVI»), el príncipe tenía 16 años cuando fue retratado. Es decir, se pintó aproximadamente un año después de la muerte de su madre, ya que la reina falleció el 6 de octubre de 1644 y el príncipe cumplió 16 años el 17 de octubre de 1645 —había nacido en 1629—. En cuanto al retrato de la infanta, su vestido negro con ribetes plateados sigue claramente el patrón ornamental del funeral de la reina, celebrado en la iglesia de San Jerónimo:

Los ornamentos que para entierros de Reinas están diputados, son de brocado negro, bordado de plata [...]. Para los entierros de Reyes ay otros ornamentos, i servicio semejante, sin más diferencia que ser la bordadura de oro, i la plata dorada.

De hecho, las palabras utilizadas para describir la atmósfera del funeral de la reina Isabel (*majestuoso, triste, grave y funesto*) cuadran perfectamente con estas pinturas.

Como hemos visto, el retrato de la infanta se pintó seguramente antes que el del príncipe, cuando ella tenía unos 7 años —la infanta nació el 10 de septiembre de 1638—. Por tanto, ambos cuadros se pintaron probablemente a finales de 1645 o principios de 1646.

El retrato de la infanta jovencita

En este retrato, conservado también en el Metropolitan Museum (óleo sobre lienzo, 48 cm × 37 cm, número de catálogo 1975.1.147) (figura 3), la infanta aparece ya como una jovencita. La última procedencia conocida de la obra es la Galería Zenón de Cádiz, en la que aparece citada a principios del siglo XIX⁶. Auguste L. Mayer la fechó en 1649, mientras que Javier Portús retrasa su factura hasta 1651⁷.

La cuestión que surge aquí es por qué se pintó este retrato. Sabemos que, en la corte de Felipe IV, los bautismos de miembros de la familia real, por ejemplo, dieron lugar a que se pintaran imágenes de algunos de los protagonistas principales de dichas ceremonias. Así, con ocasión del bautismo de la infanta María Teresa, su padrino, el duque de Módena, fue honrado con el Toisón de Oro y retratado por Velázquez (óleo sobre lienzo, 68 cm × 51 cm, Galleria Estense, Módena). Al mismo tiempo, el príncipe Baltasar Carlos recibió también el Toisón de Oro y fue retratado igualmente por Velázquez (óleo sobre lienzo, 128,5 cm × 99 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena).

En este sentido, llama la atención que, en diciembre de 1648, la infanta representara el papel de la mente de Júpiter en el estreno de *El nuevo Olimpo*, obra compuesta por Gabriel Bocángel⁸. En el prólogo de la edición de Madrid, Bocángel nos informa del esplendor del que la infanta hizo gala en aquella ocasión:



Figura 3.
Retratos de la colección Lehman y de las mariposas.



Figura 4.
Comparación entre la serie de retratos de las mariposas.

El ornato suyo resplandecía en esta forma, basquiña, y tunicela de velo de peso blanco quaxado de flores de oro, bordadas con diamante, ceñidor, y todo el demás adereço de perlas, y diamantes muy preciosos.

Bocángel menciona aquí por primera vez los rayos divinos a los que se volverá a referir en 1651, al describir el tocado de la infanta (ver *infra*):

O quanto rehusava la pluma la descripcion de sus Divinos Rayos [...].

En el caso de que el retrato de la infanta jovencita fuera el mencionado por el rey en una carta de 1648 a sor Luisa Magdalena de Jesús —condesa de Paredes—, la niña tendría 10 años⁹, pero ella misma nos ha dejado otra referencia a un retrato suyo en una carta posterior a la misma monja fechada el 21 de noviembre de 1651:

[...] no te pude escribir, porque estaba ocupada en retratarme¹⁰.

Para entonces, la infanta había cumplido ya 13 años, edad que parece quizá excesiva para el

retrato de la infanta jovencita. Nos encontraríamos, pues, ante un nuevo retrato, el cual se pintó con toda probabilidad a finales de 1651. Unos meses antes, según nos informa un autor anónimo, la infanta María Teresa había brillado con luz propia en el bautismo de la infanta Margarita, celebrado el 25 de julio de 1651 en el Alcázar:

Luego venía nuestra Serenísima Infanta Doña María Teresa de Austria, que el cielo felicísimos años guarde, a cuya gracia, hermosura, y discreción, queda corto el mayor encarecimiento, demostrando en esta celebérrima ocasión la alegría de ser madrina de su querida hermana¹¹.

En un manuscrito titulado *La perla de los dos orientes*, Bocángel nos ha dejado aquí nuevamente una detallada descripción de la infanta en el bautismo de su hermana:

Después se previno la atención para mayores objetos porque ya despuntava, como Real Aurora, luces de Imperioso respecto la Serenísima Señora Infante Madrina de su amantísima hermana. Llevava su Alteça una saya de tafetán blanco quajada de oro, a la broca y filigrana cortad sobre belo de plata, y en su tocado los rayos de sus cabellos, donde los diamantes aun no tuvieron lugar de sombras¹².

El retrato de la infanta con mariposas en su tocado

El retrato original de esta serie se conserva igualmente en el Metropolitan Museum (óleo sobre lienzo, 32,7 cm × 38,4 cm, número de catálogo 49.7.43), procedente del legado de Jules Bache (figura 4). Los datos más antiguos que se conocen sitúan esta obra en París, formando parte de la colección de Philippe Ledieu, en la que aparece citada en 1874.

Las dos copias existentes en el Philadelphia Museum of Art (óleo sobre lienzo, 67,3 cm × 52,7 cm, número de catálogo 812) y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (óleo sobre lienzo, 76,5 cm × 61,3 cm, número de catálogo 7653) demuestran que el retrato de Nueva York fue recortado. El de Filadelfia muestra una inscripción en francés, «L'infante Marie Tereze», que indicaría quizá el origen de la obra.

Intentaré demostrar aquí que estos tres retratos son los referidos en 1653-1654 por Giacomo Querini, a la sazón embajador de Venecia en Madrid. En una carta fechada el 20 de agosto de 1653, Querini declara haber recibido órdenes

precisas del embajador Sagredo, en nombre de la reina madre de Francia, Ana de Austria — es decir, la hermana de Felipe IV —, de conseguir un retrato de la infanta¹³. Según se desprende de la correspondencia de Querini, este convenció a D. Luis de Haro de honrarle con dicha pintura, lo que indudablemente suponía un problema para el segundo. Siendo Francia en aquella época enemiga declarada de España, la reina madre de Francia utilizó una vía indirecta de aproximación a través del embajador de Venecia en Madrid. Con la habilidad que sabemos le caracterizaba, D. Luis dio a entender que fingiría ignorar el origen de la orden, por ello no podría rechazar una petición del embajador de Venecia. D. Luis sugirió asimismo que, una vez que «Velasco» (*sic*, por Velázquez) hubiera pintado el retrato, este se podría copiar:

Riceuo precisi comandi dall'Eccmo: Sigr Ambascere Sagredo in Francia per un Ritratto della Sigra: Infanta, dimandatole da Brienne per nome della Regina Christianissima. Io hò persuaso il Sigre. D. Luigi ad honorarmente, quale doppo molte reppliche disse, che non si poteua negare questo fauore ad un Ambascere della Republica, mentre non voleua sapere, chi me l'hauesse ricercato. Il Quadro si farà per mano di Velasco pittore del Rè, et con l'ordinaria paga di 50 Reali, si manderà in Parigi.

El 15 de octubre, Querini subrayaba con diplomacia que el retrato solicitado desde Francia solo podría utilizarse para adornar una galería, haciendo ver con ello la imposibilidad de un matrimonio extranjero de la infanta, en aquel momento, la heredera natural de la Corona de España, a falta de la ansiada (por Felipe IV) sucesión de varón:

Aggionsi in ultimo l'obbligo, che tenevo di Francia per il Ritratto della Sigra: Infanta, ancorche Eccmi. SSri: questo sarà un Quadro, che non servirà ad altro, che ad abbellire una Galleria, et adornare una stanza, mentre vanità grande è quella di meditare, che l'herede della Monarchia possa casarsi in altri paesi, che nelle Spagne. Io ringratio poi con tutta vera humiltà l'EE. VV. che non mi vogliano aggravare di questa spesa, non potendo certe sopportare l'estraorde.

En diciembre —la siguiente carta está fechada el día 17 de este mes—, se mandaron desde Madrid dos copias del retrato a Alemania y Flandes. Una tercera copia se enviaría tan pronto como Querini se recuperara de un doloroso ataque de gota:

Sono stati per ordine di Palazzo inviati i Ritratti di Sua Altezza in Germania, et Fiandra, com'io eseguirò d'ispedire il terzo in Francia, subito che mi sia dato un poco di scampo da questi accuti dolori di gotta.

En una nueva carta fechada el 21 de enero de 1654, Querini afirma haber enviado el retrato en el correo de Flandes:

Per non tenere migliori occasioni, hò consignato al corriere di Fiandra il Ritratto della Signora Infanta, in luogo del quale andrebbe di tutta voglia in Francia l'originale; mantenendosi nell'Altezza sua quell'affetto, che naturalmente li proviene dal sangue, e dà una particolare propensione, che professa alla Maestà del Rè suo Germano; mà continuandosi nell'incertezza d'altra posterità, le ragioni di stato vinceranno quelle d'una generosa inclinazione.

Aunque el destino final de la pintura no está claro en la carta anterior, Querini menciona, a finales de marzo, un retrato enviado meses antes a Francia:

Non credo già, che siano per alterarsi le commissioni di cotest'Eccmo. Senato, impartitemi in più Ducali, sopra la beneficazione delle spese de' concieri di casa, e ritratto della Sigra. Infanta mandato già mesi sono in Francia, mentre presente, che gl'Eccmi. Signori Regulatori alla Scrittura non lasciano levar i mandati nelle spese predette, si che in tal forma li decreti della Sertà: Vrã restano inosservati con notabile descapito degl'Ambasceri. Anche l'Eccmo. Sigre: Ambascere: Sagredo nuovamte mi commanda da parte della Regina Christianissima: che in audienza espressa dimandi al Rè Quindici Ritratti di Casa d'Austria conforme ad una misura inviatami. Io l'ho prontamente obbedito, et il Rè con faccia allegra dimostrò il gradimento per questa istanza, et mi rispose le formali parole: Godo molto di quello mi rappresentate per parte di mia sorella, e ricevo contento, che tenga memoria di queste cose, che passano per di quà; però potrette scrivere in Francia, ch'hò dato l'ordine, acciò che subito siano principati. Ancora il Sigr: D. Luigi m'obligò di far riferire alla Maestà della Regina, che lui sommamte: si rallegrava di questincontro, per maggiormente confermare la sua vera devotione, et ossequio.

En la misma carta, Querini se refiere a una nueva petición de la reina madre de Francia, que esta vez consistía en quince retratos de miem-



Figura 5.
Júpiter pintando mariposas según Solórzano.

bros de la Casa de Habsburgo. Volveremos más tarde a la segunda parte de la correspondencia de Querini, que se extiende hasta octubre de 1656. Por el momento, centremos nuestra atención en el cuadro de las mariposas. En realidad, una sola mariposa aparece representada fidedignamente, mientras que las restantes dan la impresión de ser de tela. Este hecho, que parece significativo, me llevó a rebuscar la posible fuente de inspiración de la obra, que encontré en uno de los cien emblemas regiopolíticos —*Emblemata centum, regio politica*— o décadas de Juan de Solórzano. Este emblema sería el número XXX, titulado «Magnus in magnis [Grande en lo grande]», que representa a Júpiter como un pintor, paleta y pincel en mano, ocupado en matizar los colores de las alas de las mariposas (figura 5)¹⁴.

Quizá, Velázquez tomó este llamativo motivo —en realidad, lo habría hecho casi literalmente— de este emblema:

En vano Júpiter sacro Ocupa el docto pincel
En las alas, si matiza La mariposa que vès.
Los grandes animos, debe / Rey, darse a lo sumo; que / Lo pequeño nunca puede A ninguno engrandecer¹⁵.

La fecha de publicación de los emblemas de Solórzano —la primera edición vio la luz en 1651 y la segunda, dos años después— fijaría un *terminus post quem* para la ejecución del retrato, es decir, 1652-1653, fechas que encajarían con la hipótesis de que los cuadros fueran los enviados en diciembre de 1653 a Alemania y Flandes¹⁶.

El retrato con dos relojes y una cortina verde

En su detallado estudio sobre los retratos de la infanta, Walter W.S. Cook da a entender que los mencionados en la correspondencia de Querini son el de Viena y sus copias:

[Querini] informó a su gobierno que los retratos de la princesa se habían enviado a Alemania (Viena) y al Archiduque Leopoldo Guillermo, Gobernador General de los Países Bajos españoles, en Bruselas ([Querini] informed his government that portraits of the princess had been sent to the emperor in Germany (Vienna) and to Duke Leopold Wilhelm, Governor General of the Spanish Netherlands, at Brussels)¹⁷.

Sin embargo, Querini dice únicamente que los retratos se enviaron a Alemania y Flandes. En el párrafo siguiente, Cook se refiere a la ficha del catálogo de la colección del archiduque Leopoldo (ver *infra*). De esta manera, uno tiene la impresión de que las dos fuentes de información, la correspondencia de Querini y el catálogo del archiduque Leopoldo, tendrían un nexo común, pero no hay pruebas de que, en realidad, tal nexo existiera.

Si tenemos en cuenta, además, el testimonio de Querini, del que se desprende que el cuadro aún tenía que ser pintado por Velázquez en 1653, la infanta tendría unos 14 o 15 años en el momento de ser retratada. La mayoría de los expertos creen que María Teresa parece mayor en la pintura de Viena que en la de las mariposas, una afirmación que comparto. La cuestión es cuánto. Brown, por ejemplo, considera que la imagen de Viena se pintó algo más tarde que la de las mariposas¹⁸. Si se acepta 1653 como fecha de ejecución del retrato de las mariposas, el de Viena podría fecharse hacia 1655-1656 y quizá 1657, por los motivos que se expondrán a continuación (figura 6).

En mi opinión, el retrato de Viena representa a una mujer, no a una muchacha de 14 o 15 años, edad que sí parece cuadrar, en cambio, con la joven del retrato de las mariposas. En cualquier caso, el problema al que nos enfrentamos aquí es determinar los años que tenía la infanta en ambos retratos. La única manera de discernir visualmente la edad posible de un sujeto es por comparación con otros sujetos cuyas edades sean conocidas, una tarea difícil incluso en la vida real (figura 7).

La segunda parte de la correspondencia de Querini viene al caso aquí. Como hemos visto, la petición de quince retratos de miembros de la Casa de Habsburgo desde Francia en marzo de

1654 puede interpretarse como un intento de reanudar las relaciones diplomáticas entre Francia y España, virtualmente cerradas hasta entonces. Aparentemente, Felipe IV aceptó el encargo de su hermana, pero la correspondencia de Querini no aclara si los quince retratos solicitados se enviaron realmente en 1654. De hecho, otras fuentes se refieren a «tres o cuatro retratos» enviados a París en 1654; una serie de retratos de la Casa de Austria aparecen mencionados por André Félibien en 1688, atribuidos en parte a Velázquez, así como por Germain Brice en la segunda edición de su *Description de la Ville de Paris*, publicada en 1687, sin nombre de autor¹⁹. Sin embargo, solo cuatro retratos aparecen mencionados en el inventario de Louvre realizado en 1710²⁰.

Volviendo a la correspondencia de Querini, en septiembre del mismo año, Felipe IV pidió a cambio pinturas de miembros de la Casa de Francia:

Nell'atto poi del partire m'aggiunse [il Rè]: Credo, che la Regina di Francia mia sorella vorrà ripigliare la cortesia delli Ritratti, mandati per vostra mano in Parigi, desiderando ancor io gl'altri della Casa Reale, et per quest'effetto vi farò tener la memoria, et le misure per chiederli da mia parte. Io repplicai, che di molto buona voglia mi vedevo honorato delli comandi di S. M., che col primo dispaccio n'haverei fatta l'apertura con il Sig Ambre.

El 28 de octubre, Querini refiere una nueva petición de la reina madre de Francia, a través de Sagredo, de cuatro retratos más que habían de copiarse de los que había en el Alcázar:

L'Eccmo: Sigre: Ambascrè: Sagredo mi scrive da Parigi, de la Regina Christma: l'havereva ricercato per altri quattro Ritratti di casa d'Austria, io li hò dimandati al Sig. D. Luigi, quale m'ha permesso di mandarli a copiare in Palazzo, et verte habbiamo trovato d'accordo un bel trattenimto. per divertire l'Ambascrè., et accrescere la spesa, senza profitto all'Eccze: Vre:.

Un año después, a comienzos de octubre de 1655 —la carta está fechada en el día 9 de dicho mes—, Felipe IV recibió como regalo diez retratos de la casa de Francia:

Hò presentato questa settimana alla Maestà del Rè li dieci Ritratti, che dalla diligenza dell'Eccmo: Sigre: Ambascrè: Sagredo mi furono spediti di Francia. Il Rè hà mostrato di gradirli in estremo, dicendomi, che s'havereva



Figura 6. Comparación entre la serie de retratos de Viena.



Figura 7. Comparación entre el retrato de la colección Lehman, el de las mariposas y el de Viena.

consolato molto in vedere la sorella, e nipoti, et che se bene passavano questi torbidi, et amarezze di guerre, tutta volta bisognava sapere, ch'erano Fratelli. Io gli risposi, che assai contento mi ritrovava per la soavità di così dolce espressione; et che le stesse parole l'haverei scritte al mio Collega in Francia, si come faccio all'Eccmo. Giustiniani; mentre con la sua prudente desterità, anderà instilando nel cuore di questi gran Principi una ben necessaria corrispondenza.

Gracias a una carta fechada el 16 de octubre, sabemos que el retrato del joven Luis XIV hizo las delicias de la infanta, que buscaba siempre una excusa para verlo:

La Signora Infante va mendicando pretesti, e passeggiando per le stanze di Palazzo per solo vedere il Ritratto del Rè di Francia, che in attitudine bizzarra, et in habito di Soldato vince senza combattere, e dubito che habbia di già superato il cuore di questa bellissima Principessa.

Pero aún pasaría otro año hasta que un retrato en miniatura de Felipe IV fuera enviado a París —este aparece citado en una carta fechada el 4 de octubre de 1656:

Le hà però la generosità del Rè inviato à Parigi il suo Ritratto circondato tutto di dia-

manti molto grandi, ascendente, per quello divulgano, sopra 12m Scudi.

Si los tres retratos de la infanta fueron enviados entre 1653 y 1654, no parece probable que los de Viena o Boston fueran enviados en la misma época, puesto que estos últimos presentan la imagen de una infanta ya madura. En realidad, la entrada del catálogo (número 390) del archiduque Leopoldo, que se refiere sin duda al retrato de Viena —véase la referencia a dos pequeños relojes y a una cortina verde—, fija únicamente un *terminus ante quem* para su ejecución²¹:

390. Un retrato al óleo sobre lienzo de la Infanta de España a tamaño natural. De su cintura cuelgan dos relojes pequeños y a un lado hay una mesa con un tapiz verde. En un marco desnudo, de 9 palmos y 9 dedos y medio de altura y 6 palmos y 1 dedo y medio de anchura. Original del pintor de Su Majestad el Rey de España (Ein Contrafait von Öhlfarb auf Leinwath der Infantin von Spanien lebensgross, ah ihre Seithen hangen zwey kleine Vhrl vnndt auff einer Seithen ein Tafel mit einem grünen Töpich. Vff einer blinden Ramen, hoch 9 Spann 9 ½ Finger vnndt 6 Spann 1 ½ Finger braidt. Original von Ihr Majestät des Königs in Hispania Mahler²².

Teniendo en cuenta que la colección del archiduque Leopoldo viajó a Viena en 1658, parece probable que el retrato se pintara antes de aquel año, quizá en 1657. En efecto, cabe la posibilidad de que, entre finales de 1656, la última fecha en la correspondencia de Querini, y 1658, se enviara a Viena o a Flandes un nuevo retrato de la infanta. En la misma época, se enviaron asimismo imágenes de sus hermanos Margarita y Felipe Próspero, de los que no se ha encontrado tampoco ningún registro documental.

Por otra parte, trajes ricos bordados en plata como el que puede verse en el retrato de Viena, incluso en el caso de la familia real, no eran corrientes en la época, ni siquiera tratándose de la infanta. Sabemos que, en 1660, para su boda en Fuenterrabía, ella llevó consigo 23 vestidos, pero solo dos de ellos estaban bordados en oro y plata:

En estos [doze cofres grandes] yvan repartidos veinte y tres vestidos de la señora Reyna de Francia, de diferentes colores, y bordaduras [...], dos de los quales eran de tela fina, con bordadura de oro y plata, y los demás, aunque no eran de oro, y plata sus bordaduras, lo estaban de talco, y con artificios extraordinarios, todos de buen gusto. Cada vestido tenía su manteo, pollera, capotillo, y

gavardina de ricas telas de oro, y plata pasada, con lucidísimas labores, y guarniciones costosísimas; con otros tantos sombreros de camino adornados de vistosos penachos²³.

Como hemos visto anteriormente, la infanta utilizó este tipo de vestido rico en ceremonias públicas, como, por ejemplo, los bautismos de sus hermanos. Rodrigo Méndez Silva nos informa de que, en el bautismo del príncipe Felipe Próspero, celebrado en la capilla real del Alcázar el 15 de diciembre de 1657, la infanta, que fue de nuevo la madrina, llevó un vestido de tela encarnada y blanca:

Después de la silla (en la que iba el Príncipe), venía la Serenísima Infanta Doña María Teresa de Austria, en cuerpo, con tanta gallardía, hermosura, y belleça, que suspendía las atenciones de todos, vestida con una nueva, y curiosa tela encarnada y blanca; que parecía aludía el ser por una parte purpúrea rosa castellana; y por la otra, cándida azucena de Francia²⁴.

La mención de la azucena o flor de lis puede entenderse como una alusión a su madre Isabel de Borbón, pero era también, muy probablemente, una referencia deliberada a la posibilidad de un matrimonio francés. De hecho, tras su muerte, María Teresa es citada de nuevo como «la púrpura hermosísima de una rosa castellana en el ameno campo de los franceses lirios»²⁵. Es necesario llamar la atención aquí sobre el hecho de que los embajadores en Madrid asistían normalmente a los bautismos de miembros de la familia real, de modo que una imagen de una de aquellas celebraciones se entendería perfectamente tanto en París como en Viena.

El nacimiento de un varón, Felipe Próspero, abrió las puertas a un matrimonio de la infanta con el emperador o el rey de Francia. Finalmente, Luis XIV fue el candidato elegido, lo que significó a la postre la firma del Tratado de los Pirineos y, con él, la paz entre Francia y España. Pero sabemos que el equilibrio entre la casa de Habsburgo y la casa de Borbón fue extremadamente delicado y supuso grandes quebraderos de cabeza para Felipe IV. Por este motivo, el énfasis en unos colores u otros no puede ser casual, ni en las relaciones de la época ni en los retratos de la infanta. El blanco y el encarnado (rojo) simbolizaban a la familia Habsburgo, como queda claro en la relación del bautismo del príncipe Baltasar Carlos:

Yva a la mano yzquierda de la silla el señor Conde de Olivares descubierto, con un ropón de tela de plata blanca, con una falda

atrás larga, y manga enrruta ancha hasta el suelo, y una vanda de tafetán carmesí, guardada de oro. Dizen que la ropa es insinia de la Casa de Austria, y por esto la llevaba.

En el caso del bautismo del príncipe Felipe Próspero, los colores del vestido de la infanta fueron, según Méndez Silva, blanco y encarnado. La cuestión es si el tono rojizo del retrato de Viena puede considerarse encarnado y, al mismo tiempo, si lo que se ve a la izquierda podría ser la cama verde dispuesta para el bautismo del príncipe Felipe Próspero:

Con la misma ostentación estaba la Real Capilla, en medio una cama, dosel de plata, colgada de tela verde (según el Marqués de Heliche, una cama de tela verde con dosel de plata), en ella la Pila, en que fue bautizado aquella antorcha de la Iglesia Santo Domingo de Guzmán²⁶.

Desgraciadamente, carecemos de la prueba definitiva que confirmaría quizá que el retrato de Viena representa en realidad a la infanta como madrina de su hermano Felipe Próspero. En cualquier caso, si blanco y encarnado eran entendidos, según Méndez Silva, como una alusión tanto a Castilla como a Francia, el mensaje del cuadro de Viena podría interpretarse en el sentido de una alusión a un posible matrimonio francés. En este caso, aunque los colores de los Habsburgo están presentes, el rojo se ha reducido al mínimo y el blanco prevalece²⁷.

En relación con esta cuestión, llama la atención que la imagen de la infanta en un grabado de Balthasar Moncornet (en el mercado internacional de arte en 2015), fechado en 1659 en París, sigue fielmente el retrato de Viena (figura 8). Aunque el parecido de la infanta no está conseguido en absoluto, todos los detalles del vestido y del tocado sugieren que fue grabado a partir de un dibujo realizado por alguien que habría tenido oportunidad de ver el retrato de Viena, o quizá una de sus copias, aunque es posible que fuera fugazmente —véanse las líneas de lazos en el cuello, la forma del vestido, las perlas, el peinado y la pluma de avestruz—. De nuevo, el grabado de Montcornet podría establecer la fecha de 1659 como *terminus ante quem* para el retrato de Viena o sus copias, que serían la representación más actualizada de la infanta a finales de la década de 1660 en Francia. Es evidente que, en aquel momento, los franceses tendrían una gran curiosidad por conocer la apariencia de la infanta, ya que don Luis de Haro y el Cardenal Mazzarino se encontraban en la isla de los Faisanes, en Fuenterrabía, negociando las condiciones de paz, que



Figura 8. Grabado de Balthasar Montcornet basado en el retrato de Viena.

incluían el matrimonio de Luis XIV y María Teresa.

Así, en octubre de 1659, el duque de Grammont envió una descripción de la infanta a la reina madre de Francia, al cardenal Mazzarino y al propio Luis XIV:

Quant aux qualitez du corps, elles ne peuvent être à mon sens plus agréables; c'est une blancheur qui ne se peut exprimer, des yeux perçans et vifs, la bouche belle; pour les dents, je n'en sçauvrois parler, car la conversation a été trop courte pour les pouvoir remarquer, non plus que la taille, que la hauteur des chapins et un garde infante large de deux aunes, peuvent aisement cacher, seulement l'ayant vu entrer et sortir de la salle de la comedie: elle m'a paru fort libre, le ton de la voix agreable, les cheveux de belle couleur, et afin de finir par un portrait, qui puisse satisfaire Votre Eminence, je l'assureraí que c'est la parfaite ressemblance de la Reine. [En cuanto a las cualidades de su cuerpo, estas no pueden ser más agradables.

Es de una blancura que no se puede expresar, ojos persas y vivos, la boca bella. En cuanto a los dientes, no sabría decir, ya que la conversación ha sido demasiado corta para poderlos ver, y tampoco de la altura, ya que la altura de los chapines y un guardainfante tan grande como dos medidas (de tela) pueden fácilmente esconderla, habiéndola visto solo entrar y salir del salón de comedias. Me ha parecido muy independiente, el tono de voz agradable, los cabellos de bello color, y a fin de acabar con un bello retrato que pueda satisfacer a Vuestra Eminencia, le aseguraría que es el perfecto parecido de la Reina.]²⁸

Se encuentra una referencia a un retrato de la infanta en *El lirio y la azucena*, obra de Pedro Calderón de la Barca estrenada en 1660 para celebrar la firma del Tratado de los Pirineos y la boda entre María Teresa y Luis XIV.

Uno de los personajes principales de la trama es el Rey 1.º, que es representado por el mismo actor que encarna el papel de Clodoveo (Clovis) —alusión a la historia antigua de Francia—. Calderón especifica incluso que este personaje debe vestir a la francesa. Mientras que el Rey 1.º, es decir, un trasunto de Luis XIV, se divierte contemplando un retrato, la Paz le explica que el retrato representa a la infanta, la hija del Rey 2.º, que, sin duda, evoca a Felipe IV. Por si hubiera alguna duda, Calderón menciona el nombre de la infanta, que no podía ser otro que María Teresa:

[...] el candor del ampo sutil
sonroseó la mezcla de nieve y carmín.
Aquí, en prisión el cabello,
aun no desdenea el lucir.
Allá menos dócil, rayos mil a mil
esparce en diluvios de peinado ofir.
Aquí son su cuello y su talle
una coluna gentil.
Allá torre en quien se ven competir
el mármol bruñido, torneado el marfil.
Aquí es cada mano blanca flor de lis²⁹.

Cabe la posibilidad de que Calderón se refiera aquí al retrato de Viena o a una de sus copias, que pudo haber visto en el Alcázar o en el Buen Retiro. En este sentido, es interesante resaltar que varios retratos de la infanta, uno de ellos atribuido a Velázquez, aparecen mencionados en el inventario de la colección real elaborado en 1772:

(159) Un retrato de la serenísima Infanta doña María Teresa Reyna de Francia de dos varas y media de alto y siete quartas de ancho original de Velázquez³⁰.

En el caso del Buen Retiro, el inventario incluye una copia de Ranc de una imagen de la infanta cuyas medidas casan bastante bien con el de Viena (aproximadamente, 105 cm × 85 cm):

(229) Retrato en bosquejo copia del mismo autor [Ranc] de la Infanta doña María Teresa vara y quarta de alto vara de ancho³¹.

Se encuentran referencias a vestidos utilizados por la infanta en varias relaciones de las ceremonias que tuvieron lugar en Fuenterrabía durante el verano de 1660, entre ellas, su boda por poderes. Mademoiselle de Montponsier refiere que María Teresa vistió para la ocasión un traje de satén blanco bordado con pequeños nudos de franjas de plata y, según la costumbre de España, piedras falsas cuya pobreza se compensaba con mucho oro. Según Montponsier, la infanta llevaba una peluca:

L'infante le suivoit seule, habillée de satin blanc, en broderie de petits noeuds de lames d'argent, at parée à la mode d'Espagne d'assez vilaines pierreries; il y avoit beaucoup d'or; [elle étoit] coiffée de faux cheveux³².

En la conferencia que tuvo lugar en la isla de los Faisanes, María Teresa vistió de satén bordado en azabache, con flores de lis. En aquella ocasión, llevó su magnífico pelo rubio al aire:

La [jeune] reine avoit une robe de satin blanc en broderie de jais, dont les lisières étoient des fleurs de lis; elle étoit coiffée de ses cheveux; ce qui lui seyoit fort bien; car ils sont d'un beau blond³³.

Es así como la infanta se nos muestra en un tapiz cuyo cartón dibujó Charles Lebrun³⁴. Su imagen completamente diferente como reina de Francia, que puede verse en retratos realizados a partir de 1660, queda fuera del ámbito de este trabajo.

Interpretación simbólica de los retratos de la infanta

La información reunida hasta aquí permite proponer una posible interpretación simbólica de la serie de retratos de María Teresa. En este sentido, los más complejos son, sin duda, el de las mariposas y el de Viena, ya que el de la infanta niña puede interpretarse como un retrato de luto por la muerte de su madre Isabel de Borbón, y el de la infanta jovencita, como su primer retrato oficial, quizá relacionado con su primera aparición pública con motivo del decimocuarto cumpleaños de la reina Mariana de Austria.

Sin duda, en lo que se refiere a la interpretación simbólica de los retratos de la infanta, la mayor dificultad se plantea en el caso del retrato de las mariposas. Hasta el momento, se ha querido ver en ellas solo un motivo decorativo, sin tener en cuenta la perspectiva de la denominada «estética de la recepción». Téngase en cuenta que, tanto la pintura de las mariposas como la de Viena, se enviaron a Alemania, Flandes y Francia para dar a conocer la imagen de la infanta a sus posibles candidatos al matrimonio, el emperador, Luis XIV e incluso el archiduque Leopoldo Guillermo. Como ya hemos visto, el motivo de las mariposas derivaría del emblema XXX de las décadas de Solórzano. Sabemos también que la infanta estaba ligada simbólicamente a Júpiter o, más concretamente, a la mente de Júpiter, por lo menos desde 1648. Por tanto, en mi opinión, tendría sentido proponer una lectura regiopolítica, en términos de Solórzano, del tocado de la infanta, según la cual las mariposas sin pintar representarían la actitud lógica que se espera del gobernante, a saber, ocuparse únicamente de asuntos importantes:

[...] Para poner esta verdad en la consideración de los Príncipes, dispuse este Emblema, que persuade, que los Grandes se han de ocupar en lo grande, sacado de la mordacidad de Momo (Momus Alberti Florent. lib. I), a imitación de Luciano, el qual en un Diálogo cuenta, o introduze a Iúpiter, que con grande cuidado dorava las alas de las Mariposas, matizándolas de diferentes colores, olvidando entretanto otros cuidados, y negocios, con que irónicamente exclamava contra él, ó[h] grande en lo grande, dándonos con esto ocasión de persuadir a los Príncipes, que eviten las burlas; y pues la fortuna les ilustró con tantos títulos, procuren tanto más emplearse en cuidados dignos de su oficio, y dignidad [...] porque Iúpiter algunas vezes esparciendo las nuves, no sólo parece que pinta en ellas centauros, cavallos, y otras cosas semejantes, como si se empleara en el exercicio de Pintor, y dexando tal vez la ligera carroza, en que pasea, gobernando el cielo, y tierra, y formando semejantes vanidades, se sienta como los niños, que jugando pintan en el arena³⁵.

Según esta interpretación, el retrato de las mariposas encerraría un mensaje destinado a la reina Ana de Austria, la cual se vería obligada a admitir que la infanta —la heredera de la Corona de España a falta de un príncipe— se debía a los asuntos del Reino de España y, por tanto, el matrimonio con Luis XIV era inviable, al menos mientras no hubiera en Madrid un he-

redero varón. La advertencia que Querini hacía en octubre de 1653, en el sentido de no considerar la menor posibilidad de un matrimonio de María Teresa fuera de España (ver *supra*), cobra todo su sentido aquí —precisamente, el retrato remarca las responsabilidades regiopolíticas de la infanta—. En diciembre de 1656, Jerónimo Barrionuevo se refiere todavía, en sus *Avisos*, al importante papel que ella desempeñaba en la corte de Madrid:

Dícese que la señora Infanta mayor habló los días pasados a su padre muy cuerda y ajustadamente sobre todo esto que está sucediendo, que tiene brío y valor para todo y que quedó el Rey admirado y pensativo de lo que había oído³⁶.

Parafraseando a Simon Schama, como en el caso de los retratos de Luis XIV por Lebrun, en los que no es posible establecer una diferenciación clara entre la imagen y la realidad política, tampoco podría establecerse una diferenciación similar en los de la infanta³⁷. En términos de Schama, el retrato de las mariposas remarcaría el linaje real de María Teresa mediante la ecuación «Júpiter-la mente de Júpiter (Felipe IV-la infanta María Teresa)». Es decir, al igual que los retratos de Luis XIV, los de la infanta serían alegóricos. Si el de las mariposas subrayaba sus responsabilidades regiopolíticas, el retrato de Viena la presentaría, en cambio, como una joven casadera, en un mensaje destinado al emperador y, quizá por implicación, también a la reina madre de Francia. En efecto, parece poco probable que una escena tan cuidadosamente dispuesta como la del retrato de Viena pudiera haberse concebido en 1653, cuando Felipe IV no tenía ninguna intención de casar a su hija fuera de España. Sin embargo, cabe interpretar el predominio del blanco en este último retrato como una alusión a un posible matrimonio francés de María Teresa.

Más allá de su contenido regiopolítico, el emblema XXX de Solórzano incluye una interesante comparación entre la creación divina y el arte de la pintura y del teatro:

Teodoreto [...] dize que los que acusan a Dios porque crió los animalejos imperfectos, como mosquitos, pulgas y otros semejantes, se parecen a los que ignorando los primores del Arte de la pintura, culpan al Artífice porque no matizó toda la tabla de colores hermosos y claros, quando él los fue colocando en sus partes, con próvida distribución

y docta advertencia. Ni obran diferentes de aquellos que condenan en la tragedia que no sean Héroes todos los que en ella se introduzen, sino algunos criados, labradores, ignorantes y de inferior gerarquía³⁸.

El emblema xxx de Solórzano puede interpretarse, pues, como una reflexión sobre el tema de la imperfección en la creación artística. No se trata aquí de demostrar que Velázquez hubiera seguido el texto de Solórzano al pie de la letra, que, sin embargo, pudo conocer perfectamente, sino de subrayar que este es prácticamente coetáneo de los retratos aquí estudiados, sobre cuya interpretación puede quizá arrojar luz. Por supuesto, Velázquez se nos muestra siempre escurridizo en lo que se refiere a su concepción de la obra de arte, puesto que, como es sabido, no ha llegado hasta nosotros, que sepamos, una línea escrita de su mano referente a esta cuestión. Ahora bien, Palomino nos informa de que Velázquez recurrió a los poetas y a los oradores para adornar sus composiciones:

Adornose también con la noticia de sagradas y humanas letras, y otras cosas importantes, para fecundar la mente con todo linage de erudición y noticia universal de las artes. [...] Era también familiar y amigo de los poetas y de los oradores, porque de semejantes ingenios recibía ornamento grande para sus composiciones³⁹.

En la misma línea se sitúa Baltasar Gracián, un autor estrictamente contemporáneo de Velázquez, quien, en *El Criticón*, relaciona a este de alguna manera con las obras de emblemas de Alciato, Saavedra Fajardo y Solórzano:

[...]

—Pues, dinos ¿por dónde y cómo se pasa a ella [la isla de la Inmortalidad]?

—Yo os lo diré. Las águilas volando, los cisnes surcando, las Fénix, de un vuelo, los demás remando y sudando, así como nosotros.

Fletó luego una chalupa, hecha de incorruptible cedro, taraceada de ingeniosas inscripciones, con iluminaciones de oro y bermellón, relevada de emblemas y empresas tomadas del Sorio [*sic*], del Saavedra, de Alciato y del Solórzano. Y decía el patrón haberse fabricado de tablas que sirvieron de cubiertas a muchos libros, ya de nota, ya de estrella. Parecían plumas sus dorados remos y las velas lienzos del antiguo Timantes y del Velázquez moderno⁴⁰.

En este pasaje de carácter alegórico, Gracián sitúa en el mismo plano literatura y pintura —«plumas sus dorados remos y las velas lienzos»—. En palabras de Lía Schwarz, en el siglo XVII, pintura y poesía «iban de la mano»⁴¹. Lo mismo puede decirse en el caso del retrato de las mariposas y del emblema de Solórzano.

1. Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación recibida del MINECO, por medio del proyecto de investigación *La ebanistería en el Monasterio de El Escorial. Siglos XVI y XVII*, ref. HAR2008-02605.
2. Pueden encontrarse excelentes compilaciones de referencias bibliográficas sobre los retratos estudiados aquí en las fichas de los catálogos digitales del Metropolitan Museum, de Nueva York, y del Museum of Fine Arts, de Boston. Para el retrato de la infanta niña, ver <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437046?rpp=30&pg=1&ft=infanta&pos=2&imgno=0&tabname=object-information>> ; para el retrato de las mariposas, ver <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437870?=&imgno=0&tabname=object-information>> ; para la copia del retrato de Viena que se conserva en Boston, ver <<http://www.mfa.org/collections/object/infanta-maria-theresa-31928>> , y para la que se conserva en París, ver la base de datos digital Joconde.
3. W.W.S. COOK (1924), «Spanish and French Paintings in the Lehman Collection», p. 55-6, *Art Bulletin*, núm. 7 (diciembre), p. 51-70.
4. G. DE HARO Y AVELLANEDA (1645), *Pompa funeral honras y exequias en la muerte de la Alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, p. 14.
5. G. DE HARO Y AVELLANEDA, *Pompa funeral...*, op. cit., p. 20.
6. W.W.S. COOK, «Spanish and French Paintings in the Lehman Collection», op. cit., p. 54.
7. A.L. MAYER (1913), «Zu den Bildnissen der Infantin Maria Theresa», en: *Kleinen Velazquezstudien*, Múnich, p. 39-50, citado por W.W.S. COOK, «Spanish and French Paintings in the Lehman Collection», op. cit., p. 55, n. 2, y J. PORTÚS (ed.) (2013), *Velázquez y la familia de Felipe IV*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 114.
8. G. BOCÁNGEL (1648), *El nuevo Olimpo*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
9. J. PORTÚS (ed.), *Velázquez y la familia de Felipe IV*, op. cit., p. 114.
10. *Velázquez Digital*, doc. 375.
11. *Relacion de lo sucedido en el bautismo [sic] de la serenissima Señora Infanta de España D. Margarita Maria de Austria, en veinte y cinco de julio de mil seiscientos y cincuenta y un años, día del glorioso apostol Santiago, unico patron de España*, Madrid, Julián de Paredes, 1651.
12. Gabriel BOCÁNGEL, *La perla de dos orientes: Descripción del felicísimo nacimiento y ostentoso bautismo de la Serenísima Señora Margarita de Austria*, ms. 8333, f. 16v.-17r., Madrid, Biblioteca Nacional.
13. C. JUSTI (1888), *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Verlag Friedrich Cohen, vol. 2, p. 399.
14. J. PORTÚS (1992), «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española», p. 189, *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, *Historia del arte*, 5, p. 185-210.
15. L. MATEU Y SANZ (1658), *Década tercera de los emblemas de Don Iván de Solórzano Pereyra*, Valencia, Bernardo Nogués, p. 396-397. Parece más probable que Velázquez tomara el motivo de la obra de Solórzano que del *Giove pittore de farfalle, Mercurio e la Virtù*, obra relativamente conocida en la actualidad de Dosso Dossi que se conserva en el castillo de Wawel (Cracovia). Cabe incluso la posibilidad de que Velázquez hubiera podido ver la obra de Dossi en Venecia, ya que esta se documenta aún en 1659 formando parte de la colección Widmann. M. PIRONDINI (1999), *Luca Ferrari*, Reggio Emilia, p. 114, lo considera un tema bastante raro en la pintura italiana.
16. Utilizo aquí la edición de 1653: J. DE SOLÓRZANO, *Emblemata centum regio politico*, Madrid, p. 227.
17. Ver H. ZIMMERMAN (1905), «Zur Ikonographie des Hauses Habsburg», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, núm. 25 (4), p. 185-190, y W.W.S. COOK, «Spanish and French Paintings in the Lehman Collection», op. cit., p. 57-61.
18. J. BROWN (1986), *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, p. 218.
19. A. GALLEGO Y BURÍN (1960), *Estudios sobre Velázquez y su obra*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, p. 534.
20. *Velázquez*, catálogo de la exposición celebrada en el Grand Palais, París, 2015, p. 330.
21. Según el confesor de la infanta, esta siempre llevaba consigo un reloj que marcaba la hora de la plegaria: «[...] forçada solamente se permitía à dichas recreaciones, y con tiempo determinado, que señalava el reloj, que siempre traía consigo, y que le dava el punto que las avia de dexar, y retirarse à sus santos exercicios» (J.B. DE SORIA (1684), *Breve historia de la vida, y virtudes de la muy augusta, y virtuosa princesa doña María Teresa de Austria, Infanta de España, y Reina de Francia*, Madrid, Julián de Paredes, f. 12r.-12v.).
22. «Kumshistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses —Wien—», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1 (1883), p. CXXXV.
23. *Primera parte de la relación de las reales disposiciones, y magestuosos aparatos, con que su Magestad se ha servido hazer jornada a la Provincia de Guipuzcoa, a entregar a la Serenísima señora Doña María Teresa Bibiana de Austria, su hija, al Christianísimo Luis Dezimoquarto de Francia, su esposo*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1660.
24. R. MÉNDEZ SILVA (1658), *Gloriosa celebridad de España en el feliz nacimiento, y solemníssimo bautismo de su deseado príncipe D. Felipe Próspero*, Madrid, Francisco Nieto de Salcedo, f. 18v. En el bautismo del príncipe Baltasar Carlos, su madrina la infanta María, después reina de Hungría, vistió también una saya de tela encarnada y blanca: «Tras la silla venía la señora Infanta Reyna de Ungría, con saya entera de tela encarnada y blanca, con verdugado, avanino, y gorra con plumas blancas y encarnadas [...]».
25. J. Xento y Rivera, censura, fechada en 1684, de la obra de J.B. DE SORIA, *Breve historia de la vida, y virtudes de la muy augusta, y virtuosa princesa doña María Teresa de Austria*, op. cit.
26. R. MÉNDEZ SILVA (1651), *Verdadera relacion del nacimiento y bautismo de la Serenissima Infanta D. Margarita Maria de Austria, hija de los Reyes nuestros señores Don Phelipe IIII y Doña Maria Ana*, Madrid, Julián de Paredes, f. 16v.
27. En los retratos de la infanta Margarita, la combinación de rojo y blanco apuntaba hacia la posibilidad de un matrimonio con el emperador, que finalmente se llevó a cabo.

28. *Mémoires du Mareschal de Gramont*, París, Aux Dépens de la Compagnie, 1717, vol. 2, p. 214.
29. Versos 1030-1080 en la edición de Victoriano RONCERO (2007), *El lirio y la azucena*, Pamplona, Universidad de Navarra.
30. *Reconocimiento de las pinturas de S.M. que se hallan colocadas en su real Palacio de Buen Retiro que antes fueron de la dotación del de Madrid*, 1772, vol. VIII (9), p. 63-64.
31. *Reconocimiento de las pinturas de S.M.*, op. cit., p. 72.
32. «Mémoires de Mlle. de Montpensier», en Joseph Fr. MICHAUD (1838), *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France*, París, Éditeur du commentaire analytique du code civil, vol. 4, p. 352.
33. En su boda, «la señora Infanta [fue vestida] de raso blanco, riquísimamente bordado de flores de Lis», *Segunda parte de la relación diaria del itinerario que su Magestad ha seguido desde que salió de Madrid, hasta llegar a Fuenterrabía, y forma de los desposorios, que en aquella ciudad se celebraron entre la Serenísima Señora D. María Teresa, Infanta de España, y el Christianísimo Luis Decimoquarto de Francia*, Sevilla, Juan Gomez de Blas, 1660, f. 7.
34. El tapiz se conserva, junto con otro tapiz que representa la boda de Luis XIV y la infanta, en el gran salón de la residencia del embajador de Francia en Madrid (<<http://www.ambafrance-es.org/Tapices-de-los-Gobelinos>>).
35. L. MATEU Y SANZ, *Década tercera...*, op. cit., p. 399-402. Aunque Solórzano afirma haber tomado este tema del Momo de Alberti, a imitación de Luciano, hoy sabemos que el autor del diálogo, en el que la Virtud recrimina a Júpiter malgastar su tiempo pintando las alas de las mariposas, fue escrito por el propio Alberti hacia 1430. De hecho, dicho diálogo se convirtió en una de las falsificaciones más exitosas del alto renacimiento, pasando por obra auténtica de la antigüedad, probablemente con la connivencia del propio Alberti. D. MARSH (1933), *Lucian and the latins: Humor and humanism in the early Renaissance*, University of Michigan Press, p. 33.
36. A. PAZ Y MÉLIA (ed.) (1893), *Avisos de D. Jerónimo Barrionuevo (1654-1658)*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, p. 115.
37. S. SCHAMA (1986), «The domestication of majesty: Royal family portraiture, 1500-1850», p. 157, 159 y 164, *Journal of Interdisciplinary History*, XVII (I), p. 155-183.
38. L. MATEU Y SANZ, *Década tercera...*, op. cit., p. 403-404.
39. A. PALOMINO (1724), *El Párnaso español pintoresco laureado*, tomo III, Madrid, Vda. de Juan García Infançon, p. 324.
40. *Velázquez Digital*, doc. 496. Esta parte de *El Criticón* fue publicada en 1657.
41. Lía SCHWARZ (2004), «Linguistic and pictorial conceits in the Baroque: Velázquez between Quevedo and Gracián», p. 281, en F.A. DE ARMAS (ed.), *Writing for the eyes in the Spanish golden age*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 279-299.