

La cerámica simbólica de El Real Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid). Un conjunto de azulejos de cargado significado para la comunidad descalza*

The Symbolic Ceramics of the Royal Monastery of the Descalzas Reales (Madrid). A Set of Tiles of Great Significance for the Discalced Community

A cerâmica simbólica do Mosteiro Real das Descalzas Reales (Madrid). Um conjunto de azulejos de grande significado para a comunidade descalçada

EVA CALVO

ecalvo@uji.es

Universitat Jaume I, España

 <https://orcid.org/0000-0002-8970-9280>

Artículo de investigación

Recepción: 2 de mayo de 2023. Aprobación: 3 de diciembre de 2023.

Cómo citar este artículo

Eva Calvo, “La cerámica simbólica de El Real Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid). Un conjunto de azulejos de cargado significado para la comunidad descalza”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 51, n.º 2 (2024): 399-441.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (cc by-nd 4.0)

* Eva Calvo ha contado con el apoyo del contrato postdoctoral Margarita Salas MGS/2023/24 (UP2021-021) financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

[400]

RESUMEN

Objetivo: resaltar la relevancia del patrimonio cerámico conservado del Real Monasterio de las Descalzas Reales mediante el análisis de un conjunto de azulejos único en la arquitectura de la Casa de Austria. **Metodología:** para llevar a cabo este análisis, se aplicará el método iconográfico-iconológico. Este enfoque implica analizar los elementos y símbolos representados en el Monasterio, considerando el contexto cultural en el que se realizaron para comprender su significado en ese momento. **Originalidad:** este conjunto de azulejos es, en gran medida, desconocido y la interpretación de su significado tanto para la comunidad descalza como para quien, según nuestras investigaciones, podría haber encargado estas piezas, aporta una perspectiva única. **Conclusiones:** el Real Monasterio es, en la actualidad, el espacio que alberga el patrimonio cerámico áulico más simbólico de los Austrias. En su interior se conserva un conjunto de representaciones sobre soporte cerámico con una carga simbólica profunda, vinculada al papel que debían desempeñar las mujeres del linaje de los Austrias, siempre asociado a las funciones de madre, esposa y consejera. Respecto a la demanda de estos conjuntos, las piezas que incluyen las letras M y A coronadas proporcionan indicios que sugieren que la emperatriz María de Austria pudo haber encargado este conjunto para representar aspectos de su vida personal.

Palabras clave: Austria; azulejos; cerámica; Descalzas; Habsburgo; monasterio; mujeres; simbología.

ABSTRACT

Objective: To highlight the relevance of the preserved ceramic heritage of the Royal Monastery of the Descalzas Reales through the analysis of a unique set of tiles in the architecture of the House of Austria. **Methodology:** In order to carry out this analysis, the iconographic-iconological method will be applied. This approach involves analyzing the elements and symbols represented, considering the cultural context in which they were made in order to understand their meaning at the time. **Originality:** This set of tiles is largely unknown, and the interpretation of their meaning both for the Barefoot community and for whoever, according to our research, might have commissioned these pieces, provides a unique perspective. **Conclusions:** The Royal Monastery is, currently, the space that houses the most symbolic ceramic heritage of the Habsburgs. It preserves a set of ceramic representations with a profound symbolic charge, linked to the role that women of the Austrian lineage had to play, always associated with the functions of mother, wife and advisor. Regarding the demand for these sets, the pieces that include the crowned letters M and A provide hints that suggest that the Empress Maria of Austria may have commissioned this set to represent aspects of her personal life.

Keywords: Austria; barefoot nuns; ceramics; Habsburg; monastery; symbolism; tiles; women.

[402]

RESUMO

Objetivo: destacar a relevância do património cerâmico conservado no Real Mosteiro das Descalzas Reales através da análise de um conjunto de azulejos único na arquitetura da Casa de Áustria. **Metodologia:** para levar a cabo esta análise, aplicar-se-á o método iconográfico-iconológico. Este método consiste em analisar os elementos e símbolos representados no Mosteiro, tendo em conta o contexto cultural em que foram realizados para compreender o seu significado na época. **Originalidade:** este conjunto de azulejos é largamente desconhecido e a interpretação do seu significado, tanto para a comunidade descalça como para quem, de acordo com a nossa investigação, poderá ter encomendado estas peças, oferece uma perspetiva única. **Conclusões:** o Real Mosteiro é, atualmente, o espaço que alberga o património cerâmico mais simbólico dos Áustrias. Conserva um conjunto de representações cerâmicas com uma profunda carga simbólica, ligada ao papel que as mulheres de linhagem austríaca deveriam desempenhar, sempre associadas às funções de mãe, esposa e conselheira. Relativamente à procura destes conjuntos, as peças que incluem as letras M e A coroadas fornecem indícios que sugerem que a Imperatriz Maria da Áustria poderá ter encomendado este conjunto para representar aspectos da sua vida pessoal.

Palavras-chave: Áustria; azulejos; cerâmica; freiras descalças; Habsburgo; Mosteiro; mulheres; simbologia.

Entre los descendientes de Carlos V e Isabel de Portugal encontramos a Juana, nacida el 24 de junio de 1535, quien a los cuatro años perdió a su madre y quedó bajo el cuidado de doña Leonor de Mascareñas. En 1552 Felipe II, en cumplimiento de las disposiciones del contrato matrimonial y en armonía con los intereses de la dinastía, organizó la unión marital de Juana con el príncipe Juan, primogénito del monarca portugués Juan III y de Catalina, la hermana de Carlos V. La celebración de los esponsales por poderes se efectuó el 11 de enero de 1552 y posteriormente, Juana emprendió su viaje hacia Lisboa el 24 de octubre del mismo año.¹

El 20 de enero de 1554, tan solo una semana después de la triste pérdida del heredero a la corona de Portugal, Juana dio a luz a su hijo Sebastián, un nacimiento que llenó de alegría a los portugueses. Para ellos, este alumbramiento marcó el alejamiento de la amenaza de una posible herencia castellana en el trono. A partir de este momento, la permanencia de Juana en el reino vecino se volvió tensa, especialmente tras romper las nuevas relaciones matrimoniales del príncipe Felipe con María de Portugal debido al surgimiento de nuevas estrategias políticas que aconsejaban la unión de Felipe con María Tudor.

Este nuevo matrimonio requería que Felipe II abandonara Castilla por un largo período y que se designara a una persona de confianza para gobernar el reino en su ausencia. Juana regresó a Castilla para asumir esta responsabilidad, con la intención de regresar a Lisboa una vez finalizara su regencia. Sin embargo, esto nunca se cumplió.

Juana llegó a España con la idea de promover una institución religiosa que respondía rigurosamente a sus inquietudes espirituales.² En su estancia

1. Algunos trabajos que nos aproximan a la princesa Juana son José Martínez Millán, “De princesa de Portugal a infanta de Castela: D. Joana de Áustria”, en *Rainhas, princesas e infantas: quotidiano, ritos e cerimónias na Península Ibérica (séculos XVI-XX)*, coordinado por Isabel Drumond Braga y Paulo Drumond Braga (Lisboa: Temas e Debates, 2022), 99-128; José Martínez Millán, “Familia Real y grupos políticos. La princesa Doña Juana de Austria (1535-1573)”, en *La corte de Felipe II*, dirigido por José Martínez Millán (Madrid: Alianza, 1994), 73-106; Manuel Lobo Cabrera, *Doña Juana de Austria. La princesa gobernadora* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2020); María Leticia Sánchez Hernández, *Mujeres en la corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política* (Madrid: Polifemo, 2019).
2. Ana García Sanz, “La idea y el espacio: Juana de Austria y el Monasterio de las Descalzas Reales”, en *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*, coordinado por Ana García Sanz (Madrid: Patrimonio Nacional / Fundación Caja Madrid, 2010), 22.

[404]

en Lisboa ya había conocido de primera mano el monasterio de clarisas de la Madre de Deus, fundado en 1519 por la reina viuda Leonor de Portugal y, cuando fue llamada por su padre para que regresara a Castilla, solicitó a Catalina de Austria los planos de dicho conjunto arquitectónico.³ El proyecto de la construcción del conjunto conventual surgió en 1555 pero no fue sino hasta 1557 cuando se iniciaron las obras del Real Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid.⁴ Dos años después, el 15 de agosto de 1559, se fundó bajo el patrocinio de las monjas clarisas franciscanas con la solemne entrada de la primera comunidad de religiosas en el Monasterio.⁵ Para profesar en las Descalzas se exigió, además de la limpieza de sangre, ser grande de España, por lo que en el espacio se reunieron mujeres pertenecientes a las familias más relevantes de la sociedad del momento, quienes gozaron de protección real desde sus inicios.⁶

El lugar elegido para su construcción fue el palacio donde Juana había nacido, perteneciente hasta la fecha a la familia del fallecido Alonso Gutiérrez (1446-1538), tesorero de Carlos V.⁷ Las obras de ajustamiento del espacio finalizaron en 1564 y para celebrarlo se organizaron una serie de festejos de lujo y júbilo a los que asistieron todos los componentes de la casa real. Con esta contribución, Juana consiguió reconocimiento social y el espacio

-
3. Annemarie Jordan, “Las Dos Águilas del Emperador Carlos V. Las Colecciones y el Mecenazgo de Juana y María de Austria en la Corte de Felipe II”, en *La Monarquía de Felipe II a Debate*, editado por Luis Antonio Ribot (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 454.
 4. Sobre los orígenes del Monasterio ver Juan Carrillo, *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de S. Clara de la villa de Madrid y la Crónica e historia del Monasterio de la Madre de Dios de la Consolación, vulgo Descalzas Reales, fundado por Juana de Austria, de 1594* (Madrid: Luis Sánchez, 1616).
 5. Ana García Sanz, “El monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias”, en *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales* (Madrid: Patrimonio Nacional / BBVA, 2010), 11.
 6. María Leticia Sánchez Hernández, “Servidoras de Dios, leales al Papa. Las monjas de los Monasterios Reales”, *Libros de la Corte.es* 1 (2014): 302 y García Sanz, “El monasterio de las Descalzas Reales”, 14.
 7. María Ángeles Toajas Roger, “Arquitectura del Monasterio de las Descalzas Reales. La capilla de San José”, *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 132. La autora realizó un alzado en 3D de las casas sobre las que se realizó el monasterio. María Ángeles Toajas Roger, “Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid”, en *Feliz Austria. Las familiares, cultura y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, editado por Bernardo J. García García (Madrid: Doce Calles, 2016).

religioso le permitió realizar una importante labor de mecenas como ya habían realizado, y realizarían, otras mujeres de su Real Casa.⁸

El Monasterio de las Descalzas Reales desempeñó un papel de suma trascendencia en la historia política y espiritual de la Monarquía Hispánica al asumir diversas funciones esenciales para la Casa de Austria. Este lugar no solo brindó protección a las hijas y hermanas de los monarcas, permitiéndoles consagrarse a la vida religiosa y cumplir con sus deberes espirituales, sino que también se convirtió en un espacio de crianza para la realeza española. Como resultado, el monasterio se consolidó como un destacado centro de poder e influencia, dado que las religiosas que lo habitaban mantenían conexiones políticas y sociales de gran relevancia, llegando incluso a gozar de un estatus privilegiado en la sociedad.⁹

[405]

Además, en su recinto se reunió una valiosa colección de arte y objetos religiosos, donados por las élites de la sociedad, lo cual desempeñó un papel significativo en la preservación y difusión de la cultura y el patrimonio religioso de España. La propia Juana de Austria contribuyó a la creación de este acervo de objetos artísticos cediendo parte de sus bienes para embellecer las estancias.¹⁰ Siguiendo su ejemplo, muchas otras integrantes de la comunidad religiosa continuaron enriqueciendo el patrimonio del monasterio con obras de arte y, también, protagonizando importantes iniciativas destinadas a embellecer los espacios conventuales con la creación de obras votivas en su interior.¹¹ Será justamente en estas acciones en las que nos centraremos en el trabajo que presentamos a continuación puesto que, en sucesivas ocasiones, se solicitó azulejo como recubrimiento mural para engalanar las estancias, capillas y lugares de culto del espacio arquitectónico.

El azulejo, como soporte de emblemas y símbolos, desempeñó un papel de gran relevancia a lo largo de la Edad Media en diversas culturas y regiones, destacándose particularmente en la Península Ibérica y el mundo islámico. En estos lugares, se empleó para ornamentar espacios religiosos, residencias y para revestir elementos urbanos. Con la llegada de la Edad Moderna,

8. Palma Martínez-Burgos García, “Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenas y devoción”, *Chronica Nova* 34 (2008): 84.

9. Sobre las religiosas ver Karen María Vilacoba Ramos y María Teresa Muñoz Serrulla, “Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas”, *Hispania sacra* 62, n.º 125 (2010), 115-156.

10. Sobre el patronazgo de Juana ver María Fuensanta Cortés López, “El patronazgo artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión”, *Imafrente* 19-20 (2008), 61-69.

11. García Sanz, “El monasterio de las Descalzas Reales”, 15-16, 18.

la decoración con azulejos experimentó una evolución notable gracias al uso generalizado de azulejos lisos, lo que permitió la creación de extensas composiciones con líneas de fuga continuas, así como la representación de escenas religiosas, mitológicas e históricas.

[406]

El uso del azulejo como recubrimiento mural se convirtió en un distintivo de la arquitectura promovida por la Casa de Austria en España y en el Real Monasterio de las Descalzas Reales se conserva muchos de época fundacional. Aunque la riqueza de la cerámica ornamental que se custodia en su interior es extraordinaria, en el presente estudio nos centraremos, únicamente, en aquellos azulejos sobre los que se plasmaron imágenes de cargado significado para las mujeres de Austria. Para llevar a cabo este análisis, se estructurará el estudio en tres subcapítulos que abordarán, de lo general a lo específico, la cerámica simbólica conservada en el Real Monasterio de las Descalzas Reales concluyendo con las respectivas conclusiones. Nuestra intención radica en resaltar la relevancia del patrimonio cerámico preservado en esta arquitectura, mediante el estudio y análisis de un conjunto de azulejos de cargado simbolismo. Estas piezas elevan la importancia del espacio religioso arquitectónico para el estudio del patrimonio cerámico vinculado a la historia áulica española.

La cerámica simbólica del Real Monasterio de las Descalzas Reales

Junto a los azulejos que se emplearon con decoraciones geométricas o florales para ornamentar las estancias reales, en el Real Monasterio de las Descalzas Reales encontramos piezas únicas sobre las que se pintaron signos de destacada riqueza simbólica como la corona. Esta insignia fue incluida en la azulejería destinada a embellecer diferentes obras reales, siendo el Real Alcázar de Toledo donde se encuentra documentada por primera vez. Posteriormente, esta decoración se ajustó a la nueva técnica de azulejo liso realizada, según indica Anthony Fray, por Juan de Vera para diferentes entregas de las obras del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y para el Palacio Real de Aranjuez.¹²

En el Real Monasterio de las Descalzas Reales encontramos las coronas representadas en, al menos, cuatro piezas diferentes. Desconocemos quién realizó los encargos para llevarlas a cabo, pero todo indica que, por

12. Anthony Fray, "Juan de Vera, azulejero de Toledo", *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 28 (2011): 147-149.

su forma de trabajo y color, debieron realizarse en las últimas décadas del siglo XVI. Uno de los conjuntos que tal vez nos otorgue una clave para conocer su remitente está compuesto por tres piezas diferentes. En dos de ellas aparece una M coronada y en una de estas se añade la vocal A en el interior (figura 1). Una simbología muy semejante ya fue usada por María de Hungría quien dispuso de un ajuar doméstico en el que era frecuente ver plasmadas sus armas reales, o una M (aludiendo a la inicial de su nombre) coronada en la esquina de las piezas que lo formaban para enfatizar su dignidad personal regia durante los años que sirvió como gobernadora.¹³

[407]

Figura 1. Azulejo con MA



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 612094.

Las marcas de la gobernadora se ajustan a las reflejadas en los azulejos que todavía hoy en día localizamos en diferentes salas del monasterio y todo indica que debió tratarse de un encargo de María de Austria a los talleres talaveranos. La emperatriz, una vez establecida en el Monasterio, emprendió una serie de reformas de ampliación donde se incorporó la casa colindante y, para finalizarlas, debió requerir azulejos para el recubrimiento mural acorde a la estética de la época. Además, las iniciales coinciden en

13. Cristóbal Pérez Pastor, "Inventario de los Bienes Muebles de la Reina de Hungría, Hermana de Carlos V", en *Noticias y Documentos Relativos a la Historia y la Literatura Españolas*, t. II (Madrid: Real Academia Española, 1914): 297- 303.

su persona y la corona solo puede hacer alusión a la única reina que vivió en el monasterio puesto que su fundadora, Juana de Austria, nunca llegó a convertirse en reina de Portugal. Según Patrimonio Nacional, estas piezas datan el siglo XVII, pero, a nuestro modo de entender, las situaríamos en las últimas décadas del siglo XVI, momento en el que la reina viuda llegó al Monasterio junto a su hija y llevó a cabo las reformas de acondicionamientos en sus nuevas estancias.

[408]

Este conjunto de azulejos de 14 x 14 cm está formado por un motivo central con unos cierres que otorgan el acabado a la pieza. En una de ellas se plasman ovas seccionadas en la parte superior con tonalidades azules y ocre, así como diferentes volutas sobre las que se incluye el círculo con las grafías MA coronadas. Por su similitud, esta pieza se complementaría por un segundo diseño que comparte las mismas características: ovas en la parte superior y volutas que, en esta ocasión, se dibujan completas al no estar interrumpidas por el medallón central.¹⁴ Este segundo azulejo nos lleva a pensar que debió tratarse de un conjunto más numeroso de piezas que formarían una línea de cierre en decoración horizontal y no de azulejos independientes como aparecen ubicados actualmente.

Por otro lado, también se conservan unos interesantes azulejos en los que a una diferente M coronada se le añade dos palmas, elementos grotescos y un trabajo completamente diferente al anterior (figura 2). Observamos cómo la inicial es colocada en la zona central y sobre dos palmas, emblema de victoria y asociada por la cultura cristiana al triunfo del martirio sobre la muerte y como símbolo de santidad.¹⁵ Como solución de acabado, dos zonas con decoración geométrica confluyente en dirección horizontal. Centrándonos en la corona, observamos cómo se dibuja con la mitad oscurecida, lo que interpretamos como una alusión a la vida y la muerte de un reinado, de una unión. Esta interpretación nos aproximaría todavía más a María de Austria. La M de María y Maximiliano II, la vida y la muerte en su corona, las palmas como emblema de la victoria durante sus reinados.

14. Real Monasterio de las Descalzas Reales. Núm. inv. 617489.

15. Lucía Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales* (Barcelona: Electra, 2003), 25.

Figura 2. Azulejo con M, corona y palma



[409]

Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618149.

Figura 3. Azulejo con corona radiante



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 612087.

[410]

La corona también es pintada en otros dos azulejos del conjunto conventual con elementos adicionales de cargada simbología para los Habsburgo españoles. En ambas se representan las torres de Hércules —utilizadas en muchas ocasiones para apelar a la Antigüedad que asociaban el imperio de Carlos V con el de los romanos y a la descendencia de su dinastía del héroe mitológico—, las guirnaldas como símbolo de la abundancia con un orbe aludiendo a los territorios sobre los que se ejerce la soberanía. Esta iconografía fue manejada reiteradamente por Carlos V, pero con corona imperial, signo muy alejado al representado en los azulejos. Observamos cómo en una de ellas se plasma la corona radiante (figura 3) y en la otra pieza se desprende de todo color con la mitad oscurecida apuntando, según interpretamos, a una muerte del rey (figura 4).

Figura 4. Azulejo con corona oscurecida



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 612089

Este hecho nos sitúa en los últimos años del siglo XVI con el fallecimiento de Felipe II, quien también utilizó los mismos símbolos que su padre para ser representado. Por último, la cuarta pieza con corona (figura 5), es muy diferente a las comentadas anteriormente. En esta ocasión se trata de un trabajo más nítido, con corona central, en la que la solución de acabado es

con un trabajo menos abigarrado que las anteriores y con formas geométricas más sencillas.

Además de las piezas mencionadas en este capítulo, en el Real Monasterio de las Descalzas Reales se conservan otros conjuntos que reproducen símbolos que arrojan un mensaje específico, comprensible solo para un selecto grupo en el contexto del siglo XVI. Estos particulares azulejos no encuentran paralelos en otras construcciones reales de la época de los Austrias en España, lo que subraya su relevancia para la historiografía de la cerámica. Una vez más, la presencia de estos elementos decorativos en soporte cerámico destaca la singularidad del espacio religioso como un ámbito exclusivo para el estudio del patrimonio cerámico vinculado a la historia áulica española.

[411]

Figura 5. Azulejo con corona



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618149.

Los *hieroglyphica* de Horapollo

El uso de la emblemática y la simbología en la Edad Moderna se destacó especialmente durante los siglos XVI y XVII en Europa. La emblemática se basó en la creación de “emblemas”, composiciones visuales y literarias que combinaban imágenes, palabras y aforismos para transmitir un mensaje de naturaleza moral, ética o pedagógica. Esta práctica desempeñó un papel

fundamental en la construcción de discursos de poder y en la promoción de ejemplos de vida en diversas capas de la sociedad, abarcando la política, la religión, el arte y la cultura.

[412]

En este contexto, las figuras destacadas de la sociedad a menudo se asociaban con símbolos de autoridad o iconografía que reforzaban su posición, así como los valores y virtudes que representaban. Por lo tanto, la emblemática se convirtió en una herramienta recurrente para conmemorar eventos trascendentales o personas concretas. Cuando estos emblemas se plasmaban en soportes duraderos, lograban que el significado deseado perdurara en la memoria colectiva y se transmitiera a las generaciones futuras, como ejemplifica el conjunto de azulejos que abordamos en este estudio.

María Leticia Ruiz Gómez y María Leticia Sánchez Hernández ya trataron alguno de éstos en su trabajo publicado en 1999.¹⁶ Los talleres talaveranos reprodujeron en conjuntos de cerámica con gran fidelidad las ilustraciones de las primeras ediciones de los *Hieroglyphica* de Horapollo (1551, 1574), único tratado antiguo de literatura alegórica-animal que ha llegado hasta nuestros días. Esta obra, escrita por un autor alejandrino del siglo V, fue hallada hacia 1419 en la isla de Andros por el monje Christofono Buondelmonti, quien la trasladó hasta Florencia donde se realizaron diferentes copias que circularon por toda Europa despertando un gran interés.¹⁷ La traducción del egipcio al griego ha sido históricamente atribuida a un monje heleno llamado Filipo quien manipuló el original aumentando el número de jeroglíficos.¹⁸ Tras la traducción, la obra se compone de dos volúmenes en los que se recogen un total de 189 jeroglíficos. El libro I *Jeroglíficos de Horapollo del Nilo*, con un total de setenta, y el contenido del libro II *Interpretación de los Jeroglíficos de Horapollo del Nilo*, con un total de ciento diecinueve. De estos 102 mantienen la tradición egipcia y el resto se entiende que fueron los añadidos por Filipo con signos de su época.¹⁹

16. Leticia Ruiz Gómez y María Leticia Sánchez Hernández, “Los Hieroglyphica de Horapollo: Fuente de inspiración de una serie de azulejos del Monasterio de las Descalzas reales de Madrid”, *Goya: Revista de arte* 270 (1999): 137-145.

17. Sagrario López Poza, “Sabiduría cifrada en el siglo de Oro: las enciclopedias de Hieroglyphica y figuraciones alegóricas”, *Edad de Oro* 27 (2008): 174.

18. Según recoge la profesora Sagrario López Poza, parece que hay otras hipótesis abiertas. López Poza, “Sabiduría cifrada en el siglo de Oro”.

19. José Julio García Arranz, *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII* (La Coruña: SIELAE / Sociedad de

Los *Hieroglyphica* de Horapollo, impresos a inicios del siglo XVI, tuvieron una extraordinaria influencia en la literatura de la Edad Moderna, en especial en el ámbito de la emblemática. Se conocen cinco versiones impresas en dicho siglo, siendo especialmente destacable la traducción latina de Marcelo por su reiterada utilización en los años posteriores a su publicación en 1548.²⁰ La presencia de estos símbolos estimuló a numerosos artistas a intentar replicarlos, dando lugar al surgimiento y desarrollo de una tradición de representaciones decorativas en forma de jeroglíficos, como se observa, por ejemplo, en obras sobre soporte cerámico.²¹

[413]

Los conjuntos que tratamos en este apartado están formados por cuatro azulejos y ninguno de ellos se conserva en su totalidad. En 1997, y para conseguir su legibilidad, fueron completados en los talleres de restauración de Patrimonio Nacional a partir de los grabados por una de las restauradoras adscritas al Taller de Porcelana. Las nuevas piezas, que fueron elaboradas con escayola, no disponen de número de inventario, por lo que únicamente añadiremos a continuación el de los azulejos originales.

Se desconoce el espacio para los que fueron creados y quien fue su comitente, lo que no deja lugar a dudas es que se trató de una persona con una extraordinaria cultura y concedora del repertorio iconográfico. Ruiz y Sánchez reconocen once jeroglíficos entre las piezas conservadas del monasterio: siete procedentes del Libro I y, por lo tanto, de jeroglíficos egipcios, y otros cuatro del segundo libro. Entre las ubicadas en el primer tomo encontramos el jeroglífico VII del segundo capítulo: “como ensombrecen la oscuridad”, en el que se representa la cola de cocodrilo en dos de los tres azulejos conservados y en la parte inferior se dibuja con formas abstractas una gruta relacionada con la oscuridad (figura 6). Heródoto asoció la poderosa cola del animal con las tinieblas, otorgándole un significado de muerte puesto que “tan pronto como atrapa a algún animal, se sirve de su cola para matarlo, con la cual golpea a su presa hasta hacerla morir, todo lo que tiene de potencia y fuerza está en su cola” (figura 7A).²²

Cultura Valle-Inclán, 2010), 64.

20. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*, 65.

21. López Poza, “Sabiduría cifrada en el siglo de Oro”, 175.

22. Jesús María González de Zárate, *Hieroglyphica* (Madrid: Akal, 2011), 78.

Figura 6. Conjunto de azulejos: *Como ensombrecen la oscuridad*

[414]

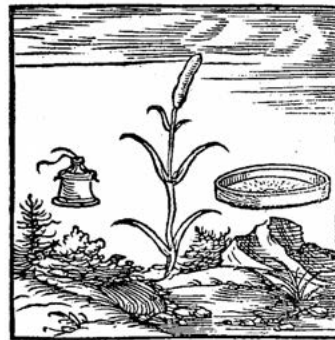


Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618160.

Figura 7. Emblemas *Hori apollinis selecta hieroglyphica*



A



B

Fuente: Libro I, 1551, Horapollo. A) "Como ensombrecen la oscuridad" y B) "Letras".

En un segundo conjunto de azulejos se dibuja el jeroglífico VII del capítulo IV “Letras” (figura 8) del cual tan solo se conserva de la época un azulejo en la que se refleja un cedazo (superior derecha), utensilio para cribar las partes finas de las gruesas en algunas materias como, por ejemplo, la harina o la tierra. Este jeroglífico necesitaría el junco y el tintero para poder entender su significado (figura 7B).²³ Mediante estos tres elementos se pretende destacar la labor del hombre sabio que domina la escritura, talante de gran importancia en el antiguo Egipto puesto que solo muy pocos disponían de este conocimiento. Quienes lo dominaban, formaban parte de los escribas de la alta élite social. El jeroglífico hace referencia a la educación, aludiendo que “todo aquel que no le falte el pan, aprenderá las letras, el que no lo tiene se dedicará a otro oficio”,²⁴ es decir, solo quienes forman parte de las clases altas, que tiene seguro su alimento, podrán conocer y aprender la escritura, y estos “escribas pueden decidir sobre la vida y la muerte”.²⁵

[415]

Figura 8. Conjunto de azulejos: *Letras*



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618187.

23. Horapollo, *Hori apollinis selecta hieroglyphica* (París: Iacobum Keruer, 1551), 57.

24. Ruiz Gómez y Sánchez Hernández, “Los Hieroglyphica de Horapollo”, 142-143.

25. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 117.

Figura 9. Conjunto de azulejos: *Conocimiento*

[416]



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618162/618163.

La hormiga se representa en un conjunto del que solo se conservan los dos azulejos inferiores. Se trata del jeroglífico “Hombre que no sale” donde se perfila este animal entre rocas y sobre él las alas de un murciélago porque “una vez puestas las alas en el nido de hormigas, ninguna de ellas sale”.²⁶ En este conjunto se incorporan las antipatías y simpatías de los animales que, tradicionalmente, eran constantes en la literatura de los naturistas clásicos “el corazón de los murciélagos ahuyenta a las hormigas... la lechuza los pone en sus nidos para ahuyentarlas de sus pollos”.²⁷ González de Zárate reúne las reflexiones de Huerta y Valeriano donde se relacionan ambos animales con el mismo significado y que, según el autor, sus reflexiones se fundamentan con las de Horapollo.²⁸

26. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 161.

27. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 579.

28. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 579-580.

La hormiga también se representa en un segundo conjunto, el jeroglífico XII, del que solo se conservan de la época las dos piezas inferiores donde se perfilan dos hormigas recogiendo granos de trigo (figura 9).²⁹ Este animal recibe diferentes significados dependiendo su lugar de representación, en la India es sinónimo de impotencia y en Occidente emblema del trabajo continuo. Este último pensamiento fue tomado por Horapollo, quien lo asoció en su *Hieroglyphica* a la idea de laboriosidad, ingenio y previsión, por lo que el jeroglífico alude al conocimiento. En la composición cerámica, observamos cómo el dibujo no es fiel al plasmado por Horapollo en su trabajo. Entendemos que esto se debe a que han tenido que modificar el trazo del diseño para evitar que los motivos representativos se encontraran afectados por las juntas cerámicas, es decir, han sido desplazados para evitar ser fraccionados por los bordes de los azulejos.

[417]

Otro de los animales representados es el ratón, símbolo del juicio y, según su tonalidad, asociado a un significado u otro. Si era blanco se consideraba benéfico y de cualquier otra tonalidad todo lo contrario, y, durante la Edad Media, fue vinculado al mundo infernal.³⁰ Del conjunto cerámico solo se conserva del siglo XVI la pieza inferior izquierda, concretamente la que corresponde a la cabeza del propio animal (figura 10). Horapollo del Nilo lo representa en el jeroglífico VII del capítulo V para expresar la destrucción “pintan un ratón porque, comiéndolo todo, ensucia y corrompe. Pues, aunque estén puestos delante de él muchos panes de distintas clases, el ratón tras escogerlo come el más puro de ellos”.³¹ El autor utiliza al roedor para aludir a la plaga de estos animales en Egipto, y las connotaciones negativas de dicho animal se repiten en otros autores como Eliana, Estrabón, Plinio y Huerta, según concluye González de Zárate. En la destrucción como idea del tiempo también se incluye al animal, es por ello por lo que ha quedado reflejado en diferentes obras de “vanitas” como idea de destrucción del tiempo. Entre otros, podemos citar *Bodegón con ratón y vela* (1647) de William van Aelst donde la vela hace referencia a la decadencia de la vida, las nueces la naturaleza muerta y el ratón como el consumidor del tiempo.³²

29. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 75.

30. Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra, 2009), 286.

31. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 73.

32. William van Aelst, *Bodegón con ratón y vela*, 1647, Colección privada: Eijk y Rose-Marie de Mol van Otterloo (consulta online). González de Zárate, *Hieroglyphica*, 148-149.

Figura 10. Conjunto de azulejos: *Destrucción*

[418]



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618178.

Figura 11. Conjunto de azulejos: *Árbol y abeja*



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618157 / 618158 / 618159.

Del jeroglífico VIII se conservan tres piezas que aluden, según Ruiz y Sánchez, a la “Desvergüenza”,³³ representada por la mosca (figura 11), la inferior derecha es la que se completa en el taller de porcelana en 1997. Para algunas de las culturas asentadas en África, este animal fue sinónimo de solidaridad y para los griegos un animal sagrado. En la mentalidad renacentista, la mosca recibe unas connotaciones totalmente diferentes al ser considerada un signo de descomposición ligado a la muerte como símbolo del tiempo, en cuanto a elemento destructor, y para la cultura cristiana es un símbolo de ambición, tenacidad y maledicencia. En la *Hieroglyphica* se emplea la mosca para la desfachatez porque “aunque la rechaces sin cesar, en absoluto deja de presentarse de nuevo”. Ruiz y Sánchez asocian esta representación a un conjunto que se distancia bastante del grabado de Horapollo. Según ambas autoras el cambio es motivado para impedir que el animal quedara entrecortado por los límites de las piezas cerámicas. Nosotros no defendemos esta tesis puesto que la mosca de la desvergüenza de Horapollo se representa en el suelo, muy diferente a la que observamos que sobre el soporte cerámico alza su vuelo. Con su estudio consideramos que el animal representado se acerca más a la avispa, insecto que ilustra el jeroglífico de “asesino”,³⁴ su uso simboliza la violencia puesto que “solo sirve para herir”.³⁵ No obstante, en este conjunto se realizó un trabajo más autónomo que en los anteriores puesto que se incluye decoración a su alrededor completamente distante a la plasmada por Horapollo.

[419]

También encontramos sobre soporte cerámico “El oído” del que se conserva de la época una única pieza donde se dibuja una pequeña oreja de toro con instinto carnal (figura 12):

Para pintar “oído” pintan una oreja de toro. Pues cuando la hembra se inflama por el deseo de concebir (y no está excitada más de tres horas), entonces muge con mucha fuerza y si en ese tiempo no se presenta el toro, cierra su vulva hasta la siguiente unión, lo que, como es sabido, sucede rara vez. Pues el toro la oye desde gran distancia y, dándose cuenta de que está excitada, se presenta corriendo a la unión, haciendo esto él sobre entre los demás animales.³⁶

33. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 121.

34. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 121.

35. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 503.

36. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 189.

En la emblemática son diferentes las representaciones del fuerte animal. Ya el propio Horapollo lo había incorporado en otro jeroglífico para aludir a la “hombria con moderación” simbolizando su potencia sexual (figura 14A).³⁷ Alciato también dibuja al astado atado por una rodilla como imagen de continencia al abstenerse, por el escenario, de las hembras, y ligado a esto Ripa y Valeriano utilizan la figura del animal para asociarlo a la templanza.³⁸

[420]

Figura 12. Conjunto de azulejos *El oído*



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618176.

37. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 68.

38. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 189.

Figura 13. Conjunto de azulejos *Rey Poderoso*

[421]

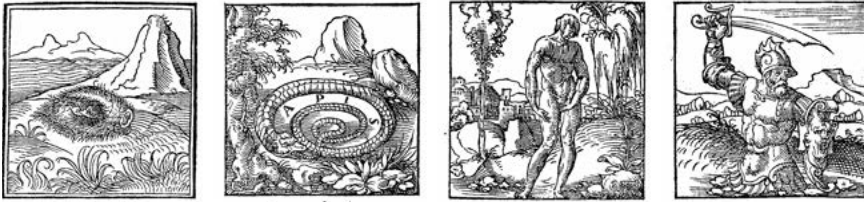
Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618181.

Por otra parte, el rey muy poderoso (figura 14B) es representado en un conjunto con la forma de serpiente que se muerde la cola, simbología de dominio universal “como la serpiente cambia cada año de piel, el universo se rejuvenece” (figura 13).³⁹ En el centro del ofidio el nombre del rey, por lo que el significado del mismo va ligado al poder real, así lo indica en el texto que acompaña la figura “escriben el nombre del rey en medio del enrollamiento, dando a entender que el rey domina el mundo”.⁴⁰ De dicho conjunto, únicamente es original el azulejo inferior derecho, por lo que el resto que observamos forman parte de los de escayola que fueron elaborados en 1997 por los talleres de restauración de Patrimonio Nacional.

39. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 84.

40. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 193.

Figura 14. Emblemas: *Hori apollinis selecta hieroglyphica*, 1551, Horapollo



[422]

Fuente: Horapollo. A) “El oído” (LI); B) “Rey Poderoso” (LI); C) “Moderación” (LII); D) “Impiedad” (LII).

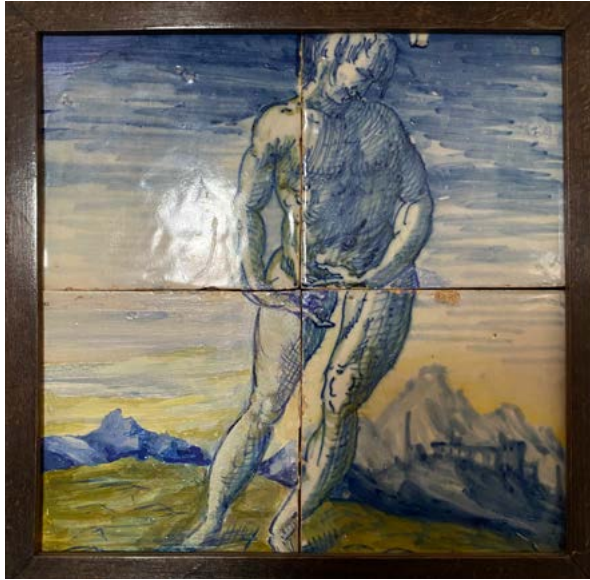
Del libro II se conservan tres jeroglíficos. En uno de ellos, del que únicamente se preservan de la época dos de los cuatro azulejos que lo componen, se dibuja a un hombre desnudo con la mano en los genitales que alude a la “Moderación”, se trata del jeroglífico I del capítulo X de Horapollo (figura 14C), pero con algunas modificaciones sustanciales en la adaptación sobre soporte cerámico (figura 15).⁴¹ Mientras que las fuentes literarias dibujan al individuo rodeado de vegetación y en frente de una urbe, la adaptación cerámica lo despoja de la arquitectura y vegetación, y lo incluye en un paisaje campestre y rocoso. Piero Valerio en *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* otorga el mismo significado que Horapollo en la figura de un hombre desprovisto de sus ropajes con las manos ocultando sus sexos. Se trata de la continencia, la moderación en la satisfacción de un deseo sexual.⁴² González de Zárate reflexiona sobre el significado que otorgan varios autores al gesto de cubrir las partes íntimas concluyendo que Horapollo “manifiesta esta acción de rechazo y ocultamiento del sexo por ser la causa de la incontinencia y el mal; mediante la acción de representar la idea de moderación, siendo el gesto de los brazos quienes proponen tal relación”.⁴³

41. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 104.

42. Giovan Piero Valerio Bolzani, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii* (Basilea: 1556), 247.

43. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 392-393.

Figura 15. Conjunto de azulejos, *Moderación*



[423]

Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. Inv. 618154.

Figura 16. Conjunto de azulejos *Impiedad*



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. Inv. 618174.

[424]

Un segundo jeroglífico en donde también se representa la figura humana es la “Impiedad”, encarnada por un hombre armado que sostiene amenazante el cuchillo como anuncio del cruel castigo (figura 14D).⁴⁴ De este conjunto únicamente se conserva de fecha original el azulejo donde se dibuja el rostro del guerrero (figura 16). El cuchillo recibe diferentes significados dependiendo la cultura en la que se representa, no obstante, su calidad de instrumento trinchante ha llevado a que fuese asociado tradicionalmente a la idea de separación, pero también se vinculó a Marte, a las armas, al cólera y a la envidia.⁴⁵ Horapollo relaciona el corte a lo maligno, así como Valeriano y Mannich, y a la impiedad, relación que aparece con claridad en *La Metamorfosis* de Ovidio, como indica González de Zárate. El autor recoge la cita de Horozco, fiel a Horapollo, quien explica que, con la representación del cuchillo, los egipcios pretendieron mostrar la idea de la crueldad que “se señala con el cuchillo, por ser el instrumento con el que se ejecuta [...] Los persas la adoraban, por ser el autor de la vida, porque estaba en él la vida o la muerte”.⁴⁶

El tercero de los que se incluyen del libro II es “El hombre que no sale” representadas en el jeroglífico XI por una hormiga entre rocas y a la que le falta los azulejos en los que se debió plasmar las alas del murciélago, y del que ya hemos tratado anteriormente.⁴⁷

Estos conjuntos de piezas con decoraciones simbólicas no representan la última manifestación que descubrimos en el Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Además de las piezas mencionadas en los capítulos anteriores, también se conservan azulejos donde se plasman animales, los cuales, en la emblemática de la época, parecen describir el papel de la comunidad descalza, como exploraremos a continuación. Estos conjuntos, al igual que los previamente mencionados, no encuentran paralelo en ninguna otra arquitectura real de la época de los Austrias en España, por lo que contribuyen de manera significativa a otorgar al espacio arquitectónico una singularidad que lo posiciona como objeto de estudio destacado en la historiografía de la cerámica española.

44. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 116.

45. José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Taurus, 1984), 512.

46. González de Zárate, *Hieroglyphica*, 513-514.

47. Ruiz Gómez y Sánchez Hernández, “Los Hieroglyphica de Horapollo”, 143-144.

El simbolismo de las aves

En el Real Monasterio de las Descalzas Reales también encontramos cuatro conjuntos de azulejos en los que se dibujan diferentes animales. Estos están acompañados con pequeñas inscripciones que nos indican que están tomados del *Ori Apollinis hieroglyphica* de Horapollo Niliacus. En tres de los cuatros se incluyen diferentes aves. Con Bolos de Mendes se inició la literatura romántica de los *Physica* en la que se incluyeron interpretaciones sobre las simpatías y aversiones tanto de las plantas, como de los animales, el cosmos y los minerales. La denominada Literatura Animalística Moderna ofreció una gran variedad de comportamientos de la fauna que encajaban afinadamente en los emblemas destinados a la formación de un buena política y gobierno, a las enseñanzas religioso-doctrinales y a los comportamientos amorosos, así como para engrandecer las virtudes más heroicas o, por el contrario, los vicios más mezquinos. Entre los diferentes grupos de animales que se emplearon para estos fines encontramos cómo las aves constituyen uno de los bloques más sólidos al respecto. García Arranz considera que fue el tratado de Guillaume Gueroult *Second livre de la description des animaux, contenant le blasón des oyseaux*, publicado en 1550, el primer volumen de carácter emblemático de dichos animales.⁴⁸

[425]

Con gran frecuencia las aves representan a las almas, así como también la espiritualidad, por lo que son asociadas a una simbología positiva. No obstante, para algunos de estos animales hay otras lecturas menos favorables como, por ejemplo, los pensamientos inoportunos a los que los asocia la Biblia. Además, encontraríamos significado añadido dependiendo si son nocturnas o diurnas, y una actitud terrena o una pasión terrenal dependiendo su vuelo, alto o bajo. Por todo ello y en sentido general, podemos realizar una clasificación de forma simplista dividiendo en grupos de malas y buenas, en el primero, más o menos, se incluyen a todas las de rapiña y el cuervo, la perdiz y la lechuza, y en el segundo a la garza, gallo, faisán, pavo, águila, golondrina y la tórtola.⁴⁹

48. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*, 101.

49. Dolores-Carmen Morales Muñiz, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma* III, n.º 9 (1996): 242.

Figura 17. Conjunto de azulejos con el Águila

[426]



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 612340.

De este último grupo encontramos tres de los cuatro conjuntos de azulejos en los que los animales son claros protagonistas en el Real Monasterio de las Descalzas Reales.⁵⁰ En el primero se plasma un águila de perfil, posada en tierra y con las alas recogidas (figura 17). Al águila apeló mucho la emblemática en diversas ocasiones, por lo que se le atribuyen diferentes significados dependiendo de su colocación y los elementos que

50. Sobre los animales como símbolos de la mujer en la emblemática ver María del Mar Agudo Romero, "Animales, monstruos y plantas, símbolos de la mujer en la literatura emblemática", en *Antiguos y modernos: presencias clásicas, de la Antigüedad al siglo XXI*, coordinado por Maite Muñoz García de Iturrospe (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2009), 175-216.

le acompañan. En la fábula del “águila y el escarabajo” se representa un conejo que, al ser perseguido por el ave rapaz, solicitó ayuda al pequeño insecto que trató de protegerlo. El águila, despreciando al pequeño animal, devoró su presa en su presencia. Desde ese instante, el escarabajo lleno de rencor volaba hasta el nido del ave cada vez que esta ponía un huevo para arrojarlo al vacío. El águila, para paliar esta situación, recurrió a poner sus huevos en el regazo de Zeus, pero el astuto escarabajo creó una gran bola de estiércol que tiró sobre el dios del Olimpo y este, cuando se levantó para sacudirse, dejó caer de nuevo los huevos del ave de rapiña. La fábula nos enseña a que no debemos despreciar y subestimar a nadie, ninguno es tan débil para no poder vengarse. Esta fábula inspiró para la elaboración de diferentes emblemas como por ejemplo a Andrea Alciato “que se ha de temer también a los pequeños”, Jean Jacques Boissard “la paciencia, cuando es injuria, llega a convertirse en furia” o Florentius Schoonhovius quien en “el ánimo ennoblece” reflexiona sobre aquellos que pueden suplir la fuerza que no les ha dado la naturaleza con la presencia del espíritu.⁵¹ No obstante, el águila no solo fue utilizada para ilustrar comportamientos ruines, sino que al rodearse de otros elementos, se le otorgaron virtudes heroicas y de destacable conducta.

[427]

Son muchos los emblemas que incluyen estos elementos, pero de significados diferentes dependiendo de la acción que toma el animal. Observamos cómo se dibuja al águila volando hacia el sol entre tormenta y rayos, aludiendo a esa figura tenaz y valiente que se enfrenta a los peligros para conseguir su objetivo de llegar al sol, o el águila alzando el vuelo hacia el astro por tratarse del único animal que puede contemplar directamente la luz solar, lo que le sitúa como ave reina. La tradición cristiana interpreta este mismo conjunto de signos como el momento en el que las aves se desprenden de sus plumas viejas, quemadas por el calor que otorga los rayos del sol, del rey, de Dios. Otra virtud que se enfatiza sobre el ave es la de protectora e instructora de sus polluelos, como una buena madre. Es por ello por lo que es representada en diferentes ocasiones junto al nido como por ejemplo los llevados a cabo Scipione Bargagli en el que el águila coloca una piedra en su nido para hacerlo más sólido y estable para sus crías, o el ave se representa con las alas abiertas para enseñar a volar a sus polluelos.⁵²

51. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*, 119.

52. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*.

[428]

En el monasterio encontramos dos conjuntos de azulejos en los que se dibuja el águila, descansando en el suelo, pero con actitud completamente diferente. En el primero de manera serena y observando atentamente el sol. Junto al animal una inscripción que indica que se trata de uno de los emblemas de Hieroglyphica. Sin embargo, Horapollo Niliacus, plasma al animal con las alas extendidas, en el suelo o alzando el vuelo hacia el astro solar, mientras que en el que se adecua sobre soporte cerámico en los talleres talaveranos, el águila se encuentra posada en el suelo y en actitud serena.⁵³ En este caso, Girolamo Ruscelli, en *Le imprese illustri*, obra publicada en 1566, sí que hace referencia e introduce en la empresa de Irene Castriota, princesa de Bisignano, un águila que, desde la tierra, mirando fijamente al sol con el lema “que me puedo sentir feliz de la verdadera gloria”.⁵⁴

García Arranz cita las palabras de la empresa de Irene Castriota, en las cuales se expresa la idea de permanecer constantemente dirigido hacia Dios, a quien llama sol que ilumina todas las oscuridades del alma, del corazón y de todas las acciones de aquel que desea estar siempre orientado hacia Él.⁵⁵ Parece que todo apunta a que, en esta ocasión, el sol hace referencia a su marido, como signo de fidelidad, puesto que durante este período se encontraba en la corte de España.

La literatura emblemática ha arrojado diversos significados a la representación del águila, y muchos fueron los que se vincularon a los Habsburgo. Esta formó parte del blasón familiar, linaje al que perteneció tanto la fundadora como muchas de las que vivieron en el monasterio. Así, el águila fungía como madre y cuidadora de sus polluelos, como educadora y protectora, representando a las mujeres de Habsburgo que educaron futuros reyes y reinas, o el propio convento que dio cobijo a infantes e infantas. El sol representaba al rey y el águila que lo observa era sinónimo de obediencia y subordinación al poder real, así como defensora de la religión cristiana. Por todo ello, su colocación en el monasterio se acerca a todas esas virtudes que se reunían en la figura femenina e incluso, que el águila no se represente

53. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 7 y 112; Horapollo, *Ori Apollinis hieroglyphica* (Roma: Sumtibus Iulij Franceschini, 1599), 15.

54. Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del sor Ieronimo Ruscelli. Al Serenissimo et sempre felicissimo Re Cattolico Filippo D’Austria. Con Gratia et Privilegio* (Venecia: Appresso Francesco Rampazetto, 1566).

55. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*, 144.

volando hacia el sol, podríamos interpretar como referencia al asentar y a la clausura del espacio religioso.

Figura. 18. Conjunto de azulejos con el Águila



[429]

Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 618151/ 618152 / 618153.

Pero este no es el único conjunto en el que se incluye el águila, sino que encontramos un segundo en el que el ave con actitud desafiante ocupa al completo el conjunto de los azulejos (figura 18).⁵⁶ Este, a diferencia del anterior tratado, no incluye la inscripción que nos indica que se trata de una adaptación del *Ori Apollinis hieroglyphica* de Horapollo. El tratamiento de las nubes parece que lo vincula con los otros conjuntos, pero la ausencia del azul en su composición nos lleva a creer que se trate de una remesa entregada en diferente momento o de un otro taller de producción. No obstante, si lo estudiamos junto al árbol y la mosca del que hemos hablado anteriormente, parece que ambos conjuntos de azulejos estén extraídos del emblema en que Andrea Alciato trata la fábula de águila y el escarabajo (figura 19).⁵⁷ Es decir, de un mismo emblema parece que emergen dos conjuntos de cerá-

56. Tres de los azulejos que componen el conjunto se han conservado.

57. Andrea Alciato, *Emblemata* (Lugduni: apud Gulielmum Rouillium, sub scuto veneto, 1548), 134.

mica diferentes, el del águila con sus alas abiertas, y el de árbol que hemos mencionado anteriormente. Si esto fuese así, la mosca de la que habíamos hablado se trataría de un escarabajo. Ambos animales, así como la abeja, son plasmados en la emblemática de manera idéntica.

Figura. 19. La fábula del águila y escarabajo, CLXVIII

[430]



Fuente: Andrea Alciato, *Emblemas*, 1548.

La segunda de las aves que se incluyen como elemento decorativo en las estancias del monasterio es la tórtola (figura 20). En los textos de la Antigüedad ya aparece este animal representando el amor único y eterno. Este significado emana del comportamiento que, por naturaleza del animal, une únicamente en vida a la hembra de la tórtola a un solo macho, por lo que frecuentemente se identifica con la mujer viuda que no vuelve a contraer matrimonio.⁵⁸ Ya Aristóteles en *La Historia de los animales* alude a esta “fidelidad” natural y a la conducta de ambos como pareja que incluso le lleva a compartir la incubación de los huevos en el nido. No es de extrañar que este comportamiento de la tórtola se ajuste a la abstinencia sexual y conducta conyugal que debía representar la mujer cristiana y así es propuesta

58. Agudo Romero, “Animales, monstruos y plantas”, 188.

por algunos de los teólogos de la Antigüedad como por Ambrosio de Milán, quien a raíz de varios pasajes bíblicos presenta a la tórtola como atributo de castidad y viuda ejemplar.⁵⁹

Figura 20. Conjunto de azulejos con la Tórtola



[431]

Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 612336.

59. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*, 713-714.

Figura 21. Conjunto de azulejos con la Paloma

[432]



Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. inv. 612339.

Partiendo de estas connotaciones históricas, son muchos los emblemas que incorporan al animal para enfatizar la conducta de matrimonio, fidelidad y maternidad. Así encontramos por ejemplo como su representación en pareja alude al matrimonio, sobre un sepulcro como castidad e integridad o como posada sobre la rama de un árbol junto a otras aves a su alrededor aludiendo a la solitaria vida que deben vivir los virtuosos.⁶⁰ De todas las diferentes interpretaciones, será el significado que otorga la representación del ave en solitario la que más se ajuste a los de la comunidad religiosa de las descalzas en Madrid. El rechazo de la tórtola a unirse a cualquier otro macho tras la muerte del primero impulsa a una vida de retiro y alejada de los deberes del matrimonio.

60. García Arranz, *Symbola et emblemata avium*, 711-725.

Junto al águila y siguiendo las mismas características, se incorpora en un conjunto de cuatro azulejos situados en la actualidad en el Pasillo del Oratorio donde se representa una tórtola junto a una rama de árbol con la leyenda *Quomodo hominen qui planam ius tamque aeta vixerit*, “¿Cómo puedo saber quién ha vivido tan afectado?”. Los elementos que lo forman reflejan a esa viuda que, tras la muerte de su compañero, vuelve al árbol para vivir en soledad y donde en sus ramas encontrará su nido en la fe. Siguiendo iguales tipologías se representa una nueva ave cargada de significado para el espacio religioso en el que nos encontramos. La conducta de fidelidad y maternidad de la tórtola, también la encontramos reflejada en la paloma (figura 21). Maternidad porque ambas especies volátiles crean su propia leche para alimentar a los pichones y lealtad porque crean un lazo de unión con un único macho. Es por ello por lo que son numerosos los ejemplos en los que se incluye para realzar ambos comportamientos que debía reunir la figura que se consideraba una buena esposa.

[433]

La paloma también fue asociada a la viudez, al tratarse de un animal que únicamente convivía con un solo macho, a la muerte del alma que esta se representa “por la salida de una paloma de la boca del creyente”, y a la pureza y la sencillez.⁶¹ Las representaciones de ella como simbología de la muerte son muy habituales. Por ejemplo, Horapollo plasma a la paloma negra y solitaria aludiendo a la muerte de la viuda.⁶² Por todo ello, tuvo una representación muy recalcada en los emblemas de la época que José Julio García Arranz reúne en su destacado trabajo sobre las aves en los libros de emblemas y empresas. La paloma fue representada de una manera muy parecida a la tórtola: en pareja como alegoría al matrimonio, el amor y la fecundidad, y junto a sus pichones a la maternidad.⁶³ Además, el empleo que le otorgó la cristiandad al animal, al convertirlo por su pureza en la representación del espíritu santo, aumentó todavía más sus representaciones, sobre todo, como tercera persona de la trinidad.

Por lo tanto, seleccionar a la paloma para ser representada en los azulejos que adornaban el espacio del monasterio está perfectamente relacionada con la vida de quienes vivían en su interior. Se trataba de una comunidad formada por mujeres, muchas de las cuales habían renunciado a contraer

61. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía* (Madrid: Cátedra, 1990), 288.

62. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 129.

63. Andrea Alciato la plasmó sobre un nido en lo alto de un árbol en época invernal para aludir a la buena madre. Agudo Romero, “Animales, monstruos y plantas”, 188.

[434]

matrimonio como la propia Margarita de la Cruz que desistió convertirse en la quinta esposa de su tío Felipe II. Otras madres quienes, al enviudar, se decantaron por vivir junto a la comunidad religiosa como María de Austria quien tras abandonar la corte vienesa se instaló en el monasterio hasta su muerte. No hay que olvidar su fundadora, madre de quien se convirtió en Sebastián I de Portugal y que enviudó poco tiempo después de nacer su primer y único hijo. Además, teniendo en cuenta la paloma como símbolo del espíritu santo o de la pureza que representaban las mujeres que formaban la comunidad religiosa, justifican el elemento representado cabalmente en el espacio arquitectónico.

Observamos cómo en el conjunto de los cuatro azulejos donde se representa la paloma y que actualmente podemos encontrar fijados en la parte baja del zócalo del pasillo del Oratorio, existe una pieza que no se corresponde con el resto. Esto nos indica que, al menos, existía otra ave representada que, por las profusas plumas, nos hacen pensar que se trataba de un faisán, pavo común o pavo real, ambos animales muy vinculados con la casa de los Habsburgo y repetidamente utilizados para diferentes fines.⁶⁴ No podemos confirmar cuál de estos animales se representó en el Real Monasterio de las Descalzas Reales pero, tal vez, el pavo real es el que más se ajuste a los valores y virtudes de quienes vivieron o profesaron en el espacio religioso. Esta ave, con la cola extendida obtuvo numerosos significados en la literatura emblemática de la época, como la soberbia, vanidad, lealtad y virtuosidad, entre otros. En lo que respecta al sexo femenino, la representación de la hembra del pavo rodeada de sus crías simbolizaba a la mujer pudorosa que se dedica al cuidado de sus hijos. Jacobus Typotius en *Symbola* incluyó a la pava real abrigando con sus alas a sus crías para la divisa de Margarita de Austria como símbolo de la crianza que ofreció a su propia Dinastía.⁶⁵

64. Uno de los ejemplos más destacables es el *Habsburger Pfau* (Castillo de Ambras, Innsbruck). Ver: Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento* (Madrid: Marcial Pons, 2020).

65. Jacobus Typotius, *Symbola* (Praga: 1603), 34.

Figura. 22. Conjunto de azulejos con en Jabalí



[435]

Fuente: Patrimonio Nacional (España). 1580-1600 aprox. Núm. Inv. 00612337.

Junto al conjunto de aves encontramos representado al jabalí. Desconocemos si el grupo de mamíferos fue más numeroso pero esta representación es la única que se conserva en la actualidad. Junto a la plasmación del animal se incluye el texto *Quid Porcum* (figura 22). El jabalí, junto al cerdo, no son asociados a una simbología positiva por ser voraz y lujurioso,⁶⁶ pero su intrepidez y el arrojo, le hacen merecedor de algunos elogios.⁶⁷ En la mitología griega se le considera el instrumento ciego de los dioses, al cual deben enfrentarse los héroes de naturaleza solar. Así se ilustra la representación de Heracles al derrotar al jabalí de Erimato o de Meleagro en Calidón, mientras caza a la criatura.⁶⁸

66. Inmaculada Rodríguez alude al cerdo, citando los trabajos de Valeriano, como un animal simbólico de las nupcias para desprenderse de esa simbología negativa, ver Inmaculada Rodríguez Moya, "Iconografía de la ceremonia nupcial y el matrimonio en la cultura simbólica europea I", en *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coordinado por Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López (Navarra: Universidad de Navarra, 2011), 731-748.

67. Morales Muñiz, "El simbolismo animal", 243.

68. Revilla, *Diccionario de Iconografía*, 201.

[436]

El jabalí tiene significados muy dispares en las diferentes culturas. Mientras para la mitología celta es considerado un elemento positivo y benévolo, los cristianos lo asociaron a un animal demoniaco que arrasa todo por donde pasa. Antonio Brigontino ofrece una explicación a este cambio de pensamiento, el cual está asociado a la caza, actividad a la que había que otorgarle una explicación grata a Dios y a la sociedad, por lo que había que investirla de un cierto carácter religioso. Así se generó un discurso en torno a la idea de que la caza representa una actividad opuesta al ocio y que, al enfrentarse al jabalí, se estaba luchando contra la figura demoníaca del animal, haciendo uso de la valentía y otras virtudes inherentes al caballero.⁶⁹

La representación del jabalí sobre soporte cerámico se ajusta al emblema de la edición de 1551,⁷⁰ incluido también en la edición de 1606 de *Ori Apollinis hieroglyphica*.⁷¹ Con el mismo trato de color y trabajo que los anteriores, se plasma al animal solitario. Su imagen fue empleada como elemento funerario y su representación se repite en la iconografía sepulcral, por lo que su elección como elemento decorativo en el espacio de las Descalzas Reales no debe resultar excepcional.⁷² Observamos en el trabajo cerámico que se ajusta a los mismos pigmentos que el resto de conjuntos de aves, por lo que debió llevarse a cabo en el mismo momento que el resto de representaciones. En la cerámica, ajustar las tonalidades es un trabajo muy arduo puesto que, con solo unos grados de cocción de más, o de menos, se llega a un resultado final variable. Por ello, que tonos diferentes no existan entre los diversos conjuntos nos llevan a pensar que se trataron de remesas realizadas y cocidas a la vez y, por lo tanto, solicitadas en un mismo momento. Por otro lado, observamos cómo las losas del conjunto presentan muecas en sus laterales, lo que indica que han sido extraídas de su lugar de colocación inicial.

Conclusiones

Ya desde la Edad Media, el azulejo se consolidaba como soporte idóneo para exponer las divisas y escudos personales de los reyes en sus residencias con la intención de perpetuar su intervención y promoción arquitectónica durante diferentes siglos. Entre los vestigios conservados o la documentación

69. Alfredo Eriás Martínez, "Estudio iconográfico del jabalí como animal simbólico y emblemático", *Emblemata* 7 (2001): 465-482.

70. Horapollo, *Hori apollinis selecta*, 134.

71. Horapollo, *Hori apollinis selecta hieroglyphica* (Roma: Apud Carolum Vullietum, 1606), 161.

72. Revilla, *Diccionario de Iconografía*, 201.

que así lo confirma, podemos citar el ejemplo de Alfonso V de Aragón, quien encargó azulejos de Manises para decorar las habitaciones del Palacio Real de Valencia y diferentes edificios que habitó en Nápoles. La importancia del objeto cerámico como sustento de ornatos de destacado significado siguió vigente en la Edad Moderna, periodo en el que el uso del azulejo liso permitió las grandes composiciones historiadas y decorativas, así como la incorporación de emblemas de cargado significado y simbología vinculados a la realeza española.

[437]

El Real Monasterio que fundó Juana es, en la actualidad, el espacio donde se reúne el patrimonio cerámico áulico con mayor riqueza artística y simbólica de los Austrias. Esta afirmación entra en confrontación con el indudable caudal de azulejos que se reúnen en el alcázar sevillano, pero si ajustamos el período a los Habsburgo españoles, es las Descalzas su mayor escaparate. En los interiores de esta fundación real se conservan técnicas antiguas que nos remiten al palacio anterior, así como otras más acordes a la estética del período de su construcción. No obstante, es la simbología que se plasman sobre algunos de los azulejos que adornan sus estancias lo que realmente eleva la importancia del espacio conventual.

Si analizamos los azulejos con decoraciones de cargada simbología que se conservan en el espacio religioso, observamos cómo todos giran en torno a las virtudes y bondades que se esperaban de una mujer, ya fuese como hija o hermana de reyes, o como reina, infanta y madre de futuros soberanos. Por ello, no es de extrañar que en las representaciones se incorporen alusiones vinculadas a la crianza y maternidad como a la buena educación que debían proporcionar a los hijos de su linaje. También, los de una buena esposa con la conducta conyugal que se espera de la mujer cristiana, pudorosa, dedicada al cuidado de sus hijos y que cumpla los deberes del matrimonio como la fidelidad y la lealtad que representaban muchas de las mujeres que convivían en el espacio religioso. Del mismo modo, las ligadas a una buena política y gobierno, y las dedicadas a engrandecer las virtudes más heroicas como la sabiduría, el trabajo continuo, la laboriosidad y el ingenio. Recordemos que en el espacio religioso solo hubo cabida para mujeres de la aristocracia, procedentes de familias de destacados linajes que, junto a las de sangre real, convivieron en clausura en el espacio religioso. Por esto último, no es de extrañar que se incluyan alusiones a las enseñanzas religioso-doctrinales como cuna del aprendizaje de futuros reyes, así como a viudez como la abstinencia sexual, la castidad e integridad y a la muerte vinculada a la

elección de vivir en soledad como símbolo de respeto y fidelidad, ya que la clausura simbolizaba a la vida solitaria de los virtuosos.

[438]

En suma, en el conjunto arquitectónico encontramos, en la actualidad, un repertorio de plasmaciones sobre soporte cerámico de cargada simbología vinculada al comportamiento que debían mostrar las mujeres del linaje de los Habsburgo, siempre asociada a la función de madre, esposa y consejera. No obstante, consideramos que son las alusiones al poder de la monarquía de los Habsburgo las que más claramente se plasman a través de la M y la A coronada. Esto, junto a la documentación en la que se informa que María de Austria llevó a cabo una serie de ampliaciones en el interior del convento, nos lleva a pensar que fue la emperatriz quien realizó encargos de piezas de cargada simbología. Ella fue madre e hija de emperadores, hermana de reyes, dio a luz a quince hijos e hijas y educó futuras reinas, emperadores y gobernantes, enviudó y fue fiel a su único matrimonio, y vivió en el espacio de clausura hasta el final de sus días, por lo que su vida personal quedó representada en el conjunto de azulejos simbólicos del espacio religioso.

En cuanto al material cerámico del *Ori Apollinis hieroglyphica*, desconocemos quien requirió la decoración y el número de conjuntos que lo formaron, pero si nos ajustamos a los que se conservan, tal vez apunte a una remesa que solicitó Sor Margarita de la Cruz. Según se encuentran documentadas en la base de datos de Patrimonio Nacional, corresponden al siglo XVII, por lo que atendiendo a estas fechas descartamos a Juana de Austria y prácticamente también a María de Austria quien falleció en 1603. Los diferentes significados de los animales conservados podrían ajustarse a su hija, Sor Margarita de la Cruz por ser pura como la paloma o por el rechazo a contraer matrimonio con Felipe II por una vida de retiro y alejada de los deberes del matrimonio a los que alude la representación de la tórtola. No obstante, no disponemos documentación histórica que confirme esta hipótesis, por lo que tal vez deberíamos hacer una mirada más amplia y tratar estas realizaciones en cerámica desde una idea de una propaganda global puesto que en ellas se reflejan los deberes y virtudes de quienes formaron parte de la comunidad descalza.

En consecuencia, este estudio ha revelado la existencia de un conjunto de azulejos que, en su mayoría, permanecía en el anonimato hasta ahora. Se trata de piezas singulares que no han sido previamente identificadas en otros conjuntos palaciegos, lo que nos lleva a concluir que posiblemente representan los primeros y últimos ejemplares producidos en los talleres de Talavera. La clausura relativa a la que estos azulejos estuvieron sometidos

en el pasado podría explicar la falta de textos donde se mencionen durante los siglos XVI y XVII.

La limitada visibilidad y acceso a estos ejemplares posiblemente impidieron que fueran objeto de reproducción o que se solicitara la creación de conjuntos cerámicos que siguieran este particular estilo. En este sentido, el presente estudio no solo amplía la comprensión de la producción cerámica en España, sino que también evidencia la singularidad y evolución de los ornamentos empleados por los maestros ceramistas. Estos hábiles artistas no solo exhibieron su destreza al adaptarse a las tendencias de cada época, sino que también plasmaron repertorios únicos que constituyen un claro testimonio de su maestría técnica.

[439]

Bibliografía

I. FUENTES PRIMARIAS

Documentos impresos

Alciato, Andrea. *Emblemata*. Lugduni: apud Gulielmum Rouillium, sub scuto veneto, 1548.

Carrillo, Juan. *Relación histórica de la Real Fundación del Monasterio de las Descalzas de S. Clara de la villa de Madrid y la Crónica e historia del Monasterio de la Madre de Dios de la Consolación, vulgo Descalzas Reales, fundado por Juana de Austria, de 1594*. Madrid: Luis Sánchez, 1616.

Horapollo. *Hori apollinis selecta hieroglyphica*. Roma: Apud Carolum Vullietum, 1606.

Horapollo. *Ori Apollinis hieroglyphica*. Roma: Sumtibus Iulij Franceschini, 1599.

Horapollo. *Hori apollinis selecta hieroglyphica*. París: Iacobum Keruer, 1551.

Ruscelli, Girolamo. *Le imprese illustri con espositioni, et discorsi del sor Ieronimo Ruscelli. Al Serenissimo et sempre felicissimo Re Cattolico Filippo D'Austria. Con Gratia et Privilegio*. Venecia: Appresso Francesco Rampazetto, 1566.

Valerio Bolzani, Giovan Piero. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basileae: 1556.

Typotius, Jacobus. *Symbola*. Praga: 1603.

II. FUENTES SECUNDARIAS

Agudo Romero, María del Mar. "Animales, monstruos y plantas, símbolos de la mujer en la literatura emblemática". En *Antiguos y modernos: presencias*

- clásicas, de la Antigüedad al siglo XXI*, coordinado por Maite Muñoz García de Iturrospe, 175-216. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2009.
- Cortés López, María Fuensanta. “El patronazgo artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión”. *Imafronte* 19-20 (2008): 61-60.
- Eriás Martínez, Alfredo. “Estudio iconográfico del jabalí como animal simbólico y emblemático”. *Emblemata* 7 (2001): 465-482.
- Fray, Anthony. “Juan de Vera, azulejero de Toledo”. *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 28 (2011): 143-151.
- García Arranz, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. La Coruña: SIELAE / Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2010.
- García Sanz, Ana. “El monasterio de las Descalzas Reales: arte y espiritualidad en el Madrid de los Austrias”. En *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales*, 11-38. Madrid: Patrimonio Nacional-BBVA, 2010.
- García Sanz, Ana. “La idea y el espacio: Juana de Austria y el Monasterio de las Descalzas Reales”. En *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*, coordinado por Ana García Sanz, 9-32. Madrid: Patrimonio Nacional / Fundación Caja Madrid, 2010.
- González de Zárate, Jesús María. *Hieroglyphica*. Madrid: Akal, 2011.
- Impelluso, Lucía. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electra, 2003.
- Jordan, Annemarie. “Las Dos Águilas del Emperador Carlos V. Las Colecciones y el Mecenazgo de Juana y María de Austria en la Corte de Felipe II”. En *La Monarquía de Felipe II a Debate*, editado por Luis Antonio Ribot, 429-472. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Lobo Cabrera, Manuel. *Doña Juana de Austria. La princesa gobernadora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2020.
- López Poza, Sagrario. “Sabiduría cifrada en el siglo de Oro: las enciclopedias de Hierpglyphica y figuraciones alegóricas”. *Edad de Oro* 27 (2008): 167-200.
- Martínez-Burgos García, Palma. “Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción”. *Chronica Nova* 34 (2008): 63-89.
- Martínez Millán, José. “De princesa de Portugal a infanta de Castela: D. Joana de Áustria”. En *Rainhas, princesas e infantas: quotidiano, ritos e cerimónias na Península Ibérica (séculos XVI-XX)*, coordinado por Isabel Drumond Braga y Paulo Drumond Braga, 99-128. Lisboa: Temas e Debates, 2022.

- Martínez Millán, José. “Familia Real y grupos políticos. La princesa Doña Juana de Austria (1535-1573)”. En *La corte de Felipe II*, dirigido por José Martínez Millán, 73-106. Madrid: Alianza, 1994.
- Mínguez, Víctor y Inmaculada Rodríguez Moya. *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2020.
- Morales Muñoz, María Dolores-Carmen. “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, Tiempo y Forma* III, n.º 9 (1996): 229-255.
- Morales y Marín, José Luis. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Taurus, 1984.
- Pérez Pastor, Cristóbal. “Inventario de los Bienes Muebles de la Reina de Hungría, Hermana de Carlos V”. En *Noticias y Documentos Relativos a la Historia y la Literatura Españolas*, t. II, 289-314. Madrid: Real Academia Española, 1914.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. “Iconografía de la ceremonia nupcial y el matrimonio en la cultura simbólica europea I”. En *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, coordinado por Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López, 731-748. Navarra: Universidad de Navarra, 2011.
- Ruiz Gómez, Leticia y María Leticia Sánchez Hernández. “Los Hieroglyphica de Horapollo: Fuente de inspiración de una serie de azulejos del Monasterio de las Descalzas reales de Madrid”. *Goya: Revista de arte* 270 (1999): 137-145.
- Sánchez Hernández, María Leticia. *Mujeres en la corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Madrid: Polifemo, 2019.
- Sánchez Hernández, María Leticia. “Servidoras de Dios, leales al Papa. Las monjas de los Monasterios Reales”. *Libros de la Corte.es* 1 (2014): 293-318.
- Toajas Roger, María Ángeles. “Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid”. En *Feliz Austria. Las familiares, cultura y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, editado por Bernardo J. García García, 327-374. Madrid: Doce Calles, 2016.
- Toajas Roger, María Ángeles. “Arquitectura del Monasterio de las Descalzas Reales. La capilla de San José”. *Anales de Historia del Arte* 8 (1998): 127-147.
- Vilacoba Ramos, Karen María y María Teresa Muñoz Serrulla. “Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuentes archivísticas”. *Hispania sacra* 62, n.º 125 (2010): 115-156.