

Catalina de Médici: retratos al servicio de una imagen de poder.

RESUMEN: El artículo presente analiza la evolución iconográfica en la construcción y en la promoción de la imagen de poder de Catalina de Médici, reina de Francia de la decimosexta centuria. **PALABRAS CLAVE:** Catalina de Médici/ identidad/ imagen de poder.

ABSTRACT: The present article analyzes the iconographic evolution in the construction and promotion of the image of power of Catherine de' Medici, Queen of France in the sixteenth century. **KEYWORDS:** Catherine de' Medici/ identity/ power image.

«On reconnaît en la reine l'esprit de sa famille, elle veut laisser une mémoire après elle: des édifices, des bibliothèques et des colecciones d'antiquités».

Giovanni Corroero, ambassadeur de Venise, 1569. (Zvereva, 2011: 17)

Estas palabras del embajador Giovanni Corroero son una ventana desde la que adentrarnos en los miedos e inquietudes de uno de los personajes más célebres de la Europa Moderna, Catalina de Médici, esposa de Enrique II, delfín y, posteriormente, monarca de Francia. A lo largo de su vida realizó una profunda labor como patrona de las artes y dispuso y construyó, bajo las decisiones de su comisionado, una imagen de poder con la que asentar su posición política en la Francia del siglo XVI. Bajo la conciliación de sus gustos, los ecos de su sensibilidad femenina y sus expectativas políticas, logró reescribir su lugar en la jerarquía dinástica, alejando su *virtú* y sus logros de la sombra de la desmemoria. Instrumentalizar su creatividad y sus encargos artísticos fue una vía de escape a través de la cual encumbrar su lugar en la corte francesa, consolidando una iconografía personal y familiar inocua desde el prisma de la autoridad masculina y acorde con el discurso social de su tiempo. Adentrarnos en el conocimiento de su figura implica, necesariamente, una profundización de su mecenazgo desde el que entender su faceta como promotora de las artes y la ejemplaridad espiritual de sus propósitos en cada una de sus elecciones. Reina entre 1547 y 1559 y regente, a partir de 1560, por los azarosos avatares que la encumbraron a regir los designios de la nación francesa, esposa doliente tras el óbito de su esposo, la colección de dibujos y pinturas que ha llegado a nuestros días ha sido esencial para entender la relevancia de su proyección personal. A través de estos dos puentes artísticos, dinamizó sus cualidades como mujer, madre y mandataria, conectando los lazos entre su soberanía y su pueblo. Impelida por el entusiasmo cultural que adquirió junto a su suegro Francisco I, fue este aprendizaje cotidiano - parental el que le descubrió el valor de conjugar ambas directrices con las que cristalizar su proyecto vital y político. Desde el fenecimiento de su esposo en 1559, mantendrá las riendas de su legitimación gubernativa, parapetada tras la proyección de una identidad sostenida en la esencialidad de su rol en la línea dinástica aunque condicionada por el protocolo que imponía el duelo humanista. Supeditada a las premisas masculinas y con el fin de defender una estrategia ajustada al contexto personal y político de la Francia renacentista, se amoldó a lo que algunos autores denominan "*ideología de género*" (Crawford, 2001: 24), es decir, cumplir lo que se esperaba de ella y mediar entre la identidad atribuida a su sexo y la que encontró en la búsqueda de su patrocinio legitimador. Todas sus representaciones, más allá de una estampa estrictamente atributiva de la evolución de su fisonomía, fueron esenciales para configurar una credibilidad acerca de su eficiencia política y, de gran trascendencia en el mantenimiento de la presencia y fortaleza de su autoridad en el contexto de las luchas religiosas de la decimosexta centuria; con ellas, alcanzó una forma de magnificar una revalorización silenciosa de su persona, así como su actitud de dama piadosa, madre entregada y reina capaz de mediar entre los múltiples problemas que afectaban a su reino. No olvidemos que, pese a su empeño por mantener la paz, afrontó tiempos convulsos frente a los que buscaba enlazar la probidad de su interioridad con la apariencia que irradiaban sus encargos artísticos; la función de estas piezas conllevó, por un lado, la consolidación de una estrategia personal al servicio de sus intenciones políticas y, por tanto, la justificación de sus decisiones sobre la nación que gobernó y su influencia en la escena internacional y, por otro, proyectar sus cualidades como mujer y bienhechora más allá de su ámbito privado. Sometida a los cambios de su coyuntura, se hizo necesario el control social con el que mantener la línea sucesoria y mostrarse con las facultades políticas y morales que exigían las premisas de su tiempo. La glorificación de sus cualidades, en base a una detallada iconografía, le otorgaba a sí misma y ante el resto del mundo, una determinada iconicidad que sostuviese la evolución político-social y familiar del momento. Así, pues, dada la imposibilidad que nos supondría desarrollar el análisis iconográfico del conjunto de dibujos y de pinturas en este artículo y, sin olvidar el peso de los primeros en el núcleo primigenio de nuestra exposición, nos centraremos en ahondar e interpretar, únicamente, algunas imágenes en relación con las muestras

pictóricas. La galería de retratos que se presentan a continuación, es una selección de algunos de los múltiples encargos con los que podemos visualizar la evolución de su imagen de poder, motor comunicador de su exaltación como madre, esposa y gobernadora del territorio galo y entender, desde esa situación familiar, su estrategia de continuación; esto es, y como premisa ineludible, en la medida que mantenía el recuerdo vivo de su marido, prolongaba la memoria de su fidelidad hacia él y, consecuentemente, perpetuaba la suya propia y la de sus descendientes. Así, pues, debemos entender que, el peso cualitativo de su comportamiento como mujer actuaba como propulsor, en el fondo y en la forma, de estas encomiendas en la consolidación de su legitimación como timón de su país. En sus retratos, sobre todo a partir de su viudez, advertimos reclamos visuales estables y repetitivos que emergen como testimonio histórico y eterno de la corte francesa. Desde los trazos y la expresión de su propia representación, la soberana erigió una de las colecciones más importantes del Renacimiento francés y, sobre todo, un vínculo desde el que erigir el sentido de su propia identidad y la de sus descendientes más allá de todos los tiempos.

Retratos

Primera etapa (1533-1559)



Figura 1. ANÓNIMO PARMENSE. RETRATO DE CATALINA DE MÉDICI. SIGLO XVI. UBICACIÓN DESCONOCIDA.

En la siguiente imagen, (fig. 1) pasamos a analizar un retrato, cuya ignorancia respecto a su autor, fecha exacta y ubicación, no deja de ser menos relevantes para comprender la evolución en la construcción de la imagen de poder de Catalina. Han pasado muchos siglos desde su realización pero, de alguna forma, el escaso conocimiento de su esencia histórica y pictórica, sigue flotando, en parte, como alma atrapada entre los muros del desconocimiento hasta que los estudios de algún investigador o de un equipo nos revele cómo se iniciaron sus primeros trazos y a quién o quiénes se debe el mensaje de su mirada. Esto nos lleva a elucubrar sobre qué momento y qué sentido tuvo la manifestación de esta escena, y así obtener las primeras ideas sobre su origen iconográfico e iconológico; precisamente, sus particularidades y las múltiples preguntas que suscita la hacen merecedora de una especial atención. Atribuida a un artista anónimo parmense, encontramos una imagen poco conocida de una jovencísima Catalina, ubicada en la Fondazione Federico Zeri. La citada entidad, nos revela que la ausencia de una identificación en la propia obra no permite asegurar con plena certeza que estemos ante

la esposa de Enrique II.¹ Dos características, como la presencia de las mangas acuchilladas, que se repiten en la figura 2, y el cabello bifurcado por una raya central y un escafión de formas ondulantes que refuerza su recogido, nos hace deducir que se podría ubicar cronológicamente alrededor del primer cuarto del siglo XVI (Luque Magañas, 2015: 86) y, por tanto, se hace coherente su catalogación dentro de la etapa como mujer alejada de sus años de viuda. Recordemos que, a partir de esas fechas, suelen ser habituales los adornos en el cabello que buscan resaltar las cualidades de la belleza interior y exterior de la modelo; por otra parte, el cuello de gorguera rizada aún no adquiere el volumen tan aparatoso ni tan marcado que se pondrá de manifiesto en retratos

¹ Véase la información de la Fondazione Federico Zeri. Università di Bologna. En ausencia de escritos en la foto, no podemos estar seguros de que este sea el Retrato de Caterina de 'Medici (33.3x22.9 cm) en caja en Budapest, Szépművészeti Múzeum (Museo de Bellas Artes).

posteriores cuando la moda de las mismas se ha extendido en el territorio galo. En su mano derecha y, concretamente, en el dedo meñique, advertimos la existencia de una sortija de reducidas dimensiones. La sencillez de la alhaja y la largura de sus dedos emanan una candidez en marcado contraste con el resto de su atuendo. Toda su persona irradia un halo de meditación, de lejanía con el entorno que le rodea; más bien una pose “testimonial” y de “aceptación” con el momento vital que le ofrece su entorno, o cierta cautela amparada en la penumbra y el silencio metafórico del género al que pertenecía. En cuanto a su pose, la dama italiana se ofrece de tres cuartos pero, a diferencia de lo que suele ser habitual entre las damas de rancio abolengo, su mirada se detiene hacia su izquierda, ¿tal vez, un detalle propio de la que, en ese momento, todavía no forma parte de la familia real? Vemos que, sobre un fondo oscuro, destaca, especialmente, el vestido de colores claros junto con la tersura de su piel. En esta centuria, las diademas con perlas son un adorno recurrente en las mujeres de alta alcurnia por la simbología que se le atribuye y que alude a la castidad y nivel social de la joven y, por ende, con el fin de potenciar al máximo la virtud de la portadora y sus características físicas; siguiendo a Chiorian (Chiorian Wolken, 2012: 72) sabemos que este recurso tiene un aportación más allá de lo estético; están asociadas a pasajes bíblicos como el 13:45-46 y a las figuras de Cristo y María en una metáfora que se sustenta en el siguiente razonamiento: al nacer Cristo del vientre de María se asocia al símil de la perla que nace de una ostra y, tanto el Hijo de Dios como la Elegida de entre todas las mujeres, son el ejemplo más exacto del concepto de “pureza” y, por tanto, las perlas y quién las luce se les atribuye la misma cualidad. Esto, unido al hecho de que las perlas fueran un accesorio muy caro y, por tanto, solo accesible a las familias de alto nivel adquisitivo, demostraba la significación económica e icónica en su lucimiento. Como conclusión hacia la singularidad de esta obra, podríamos percibir, a priori y sin una mayor profundización, un arquetipo de pose estética y banal sin otras expectativas, sin embargo, atendiendo al engranaje político en el que se vio envuelta por las decisiones papales de su tío Clemente VII, ¿no pudo ser parte de un eslabón estratégico con el que acordar una alianza diplomática entre Italia y Francia? ¿Podría ser interpretado como recordatorio y ensalzador de sus propias virtudes femeninas transmitidas a su entorno? ¿Un deseo de infundir una actitud, apariencia y proyección moral intachable a sus allegados?



Figura 2. CORNEILLE DE LYON. CATALINA DE MÉDICIS. 1536. MUSÉE DE VERSAILLE, ÎLE-DE-FRANCE.

En 1533, Catalina contrae matrimonio con el futuro rey de Francia y, esto nos lleva a proseguir nuestro análisis con uno de los retratos realizado por Corneille de Lyon (fig. 2). Considerando que, la fecha de la elaboración de la obra se realiza tres años después del regio himeneo, la joven italiana ya se halla desposada con el delfín de Francia y, por tanto, ante esta circunstancia personal podemos comprender la esencia representativa que traduce su persona. Ser la esposa del heredero conlleva traslucir un aspecto y comportamiento impoluto a ojos de una corte que la observa en todos sus movimientos; así, en la representación que nos ocupa, su ademán, reforzado con un vestuario cuidado y ligeramente recargado, transmite y exhibe el canon de esposa recatada, virtuosa y de mirada contundente; además, su porte queda realzado por la sofisticación de un peinado y un tocado bordado que, por un lado, delatan su alto nivel social y, por otro, desde el punto de vista técnico, otorga una mayor

perspectiva visual al conjunto compositivo. Pese a las galas que adornan su juventud y su gesto de serenidad, no queda suavizada la corpulencia que se advierte en su aspecto físico como evidencian unos hombros poderosos, un óvalo ancho y aniñado pero alejado de la delicadeza que ensalzan poetas y trovadores de su centuria y que, a la par, dificulta la prestancia a la que aspira. No obstante, pese a esta ausencia de refinamiento, es sabido que, años más tarde, la entonces regente, se detendría en contemplar con satisfacción sus propios retratos de juventud en el taller de este autor (Katherine MacDonald, 2007: 220), tal y como refiere Brantôme en uno de sus escritos: «*elle-mêmes s'y ravit en la contemplation, si bien qu'elle n'en peust retirer ses yeux de dessus*», (Freedberg, 1989: 334). Queda manifiesto que el autor se ha esmerado en resaltar una apariencia señorial, unos atavíos excelsos, así como un cabello rojizo pero, ¿acaso no podemos intuir en esta etapa de mujer “discreta”, su nacimiento iconográfico identitario, silencioso y latente, y que se hará más significativo a partir de su años de viuda? De hecho, no disfruta de una concordia matrimonial pero, estas primeras representaciones en las que se hace visible desde el punto de vista artístico, serán las mediadoras de su supervivencia personal y política entre su función de esposa-modelo y la concepción cultural de los roles de género que impone la sociedad. La Europa del Renacimiento no pasa por alto la solemnidad que se presupone a la futura madre del rey de Francia y, su acicalamiento, es, sin duda, parte del poder y de la solemnidad real que debe sentirse y celebrarse en sus exposiciones públicas. En estos primeros años de su andadura matrimonial, cabría calificar su imagen retratística como la de “compañera de vida”, antagónica al modelo de viuda sobre el que sustentará en un futuro su imagen de poder, pero de vital importancia desde el que entender y ofrecer lo que el pueblo espera de ella; todavía no tiene que enfrentarse directamente a las complicaciones de un gobierno, aunque eso no la hace inmune al conocimiento y el aprendizaje que le proporcionarán las tramas políticas que se urdían en la corte.



Figura 3. CLOUET, FRANÇOIS. CATALINA DE MÉDICI, REINA DE FRANCIA. CIRCA 1556. CHÂTEAU DE VERSAILLES ET TRIANON.

En la siguiente imagen, (fig. 3), contemplamos a la reina de Francia que nos ofrece un aspecto profuso en atavíos, mucho más recargado que en las ilustraciones anteriores. Llama la atención comprobar que, cuanto más tiempo transcurre en su papel de dama-consorte, más aparatoso se torna su atuendo. Cubre sus hombros con una rejilla, a modo de panal de abeja en la que, un ajustado corpiño, remarca su cintura y, de esta forma, realza sus hombros y potencia la solemnidad de su rostro. A partir de la primera mitad del siglo XVI, es habitual que en los retratos áulicos los personajes se muestran de tres cuartos; todavía no es una mujer tan poderosa como lo será a partir de su regencia pero ya asoma la altivez psicológica entre su estatus y quienes tuvieran acceso a su persona como espectadores. En 1556, fecha de la obra, Catalina ya es madre de ocho de sus hijos y, François Clouet, su autor, sabe plasmar en su gestualidad facial el triunfo político, social y personal que la maternidad le supone, por lo tanto, ¿no sería esta representación una demostración de su magnificencia como parte de la estirpe de su esposo y de su descendencia? Sabemos que: “*Her self-defensive presentation gradually matured into a more sober portrait after the anxiety of the childless years passed. In depictions from 1555*

and 1556, Catherine has the impassive, dignified gaze common to French royal portraiture that became standard in her iconography” (Porter, 1995: 34). Debemos señalar que, la maternidad a la

que se ve abocada el colectivo femenino en la decimosexta centuria y, con mayor fundamento político y cultural para la madre de los herederos de la corona, impulsará la configuración social de su personalidad a la vez que mantendrá el estereotipo de género de dama callada, servil y devota que se exige. En la medida en que, todavía no tiene un reconocimiento activo en la política de su país y cumple su función como esposa “de”, establece una representación elíptica de su “yo”; es decir, no toma decisiones gubernativas como tal, pero sí las promueve desde sus logros maternos, estado con el que transmitirá una “savia” nueva, proporcionada a través de ella, los cuales beberá de unos valores, los suyos propios, y que dirigirán el destino de su país y la permanencia de la dinastía de los Valois. Estos retratos podrían interpretarse como una misión conectada a su estrategia de promoción, ¿una llamada de atención a la que es, ante Dios y los hombres, la esposa legítima de su rey? ¿Una exposición irrefutable de la que está vinculada a ser receptora de una continuidad dinástica? Catalina era un modelo de mujer instruida pero que, adoctrinada en el comportamiento que se esperaba de ella, supo calibrar los desafíos a los que debía enfrentarse en el entorno del poder regio. En esa desigualdad social en la que vivía, entendió que la dominación masculina era una circunstancia que debía sopesar, al menos en apariencia, para no contradecir los modelos patriarcales de autoridad. Siguió el orden establecido en su conducta puesto que, mostrarse como dama pía y reproductora, la entronizaban en el imaginario visual de su entorno como digna acompañante del representante de la política de su país y del beneplácito divino. Como la mayoría de las mujeres de alta alcurnia, su interacción social estará constantemente sujeta a las voces rumorosas y deducimos que, en este tipo de encargos artísticos, podrá explayar en toda su plenitud los gustos e inquietudes que la acompañarán, desde su posición de dama excelsa y su condición de mujer, en la construcción de su imagen de poder. En la expansión de su mismidad, los retratos le permitirán extraer un significado de su persona como documento histórico, divulgación política y autocelebración.

Segunda etapa (1559-1589)

Enrique II muere en 1559, inesperadamente, durante el enfrentamiento de un torneo contra Gabriel de Montgomery y después de varios días de agonía, Catalina se parapeta tras su nuevo estado civil como “viuda doliente”. En la difusión de sus propios retratos construirá el puente a través del cual propagar, en su entorno y en los espacios de otras cortes europeas, un material visual imprescindible para mantener su autoridad. Conectada a la soledad marital que la acompaña, reescribe y cimenta su rol como mujer, esposa y gobernadora de Francia y, pese a que sus pasos están controlados por el protocolo que impone el tiento patriarcal, cabe preguntarse, ¿no contribuye su imagen a alcanzar el hábito artístico de la autopromoción de otros monarcas y, así, generar en un futuro su propia automemoria? Ante su inesperada situación y como madre del heredero, se vio impelida a conseguir la aceptación popular; a partir de estas circunstancias, actuar como vínculo ineludible del futuro rey de Francia será una estrategia que le ayudará a aminorar el malquitar con el que era considerada por el pueblo. La expansión de su representación pictórica fue de suma importancia como base y plataforma con la que traducir una conducta moral idónea y una maniobra de aceptación sucesoria pero, siempre recreando su sentimiento de eterna fidelidad a su marido y, por tanto, conciliar desde su condición de viuda, su devoción de esposa y madre fervorosa a los ojos de Dios y de los hombres. Cabe señalar que, el deceso del monarca, marcó el inicio de un período inesperado, un punto de inflexión que la impulsó a manifestar su justificación en el mando de la nación; esto, derivará en una imagen con la que afrontar los tiempos políticos y familiares en los que se verá inmersa puesto que se hacía necesario: “*una nueva iconografía para una nueva etapa*” (García Pérez, 2015: 181), y, con ello, conectará los lazos entre su persona y su pueblo y, por otra parte, perpetuará una iconografía estandarizada. Pero, más allá del aspecto exterior, se pretendía, hacer una representación interior, una radiografía íntima del personaje en cuestión, una exhibición personalizada de la valía de su dignidad para merecer el estatus que ostentaba. Por otra parte, debemos subrayar la sencillez de los símbolos con los que configuró su iconografía, es decir, su toga de viuda, algunas veces con el detalle triangular sobre la la frente (fig. 4, 5 y 6), un vestido

cerrado hasta el cuello y adoptando una posición de tres cuartos con una mirada circunspecta e impávida; eran escasos, pero fácilmente recordables y comprensibles para quienes los contemplaban. Cada atributo, mantenía una correlación entre su imagen de poder, sus metas políticas y la idoneidad de género; en el caso de la toca, ¿no podría interpretarse como un detalle ornamental que ensalzaba su honorabilidad en alusión al hombre por el que se ofrecía y sacrificaba hacia su pueblo? En definitiva, construyó su imagen denostando las cualidades inapropiadas al tiento femenino y eligiendo artistas que los supieran obviar; precisamente, a partir de su viudez, mantendrá una imagen-prototipo prácticamente invariable hasta su muerte.

Pero la efectividad de su patrocinio artístico y el logro de sus objetivos tuvieron en la literatura un sustento desfavorable y propicio, en función de los tiempos. Entre los primeros y sustentadores de “una verdad” desdibujada y de una reiteración sobre la maldad femenina, existió un compendio de opiniones y manifestaciones publicadas por diferentes filósofos y pensadores que dictaminaron “la corrección moral” de lo establecido en obras tales como *Andrómaca* de Eurípides, donde se exponía la excesiva locuacidad en las mujeres como defecto adverso a las bondades humanas o, por ejemplo, el *Yambo* de Semónides, en el que se reprobaba la gula excesiva que, desde su punto de vista, las caracterizaba, (González Galván, 2004: 113-122). Aristóteles, por su lado, dejó claro en su obra *Política* las diferencias esenciales entre un sexo y el otro: “*Es, pues, evidente que a todos los seres de que hemos hablado les corresponde una virtud moral, pero la templanza de una mujer y de un varón no son idénticas, ni lo son su valentía y su justicia, como pensó Sócrates sino que en el hombre el valor es una virtud de mando, y en la mujer una virtud de subordinación; y lo mismo ocurre con las demás virtudes*”, (Samaranch, 1986: 707). En los *Argonáuticas*, Apolonio de Rodas, ya advertía sobre la tendencia de la mujer a la mentira, con lo que se extrema, una vez más, la demonización de la costilla de Adán, y contribuyó a consolidar la esencia de su naturaleza perniciosa. Los escritores latinos tampoco fueron ajenos a este desprestigio denostador de las que vivían sometidas al sexo dominante: “*Sobre todo en obras como el Ars amatoria, de Ovidio, que influyó en el Pamphilus de Amore del siglo XII, el De Amore, de Andreas Capellanus, las obras satíricas de Juvenal, y entre los italianos, el Corbaccio, de Boccaccio*”, (Viera, 1975: 557). En las centurias posteriores, el período medieval mantuvo el instinto vilipendiador acerca de las mujeres; testimonio de esta continuidad fueron algunas obras como las que demostraron las estrictas pautas morales del Arcipreste de Talavera, (Zalba, 2010: 331), o las reflexiones que se deducen de la obra de *Aristóteles y la cortesana*, líneas que refuerzan el concepto de un ser colmado de perversidad, (González Zymla, 2017: 7-44). En cambio, otras reflexiones literarias centraban más sus escritos hacia las sugerencias de comportamiento idóneo como Fray Luis de León en su obra, *La perfecta casada*, en la cual exponía sus recomendaciones: “*Cuánto importa que las mujeres no hablen mucho y que sean apacibles y de condición suave. (...)*”, (Albornoz Vázquez, 2010: 84). Esta animadversión hacia la esencia y la autonomía femenina siguió presente, siglos más tarde, en otras publicaciones como la de John Knox en su obra: *The first blast of the trumpet against the monstrous regiment of women (1558)*. El autor criticaba, firmemente, el hecho de que cualquier mujer tuviese la posibilidad de reinar. En esta misma obra, el autor expone su pensamiento hacia la ginecocracia fundamentando su hipotética incapacidad a los supuestos deseos de la voluntad divina: “*To place a woman in authoritie above a realme, is to pollute and prophane the royall seate, the throne of justice, which ought to be the throne of God, and . . . to mainteine them in the same, is nothing els, but continuallie to rebell against God*” (Patricia-Ann, 1990: 242). En la base de sus reflexiones, resumaba la esencia de los relatos bíblicos ya que el hecho de que el varón fuese creado en primer lugar demostraba la voluntad divina en que las mujeres debían someterse a las órdenes de su compañero; además, vislumbraba en el afecto y la dulzura femenina debilidades alejadas de cualquier positividad. En la esencia de sus consideraciones, casi podríamos entender que, a sus ojos, las damas debían ser proscritas de cualquier función que no fuera la de ser madre y esposa. A lo largo de todas sus disertaciones, abogaba por un traslado de la función gubernativa al esposo, en caso de que éste pudiese desempeñar tales funciones. Teniendo en cuenta que la obra de Knox se

dio a conocer justo un año antes de que Catalina enviudase, ¿no es lógico entender en la joven italiana, un deseo de buscar, a través del patrocinio artístico, un freno y subterfugio alternativo a la redundancia ideológica masculina?

Pero, pese a esa ingente cantidad de literatura “negadora” de la valía femenina, también existió una corriente a favor de su capacidad, influida por los ecos humanistas y exponiendo distintas perspectivas que, en algunas casos, conceptuaban positivamente sus capacidades así como el mismo origen de su naturaleza. Adheridos a tales ponderaciones, encontramos a Aylmer, un defensor de la legitimidad gubernativa de las mujeres en base a que, precisamente, el propio nacimiento de las mismas en una familia real, no debía interpretarse como una casualidad sino en la supuesta voluntad de Dios de permitir la autoridad femenina al frente de un territorio, (Patricia-Ann, 1990: 242-261). En la misma línea hemos de recalar en las deducciones de Agrippa: “*Since, therefore, woman is the ultimate end of creation, the most perfect accomplishment of all the works of God and the perfection of the universe itself, who will deny that she possesses honor surpassing every other creature?*” (Agrippa, 1996: 2). La particularidad de su razonamiento remarcaba, contrariamente a lo que, hasta entonces y tradicionalmente sucedía, la superioridad de su intelecto puesto que, siguiendo las creencias de la religiosidad cristiana, al ser creada después del hombre, incluía en ella la perfección más excelsa de todo lo que había realizado el Creador. Así, pues, mujeres como Catalina, pudieron encontrar en estas publicaciones una nueva perspectiva que justificase la inclusión de las decisiones femeninas en la esfera pública. Por otro lado, Diane Wood ahonda en la argumentación del mismo autor, profundizando en el condicionamiento social de los argumentos teológicos, bíblicos y filosóficos como constructores de las barreras sociales, verdaderos fagocitadores de su individualidad. De alguna forma, estas islas ideológicas de excepcionalidad, ¿no buscaban anular la supuesta incapacidad en función del sexo biológico? o ¿pretendían realizar una reconstrucción de una naturaleza tradicionalmente agraviada? Continuando con las apreciaciones de Agrippa, éste percibió en la actitud del hombre el lastre sociológico que sufrían las mujeres puesto que ellos son: “*who relict their freedom and opportunities*” (Wood, 1997:190). En esta corriente a favor de la educación femenina encontramos en la figura de Juan Luis Vives uno de los humanistas más implicados en dicho propósito, tal y como corrobora Gloria Kaufman: “*one of the three great figures of the early sixteenth century humanist movement, along with Erasmus and Budé*”, (Kaufman, 1978: 891). Debemos remarcar que, aún defendiendo la instrucción femenina, algunos autores perciben en esta postura, principalmente, una vía para conservar su decoro y pureza; “*and the view that a woman's virtue resides in her chastity and that the primary goal of education is to protect that virtue*” (Patton, 1992: 113). En su concepción sobre el colectivo femenino se preocupaba más de las ventajas que suponía su reclusión en el ámbito privado así como el cumplimiento de unos códigos morales con el fin de mantener una sociedad estable, pacífica y cumplidora de la imposición ideológica de las pautas masculinas. Seguir el camino del matrimonio y probar la capacidad reproductiva, acatando el marco de virtudes establecidas, tales como el retraimiento, la soledad y la obediencia, eran fundamentales para no desviarse del discurso renacentista; de este modo, se evitaba el cuestionamiento de la supremacía de los hombres y, por lo tanto, la estabilidad del poder político. Para asimilar las recomendaciones de Vives debemos entender que, en la base filosófica de sus escritos, la vida ordenada, desde el punto de vista moral, era el inicio hacia una cotidianidad virtuosa ya que era una demostración de entrega a Dios; así, pues, las soberanas de la Edad Moderna se preocuparán de instrumentalizar una imagen al mundo acorde con esa jerarquización simbólica y familiar que legitime su posición de poder. Otro defensor pero con matices respecto a la situación femenina, la encontramos en la figura de Tomás Moro, tal y como deducimos de su pensamiento: “*defendía la castidad femenina y pensaba que las mujeres debían estar instruidas, pero sin salir de los límites del ámbito privado*” (Martín Casares, 2002: 229). Estos fundamentos filosóficos, en su aspecto menos favorecedor al colectivo femenino, perseguían en la atribución de determinadas características al mundo femenino un fortalecimiento de la base social mantenida en los valores patriarcales. Entendiendo el rol de damas como seres

subordinados al sexo opuesto se evitaba un modelo desafiante para el grupo dominador. La interiorización de su inferioridad suponía una baza con la que mantener la infravaloración a la que se veía sometida desde el principio de los tiempos. En la obra de Sir Thomas Elyot en *“Defence of good woman”* (Cagnolati, 2010: 1) ella, la futura regente, encontrará el arcano desde donde apoyar y configurar su posición política y su glorificación política pero siempre dentro del marco social establecido. Digamos que en el contenido y el continente de sus lecturas encontrará las bondades para discernir el porqué y el cómo de los propósitos que reforzarán su personalidad gubernativa, una fuente desde donde ligar su concepción de inmortalidad, una comunicación de superioridad, que renueva su ser y la recepción ajena que reciben los demás. El artículo de Constance Jordan en *Feminism and the Humanists: The Case of Sir Thomas Elyot's Defence of Good Women*, (Jordan, 1986: 242-259), realiza un profundo análisis de la obra de Elyot. Escrito en Inglaterra en 1540, es en este momento cuando la reina francesa llevaba siete años como esposa del delfín de Francia y, en el territorio anglosajón, Enrique VIII todavía no tenía un varón que le sucediera. Por lo tanto, la obra de Elyot apareció en un momento en que, la nación que evolucionaba bajo el gobierno de los Tudor, necesitaba justificar y proyectar la concepción natural de la mujer en pos de nuevas posibilidades que permitieran, en caso necesario, un gobierno bajo el mando femenino. El núcleo filosófico de su pensamiento radicaba en descontextualizar la virtud de un determinado género, es decir, que no era atribuible, únicamente, a uno solo de los sexos. Con o sin esa intención, el trasfondo de sus palabras rebate el ambiente misógino que estructuraba la rutina social utilizando en su configuración literaria un diálogo entre dos referentes clásicos como eran Aristóteles y Platón. Frente a otros humanistas que focalizan la representación de la virtud en la ejemplificación de distintos personajes, Elyot confería a la capacidad de sacrificio el espejo en el que comprobar dicha cualidad. Así, exaltaban en la simbología de sus encargos artísticos, la entrega con la que, las reinas o regentes viudas, dedicaban su vida y su persona a su pueblo. De hecho, pese a que se alaba la personalidad discreta y prudente en el colectivo femenino, se estimaba su papel en la vida política como una circunstancia que, pese a ser muchas veces ajena a su voluntad, era aceptada por ellas con resignación y por lo que se hacía necesario elogiar esa dificultad. En el análisis sobre la figura de Elyot, Constance Jordan, entiende en el conjunto psicológico del mismo, una puja por una educación femenina pero, ¿no es, en ocasiones, esta recomendación, una vía para dirigir la obediencia a la mejora del colectivo masculino? Estudiosos como Wayne (Wayne, 1985:15-29), nos descubren que Richard Hyrde, en su caso, era partidario de una preparación académica con la que aportar una mejora cultural al colectivo femenino y, conectado a esta idea, entiende en dicha preparación una oportunidad para enriquecer su vida y su perspectiva moral y, de este modo, combatir las críticas masculinas. Según las pesquisas de Broomhall (Broomhall, 2015:281-283), advertimos en sus reflexiones, una consideración de primer orden como “conectoras” de la diplomacia internacional; esto es, estos “seres” abocados al acatamiento, reforzaban los lazos transnacionales en la medida en que eran sometidas a los matrimonios familiares o al cumplimiento de una maternidad, tal y como se les exigía como continuadoras de su dinastía para expandir su poder. Este contexto filosófico-social nos permitirá entender la significación de la siguiente selección de imágenes; su análisis, nos proporcionará una visión desde el que recibirlos como una proyección de su identidad ante su “desamparo conyugal” y que tuvo como fin asentar en la memoria y, en la historia presente y futura, la relevancia de su papel en la política francesa. La proyección de su estado de viuda y el recuerdo de su esposo se convirtió en la base de un ritual institucional y psicológico desde el que asentar su propia autoridad y su gobierno en favor de su territorio. La desaparición de la autoridad masculina regia, podríamos decir, abrió paso al inicio de su feminidad, de sus gustos y decisiones, garantes de lo que “hubo” y “fue”. A partir de 1560, se hará más evidentes la acentuación de los rasgos que le otorgará su camino hacia la senectud y que se preocupará de hacer llegar a distintas cortes europeas, actuación que nos revelará el control que

llegó a tener sobre ella.² Así, pues, la imagen de poder de Catalina quedó expresada en un trazo hábil e impecable, un contorno firme sostenido en un trazo sereno, una mirada enérgica cuyo resultado derivaba en una sobriedad acorde con su posición; una difícil simbiosis con la que captar la luz interior, accesible y distante a la vez. Los retratos cristalizaron, pues, en un sistema en el que sustentar el linaje aristocrático y de poder; se adentraban en el alma de los retratados, explotando la figura de la soberana cuya representación enlazaba una intencionalidad y una identidad figurada para sí y sus espectadores. En esa soledad impuesta por las circunstancias, una vez abocada a su soledad marital, será la existencia de sus hijos y su atuendo de viuda, la que sumará un lenguaje simbólico, el cual, la encumbrará a un espacio mucho más etéreo y, a la vez, cercano a la voluntad divina. La posesión de una descendencia y el respeto a la memoria de su esposo serán el salvoconducto de su honorabilidad frente a los demás. La mujer, en general, debía ser un reflejo de la pureza mariana; María había sido Madre del Creador, devota hasta sus últimos momentos postreros, Purísima, en los aspectos más inaccesibles que toda mujer debía reservar para el esposo; entonces, “las otras mujeres”, las que no tenían parangón con la Elegida por Dios Padre, debían, al menos, acercarse, dentro de su imperfección, al modelo de la Madre del Redentor (Frias Sagardoy, 1993: 576).



Figura 4. CLOUET FRANÇOIS. RETRATO DE CATALINA DE MÉDICI. CIRCA 1580. WALTERS ART MUSEUM, BALTIMORE.

En el retrato (fig. 4) nos encontramos una obra de François Clouet en el que Catalina irradia seguridad y rectitud a la vez que la excelsitud visual de su rango. Pese a que el fondo del mismo no se distingue del propio vestido, resulta curioso comprobar que el conjunto de su vestimenta no pierde ni la visibilidad ni la visualidad con la que pretende hacer emerger su personalidad. El autor, desde el punto de vista técnico y en contraste a esa oscuridad, logra una gran luminosidad de la protagonista, destacando su piel blanca rosácea y esmerando el detallismo del cuello albugíneo y refinado de la delicada puntilla; ese difícil equilibrio entre luz y opacidad rezuma una piedad serena y acorde con el ideograma artístico que la vincula como representante de la voluntad divina en la Tierra. En su gesto, en su mirada, en la cromaticidad que la envuelve late una demostración de fe destinada a conciliar su persona con el destino de Francia y, de esta manera, adormecer las suspicacias auspiciadas por los embates de género. Su presencia, encarnada bajo el talento de François Clouet, fue un mecanismo simbólico que alertó de la existencia de una jerarquía superior y, desde su

cúspide o cima, oteaba la evolución de su poder. Estos encargos retratísticos participaban, implícitamente, en los procesos de paz, en el funcionamiento de un engranaje político de la que, con o sin su voluntad, personalizan la simbolización de la majestad y lo sobrehumano. En ellos se concentró la aquiescencia de la comunidad cortesana y, desde el punto de vista de la legitimidad y continuidad política, expusieron una lectura simbólica de esa misma rectitud y honestidad personal.

2 “Catalina’s feminine virtues thusly depicted remained her image-no matter who portrayed it. This indicates some degree of control over her image. She remained the widowed Queen Mother until the end of her life. An anonymous artist executed a painted portrait from Clouet’s drawing around 1560. Ten years later, pierre dumoutier updated the Clouet drawing. Dumoutiers’s Catalina is olderl, and her facila featuresmore pronounced, but the image is otherwise exactly the same, as is apparent in the painting derived from the 1570 drawing. Catalina distributed this image to royal governors and courts all over Europe, and images of her in bust or full length appear routinely in noble portrait collections now in the Bibliothèque nationale” (Crawford, 2001: 35-36).



Figura 5. LIBRO DE HORAS DE CATALINA DE MÉDICIS. CATALINA DE MÉDICIS. SIGLO XVI. BIBLIOTECA NACIONAL DE PARÍS, FRANCIA.

En la siguiente imagen, (fig. 5), observamos, al igual que en la anterior, la puntilla que sobresale del cuello. Lejos de ser un detalle baladí, sirvió para mostrar la esencia de su familia puesto que, en primer lugar, expresaba la prosapia de la que formaba parte y descendían sus hijos y, en segundo lugar, traducía su carácter precursor en la retratística: “*The story of lace in portraiture begins with Catherine de Medici who took with her from Italy to France in 1533*” (Goddard, 1992: 124); apenas se obtiene un resquicio por el que distinguir su cuello pero, en cierto modo, advertimos cierto receso de severidad en la línea de sus labios en comparación con la figura n.º 4. En cualquier caso, esta evolución pictórica ensalzaba su conducta personal con los objetivos políticos que buscaba conseguir. La idea permanente que lanzaban sus mensajes pictóricos era convencer sobre su valía y ello incluía su interioridad íntima, religiosa y política. Como pauta común, es especialmente remarcable su seriedad, la rigidez de su rictus, impasible ante los acontecimientos que la

elevaban o la denostaban a ojos de su pueblo, aunque estas características solo pretendían extirpar cualquier atisbo de debilidad frente a los demás. Como la mayor parte de las soberanas de su centuria, la soberana lucía la toga de viuda como código simbólico para clarificar su virtud espiritual frente al establecido para los varones, mucho más proclives a mostrar una majestuosidad, en apariencia, aparentemente más contundente e incuestionable. Con este atuendo, las soberanas de su tiempo, recreaban su alejamiento de las pasiones mundanas, focalizando todas sus decisiones y su virtud al gobierno de un territorio sin olvidar su autoafirmación política y personal como reina/regente y como mujer. La toga, el velo, de origen medieval, concretamente de la palla de la Antigua Roma, no será hasta el siglo XV cuando se adoptó como recurso habitual en su vestimenta ya que: “*se convirtió en la prenda favorita de las mujeres que deseaban vestir discretamente, viudas, dueñas, y damas de edad avanzada*” (Eichberger, 2001: 6). Por su colocación y color zaino, se acabó utilizando, primero, como servidora del Omnipotente y, finalmente, como muestra de aflicción ante lo impostergable. La elección de ese color, de la oscuridad cromática expresaba un lenguaje de referencia: “*con frecuencia simbolismo de los colores está más próximo a lo emblemático que a lo simbólico; de modo que cada color es un emblema (en el sentido casi heráldico del término), de un cierto número de ideas o de conceptos personificados*” (Sánchez Ortiz, 1999: 323). Por tanto, cubrir el rostro o solo parte de la cabeza, ¿no sería una demostración o promesa velada de alejarse, para siempre, de lo que, hasta entonces, había sido su rutina vital? Haciendo alusión a otro autor: “*el velo suponía el fin de las ataduras del mundo y el inicio de una vida austera y pobre; el hecho de ir vestida de novia visibilizaba a la monja como esposa de Cristo o como la "otra esposa" a diferencia de las mujeres del mundo*” (Sánchez Hernández, 2015:1900), ¿podría, esto, hacernos hablar de una “iconografía de honestidad”? No ignoran el poder de la fe por lo que instrumentalizaban la religión para amurallar las fisuras que pudieran resquebrajar los cimientos de su mundo; de hecho, se esmeran en mostrar una personalidad proclive al silencio y la castidad, tal y como irradia el hábito de viuda o de monja, característica iniciada por Margarita de Austria, (fig. 3): “*con las que se crea el “tipo” para el resto de viudas de la familia*” (Martínez Marín, 2014: 4). Además, el color negro que Catalina y, por ejemplo, María de Hungría utilizan una vez que han fallecido sus esposos, no son solamente una simbología de poder; ni tan solo la expresión de un sentimiento que acompaña sus vidas, es una tonalidad que remarca la autoridad real: “*The color black, however, could signify more than suffering. For one thing, the color black was worn by many figures of the highest authority during the fifteenth and sixteenth centuries, including Philip the Good (1396-1467) of Burgundy, Charles V (1500-1558) and Philip II (1527-1598) of Spain. Black not only represented mourning but also*

royal authority, and it was crucial that Catherine be taken seriously as a ruler following Henri's death (Lhemman Miller, 2007: 29). De esta forma, se igualaba a sus homólogos masculinos; destacaba y se diferenciaba sobre la que había sido su rival hasta el último aliento de su marido, Diana de Poitiers, ya que ésta combinaba el color blanco y negro, y subrayaba el dolor permanente por su ausencia, buscando la aprobación de su pueblo.



Figura 6. RETRATO DE CATALINA DE MÉDICI DE CLARISA. DÉPARTEMENT MANUSCRITS OCCIDENTAUX. 1580. BIBLIOTECA NACIONAL DE PARÍS, FRANCIA.

Otra de las piezas más relevantes de sus comandas es uno de los retratos más singulares en la que podemos contemplar a Catalina vestida de Clarisa, (fig. 6). Esta presentación supone una obviedad en la conexión de la reina-madre con esta orden y, sin duda, con la piedad y el misticismo, cualidades ambas dos, que se esmeraba en identificar con su persona y formaban parte de la evolución de su imagen de poder. Ante esta inusual representación, no es baladí recordar el siguiente episodio: estando refugiada en el convento de Santa María de la Murate y, en un momento en el que peligro exterior hacía temer por su integridad, el escritor y estudioso de la figura de la reina francesa Alfred Von Reumont, explica que, alertada de los posibles enfrentamientos que la acechaban, ella respondió con la ingenuidad lógica y manifiesta de sus primeros años, afirmando: “*Allez et dites à mes pères et à mes maîtres que je deviendrai nonnes et passerai ma vies entière auprès de ces mères respectables* (Reumont, 1886: 108). Esto, ¿podría explicar que, años más tarde, ofreciera al mundo un retrato-homenaje con ese atuendo a una orden religiosa? Por otro lado, observamos que la obra está fechada en 1580, lo que nos indica que la reina se hallaba en la última etapa de su vida, por tanto, conscientes del episodio anterior y dada la curiosidad iconográfica que nos ocupa, ¿podría ser un presente pictórico que mandó a las que, en su día la protegieron? ¿Un retrato en el que definirse en los últimos

años de su existencia? o ¿gratitud por las plegarias solicitadas a favor de los miembros de su familia y de su propia persona? Unido a estas pesquisas es importante resaltar que, tal vez, adoptó la proyección de esta imagen por influencia de otras damas como Margarita de Austria, María de Hungría y, posteriormente, su nieta Clara Isabel Eugenia; ésta última recoge dicho testimonio iconográfico de su abuela a la muerte de su esposo el archiduque Alberto de Austria en 1621, ingresando en la orden tercera de San Francisco un año más tarde y siendo retratada con esos mismos hábitos por Rubens en 1625 (Ffolliott, 2020: en prensa). Esta repetición representativa, donde simultanea su faceta de monja y viuda, se halla muy arraigada entre las mujeres de la dinastía de los Habsburgo en la decimosexta centuria. No debemos olvidar que, además, son años en el que se multiplican las órdenes monásticas ya que, Francia, atraviesa un momento de cambios auspiciados por los vientos de la Contrarreforma y, por lo tanto, en un período de renovación espiritual cabría la posibilidad, también, que su relación con las Clarisas fuese iniciada al final de su vida y, el hecho de que aparezca en su mano derecha con su libro de horas, es, una vez más, el objeto idóneo en el que mostrar su fervor y devoción religiosa.

A lo largo de este análisis, vemos el cambio que los años van ejerciendo sobre su aspecto, como su hinchazón en el rostro, su aumento de peso (fig. 4, 5 y 6) y el mantenimiento de su posición de tres cuartos, pose que responde a la imitación con la que se representaban los iconos marianos; por tanto, podemos decir que, intencionadamente o no, adoptó ese lenguaje visual para remarcar su cercanía al Todopoderoso, sin obviar el recato indumentario y gestual que le hacen proyectar al

público la misma seriedad que quiere transmitir en el mando y gobierno de sus decisiones. “*The category of widow portraiture can be generally characterized as follows: the widow is depicted in a three-quarter or bust-length pose; she is set in profile or frontally against a plain, dark background; she is depicted with a sober or severe expression: and, most importantly, she is simply veiled and dressed in dark colors*” (Allison, 2003: 224). La viuda en cuestión, observada por todo su entorno, se exponía a ser criticada en función del lenguaje que proyectaban sus actos y su vestimenta. El negro era, en sí, color y mensaje a la vez que rezumaba distinción, un halo de respeto hacia el que ya no estaba entre los vivos. Tanto los cortesanos como los príncipes utilizaban esa tonalidad independientemente de su estado civil o de la emoción que les embargara en caso de verse abocados a la ausencia marital. La vestimenta oscura era una forma de mostrarse socialmente y que las mujeres adoptaron para manifestar su estado doliente, determinado por las indicaciones de filósofos y pensadores varones, (Levy, 2003: 339). Podemos decir que, la significación neutra con la que esa tonalidad era utilizada por los hombres, acabó siendo una distinción de género y de dolor atribuida como cuasi obligatoria para las mujeres y éstas, a su vez, basaron su autoridad justificándola en la aceptación de un comportamiento como madre, esposa y viuda esperado por los demás. En su estrategia personal estaba el convencer de que sus cualidades se asemejaban a las de los gobernantes masculinos sin dejar de un lado las virtudes que la debían acompañar como mujer. Es evidente que, su línea de flotación, se sostenía, en gran parte, en las señales exteriores que la mantenían como imagen conmemorativa de su esposo y legítima gobernadora de sus territorios. Con su eterno luto y los escasos accesorios que la acompañaban en las representaciones pictóricas o en sus dibujos, uniformizaba su esencia íntima para presentarse política y metafóricamente a los demás. En esa etapa de su vida no solía lucir joyas; así, pues, ¿no respondería esta falta de “ornamentos” un deseo de conciliar su aspecto de viuda doliente con una rememoración permanente del que fuera su esposo? Sea así o no, la esencia de estos retratos se convertirá en el testimonio estratégico con la que mantenerse como catalizador de una dinastía que lucha por sobrevivir. En toda las obras escogidas de esta etapa, podemos cerciorarnos de la repetición de los elementos de su indumentaria y de mantener como iconografía asentada y prácticamente inalterable, un vocabulario visual erigido para mostrarla más allá de sus fronteras. Esta expansión y apuntalamiento no fue solo fruto de su determinación; junto a ello, contó con una corte que visualizaba estos retratos y, al mismo tiempo, diseminaba la importancia de esa dimensión artística con el que subrayar la impronta de su patrona y de sus acólitos.

CONCLUSIÓN

Pese a que la realización de retratos aúlicos, en sí, no emergió de las entrañas renacentistas ya que existían en las centurias de la Edad Media, su colección y su significación bajo el patrocinio de la reina italiana, cobraron un sentido más evocador, si cabe, como servidora de un programa político por cumplir anexado al palpito de su intimidad personal y familiar; pero, frente a la estabilidad iconográfica de su imagen, la pintura como destreza artística, fue reelaborándose en su acepción funcional ya que entendemos que fue desligándose, paulatinamente, del retrato religioso, algo así como una emancipación representativa hacia la reafirmación de la autoridad monárquica y su influencia en el simbolismo del rango de la dignidad real. A lo largo de su desarrollo y en el caso que nos ocupa, no trataron, únicamente, de exponer la eficacia de una función gubernativa, sino la de trasladar unos códigos de exclusividad que comunicaban su carácter sacro, identificando la figura de la soberana y sus decisiones con la voluntad divina. La pose, la indumentaria y la gestualidad de estas piezas formaron parte de un protocolo ceremonial adaptado al entendimiento popular que, por ende, reforzaba la personalización de quien estaba al mando de la nación y, mucho más relevante que este apuntalamiento psicológico, es que recreaban su presencia allí donde se exponían. Una vez construida su identidad como viuda doliente, los siguientes pasos se concentraron en mantener, multiplicar y hacerla llegar a la mayor cantidad posible de casa reales y consolidar su grandeza como bienhechora, protectora y alma entregada al bien de sus súbditos, pero, considerando los beneficios políticos que esto le reportaba, debemos reflexionar en el

intimismo narrativo que exhalaban estas obras puesto que, en esos espacios de grandes o reducidas dimensiones, dependiendo de los casos, Catalina encontró el suyo propio, sin que nadie lo invadiera, alzándose victoriosa como quién se manifiesta triunfante tras la conquista de su territorio, entonces, ¿cabría interpretarlas, en sus inicios más primigenios, como muestras de vanidad y orgullo reconvertidas en el sustento político de su ideología? Pero, más allá de esta posible conjetura, sabemos que albergaba entre sus creencias el firme convencimiento de la acción mágica de la imagen en sí misma;³ un método o discurso abstracto, digamos, con el que atraer la paz ante las hostilidades que sufría su país, un “corrector” sociocultural de las rémoras de su siglo. Todos ellos, no solamente los de Catalina, sino la de familiares y otros adláteres, conversaban con la mirada ajena, con una voz silenciosa a los oídos pero facunda a la observación de los más avezados. Los invitados de la reina, los cortesanos que pululaban entre los rincones de la corte eran y debían ser testigos de la beldad de sus trazos, del delicado lazo de unión que podían forjar entre unos y otros. Ser la madre del rey y tener en sus manos la responsabilidad de su educación y la de sus hermanos era una misión ineludible la cual debía expresarse con un mensaje contundente y continuo en la memoria de sus súbditos; sabía que ser una mujer extranjera y sin una experiencia conocida en las pantanosas aguas gubernativas dificultaba su empeño en ser merecedora del afecto de su pueblo. Necesitaba divulgar su imagen, hacer saber de su existencia pero, sobre todo, de su valía y rectitud interior, y sus retratos actuaban como multiplicación de su destello anímico; a través de ellos, obtenía una sacralización de su persona con la que trasladar su clemencia e indulgencia, sin descuidar una autoridad a la cual se debían sus súbditos, así como servir como presente para confirmar una invitación o una promesa de paz, de noviazgo o matrimonio e, incluso en determinados casos, como obsequio a entregar a un embajador que en sus viajes e intercambios multiculturales podía actuar como extensor de su persona y su imagen; tretas o caminos, al fin y al cabo, que diseminaban *le portrait* de la que seguía la estela de su esposo y velaba, a ojos de Dios y del mundo, por todos y cada uno de los que habitaban su reino. Por ello, ningún detalle de estas colecciones quedaban al azar; muy al contrario, ella como mentora de su mecenazgo, percibía en la exposición de las imágenes un poder de direccionalidad política y emocional que le diera a la nación y su historia el mismo sentido que proyectaban sus representaciones.

3 “En mettant en representation un monde ordonné, s’opposant au désordre du monde présent divisé entre fidèles de confessions différentes, divisé entre souverains européens, divisé entre grands rivaux, Catherine de Médicis n’intégrait-elle pas sa fascination pour l’images dans une conception particularisée de l’histoire sur laquelle le gouvernant espérait pouvoir agir par le recours à des influx magiques” (Zvereva, 2011:11-12).

Bibliografía

- Agrippa, C. H. (1996). *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*. Chicago: University Press.
- Albornoz Vázquez, M.^a E. (2010). Rumores venenosos, cartas engañosas, gritos de crítica social. Los poderes (im) posibles de las voces femeninas en Chile, 1660-1750. *América sin nombre*, 15, 79-82.
- Broomhall, S., (2015). Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities. *Parergon*, 2, 281-283.
- Cagnolati, A. (2010). Un debate sobre la identidad femenina en el Renacimiento. *Cuadernos Kóre*, 3, 10-17.
- Chiorian Wolken, C., (2012). Beauty, power, propaganda, and celebration: profiling women in sixteenth-century italian commemorative medals. Dissertation Advisor: Dr. Edward Olszewski. Department of Art History. Case Western Reserve University School of Graduate Studies.
- Crawford, K. C. (2001). *Perilous performance. Catherine de Médicis: Staging the Political Woman*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.
- Eichberger, A. (2001). Renaissance Princes named Margaret Fashioning a public image in a Courtly Society. *Melbourne Art Journal*, 4, 4-24.
- Ffolliott, S. (2020). Juana and her Peers: Queens, Regents, and Patronage in Sixteenth-Century Europe' Mary of Hungary, Female Rulership, and Portraits by the Leoni. En *The Making of Juana of Austria: Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia*. Louisiana LSUP: Noelia García Pérez ed.(en prensa).
- Freedberg, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: Chicago University Press.
- Frías Sagardoy, M. A. (1993). La mujer en el arte cristiano Bajomedieval. *Anuario filosófico*, n.º 3, 573-598.
- García Pérez, N. (2015). *Joyas y legitimización de poder en las mujeres gobernantes del Renacimiento*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Goddard Ball, W. (1992). Lace in portraiture. *The Brooklyn Museum Quarterly*, 3, 123-133.
- González Galván, M.^a G. (2004). Misoginia en la poesía helenística. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 15, 113-122.
- González Zyma, H. (2017). Aristóteles y la cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI. *Revista digital de iconografía medieval*, 17, 7-44.
- Jordan, C., (1986). Feminism and the Humanists: The Case of Sir Thomas Elyot's Defence of Good Women, en *Rewriting the Renaissance, The Discourses of sexual difference in Early Modern Europe*. Chicago, Londres: Chicago University Press, 242-259.
- Kaufman, G. (1978). Juan Luis Vives on the education of women. *Signs, journal of women in culture and society*, 4, 891-897.
- Levy, A., (2003). Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe. En *Framing widows: Mourning, Gender and Portraiture in Early Modern Florence*. Massachusetts: Asghate Publishing, 211-231
- Levy, A., (2003). 'Imposing Pictures. Widow Portraiture as memorial strategy in Early Modern Florence'. En *Witwenschaft in der frühen Neuzeit: fürstliche und adlige Witwen zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 321-341.
- Lheman Miller, E. (2004). *Sorrow and Power: at the tumb of Catherine and Henri II in The image of a queen: the representation of Catherine de' Medici as Penelope in the Gallery D'Ulysses*. Masters of Arts. B.A., The university of South, Athens, Georgia, 22-27.
- Luque Magañas, R. (2015). *Relaciones entre arte y moda: diálogos y juegos de identidad. Desde la alta costura en el vestir hasta nuestros días*. Málaga: Tesis doctoral, Universidad de Málaga.

- Macdonald, K. (2007). Colorer les faits: le statut du portrait graphique chez Brantôme. *Seizième Siècle*, 3, 207-223.
- Martín Casares, A. (2002). Las mujeres y la “paz en la casa” en el discurso renacentista. *Chronica Nova*, 29, 217-244.
- Martínez Marín, C. M. (2014). *El mecenazgo artístico de María de Hungría en el contexto europeo*. VI Congreso virtual sobre Historia de las mujeres / Manuel Cabrera Espinosa (dir. Congr.), Juan Antonio López Cordero (dir. Congr.), Jaén, 35 págs.
- Reumont, A. V. (1886). *La jeunesse de Catherine de Médicis*. Paris: Henri Plon.
- Samaranch, F., (1986): *Aristóteles, Obras (Del alma. Ética Nicomaquea. Ética Eudemiaca. Política. Constitución de Atenas. Poética)*, Madrid: Editorial Aguilar.
- Sánchez Hernández, M.^a L. (2015) La indumentaria monjil femenina en los siglos XVI y XVII. En *Comercio y cultura en la edad moderna*. Sevilla: Iglesias Rodríguez, Juan J. et alii Editores, 1887-1900.
- Sánchez Ortiz, A. (1999). *El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa*. *Revistas Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 321-354.
- Patricia-Ann, L. (1990). A Bodye Politique to Gouverne: Aylnter, Knox and the Debate on Queenship. *The Historian*, 2, 242-261.
- Patton, E. (1992). Second Thoughts of a Renaissance Humanist on the education of Women: Juan Luis Vives Revises His De institutionie feminae christianae. *American notes*, 2 y 3, 111-114.
- Porter, M. A. (1995). *The draftsmanship of Jacopo Chimenti Da Empoli*. Thesis adviser: Dr Edward J. Olszewski. Dpto de Historia. Case Western University, mayo 1995, p. 34.
- Viera, J. D. (1975). El hombre cuerdo no debe fiar de la mujer ningún secreto, como tema de la literatura hispánica. *Thesaurus*, 3, 557-560.
- Wayne, V. (1985). Some Sad Sentence Vives’ Instruction of a Christian Woman. In *Silent but for the Word: Tudor Women as Patrons, Translators, and Writers of Religious Works*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 15-29.
- Wood, D. S. (1997). In Praise of Woman’s Superiority: Heinrich Cornelius Agrippa’ s De Nobilitate (1529). En *Sex and Gender in Medieval and Renaissance*. New York: Albany University of New York Press, 189-205.
- Zvereva, A. (2011). *Les portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*. Paris: Arthena.