

*Los programas iconográficos que decoran las estancias  
de la reina Margarita de Austria  
Retrato alegórico-moral de la Reina, espejo de virtudes*

Magdalena de Lapuerta

Si de algo no podemos dudar a la hora de abordar la personalidad de la discreta reina Margarita de Austria, siempre a la sombra de su marido y al acecho del duque de Lerma, es de su profunda piedad y su afición por la pintura. Ambas facetas van a darse la mano en los programas iconográficos que decoran sus estancias, así como en las empresas pictóricas que promovió personalmente.

Desgraciadamente desconocemos los asuntos de los frescos que decoraron sus aposentos en el alcázar de Madrid aunque fueron ejecutados por los mejores pintores de la Corte. Sus habitaciones estaban situadas en la galería del mediodía y a la vuelta de la estancia de la corte en Valladolid realizó obras en palacio para construir un magnífico oratorio privado. No tenemos certeza de la ubicación exacta de este oratorio pero se trataba de una estancia considerablemente grande. Vicente Carducho en su *Tratado de la Pintura* nos informa que en el nuevo oratorio de la reina se encontraban colgados, *La última Cena* y una *Crucifixión* de Bartolomé Carducho<sup>1</sup>. Las dimensiones de *La última Cena* de Carducho que aún conservamos alcanzan los dos metro y medio por lo que su carácter de oratorio privado no le impidió convertirse en un espacio representativo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Reparé en el oratorio de la Reina, nuestra señora, adonde están dos quadros al olio de mano de Bartolomé Carduchi, mi maestro: el uno de una cena y el otro quando crucifican a Christo, cosa superior en el arte y estudio (V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed., prólogo y notas de F. Calvo Serraller, Madrid 1979, p. 437).

<sup>2</sup> Bartolomé Carducho, *Santa Cena*, Museo del Prado, 256 x 244. Firmado: "Bartolomeus Carducius. Pictor Regius Faciebat. 1605".

La correspondencia de los embajadores extranjeros destaca el tesón con que la reina Margarita practicaba la caridad, se preocupaba por las nuevas fundaciones, y, en particular, de la piedad ejemplar de la reina. Muy pronto Margarita entendió que su influencia sobre el gobierno de la Monarquía rivalizaba con la del duque de Lerma y aunque a través de sus confesores y del propio rey nunca se retiró de sus responsabilidades de reina, destinó parte de sus energías a la fundación de nuevos conventos, y a sus propias aficiones entre las que encontramos la pintura.

Sobre la afición de la reina por la pintura es significativo el comentario del embajador de Toscana en una relación secreta sobre los asuntos de España. Declara que no existe mejor regalo que pueda hacerse a la reina que pinturas de devoción, pero puntualiza que en el caso de la reina han de estar realizadas por pintores de primera línea: “Se pueden enviar a la reina cuadros y pintura de devoción de diversos tipos, pero de mano de pintor célebre, y serán queridísimos”<sup>3</sup>.

Que la reina entendía de pintura lo certifica no sólo el comentario de Penna, siempre inclinado a despreciar los conocimientos artísticos de la corte española sino también, los informes que el conde d’Elci, embajador toscano, escribió con motivo de la llegada a España de 30 cuadros enviados por los duques de Toscana como regalo para la reina, destinados al Convento de las Descalzas de Valladolid. El 18 de agosto de 1611, el embajador escribía a Cristina Lorena, viuda de Fernando I de Médicis, para informarle con detalle de la reacción de la reina. Su comentario vuelve a ratificar la fama de entendida en pintura que tuvo la reina Margarita. La reina se mostró muy contenta y agradecida por el excepcional obsequio, pero no dejó de manifestar al conde d’Elci “que dos o tres le habían parecido más hermosas que las otras”. El comentario quizá poco protocolario hizo que el conde se sintiese en la obligación

<sup>3</sup> *Si possano inviare alla Regina quadri et pittura di devozione di diverse sorti, ma di mano di pittor celebre, et saranno carissime perché si diletta molto d’adornare in suo oratorio dove ne ha raccolte assai, et preme per hora in questo con grand’estremo, vasi grandi di cristallo da fiori et da ber acqua et coppe di curiose fatture et peregrine sarebbon anco ben ricevute* (O. della Rena, *Relazione segreta delle cose della corte di Spagna*, 1605, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Magl. Cl. XXV, cod. 796, fol. 45r)

Cf. E.L. Goldberg, “State Gifts from the Medici to the Court of Philipe III. The *Relazione segreta* of Orazio della Rena”, en J.L. Colomer, *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid 2003, p. 125.

de excusar el apresuramiento con que se había elegido a los pintores para el encargo <sup>4</sup>.

Si bien no ha llegado hasta nosotros la decoración al fresco de los aposentos de la reina en el alcázar, conservamos en el palacio de El Pardo parte del ciclo iconográfico destinado a decorar las estancias de la reina Margarita de Austria. Tras el incendio de 1604, Felipe III decidió enriquecer los techos del piso noble del palacio con un rico programa decorativo que dignificara esta casa de campo, destinada fundamentalmente a la caza. Para ello se trasladaron a El Pardo el equipo completo de los pintores del Rey <sup>5</sup>.

Las obras comenzaron bajo la dirección de Juan Pantoja de la Cruz y de Bartolomé Carducho. Pero tras la muerte de ambos, al año de comenzar las mismas, el Rey encargó la dirección a Pedro de Valencia, cronista oficial desde 1607, y sin duda uno de los intelectuales más importantes de la época y al que seguramente debemos la elección y desarrollo de parte de las historias escogidas <sup>6</sup>.

<sup>4</sup> ASF., Mediceo del Principato, leg. 6001, fols. 206-207; cf. Goldenberg Stoppato, "Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España", en *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Catálogo de la Exposición, Valladolid 2000, p. 91.

<sup>5</sup> En sus *Diálogos de la Pintura* Vicente Carducho uno de los pintores protagonistas de esta empresa recoge la intención de la nueva decoración. Al exponer cuáles son los temas adecuados para decorar una casa de campo afirma que

"serán a mi propósito pintar cazas, bolaterías, pescas, países, frutas, animales diversos, trages de las naciones diferentes, ciudades y provincias; y si fuera compuesto todo de baxo de alguna ingeniosa fábula, metáfora o historia que dé gusto al sentido y doctrina al curioso, con alguna Filosofía natural, será de mayor alavanza y estimación. Y en todo caso se debe guardar cierto decoro prudencial, no igualando el sujeto, ni el del señor con el del grande Príncipe, ni el del Príncipe con la Soberanía del Rei o Monarca. Tenemos exemplo desta doctrina en lo que mandó pintar el rei don Felipe Tercero el Santo en su Casa Real del Pardo" (V. Carducho, *Diálogos de la pintura...*, p. 330).

<sup>6</sup> "La Majestad del Rey, nuestro Señor, lo declaró cuando por muerte de Juan de la Cruz y de Bartholomé Carducho, pareciéndole que los que habían de acabar sus obras no les darían el alma que a tales obras convenía, mandó Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquellas galerías debían hacer (véase Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, III, Madrid 1894, p. 103).

Pedro de Valencia fue discípulo de Arias Montano y amigo de Sigüenza, Góngora y Céspedes que le dedicó su *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*.

Existe un manuscrito poco conocido de Pedro de Valencia conservado en la Biblioteca Nacional que ratifica que en más de una ocasión se solicitó la colaboración de este humanista para elaborar programas iconográficos para estancias reales. Posee un título sucinto que reza “Programa para la galería del mediodía”<sup>7</sup>.

Se trata de un riquísimo programa iconográfico compuesto por doce virtudes representadas a través de una sofisticada combinación de emblemas y alegorías, acompañadas de una historia clásica a modo de ilustración de cada virtud. Su complejidad hace difícil pensar que pudiera llevarse a cabo en pintura. Parece más un alarde de erudición y de concordancias que un programa viable para decorar una galería.

El hecho de que indique que iba destinado a la *galería del mediodía* reduce las hipótesis a dos: Pudo serle solicitada para la galería del mediodía de El Pardo, llamada también *galería del rey* o *galería de los retratos* y ser desechada por su complejidad. Sabemos que esta galería la decoró Vicente Carducho con *La historia de Aquiles*, de la que conservamos algunos dibujos preparatorios. La segunda posibilidad es que estuviese destinada a la galería del mediodía del Alcázar de Madrid, en cuyo caso correspondía muy probablemente a las estancias de la reina Margarita.

En la actualidad, el Palacio de El Pardo conserva la decoración de tres de las salas que correspondieron a los aposentos de la reina Margarita de Austria pintadas al fresco durante el reinado de Felipe III: el ciclo de la *Historia de José* de Patricio Cajés, *la Cacería con la Diosa Aurora* de Luis y Francisco de Carvajal, y *la historia de Ester* de Jerónimo de Cabrera. Estas salas constituyen el único ciclo iconográfico que ha llegado hasta nosotros dedicado a la reina.

Los aposentos de la reina estaban situados en los lienzos oeste y norte del palacio. Gracias al plano conservado de Juan Gómez de Mora de 1626 podemos situar con facilidad los frescos<sup>8</sup>. Desde la planta baja se accedía al ala de la reina por la escalera de la Reina, situada en el ángulo noroeste, junto al llamado

<sup>7</sup> BNE, Ms. 13343, fols. 22 y ss, sin fecha; cf. M. de Lapuerta, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid 2002, pp. 621-628.

<sup>8</sup> J. Gómez de Mora; “Relación de las casas que tiene el Rey de España y de algunas de ellas se an echo traças que se han de ber con esta relación. En Madrid, a 17 de junio de 1626”, BAV, Ms. 1626; véase F. Íñiguez Almech, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Roma 1952; V. Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora, Arquitecto Real y Maestro Mayor de la Villa de Madrid*, Catálogo de la Exposición, Madrid 1986, p. 398.

“corredor de la Reina”<sup>9</sup>. La escalera fue decorada por Jerónimo de Mora y dedicada a la *Diosa Palas*. No hemos conservado los frescos pero sí una descripción minuciosa realizada por el propio pintor<sup>10</sup>. La escalera desembocaba en la llamada “galería de la Reina” que recorría, paralela al corredor del Cierzo, toda la crujía norte del palacio. En esta galería aún podemos contemplar los frescos de la *Historia de José* de Patricio Cajés.

La galería conducía a los aposentos de la reina. En primer lugar, el llamado “comedor de la Reyna” que ocupaba el extremo norte del ala occidental. Durante el reinado de Felipe III esta sala era conocida como la “quadra de la Infanta” y su techo fue decorado con una *Cacería con Diosa Aurora* y el ciclo de las virtudes.

Contigua a esta sala, se encontraba la titulada en el plano de 1626 “antecámara de la reina de Hungría” que fue encargada a Jerónimo de Cabrera cuando ya había muerto Margarita de Austria. Los documentos la denominan genéricamente “cuarto de la Reina” y en ella se pintó la *Historia de la Reina Ester* y el ciclo de las “mujeres fuertes” del Antiguo Testamento.

### 1. *El triunfo del casto José*

No existe a primera vista un hilo conductor entre los temas escogidos para las salas de la reina que configure un programa iconográfico unitario. Incluso, se ha señalado lo inoportuno de la elección de la *Historia de José* para una galería femenina. Vicente Carducho, aun habiendo sido uno de los pintores protagonistas de la decoración de El Pardo, señala:

La galería de la Reina, que cae al cierzo, la trazó y pintó y hizo los estuques Patricio Caxesi: es de la historia del casto y amigo de Dios Ioseph, quando defendió su entereza de la adúltera muger de Putifar, su dueño,

<sup>9</sup> Esta escalera se conserva algo reformada. La escalera y el corredor de la Reina fueron restaurados en 1988. Este último, al igual que el corredor del Rey, presenta bovedillas de yeso sostenidas por vigas.

<sup>10</sup> C. de la Viñaza, “Relación hecha a S.M. de la obra de Jerónimo de la Mora, pintor, en el Pardo, por él mismo”, en *Adiciones al diccionario histórico...*, III, pp. 96-103; el discurso está también publicado en el artículo de M. Zarco del Valle, “Pintura de la Escalera del Pardo que hace Mora”, *El Arte en España* I (Madrid 1862), p. 128.



*El triunfo de José*

con todos los demás sucesos de su vida; y quando ésta no fuera a propósito, tenía mucho adonde extenderse en heroicas y castas hazañas de matronas fuertes y prudentes <sup>11</sup>.

El mismo reproche lo retoma más tarde Antonio Palomino al afirmar:

que no me parece la mejor elección para la galería de señoras; habiendo tantas mujeres ilustres en la Escritura Sagrada que pudieran servir de ejemplo y estímulo virtuoso <sup>12</sup>.

No sabemos si fue Bartolomé Carducho o Pedro de Valencia quien decidió la *Historia de José Hebreo* para la galería de la Reina. Existe un paralelismo entre los temas iconográficos que decoran el palacio Vecchio de Florencia y muchos de los escogidos para El Pardo que obliga a pensar que la colaboración de Bartolomé Carducho en el programa iconográfico no fue secundaria.

<sup>11</sup> Véase V. Carducho, *Diálogos de la pintura...*, pp. 331-332.

<sup>12</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico y Escala óptica*, Madrid 1947, p. 838.

Bartolomé trabajó en su juventud en Florencia en el obrador de Federico Zuccaro y tuvo ocasión de conocer las distintas salas de este palacio. Es muy probable que cuando se le encargó la decoración del nuevo palacio de El Pardo tuviese como modelo inspirador el palacio florentino.

En este caso, el salón *dei Duecento* del palacio Vecchio estaba decorado con tapices con la *Historia de José* cuyos cartones fueron pintados por Agnolo Bronzino y Francesco Salviati.

Bartolomé Carducho mantuvo durante toda su vida una estrecha vinculación con Florencia. Su papel de marchante de obras de arte hace viable que fuera a su vez el responsable de la llegada a España de las estampas del Antiguo Testamento realizadas por Antonio Tempesta seguramente para decorar la no concluida Biblia políglota que proyectaron los Médicis<sup>13</sup>. En la actualidad esta colección de estampas de Tempesta se encuentra en la National Gallery de Londres. Casi todas las escenas de la *Historia de José* se basaron en estas estampas de Tempesta, incluso para recrear los más pequeños detalles. Cajés resolvió prácticamente todas las composiciones a partir de estas estampas. En alguno de sus frescos, junto con los esquemas compositivos, es incluso posible identificar un parecido físico en los rostros de sus personajes que corresponden a alguna estampa de Tempesta<sup>14</sup>.

El ciclo del Pardo no esconde la prefiguración cristológica de este personaje bíblico. José, condenado a muerte por la envidia de sus propios hermanos, sale con vida tras tres días sepultado en el pozo del desierto y tras no pocos avatares alcanza la gloria y el gobierno de Egipto y perdona a sus hermanos. Las escenas principales van enmarcadas por una rica decoración de estuco y por pequeños lunetos dedicados a los profetas y sibilas que anunciaron la encarnación de Cristo.

Preside el ciclo el *Triunfo de José*, escena que permite recrear un tema en la línea de los *Triunfos de los emperadores romanos* que tanto gustaron a los príncipes italianos y que encontramos con frecuencia en sus palacios manieristas. También en esta ocasión Bartolomé Carducho pudo tener en mente la Sala de

<sup>13</sup> M. de Lapuerta, "Bartolomé Carducho y Juan de Bolonia: arte y diplomacia en la Corte de Felipe III", *Anales de Historia del Arte* I (Madrid 1997), pp. 157-182.

<sup>14</sup> Para un estudio detallado de las estampas de Tempesta y su influencia en las escenas de la *Historia de José* de Patricio Cajés, véase M. de Lapuerta, *Los pintores de la Corte de Felipe III...*, pp. 86-128.

Audiencias del Palacio Vecchio decorada por Francesco Salviati con el *Triunfo de Camilo*, montado en su carroza y precedido por un cortejo, con no pocas similitudes con el más sencillo *Triunfo de José* de Cajés.

La figura de José exalta también la virtud de la castidad. De nuevo su conducta ejemplar que le lleva a alcanzar el gobierno de Egipto lo convierte en un tema más apropiado para las estancias del rey. Sin embargo, el ciclo de “las mujeres fuertes” que decoran la Sala de Ester hace comprensible la elección de este tema para la reina Margarita.

Si José es prefiguración de Cristo, cada una de las mujeres insignes de la Biblia recoge en su historia una prefiguración mariana. Pero, junto a su mensaje mariano, estas mujeres se convirtieron también en emblemas de las más variadas virtudes y sus vidas en verdaderas fábulas moralizantes. Ya desde el siglo XVI proliferan las publicaciones sobre las “mujeres insignes” de la Biblia que constituyen verdaderos tratados de moral.

Estos compendios de la historia de las mujeres heroicas del Antiguo Testamento tienen como objetivo ensalzar su ejemplaridad en una o en varias virtudes específicas. Y estas mujeres insignes pasarán muy pronto a convertirse en verdaderas personificaciones de virtudes fácilmente legibles para la cultura de la época.

Muchos de estos tratados, recogen no sólo la historia de las mujeres virtuosas, sino también aquellas que destacan por su vida licenciosa pues son historias que pueden servir también de advertencia y ejemplo para no caer en los mismos errores<sup>15</sup>.

En los *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*, publicado en 1626, y dedicado a la infanta Margarita de Austria, monja en las Descalzas Reales, don Martín Carrillo, abad de Montearagón no duda en incluir algunas mujeres insignes por sus vicios y dedica el elogio undécimo a la mujer de Putifar<sup>16</sup>.

En la introducción de la obra justifica la inclusión de estos Elogios pues:

era forçoso topar con algunas viciosas, crueles, astutas, adúlteras, libres, desembueltas, y hechizeras, a quien la Escritura reprehende; por aver sido así mismo insignes en sus obras y vicios, se escribirán sus Elogios;

<sup>15</sup> Ejemplo de ello son las obras de T. Garzoni, *Le vite delle donne illustri della Scrittura Sacra; con l'aggiunta delle vite delle donne oscure*, Venecia 1586; G. Cesare Carpaccio, *Illustrium mulierum litteris viorum elogia*, 2 vols., Nápoles 1608-1609.

<sup>16</sup> M. Carrillo, *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*, Huesca 1627, pp. 44-48.



como los engaños de Dalila, crueldad de Jezabel, atrevimientos de Dina, deshonestidad de la mujer de Putifar, poco recato de Bersabé, para que sirvan de ejemplo a las virtuosas, por la perpetua infamia que queda de su mala vida a ellas y a sus cosas, y sean así mismo ejemplo de guardarse las buenas <sup>17</sup>.

La Mujer de Putifar, se convierte así en una mujer insigne pues el relato de su vicio ensalza la virtud opuesta. La galería de la reina relata pues la *Historia del casto José* que es también la *Historia de Putifar* que enlaza con el ciclo de “las mujeres insignes” que acompaña la *Historia de la reina Ester*, mujer fuerte por excelencia, pues llegó a ser reina y con su prudencia y buen consejo salvó al rey de las malas intenciones de su valido Amán.

## *2. Celebrando a su Majestad bajo el nombre de Palas*

En el caso de la escalera de la reina, la alusión a las virtudes de la reina Margarita de Austria es manifiesta pues el propio autor afirma haber escogido representar a Palas por ser virtud necesaria para todo buen gobierno y añade cómo en el caso de la reina Margarita, la inteligencia natural va potenciada por las virtudes teologales, virtudes que decoran la sala de Aurora.

Jerónimo de Mora fue un pintor erudito, poeta que frecuentaba entre otras tertulias, la academia que se celebraba en casa de don Francisco de Silva <sup>18</sup>. En un memorial en el que reivindica la valía de sus pinturas, afirma ser el autor del programa iconográfico de la escalera, a diferencia de los demás pintores cuyos programas les fueron dictados. Argumenta la elección de este tema mitológico movido por

las más gloriosas virtudes que en su Real Majestad resplandecen, acomodando el pensamiento a todo lo que al lugar ha sido conveniente y a mi entendimiento ha sido posible, celebrando a su Magestad debajo del nombre de Palas, Diosa de la Sabiduría, de la pureza y de toda virtud, a

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Cf.* Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico...*, III, p. 94. Utilizó seudónimos como Sereno y Ardiente, nombre este último que utilizaba en tertulias a las que asistían también Luis de Góngora, el conde de Salinas y Lope de Vega.

quien los sabios dieron la custodia de los ejércitos, de las ciudades y de los palacios. Porque en estas cosas y todas las demás del mundo ninguna virtud aprovecha más que la sabiduría. Y tal cual la de la Magestad de la Reina, nuestra señora, la cual está esmaltada con los rayos de su ardentísima fe y caridad, y no ciega como la de Palas <sup>19</sup>.

### 3. Las virtudes teologales y cardinales: cortejo de la diosa Aurora

En la “sala de la Aurora” la exaltación de las virtudes es también explícita. La escena central representa el carro de la diosa Aurora entre las nubes del cielo, coronada por una estela de los signos del zodiaco, aunque sólo se puede apreciar uno de ellos. En la parte inferior del fresco, inconsciente del paso del tiempo, tiene lugar una cacería cortesana basada en una estampa de Tempesta de la que conservamos un ejemplar en la Biblioteca del Palacio Real <sup>20</sup>. La escocia de la sala se ha destinado al “ciclo de las virtudes”.

La figura femenina de Aurora, en carroza, preside la escena central y lleva como cortejo siete figuras femeninas, personificaciones de las virtudes teologales y cardinales, acompañadas de una octava virtud, la Clemencia, necesaria para todo buen gobierno. Los carros de Aurora junto con los carros del Sol son frecuentes en las estancias de los palacios italianos. No olvidemos que la carroza era signo de distinción real y un privilegio al que pocos cortesanos tenían acceso. En la “Sala de los Elementos” del palacio Vecchio encontramos representado *El carro de la Luna* y *El carro del Sol*, obra de Cristoforo Gherardi y en el llamado “Escritorio” Vasari pintó el *Carro de Juno* <sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico...*, III, pp. 97-98.

<sup>20</sup> BPRM, IX-M-128, pp. 42-43; A. Bartsch, *Le peintre graveur*, vol. 17, Würzburg 1920, p. 96, n° 1170:

*Sujet de chasse, où l'on voit sur le devant à gauche un cavalier tenant un épervier sur le poing et ayant auprès de lui une dame qui l'accompagne à la chasse. Au milieu d'en bas est une dédicace adressée par Ant. Tempesta au comte Perentio Granvellano.*

*The illustrated Bartsch* 37, Formerly volume 17 (part 4): *Antonio Tempesta. Italian masters of the sixteenth century*, Nueva York 1984, p. 68, n° 1170 (172): “*Hunting Scene with a Lord and Lady Looking on*”, 423 x 549, Amsterdam.

<sup>21</sup> P. Bargellini, *Scoperta di Palazzo Vecchio*, Florencia 1968, pp. 161 y 272-274; U. Muccini, *Le stanze del principe in Palazzo Vecchio*, Florencia 1991, p. 52.



*La diosa Aurora*

En la parte delantera del carro aparece un anciano desnudo y alado que con su brazo derecho protege su rostro sombrío de la luz cegadora de Aurora. Se trata probablemente de la Noche arrollada por Aurora o incluso una referencia explícita al Tiempo pues a sus pies aparece un reloj de arena<sup>22</sup>. También podría tratarse del personaje mitológico Titano, joven mortal del que se enamoró la diosa Aurora. Consiguió para él la inmortalidad pero olvidó pedir la juventud eterna por lo que no pudo impedir que envejeciera, ante lo cual, Aurora acabó convirtiéndolo en cigarra<sup>23</sup>. En la parte trasera del carro encontramos un gallo, fiel compañero de Aurora, que anuncia la llegada del alba<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> J. Martínez Cuesta, “Consideraciones iconográficas sobre las decoraciones fijas anteriores al siglo XVII del Palacio Real de El Pardo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII: Historia del Arte, 8 (Madrid 1995), p. 235.

<sup>23</sup> A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1988, pp. 388-390. Sin embargo Rosa López Torrijos no cree que se haga referencia a este personaje; véase R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985, p. 353.

<sup>24</sup> R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española...*, p. 235.

La sala desarrolla un doble mensaje. Por un lado la alusión al paso del tiempo a través del *Carro de Aurora* y de la estela con los signos del zodiaco y por otro la exhortación al necesario ejercicio de la virtud a través de las virtudes femeninas que adornan la escocia de la sala.

Intercaladas entre doce lunetas decoradas con paisajes encontramos ocho figuras femeninas que representan virtudes. Aunque parezca un artificio barroco demasiado elaborado no es improbable, conociendo los escritos del humanista de Zafra, que el proyecto iconográfico que ideó Pedro de Valencia vinculase estas figuras de virtudes con las mujeres fuertes representadas en la sala contigua. Los atributos iconográficos que acompañan a estas personificaciones han sido en gran parte tomados de la *Iconología* de Cesare Ripa<sup>25</sup>.

– La *Caridad* está representada como una mujer que alberga en su regazo a tres niños a los que protege con su manto de color fuego. Palomino, siguiendo los consejos de Ripa<sup>26</sup>, representa también a la Caridad acompañada de tres chicuelos para evocar que se trata de una virtud que engloba a su vez las tres virtudes teologales<sup>27</sup>.

– Una mujer ataviada con casco militar y manto encarnado simboliza la *Fortaleza*<sup>28</sup>. Sostiene con sus brazos una columna y va acompañada de un león recostado a sus pies.

– La *Templanza* viene personificada por una mujer que está vertiendo agua de un jarro a otro. Ripa, entre las posibles representaciones de esta virtud recoge esta posibilidad pues:

otros, en cambio, imaginaban la Templanza llevando entre sus manos dos vasos, haciéndolo de forma que, vertiendo una parte del contenido de uno,

<sup>25</sup> C. Ripa, *Iconología*, 2 vols., Madrid 1987.

<sup>26</sup> C. Ripa, *Iconología...*, I, p. 163.

<sup>27</sup> Tendrá asimismo esta figura tres chicuelos, alimentando a uno a sus pechos, según aquella sentencia de Cristo, Señor nuestro: *Quod uni ex minimis mei fecistis, mihi fecistis*, y representando los demás la triplicidad de esta virtud pues incluye en sí, como en último acto de perfección, a la Fe y Esperanza, porque sola la Caridad permanece en la patria, como dice el Apóstol (A. Palomino, *El Museo pictórico...*, p. 677).

<sup>28</sup> “Mujer armada y vestida de color leonado, lo que simboliza la fortaleza por su semejanza con el león” (C. Ripa, *Iconología...*, I, p. 437).

rellenaban el otro. Lo mismo ocurre en efecto con la moderación, que une en uno solo, cual dos distintos líquidos, dos distintos extremos<sup>29</sup>.

– La *Prudencia* muestra a una mujer que blande con su mano izquierda una serpiente<sup>30</sup> mientras que con la diestra sostiene un espejo en el que se está mirando.

El espejo significa en este caso la cognición de sí mismo, no siéndonos posible regular nuestras acciones sin tener el debido conocimiento de nuestros propios defectos<sup>31</sup>.

– La *Clemencia* se presenta como una mujer coronada que sostiene un cetro de oro con la mano derecha mientras que apoya la izquierda sobre un globo terráqueo también coronado. Junto a ella, a su derecha y en un segundo término, aparecen un ciervo y un león. Se trata de una iconografía compleja pues normalmente la Clemencia suele ir simplemente acompañada del león<sup>32</sup>, mientras que el ciervo es animal que simboliza la prudencia<sup>33</sup>. Podría tratarse de una alegoría de la Monarquía ya que es la única figura que no encarna una virtud teológica o cardinal.

– La *Justicia* la encarna una mujer que sostiene con su brazo derecho una balanza y alza con el brazo izquierdo una espada. La balanza pesa las acciones del hombre, mientras que:

<sup>29</sup> C. Ripa, *Iconología...*, II, p. 353.

<sup>30</sup> “... la sierpe, cuando se ve combatida, opone todas las fuerzas de su cuerpo al ataque que recibe, irguiendo la cabeza y amagando con ella mientras se envuelve en sus anillos, simbolizándose con esto que por defender nuestra virtud y perfección que vienen a equivaler a la cabeza, deberemos oponer a los golpes de fortuna la totalidad de nuestras fuerzas y recursos. En esto consiste pues la verdadera Prudencia, diciéndose por lo mismo en las Sagradas Escrituras: *Estote prudentes sicut serpentes*” (C. Ripa, *Iconología...*, II, p. 233).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> El león simboliza la clemencia, pues según cuentan los mismos Nativos de donde estas fieras se crían, si bien supera en fuerza a cualquier hombre, pudiendo derribarlo, nunca lo hará si no hubiera sido atacado o herido previamente... Por ello dice Séneca en su libro *De Clementia: Clementia est lenitas superioris adeversus inferiorem in constituendis poenis* (C. Ripa, *Iconología...*, I, p. 191).

<sup>33</sup> C. Ripa, *Iconología...*, II, p. 236.

la espada en alto simboliza que la Justicia no debe plegarse ni desviarse hacia ninguno de sus lados, ni por amistad ni por odio que se tenga contra cualquier persona; haciéndose de este modo para el más adecuado mantenimiento del Imperio <sup>34</sup>.

– La *Fe* es la figura más controvertida pues los atributos que le acompañan no son los más usuales. En manto blanco que cubre cuerpo y cabeza es símbolo de la fe pues según Ripa la blancura del vestido muestra

que esta virtud no se adquiere introduciendo en el alma ciencias y saberes, del mismo modo que el color blanco que se logra en los tejidos no se produce con colores materiales, sino sólo purificando los paños y las telas de las esencias de los demás colores. Por ello la *Fe*, cuando es limpia y pura, más eficazmente actúa y logra su más alta perfección alentando el ánimo con la Caridad y con la Gracia, de modo que ésta no tienda demasiado hacia aquellas inclinaciones que producen los deleites, ni tampoco las ciencias que nos hacen orgullosos y soberbios. Y aún hemos de añadir que con dicho color se nos señala qué fácil cosa es el desviarse de tan Santa Virtud, del mismo modo que con la mayor facilidad se ensucian y mancillan los más blancos vestidos <sup>35</sup>.

Lleva en sus manos una azucena de tres flores y un libro. Mientras que la azucena o *Lilium Candidum* es símbolo de la pureza y a la par de la esperanza, el libro es uno de los atributos de la fe pues

el libro que sostiene, junto con las tablas de Moisés, representan reunidos el Viejo y el Nuevo Testamento, compendio principalísimo de lo que debemos creer, los mandamientos de Cristo, nuestro Señor, y lo que incluye la Ley Vieja, haciéndose esto conforme a lo que Él mismo nos dejó dicho expresamente: No he venido para destruir la Ley, sino para completarla <sup>36</sup>.

Resulta extraño que la *Fe* no sea representada con el Cáliz y la Cruz. Quizás Pedro de Valencia quiso subrayar la virtud de la fe como fundamento de la esperanza, ya que la azucena que lleva en su mano encarna esta difícil virtud. El *lilium candidum*

<sup>34</sup> C. Ripa, *Iconología...*, II, p. 10.

<sup>35</sup> *Ibidem*, I, p. 403.

<sup>36</sup> *Ibidem*, I, p. 404.

simboliza la Esperanza, pues ésta viene a ser como una aspiración a algún bien, como al contrario el temor consiste en una conmoción del ánimo por sospechar de algún mal. Así nosotros, viendo las flores solemos esperar los frutos, los cuales luego, pasando algunos días, nos concede la Naturaleza, si no defrauda nuestras esperanzas. Téngase en cuenta, además, que si bien todas las flores alientan las esperanzas en nuestros corazones, aún más lo hará el lirio, pues como flor más suave que otra alguna aún más las acrece y alimenta<sup>37</sup>.

De esta forma, la Fe ensalzaría su condición de fundamento de toda virtud “por cuanto sin ella no es posible tener Esperanza ni Caridad, dependiendo estas virtudes de aquella otra primero de modo necesario”<sup>38</sup>.

– Y por último, la *Esperanza*, personificada en una mujer ataviada con un manto verde, con la mirada alzada hacia el cielo. Sostiene en una mano un áncora “que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna”<sup>39</sup>, mientras que la otra, en gesto suplicante, la dirige a lo alto<sup>40</sup>.

Estas ocho virtudes al igual que las mujeres fuertes forman parejas: Caridad y Fortaleza; Templanza y la Prudencia; la Clemencia y Justicia; Fe y Esperanza. Quedarían así recogidas las tres virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad– y las cuatro cardinales –Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza–.

#### 4. *Ester, la reina prudente*

Va a ser la última estancia dedicada a las mujeres fuertes la que nos brinde la clave del programa iconográfico que no es otro que la exaltación de las virtudes de la reina y un retrato alegórico de Margarita de Austria bajo la figura de Ester.

<sup>37</sup> C. Ripa, *Iconología...*, I, p. 353.

<sup>38</sup> *Ibidem*, I, p. 402.

<sup>39</sup> *Ibidem*, I, p. 354.

<sup>40</sup> El color verde es característico de la Esperanza “por semejanza con las hierbas que nos dan Esperanza de buena cosecha andando el tiempo cuando es la sazón” (C. Ripa, *Iconología...*, I, p. 404).



*El ciclo de Ester*

La estancia de la Reina Ester se realizó en una segunda fase pues no se encargó a Jerónimo Cabrera hasta 1613. Sabemos, además que el esquema inicial quedó muy pobre y fue necesario enriquecerlo lo suficiente como para necesitar una nueva tasación y doblar el precio inicial.

Seguramente el proyecto inicial de la *historia de Ester* debió completarse con parte de la decoración de la escocia dedicado a las ocho mujeres fuertes. Las mujeres bíblicas se alternan con escenas semicirculares que ilustran los doce meses del año coronados por sus respectivos signos zodiacales, mientras que en las esquinas de la escocia encontramos personificaciones alegóricas de las cuatro estaciones <sup>41</sup>.

El otorgar la primacía a Ester entre las demás mujeres fuertes se debe sin duda a su condición de reina. Ester va a ser figura predilecta para las estancias

<sup>41</sup> Sobre el programa iconográfico de la sala véase J. Martínez Cuesta, “Consideraciones iconográficas sobre las decoraciones fijas...”, pp. 221-239.



palaciegas de reinas y damas. También en este caso encontramos un precedente en el palacio Vecchio de Florencia en el que sin duda se inspiró Carducho para decidir el programa iconográfico de El Pardo. La sala de la duquesa Eleonora fue decorada por Giovanni Stradano con el *ciclo de la reina Ester*. Sin embargo, vamos a encontrar marcadas diferencias.

El asunto predilecto del ciclo de Ester es el momento de ser coronada reina por el rey Asuero. La *Coronación de Ester* alude también al vicio de la vanidad por el que fue repudiada la desobediente Vastí y elegida reina Ester. Aúna la alegoría moral con la exaltación de la realeza de la mujer a la que esté destinada la estancia. Así encontramos esta escena presidiendo las estancias de la duquesa Eleonora del palacio Vecchio en Florencia.

En la estancia de la reina Margarita no se ha dado un protagonismo especial a esta escena sino que se ha seguido un recorrido cronológico dejando en el centro el último banquete presidido por Ester en el que Amán, privado del rey, será condenado por su ambición. En torno a esta escena central se ordenan las demás siguiendo el giro contrario a las agujas de un reloj.

La historia de Ester despliega un cúmulo de evocaciones marianas y un rosario de virtudes propias de toda reina ejemplar. La reina Ester es la personificación por excelencia de la virtud de la obediencia, la humildad y la prudencia.

Ester, es una de las prefiguraciones de la *Stella Maris* de las Letanías. Su historia anuncia a la Virgen *coronada y mediadora*. Coronada reina por el rey Asuero es la imagen de la Coronación de la Virgen y su intervención ante el Rey simboliza la intercesión de María frente a su Hijo. Si ella consiguió el perdón de los judíos, la Virgen obtendrá el perdón para el género humano <sup>42</sup>.

La preferencia que hubo hacia esta mujer bíblica y su aceptación en el círculo cortesano de Felipe III lo pone de manifiesto que pocos años antes de pintarse este ciclo, en 1610, Lope de Vega escribiera una tragicomedia de *La hermosa Ester* <sup>43</sup>.

El ciclo del Pardo inicia con el consejo convocado por el rey Asuero para deliberar qué castigo aplicar a la desobediente reina Vastí por haberse negado a presentarse a un banquete real tras haber sido reclamada por el rey. La decisión será unánime. La desobediencia le costará a la reina Vastí su corona y el repudio.

<sup>42</sup> L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo I, vol. 1, Barcelona 1996, p. 389.

<sup>43</sup> Lope de Vega, *La hermosa Ester*, en *Autos y coloquios* (ed. y estudio preliminar de M. Menéndez Pelayo), Madrid 1963, *BAE* VIII, pp. 137-179.

La segunda escena nos muestra la *Coronación de Ester*. Ante la tristeza del rey por la pérdida de Vastí se promulga un edicto que convoca a las vírgenes más bellas del reino para que el rey pueda elegir esposa. Ester, una huérfana hebrea, amparada por su tío Mardoqueo, obedece las indicaciones de su tutor de presentarse ante el rey sin desvelar su sangre hebrea. La belleza de Ester deslumbra al rey Asuero que inmediatamente la escoge y corona como reina. Así nos describe Lope de Vega esta escena “cortesana”:

Llevada finalmente, Isaac amigo,  
la bella Ester al poderoso Asuero  
halló gracia en sus ojos de tal suerte  
que preparando a sus mayores príncipes  
la fiesta de un convite suntuoso,  
la coronó por reina de la India,  
y puso la diadema en la cabeza  
de ciento y veinte reinos y provincias.  
Con esto y el amor que siempre crece  
es dueña Ester de todos sus sentidos,  
por dicha, para bien de los hebreos  
que lloramos cautivos las memorias  
de nuestra amada patria,  
de la Santa Jerusalén <sup>44</sup>.

En el palacio del Pardo la escena está representada con la máxima sencillez compositiva: Ester arrodillada ante el rey Asuero es coronada por uno de los dos ministros reales que completan la escena.

La tercera escena nos muestra a la reina Ester en su faceta de prudente y leal consejera del rey. Una conspiración producida en palacio con el fin de asesinar al rey Asuero es descubierta por Mardoqueo. En la escena Ester se presenta ante el rey Asuero para informarle del peligro que corre acompañada de dos sirvientas. Una de ellas recoge la cola de su vestido tal como detalla el relato bíblico <sup>45</sup>.

Este fresco del Pardo pone de manifiesto que también Jerónimo de Cabrera se inspiró en las estampas de Tempesta para realizar su ciclo. El fresco reproduce casi literalmente la estampa de Tempesta, *La visita a Salomón de la reina de Saba*.

<sup>44</sup> Lope de Vega, *La hermosa Ester...*, p. 151.

<sup>45</sup> Est 5, 1: “la seguía alzando el ruedo del vestido”.

El ciclo no recoge el episodio del cortejo triunfal de Amán y su cólera al abstenerse el hebreo Mardoqueo de arrodillarse ante él a pesar de sus repetidas advertencias. Amán demuestra su soberbia cuando decide como venganza exterminar a todo el pueblo judío y obtiene con argucias del rey el edicto necesario.

Avisada la reina de la suerte que amenaza a su pueblo decide arriesgar su vida. Era norma irrevocable que cualquier súbdito que se presentase ante el rey sin haber sido convocado fuera condenado a muerte, a no ser que la clemencia real le absolviese tocándole con su cetro de oro. La siguiente escena se reserva para el *Ayuno de Ester*. No falta nunca, en los ciclos de la reina hebrea, la representación de los ayunos y plegarias que mantuvo la reina durante tres días y tres noches antes de irrumpir en los aposentos del rey Asuero.

Ester en primer término, ocupa gran parte de la escena. Arrodillada alza sus manos en gesto implorante. En un segundo plano, el resto de sus sirvientas le acompañan en la oración. Desde el punto de vista artístico *El ayuno de Ester* pone de manifiesto el poco dominio de Cabrera de la técnica al fresco y su torpeza para representar la figura humana cuando no cuenta con el apoyo de una estampa.

Al tercer día Ester se vistió con sus mejores galas para presentarse ante el rey. La siguiente escena recoge el momento del *Desvanecimiento de Ester*, y la intercesión del Monarca al bendecirle con su cetro.

Cuenta el relato bíblico:

lanzó una mirada tan colmada de ira que la Reina se desvaneció; perdió el color y apoyó la cabeza sobre la sierva que la precedía. Mudó entonces Dios el corazón del Rey en dulzura, angustiado se precipitó del trono y la tomó en sus brazos y en tanto ella se recobraba le dirigía dulces palabras diciendo: “¿Qué ocurre Ester? Yo soy tu hermano, ten confianza. No morirás, pues mi mandato alcanza sólo al común de las gentes. Acércate”. Y tomando el Rey el cetro de oro lo puso sobre el cuello de Ester <sup>46</sup>.

Conmovido el rey promete a la reina cumplir sus deseos aunque supongan la mitad de su reino. La prudente reina le pide que asista a un banquete preparado por ella en sus aposentos y que vaya acompañado de su valido Amán. La sexta escena representa el banquete de la reina que sentada a la mesa con el rey y su consejero les ruega que asistan a un segundo banquete en el que les desvelará definitivamente el motivo de su embajada.

<sup>46</sup> Est 5, 1-2.

Al caer la noche el rey no logra conciliar el sueño y pide a sus siervos que le lean el libro de las Crónicas. En la siguiente escena vemos al rey acostado acompañado de dos siervos y un soldado que al más puro estilo manierista rellena la esquina derecha.

Quiso la Providencia que leyesen el episodio de los Anales sobre la conspiración acontecida en palacio y cómo fue advertida la reina a través del súbdito Mardoqueo. Se enteró entonces el rey que no había recibido Mardoqueo ninguna recompensa e hizo llamar a Amán.

Entró, pues, Amán y el Rey le preguntó: “¿Qué debe hacerse al hombre a quien el Rey quiere honrar?” Amán pensó: “¿A quién ha de querer honrar el Rey sino a mí?” Respondió, pues, Amán al Rey: “Para el hombre a quien el Rey quiere honrar, deben tomarse regias vestiduras que el Rey haya vestido y un caballo que el Rey haya montado y en cuya cabeza se haya puesto una diadema real. Deban darse los vestidos y el caballo a uno de los servidores más principales del Rey, para que vista al hombre a quien el Rey desea honrar. Y le hará cabalgar sobre el caballo por la plaza mayor de la ciudad gritando delante de él: ¡Así trata al hombre a quien el Rey quiere honrar!” Dijo el Rey a Amán: “Toma al momento vestidos y caballo, tal como lo has dicho y hazlo así con el judío Mardoqueo, que está en la Puerta Real. No dejes de cumplir ni uno solo detalle”<sup>47</sup>.

La escena octava representa el *Triunfo de Mardoqueo*. El hebreo recorre triunfal las calles montado en un caballo que, en atrevido escorzo, ocupa gran parte de la escena y es conducido por el humillado Amán.

El ciclo termina con la escena central donde se desarrolla el segundo banquete solicitado por la reina. En esta ocasión la reina, en su papel de juez y consorte, preside la escena. Tras revelar al rey las intenciones de Amán de exterminar al pueblo judío, le revela su sangre hebrea y pide al monarca que derogue el decreto y castigue a Amán por su infidelidad y soberbia. La escena recoge el momento en que Amán cae a los pies de la reina e implora clemencia<sup>48</sup>.

La reina rechaza la súplica con el gesto de sus manos, mientras que el rey, en el otro extremo de la mesa, ya se ha levantado y ordenado a sus siervos que

<sup>47</sup> Est 6, 6-10.

<sup>48</sup> Amán: “Sí, que quiero asirme de ti / como altar de mi sagrado, / y no te pienso soltar / sin que palabras me des / que el Rey me ha de perdonar” (véase Lope de Vega, *La hermosa Ester...*, p. 176).

cubran el rostro de Amán para conducirlo a la horca que él mismo había preparado para Mardoqueo.

Se concluye así el ciclo que encierra una interesante moraleja si tenemos en cuenta la rivalidad entre la difunta reina y el valido de Felipe III:

hay muchos que, cuanto más abundantes favores reciben de su bienhechores, tanto más se dejan arrastrar por el orgullo. Y no contentos con tramar la perdición de nuestros súbditos, e incapaces ya de poner límites a su insolencia, llegan a conspirar contra sus propios bienhechores; y no sólo hacen desaparecer la gratitud de entre los hombres, sino que, envanecidos con la jactancia de los que obran el mal, se imaginan que podrán escapar a la justicia de Dios, que odia toda maldad y a la que nada se oculta <sup>49</sup>.

Ester se convierte en Salvadora de su pueblo y su intercesión obtiene la gracia real. Así nos describe Lope su paralelismo con la Virgen como intercesora de todo mortal.

Hoy salva a Israel  
la divina Ester.  
Hoy, Ester dichosa,  
figura sagrada  
de otra Ester guardada  
para ser esposa,  
más pura y hermosa,  
de más alto Rey.  
Hoy salva a Israel  
la divina Ester <sup>50</sup>.

Pero existe otra obra de Lope que abre la posibilidad de que la elección de la historia de Ester esconda a su vez una exaltación del dogma de la Inmaculada Concepción, tan defendido por España. Nos referimos a la *Limpieza no Manchada* de 1618 y que le fue encargada a Lope por la Escuela de Salamanca justamente “Para el juramento que hicieron de defenderla” <sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Est 8, 12c-12e.

<sup>50</sup> Lope de Vega, *La hermosa Ester...*, p. 178.

<sup>51</sup> Lope de Vega, *La limpieza no manchada*, en *Comedias de vidas de Santos*, Madrid 1965, *BAE* XII, pp. 155-192; Morley y Bruerton, *Cronología de las obras de Lope de Vega*, Madrid 1968 (1ª ed., 1940), p. 66. Los autores datan la obra en 1618.

Se trata de una comedia dedicada a defender el controvertido dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. El segundo acto desarrolla una estructura extremadamente original en la que Lope juega con el recurso barroco del “teatro dentro del teatro”. La protagonista, Santa Brígida, se debate en sus dudas para alcanzar a comprender el misterio de la Inmaculada Concepción. Entabla su diálogo con un ángel que la va instruyendo y con la figura de la Contemplación. En el transcurso del diálogo irrumpe la Alegoría, una mujer con el rostro cubierto por un velo que le brinda su ayuda para esclarecer sus objeciones.

La Alegoría invita a Santa Brígida a asistir a una representación teatral, acompañada por el Cuidado, la Contemplación y la Duda. La obra de teatro representa la historia de la reina Ester y a través de ella Brígida logra comprender lo que Lope de Vega pone en boca del rey Asuero:

Las leyes, dulce esposa,  
exceptan a las reinas;  
ésta por ti no ha sido,  
sino por todos puesta <sup>52</sup>.

Es decir, que si un rey pagano pudo derogar su ley para salvar a Ester de la pena de muerte, con más razón el Rey soberano tiene el poder de preservar a la Reina de los cielos de la ley del pecado original al que está sujeta el resto de los mortales.

Toda la representación de Lope es una alegoría de Ester como la imagen de la Virgen Inmaculada. Las evocaciones marianas en boca de Ester y del rey Asuero son constantes. Quizás el momento culminante de la obra es el desmayo de Ester y el diálogo que entablan los dos personajes. Ester glosa las palabras del Magnificat y el rey la responde atestiguando “no hay en ti mancha alguna” y otra serie de lisonjas con alusiones a las letanías marianas.

ESTER:  
Temí tu ley, Rey mío,  
y viendo tu grandeza,  
caer pensé a tus plantas;  
faltáronme las fuerzas.  
Las de tu excelsa mano,  
que sólo tú pudieras,  
me tuvieron en alto

<sup>52</sup> *Ibidem*.

por tu Real clemencia.  
Susténtanme tus brazos,  
que tu invencible diestra  
a la humildad ensalza,  
y humilla a la soberbia.

ASUERO:

¡Oh, como eres hermosa,  
toda graciosa y bella,  
no hay en ti mancha alguna!<sup>53</sup>

La representación e historia de Ester no sólo abre el entendimiento a Santa Brígida sino que hasta la Duda cede y arremete contra el Pecado afirmando orgullosa:

¿No conocéis a la Virgen,  
concebida sin resabio  
del pecado original?<sup>54</sup>

El Pecado, vencido y enfurecido ante tal traición que se queja porque de nuevo la Virgen le ha vencido y pisado con el talón.

Esta niña que sola me atormenta,  
es la que agora me condena a llanto,  
que dicen que pasó libre y exenta;  
pero ¿quién, si no Dios, pudiera tanto?  
¡Ah, transgresora de mi ley, sangrienta!  
¿Hasta cuándo tu pie divino y santo  
quebrará mi cabeza?<sup>55</sup>

El “ciclo de las mujeres fuertes” vinculado a programas iconográficos de carácter inmaculista proliferó a partir de mediados del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII. En el claustro de las Descalzas Reales, en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, la imagen de la Virgen en plomo aparece acompañada por cinco mujeres fuertes: Débora, Rebeca, Ruth, Elisa y la Sulamita. Los cuadritos fueron pintados sobre vidrio por Sebastián Herrera Barnuevo en 1653 y

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> *Ibidem.*

<sup>55</sup> *Ibidem.*

decoran las paredes del altar junto con otras escenas bíblicas<sup>56</sup>. Como ya hemos comentado, la serie más significativa valenciana la debemos a Antonio Palomino que pintó en 1699, en la iglesia de San Juan del Mercado, un ciclo de ocho mujeres en parejas: Ruth y Jael; María, la hermana de Moisés y Judit; Abigaíl y Ester; Raquel y Débora. En el siglo XVIII, en el camarín de Guadalupe, las famosas pinturas de la *Vida de la Virgen* de Luca Giordano, irán acompañadas de las esculturas de ocho mujeres insignes que componen nuevamente un mensaje inmaculista<sup>57</sup>.

### 5. *El ciclo de las mujeres insignes*

Pedro de Valencia va a elegir ocho “mujeres insignes” para acompañar la historia de la reina Ester. Sus atributos van a ser muy sencillos. El hecho de no llevar filigrana identificativa hace que alguna de ellas pueda presentar distintas lecturas. Desgraciadamente no hemos conservado el manuscrito de Valencia con el mensaje preciso que quiso otorgar a cada una de estas insignes mujeres. Poseemos sin embargo, una descripción de Antonio Palomino del ciclo que él realizó para la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia a finales del XVII y que nos puede servir de ejemplo ilustrativo<sup>58</sup>.

Las ocho mujeres que acompañan a Ester son Judit, Abigaíl, Rebeca, Débora, María, la hermana de Moisés, Sara, Jael y la hermosa Raquel.

– *Judit* es modelo de fortaleza y audacia. Al igual que Ester es una de las mujeres libertadoras del pueblo hebreo. Sentada en un atrevido escorzo nos muestra la cabeza de Holofernes mientras blande orgullosa la espada con la que le cortó la cabeza.

La figura de Judit combina su faceta de gobernante y salvadora de su pueblo con su virtud de castidad custodiada en su viudedad. Palomino nos describe a Judit como:

<sup>56</sup> P. Junquera y T. Ruiz Alcón, *Monasterio-Convento de las Descalzas Reales*, Madrid 1961, p. 27.

<sup>57</sup> S. García Rodríguez y F. Tejada Vizuete, *El camarín de Guadalupe: Historia y esplendor*, Madrid 1996.

<sup>58</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico...*, prólogo de J.A. Ceán y Bermúdez.



la hermosa y valiente Judit, que significa, la que alaba o confiesa a el Señor, viuda, santa y continente; la cual degolló a Holofernes y libertó a el pueblo hebreo del sitio que le tenía puesto, en que fue símbolo de la Humanidad de Cristo Señor nuestro; con la cual fue abatido el demonio, y también lo es de la Iglesia Católica, que con su hermosura le sujeta y avasalla <sup>59</sup>.

– La segunda de las mujeres fuertes nos muestra a una figura femenina apoyada en un saco de trigo o de cebada. Se trata casi con certeza de *Abigaíl*, aunque no podemos descartar que represente a Ruth, pues es una de las mujeres insignes predilectas y no aparece representada en el ciclo. Ruth suele ser representada espigando en los campos de Booz o llevando una gavilla de espigas. Palomino incluyó en su ciclo de San Juan del Mercado tanto a una como a otra.

Abigaíl representa la virtud de la prudencia. Su ingeniosa decisión de presentarse ante David y honrarle con panes, vino, carneros y uvas pasas para reparar la afrenta de su marido Nadal le otorgó la fama de mujer “muy prudente y hermosa” <sup>60</sup>. Fue su prudencia la que hizo que David la tomase, tiempo después, como esposa y pasase así a formar parte de la estirpe real <sup>61</sup>.

Palomino destaca su prudencia y la presenta a su vez como:

símbolo bien conocido de María Santísima, que con la hermosura y plenitud de su gracia y prudencia nos defiende y ampara de la justa indignación de Dios, pareciendo tan grata a sus ojos que Ella sola mereció tener en sus purísimas entrañas a el Verbo humanado; constituyéndose Esposa del Espíritu Santo, así como Abigaíl fue elegida de David para su esposa por su hermosura, discreción y prudencia <sup>62</sup>.

– La tercera de las mujeres representa a *Rebeca* que sostiene en sus manos los dos brazaletes de oro que recibió al ser elegida como mujer para Isaac. Aunque apenas es perceptible por el mal estado de conservación de las pinturas, lleva también el anillo de oro que colocó el siervo de Abraham en su nariz <sup>63</sup>.

<sup>59</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico...*, pp. 704 -705.

<sup>60</sup> 1 S 25, 3.

<sup>61</sup> Bendito sea Yahveh, Dios de Israel, que te ha enviado hoy a mi encuentro. Bendita sea tu prudencia y bendita tú misma que me has impedido derramar sangre y tomarme la justicia por mi mano (1S 25, 32-33).

<sup>62</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico...*, p. 705.

<sup>63</sup> Gn 24, 22.

– *Débora*, profetisa y juez de Israel, está representada con la vara de juez, sentada a la sombra de la palmera donde impartía justicia. Para Palomino es símbolo de la Ley y prefiguración mariana:

Débora con su prudencia, valor y espíritu profético libertó a el pueblo de Israel de la servidumbre y cautiverio que padeció por espacio de veinte años en poder del Rey Jabín Cananeo. Así como María Santísima nos libertó del pesado yugo de la culpa, concibiendo en sus purísimas entrañas a el Salvador del Mundo, para que por este medio saliésemos de la esclavitud del demonio cuyo dominio estaba tan ejecutoriado desde el principio del universo <sup>64</sup>.

– *María*, la hermana de Moisés y de Aarón, aparece con las manos alzadas en actitud de acción de gracias, evocando así el himno que entonó tras el milagro del mar Rojo, preludio veterotestamentario del Magnificat. María representa la virtud de la gratitud.

Es símbolo de la Iglesia Católica cuando alaba a Dios por los que pasan por las aguas del Bautismo. Y también es símbolo de María Santísima en esto y hasta en el nombre <sup>65</sup>.

– La siguiente mujer representaría a *Sara* anciana, amamantando a Isaac mientras sonríe. La sonrisa de Sara hace alusión al milagro de su maternidad que dio nombre a su hijo Isaac. “Dios me ha dado de qué reír; todo el que lo oiga se reirá conmigo” <sup>66</sup>. La incredulidad de Sara ante el anuncio de su maternidad fue leída en términos de sonrisa agradecida por la gracia recibida. Dionisio, el Cartujano (1402-1471) va a convertirse en uno de los autores medievales que desarrollarán el perfil mariano de cada una de estas mujeres insignes. En su comentario al capítulo 21 del Génesis, afirma que la Virgen pudo decir con Sara: “Dios me sonrió, es decir, me dio motivo de sumo gozo haciéndome madre inviolada de su Unigénito; todo el que oyere esto se sonreirá conmigo” <sup>67</sup>.

<sup>64</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico...*, pp. 706-707.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 704.

<sup>66</sup> Gn, 21, 6.

<sup>67</sup> J. Ibáñez y F. Mendoza, “La mariología de Dionisio el Cartujano”, en *Scripta de María VIII* (Zaragoza 1985), pp. 13-215. Cf. S. García Rodríguez y F. Tejada Vizuete, *El camarín de Guadalupe...*, p. 176.



*Jael*

– *Jael*, aparece en actitud viril golpeando con un mazo un clavo que hace alusión al modo con que dio muerte a Sísara y otorgó el triunfo al ejército israelita. Jael no era judía pero su acción heroica le dio el derecho a pasar a formar parte del pueblo elegido.

Los teólogos de la baja Edad Media no tardaron en identificar a Jael como símbolo de la Virgen que aplasta al demonio y como Iglesia de los gentiles. Durante el Renacimiento, tanto Jael como Judit se convirtieron en figuras de la virtud cardinal de la fuerza <sup>68</sup>.

La octava mujer escogida es *Raquel* que aparece sosteniendo el cayado de pastora, sentada junto al pozo donde conoció a su futuro marido Jacob. Raquel, como casi todas las mujeres fuertes, es emblema de la Iglesia y prefiguración mariana. Palomino la describe

en traje de pastora con la zagaleja conduciendo los corderillos. Representa la Iglesia Católica, de cuya hermosura prendado el divino Jacob, contrajo con ella nuevas nupcias prefiriéndola a su hermana Lía, en quien se representaba la Ley antigua. Y más propiamente representa a

<sup>68</sup> L. Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, tomo I, vol. 1, p. 379.

María Santísima de cuyas sagradas, fecundas, virginales entrañas procedió el Redentor del género humano: así como de Raquel procedió el Patriarca José, que por tantos títulos es figura de Cristo, nuestro Señor. Y especialmente por la providencia del trigo con que libró a Egipto y a sus hermanos del hambre mortal que les afligía, como Cristo Señor nuestro, librándonos del hambre mortal de la culpa, previene repetido el remedio a sus hermanos los hombres y especialmente a los católicos en el Sagrado Pan Eucarístico <sup>69</sup>.

Podemos, pues, concluir que el ciclo de las *mujeres insignes* remata y completa el retrato alegórico moral de la Reina Católica, doña Margarita de Austria <sup>70</sup>, sin dejar por ello de ensalzar a la Reina de las reinas, modelo de toda mujer virtuosa.

<sup>69</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico...*, p. 706.

<sup>70</sup> D. de Guzmán, *Reina Católica. Vida y muerte de doña Margarita de Austria, reina de España*, Madrid 1617.