# La Fortuna de una soberana: Isabel Clara Eugenia y la construcción alegórica del poder femenino en los Países Bajos

## The Fortune of a Sovereign: Isabella Clara Eugenia and the Allegorical Construction of Female Power in the Spanish Netherlands

**Tamar Cholcman**
https://orcid.org/0000-0002-1861-3206
Tel Aviv University
ISRAEL
cholcman@tauex.tau.ac.il

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 14.1, 2026, pp. 83-113]
Recibido: 30-01-2026 / Aceptado: 20-03-2026
DOI: http://dx.doi.org/10.13035/H.2026.14.01.07

**Resumen.** Este artículo examina la figura de la Fortuna femenina como emblema central en la legitimación del poder de Isabel Clara Eugenia, soberana de los Países Bajos, y propone entender su representación visual y textual como una forma de discurso político sobre la autoridad femenina. A partir del estudio del Arco de la Fortuna de Mujer erigido en la entrada triunfal de Isabel en Amberes y de su inscripción en el debate contemporáneo de la *querelle des femmes*, se analiza cómo el monumento articuló un recorrido visual —desde las cuatro fachadas hasta el pasaje interior— en una secuencia discursiva que transformó las virtudes consideradas "pasivas" de la mujer en fundamentos de un nuevo modelo de soberanía. El artículo explora además el carácter interactivo del monumento y la participación activa de los espectadores, invitados a combinar imágenes, emblemas y textos para generar nuevas asociaciones y significados. Esta dimensión lúdica

Este artículo reelabora ideas desarrolladas previamente por la autora en estudios publicados en inglés (especialmente Cholcman, 2014 y 2025), reformulándolas aquí en un nuevo marco interpretativo.

y participativa convierte al público erudito en parte del propio debate sobre la naturaleza y la capacidad política de las mujeres. En diálogo con los repertorios emblemáticos y con la tradición humanista de la *Fortuna muliebris*, se muestra cómo el imaginario de la fortuna sirvió para negociar la tensión entre naturaleza y virtud, entre destino y razón, y para construir la legitimidad de una mujer en el espacio público del gobierno.

**Palabras claves.** Isabel Clara Eugenia; *fortuna muliebris*; entradas triunfales; alegoría política; emblemática; *querelle des femmes*; soberanía femenina.

**Abstract.** This article examines the figure of feminine Fortune as a central emblem in the legitimation of the power of Isabella Clara Eugenia, sovereign of the Spanish Netherlands, and proposes to read its visual and textual formulation as a form of political discourse on female authority. Focusing on the Arch of Womanly Fortune erected for Isabella's triumphal entry into Antwerp, and on its inscription within the contemporary *querelle des femmes*, the study analyzes how the monument articulated a visual itinerary —from the four façades to the interior passage— in a discursive sequence that transformed women's traditionally "passive" virtues into the foundations of a new model of sovereignty. The article also explores the interactive nature of the monument and the active participation it demanded from viewers, who were invited to combine images, emblems, and texts in order to generate new associations and meanings. This ludic and participatory dimension turned the learned public into active contributors to the debate on women's nature and their political capacity. In dialogue with emblematic repertories and with the humanist tradition of the *Fortuna muliebris*, the article shows how the imaginary of Fortune served to negotiate the tension between nature and virtue, between destiny and reason, and to construct the legitimacy of a woman within the public sphere of government.

**Keywords.** Isabella Clara Eugenia; *Fortuna muliebris*; Triumphal entries; Political allegory; Emblematics; *Querelle des femmes*; Female sovereignty.

Conocida en su tiempo como «la novia de Europa», Isabel Clara Eugenia (1566-1633) fue finalmente casada por su padre, Felipe II, con su primo, el archiduque Alberto de Austria (1559-1621). Su matrimonio fue concebido con la esperanza de poner fin al conflicto en los Países Bajos y de preservar la autoridad hispánica, al nombrarlos co-soberanos bajo una autonomía solo aparente[1]. Otorgada más por cálculo que por convicción, esa autonomía debía ser legitimada también en el plano simbólico mediante las entradas triunfales (*Joyeuse Entrée* o *Blijde Inkomst*) celebradas entre el 24 de noviembre de 1599 y el 26 de febrero de 1600 en los Países

1. Al final de su reinado, Felipe II, agotado tras años de guerra, cedió en 1595 la soberanía de los Países Bajos a su hija Isabel Clara Eugenia y a su esposo, el archiduque Alberto de Austria, quien renunció a sus órdenes religiosas para asumir el cargo. La medida buscaba otorgar autonomía a los Países Bajos sin romper la unidad dinástica. Sin descendencia, los territorios volvieron luego a la Monarquía Hispánica.

Bajos españoles[2]. En el marco de esa tradición, estas celebraciones funcionaron además como una negociación de poder y un pacto simbólico entre la ciudad y el gobierno, en el que se reafirmaban, a través del lenguaje visual y ceremonial, tanto los privilegios urbanos como la soberanía de los nuevos gobernantes: una escena de negociación y un pacto visual entre la ciudad y sus nuevos soberanos[3].

En Amberes, donde los archiduques celebraron su entrada triunfal el día 10 de diciembre, resulta especialmente evidente el esfuerzo por afirmar y legitimar la figura de Isabel como soberana, y no solo como esposa. Sin embargo, desde el mismo punto inicial del recorrido, en la Puerta de San Jorge (Porta Caesarea)[4], el programa alegórico de la entrada articulaba una clara diferenciación entre ambos gobernantes mediante un dispositivo visual doble. En las imágenes que flanqueaban la entrada, Isabel aparecía representada como Aurora, la diosa del amanecer, vestida de blanco y conduciendo un carro tirado por caballos, acompañada por una inscripción que celebraba su llegada como «la nueva estrella» que trae la paz al mundo[5]. En contraste, Alberto figuraba como un Buen Presagio (*Felix Omen*), un joven vestido de verde, símbolo de augurio y esperanza, cuyo texto explicativo le atribuía el mérito de hacer cesar las guerras y restablecer la justicia[6]. La contraposición es elocuente: Isabel encarna una fuerza luminosa y benéfica que irradia serenidad y reconciliación, mientras que Alberto representa la acción gobernante y la virtud heroica. La infanta es la causa pasiva pero decisiva de la salvación —su mera presencia promete la paz—, y el archiduque, el agente activo que debe garantizarla mediante sus virtudes cívicas[7].

Este mismo principio se repite más adelante, ya desde el primer monumento de la entrada, el escenario de la Agricultura, donde Isabel vuelve a ser identificada con Melia, la ninfa autóctona que simboliza la fertilidad y la renovación del territorio, mientras Alberto es comparado con Hércules, figura de fuerza y defensa[8]. Se establece así, a lo largo de toda la entrada, una contraposición constante entre la virtud nutricia y pacificadora de la archiduquesa y el poder activo y protector del archiduque.

En las últimas décadas, diversos estudios han subrayado el papel de la cultura visual en la construcción simbólica del poder dinástico en la Europa moderna. En el caso de la monarquía de los Habsburgo, y especialmente en su configuración hispánica, investigaciones recientes han puesto de relieve cómo las imágenes, los programas festivos y los repertorios emblemáticos participaron activamente en la elaboración de una «narrativa del poder» orientada a legitimar un linaje concebido como entidad política en sí misma[9]. En este contexto, las entradas triunfales y

2. Las entradas tuvieron lugar en Lovaina, Bruselas, Malinas, Amberes, Gante, Cortrique, Lille, Tournai, Douai, Arras, Cambrai, Valenciennes, Mons y Binche.
3. Ver, entre otros, Thøfner, 2007; Bussels, 2010.
4. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, pp. 185-188.
5. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 184.
6. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 184.
7. Ver Cholcman, 2014, pp. 87-89.
8. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, pp. 189-196; Cholcman, 2025, pp. 90-93.
9. Ver especialmente Mínguez y Rodríguez Moya, 2020; López Poza, 2023.

la arquitectura efímera se configuran como espacios privilegiados para articular visualmente esa legitimidad mediante dispositivos emblemáticos, no solo en términos de continuidad dinástica, sino también en relación con formas específicas de autoridad, entre ellas la soberanía femenina, particularmente visible en los programas asociados a reinas y consortes[10].

En este marco, y a diferencia de los enfoques que han privilegiado la dimensión dinástica y representativa de estos programas, el presente artículo propone examinar el Arco de la *Fortuna muliebris* erigido en la entrada de 1599 en Amberes como un dispositivo visual que no solo construye la legitimidad de Isabel Clara Eugenia, sino que articula, en términos emblemáticos y participativos, un discurso político sobre la soberanía femenina en diálogo con la *querelle des femmes*.

El Monumento de la Fortuna Femenina (*Fortuna muliebris*) (Fig. 1), dedicado exclusivamente a Isabel, marca un cambio decisivo respecto a las representaciones anteriores: si en los primeros tramos de la entrada la infanta aparecía como presencia benéfica pero esencialmente pasiva —Aurora que anuncia la paz, Melia que fecunda la tierra—, en este arco su figura se reformula como agente activo del orden y la prosperidad[11]. No solo se la exalta como garante de bienestar, sino que se redefine, en clave femenina, la noción misma de soberanía.

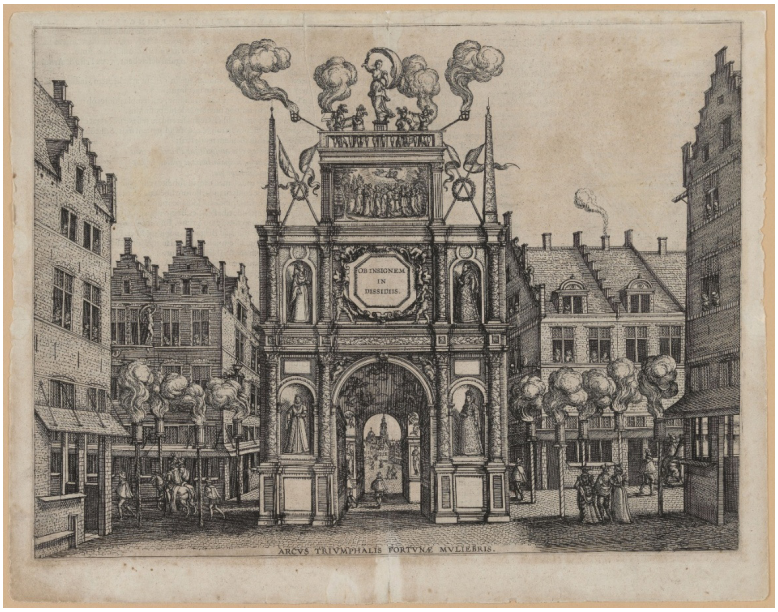



Fig. 1. Arco Triunfal de la Fortuna Femenina, en Johannes Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae* (1602), pp. 246-247. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. 3203/3. Versión digital en dominio público difundida por KMSKA a través de Art in Flanders.

10. Ver especialmente Rodríguez Moya, 2022.
11. Ver Thøfner, 1999, para un análisis de cómo la iconografía de la entrada de 1599 transformó las virtudes femeninas —fertilidad, obediencia y pacificación— en instrumentos de legitimación política de Isabel, e interpreta la entrada desde la metáfora política del matrimonio entre la soberana y la ciudad.

Ese giro discursivo encuentra su correlato directo en la arquitectura misma del monumento. El carácter monumental de la obra refuerza esa transformación de la imagen de Isabel en agente activo del poder. Se trataba del arco más grande y elaborado de toda la procesión, una construcción de cuatro fachadas y cuatro puertas —a diferencia de los arcos habituales de dos frentes—, erigida junto a la Bolsa de Amberes, en el corazón comercial y simbólico de la ciudad[12]. Su ubicación y su escala lo convertían en el eje visual del recorrido y en el punto de culminación del discurso alegórico de la entrada. Desde su concepción formal, el monumento se presentaba como una auténtica arquitectura de género, concebida para representar y exaltar la figura femenina de la nueva soberana y establecer el fundamento visual de su legitimidad política.

En la relación contemporánea de la entrada, *Historica narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae* de Johannes Bochius, se describe como un edificio «elaboradísimo en arte arquitectónica, amplísimo en ornamentos y hermosísimo por su argumento»[13]. El mismo texto subraya además el uso del orden corintio, «gracilitate sua huic sexui conveniens» (por su delicadeza, apropiado a este sexo), adecuado, según Vitruvio, a la naturaleza femenina[14]. La decoración desplegaba un complejo programa iconográfico compuesto por pinturas, inscripciones y figuras alegóricas que exaltaban las virtudes asociadas al gobierno de Isabel. Cada frente del arco representaba un aspecto distinto de la *fortuna muliebris* mediante personificaciones femeninas, emblemas y lemas latinos.

El carácter singular de este monumento reside en que su mensaje ya no se limita a reproducir las convenciones del poder dinástico, sino que las reformula como una afirmación de soberanía femenina, anclando la autoridad de Isabel en la geografía simbólica del espacio urbano[15]. Más aún, como argumentaré en las secciones siguientes, el arco se inscribe en el horizonte intelectual de la *querelle des femmes*, el vasto debate europeo sobre la naturaleza y el valor del sexo femenino que, desde el siglo XIV, había contrapuesto la visión aristotélica de la inferioridad natural de la mujer a las afirmaciones humanistas de su igualdad o superioridad moral. En este sentido, el monumento tradujo al lenguaje de la arquitectura efímera un argumento de legitimidad política derivado del discurso humanista sobre las mujeres. Frente a la tradición escolástica que confinaba a la mujer en la clausura y

12. El monumento se erigió en la calle Lange Nieuwstraat; ver Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, pp. 241-245.
13. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 241: «Fortunae muliebri dedicatum erat opus, arte architectonica longe elaboratissimum, ornamentis amplissimum, venustissimum argumento».
14. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 241. Bochius indica explícitamente que la elección del orden seguía la definición de Vitruvio en el Libro IV. Según Vitruvio, este orden se basa en las proporciones de una joven o de una novia antes del matrimonio. Isabel tenía treinta y tres años en el momento de la Entrada, por lo que, en principio, el orden más apropiado habría sido el jónico, basado en las proporciones de una mujer adulta. El hecho de que se eligiera el orden corintio revela la intención de Bochius de subrayar y señalar el matrimonio de Isabel.
15. Sobre la relación entre el monumento y la topografía urbana, ver también Thøfner, 1999, pp. 22-24, donde la autora desarrolla este vínculo a partir de la ilustración correspondiente.

la obediencia, el arco de Amberes reivindicaba su presencia visible y su capacidad activa de gobierno como fuentes de paz y orden.

Al hacerlo, transformaba una alegoría clásica en una declaración contemporánea sobre el poder femenino, articulada mediante un juego hermenéutico, una lectura en acto que reproducía dentro del espacio urbano el ejercicio intelectual propio de los círculos humanistas. De este modo, como se verá a lo largo del análisis que sigue, el Arco de la Fortuna Femenina se configura tanto como una visualización alegórica del debate sobre la soberanía femenina como un dispositivo de participación intelectual en la construcción de la legitimidad. Esto, propongo, se articula mediante un recorrido visual que, organizado en la estructura cuatrifacética del arco, guía al espectador a través de una secuencia discursiva ascendente, hasta convertir tanto al espectador erudito como —más tarde— al lector del relato impreso en participantes activos de la construcción misma de su sentido.

## El poder en escena: Amberes y la entrada de los archiduques

La entrada triunfal de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en Amberes, celebrada a lo largo de tres días, del 10 al 12 de diciembre de 1599, constituyó una de las más complejas escenificaciones del poder en los Países Bajos de finales del siglo xvi. Concebida en un momento de tensión y escepticismo político, la fiesta buscó transformar en espectáculo la promesa de reconciliación tras décadas de guerra entre las Provincias Unidas y la Monarquía Hispánica, cuya violencia había fracturado profundamente los Países Bajos del norte y del sur. El territorio, agotado por el conflicto religioso y militar, seguía dividido entre la obediencia a la monarquía española y la independencia de la República de las Provincias Unidas. La reciente Paz de Vervins (1598) había puesto fin a la guerra con Francia, pero el enfrentamiento con el norte protestante continuaba, y la población flamenca contemplaba con cautela el nuevo régimen instaurado por Felipe II, quien había cedido los Países Bajos a su hija Isabel y a su esposo Alberto, conservando, sin embargo, la soberanía última de la Corona española[16].

En este escenario todavía marcado por la inseguridad política, la ciudad de Amberes, antigua metrópoli comercial y símbolo de la prosperidad perdida, quiso mostrar su fidelidad y al mismo tiempo expresar sus esperanzas de paz y recuperación. El Consejo de la ciudad decidió organizar una *Joyeuse Entrée* que celebrara la llegada de los nuevos gobernantes, pero también que definiera públicamente el carácter de su gobierno. En la decisión municipal del 18 de agosto,

16. Pese a la aparente promesa de un gobierno autónomo, España no renunció a los Países Bajos, sino que firmó el 6 de mayo de 1598 un acuerdo que garantizaba que la cesión no implicaría una pérdida futura de control. El acuerdo incluía varias condiciones sobre la sucesión destinadas a asegurar la continuidad del dominio español: si la pareja tenía un hijo varón, éste debía casarse con una princesa española; y si no tenían herederos, los Países Bajos regresarían a la Corona tras la muerte de Alberto. Llanos y Toriglia, 1917, p. 20; Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, 1975, p. 163; Rodríguez-Villa, 1906, pp. 78-81; Thomas y Duerloo (eds.), 1998, pp. 2-3.

el Consejo expresaba así sus motivos, señalando de forma particularmente reveladora a la Infanta:

> No pretendemos hacer menos que las demás ciudades, sino cumplir en alguna medida con lo que debemos a nuestros Príncipes, y en particular a la mencionada señora Infanta, que nunca ha estado en esta ciudad y de quien se esperan los beneficios, la ayuda y la asistencia que los buenos y antiguos Estados pueden y deben esperar de sus Príncipes, para ver de nuevo la tierra y la ciudad en su antigua prosperidad y concordia, por lo cual hemos rogado a Dios todopoderoso durante tantos años y aún seguimos rogándole[17].

La responsabilidad de concebir, diseñar y llevar a cabo la entrada triunfal recayó íntegramente en Johannes Bochius, secretario de la ciudad, humanista, retórico y hombre de letras, formado en Lovaina y reputado poeta neo-latino[18]. Su papel excedió con mucho el de simple organizador: fue autor intelectual del programa iconográfico y textual de la fiesta. Bochius diseñó la totalidad del evento —la disposición del recorrido, la invención de los monumentos y la redacción del libro que lo documentaba— bajo un mismo principio retórico y filosófico[19].

El libro de la entrada, redactado por el propio Bochius y publicado en 1602 por la Officina Plantiniana bajo el título *Historica narratio*, era su contraparte textual y hermenéutica: una lectura destinada a conservar y explicar el sentido de aquellas imágenes efímeras[20]. Evento y relato impreso formaban así dos versiones de un mismo texto humanista, uno visual y otro verbal, estructurados según las reglas de la invención retórica. Pero esta correspondencia no era solo conceptual, sino también espacial: el texto configuraba una secuencia cuidadosamente planificada de perspectivas, pausas y lecturas que guiaban al espectador a través de la ciudad como si recorriera una composición escrita. De este modo actuaba como un «texto de dirección visual», en el cual la palabra traducía en discurso lo que la imagen expresaba en alegoría, y ambas estaban destinadas a producir un mismo efecto retórico: mover al espectador hacia una verdad moral y política[21].

El programa constó de veintidós estructuras efímeras —arcos triunfales, columnas, escenarios teatrales y carros— que jalonaban el recorrido desde la Puerta de San Jorge (Porta Caesarea) hasta la iglesia de San Miguel, en el

17. Stadsarchief Antwerpen PK 1661, Magistraatsboeken (1596-1599), fols. 345v-346r.
18. Según el documento de pago del 17 de abril de 1600, Bochius recibió 900 libras por la planificación del evento y fue remunerado explícitamente como su «inventor» y «director»: Stadsarchief Antwerpen PK 1636, fol. 24v. Sobre el papel y la función de Bochius como diseñador tanto de la Entrada del archiduque Ernesto en 1594 como de la Entrada de Alberto e Isabel en 1599, ver Cholcman, 2014, pp. 36-39.
19. El concejo encargó a Bochius no solo redactar la descripción del libro de la Entrada de Amberes, sino también compilar un volumen conmemorativo de todos los festejos celebrados en las distintas ciudades en honor de la llegada de Alberto e Isabel a los Países Bajos meridionales. Imhof, 1997, p. 106.
20. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*; Sobre el encargo del libro de la entrada a Bochius ver Cholcman, 2014, pp. 37-39. Sobre la función del libro de fiestas en la cultura festiva moderna ver Watanabe-O'Kelly, 2004 y 2014.
21. Sobre el modo en que el texto de la entrada organiza un orden de visión —lo que aquí denomino «texto de dirección visual»—, ver Cholcman, 2014, pp. 33-61.

extremo sur de la ciudad[22]. En la jornada inaugural, la procesión avanzó por unas calles completamente transformadas, engalanadas con arquitecturas temporales, imágenes colosales y escenificaciones alegóricas que articulaban las ceremonias cívicas. Durante los días siguientes, diversos espectáculos y actos públicos prolongaron las celebraciones. Cada uno de los montajes integraba pintura, escultura, inscripciones latinas y alegorías en un lenguaje emblemático característico de la cultura humanista del norte de Europa.

Lejos de ser una mera decoración festiva, la entrada funcionaba como un tratado visual, destinado tanto a instruir a los nuevos soberanos como a persuadir al público de la legitimidad de su autoridad. En la concepción de Bochius, el evento debía dar forma visible a la virtud y a la razón del gobierno, traduciendo en imágenes los principios morales y políticos del buen mando. Su propósito, por tanto, era reconciliar la obediencia política con la identidad local: afirmar la continuidad con la monarquía hispánica, pero también la autonomía espiritual y cultural de los Países Bajos bajo el amparo de los archiduques[23]. En ese delicado equilibrio, Isabel Clara Eugenia desempeñaba un papel central. Su figura permitía articular una retórica de paz y concordia que suavizaba la imagen del poder español y proyectaba un ideal de soberanía compartida, donde la virtud femenina del gobierno —la clemencia, la fertilidad, la prudencia— complementaba la fuerza y la justicia representadas por Alberto.

## La fortuna femenina y el *querelle des femmes*

En el arco de la *Fortuna muliebris*, punto clave del recorrido y verdadero escenario donde el debate humanista sobre la *querelle des femmes* (la 'querella de las mujeres') adquiere una formulación particularmente explícita, la inspiración —como declara Bochius en su descripción— fue la historia de Publio Clodio Pulcro, quien se enamoró de Pompeya, la esposa de César. Para poder verla, Clodio se disfrazó de mujer y asistió a los ritos de la Bona Dea (la Buena Diosa) que se celebraban en la casa de César[24]. Se trataba de un culto del que los hombres estaban completamente excluidos. Del mismo modo —señala Bochius—, la participación masculina quedaba habitualmente excluida de este monumento (salvo cuando era necesaria en relación con las buenas acciones realizadas por mujeres), que por lo demás estaba dedicado exclusivamente a ellas[25].

La concentración del programa en figuras y argumentos vinculados a la condición femenina transforma el arco en un espacio donde Bochius desarrolla, de forma particularmente explícita, su posición dentro del debate humanista sobre

22. Para una reconstrucción detallada del recorrido procesional, ver Fig. 1 de Cholcman, 2014.
23. Para un estudio más amplio de la dimensión política de la entrada —su articulación de la virtud del gobierno, la negociación de la obediencia y la afirmación de la autonomía cívica— ver Cholcman, 2014, pp. 63-85.
24. Plutarch, *Caesar*, 9 y *Cicero*, 28.1 (ambas en *Lives, Volume VII*).
25. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 241.

la mujer[26]. El debate se articulaba en torno a dos argumentos fundamentales, que pueden identificarse con los enfoques establecidos por Platón y Aristóteles[27]. Aristóteles había sostenido que la mujer es inferior al hombre por naturaleza, y que se la reconoce siempre por virtudes y cualidades menores, de modo que solo es apta para ser objeto del gobierno masculino[28]. Platón, en cambio, afirmaba que hombres y mujeres son iguales en todo salvo en la fuerza física y, por lo tanto, ambos deben recibir la misma educación, formación y responsabilidad[29].

En el siglo XIII, Tomás de Aquino adoptó el planteamiento aristotélico y sostuvo el argumento de que las mujeres son también intelectualmente inferiores a los hombres. Esta debilidad femenina se debe al papel que desempeñan en el mundo y forma parte de la sabiduría del Creador; en este sentido, su fragilidad constituye una perfección. Sin embargo, «la fragilidad del sexo femenino no se opone a la perfección de los resucitados [tras la resurrección]», es decir, que esta debilidad corresponde únicamente al mundo mortal[30]. Es posible que este reconocimiento por parte de Aquino de una cierta 'igualdad' femenina —al menos en la vida futura— preparara el terreno para el *De mulieribus claris* (Sobre las mujeres ilustres) de Boccaccio, con sus 106 breves biografías de mujeres dignas de gloria por sus acciones en el mundo presente[31].

A pesar de la novedad que suponía el mero hecho de escribir una historia femenina de carácter secular, la postura fundamental de Boccaccio seguía siendo aristotélica: no elogia a las mujeres por cualidades activas o creativas —que continúan perteneciendo al ámbito masculino—, sino por su excelencia en las virtudes femeninas, como la modestia y la obediencia. Aun así, el libro de Boccaccio abrió el camino a un amplio interés literario por el tema, que impulsó la idea de la excelencia femenina[32]. Entre las respuestas a la obra de Boccaccio se encuentra, por ejemplo, el Libro de la Ciudad de las Damas (1405) de Christine de Pizan, que incluye un «catálogo» de mujeres ilustres.

El argumento central del libro de Pizan es la construcción de una ciudad utópica de mujeres, con la ayuda de tres virtudes —Razón, Justicia y Rectitud. Son ellas quienes la guían en la edificación de la ciudad y quienes discuten las virtudes propias del género femenino[33]. La postura de Pizan contradice los conceptos aristotélico-tomistas, así como el planteamiento de Boccaccio, pues ella incluye —probablemente por primera vez— virtudes «masculinas» que le permiten, como mujer, construir una sociedad ideal para las mujeres. El catálogo reúne figuras históricas que encarnan estas virtudes no como un fenómeno excepcional, sino

26. Zemon Davis y Farge, 1993, pp. 2-4.
27. Smith, 1983.
28. Aristotle, *Politics*, 1.1260a; 1.1254b.
29. Plato, *Republic*, 5.451d-e.
30. Aquinas, *Summa Contra Gentiles*, 4.88.3.
31. Boccaccio, *De mulieribus claris*, pp. 1361-1362.
32. King y Rabil Jr., 2000, p. 18.
33. Pizan, *The Book of the City of Ladies*, pp. 9-14.

como valores universales, demostrados por numerosas mujeres a lo largo de la historia[34].

El género literario que siguió a Boccaccio y a Pizan profundizó aún más en el conflicto entre los dos enfoques fundamentales. Un eco de este debate puede encontrarse en *El cortesano* (*Il Cortegiano*, 1528) de Castiglione. El tercer libro, dedicado íntegramente a «la cuestión de las mujeres», presenta una discusión entre Gasparo Pallavicino y Giuliano de' Medici, *Il Magnifico*[35]. Pallavicino representa el enfoque aristotélico, según el cual la naturaleza de la mujer es inferior, pues se inclina hacia los vicios y, por tanto, su utilidad reside únicamente en el ámbito doméstico y familiar[36]. Giuliano de' Medici representa el enfoque platónico, que sostiene que las mujeres poseen las mismas capacidades mentales y espirituales que los hombres, y que muchas de ellas incluso los superan en sabiduría y en acciones, aunque no en fuerza física[37]. Giuliano introduce numerosos ejemplos de la historia griega, romana y moderna para fundamentar su argumento. Al hacerlo, crea un catálogo de mujeres ilustres, siguiendo la misma tradición literaria establecida por Boccaccio[38].

En los Países Bajos, Justus Lipsius había participado en el mismo debate y ofreció una opinión que combinaba los planteamientos fundamentales de Aristóteles y Platón. Sostenía que las mujeres podían, en efecto, desempeñar cargos públicos y que, por su naturaleza, incluso podían superar a los hombres en tiempos de paz. Sin embargo, afirmaba en principio que los hombres eran más aptos para ocupar las posiciones públicas de autoridad y gobierno[39].

El Arco de la *Fortuna muliebris* debe interpretarse como parte de este debate intelectual, en el que Bochius articula simultáneamente los argumentos eruditos mediante emblemas, personificaciones y otros recursos visuales, así como a través de un catálogo de mujeres ilustres: dieciséis esculturas colocadas en los dieciséis nichos de las cuatro fachadas.

Bochius fundamenta su argumento, en primer lugar, en los escritos clásicos, especialmente en el concepto de la Gloria «según lo relata Livio»[40]. Según Livio, Cneo Marcio (Coriolano), un aristócrata romano, recibió el sobrenombre de Coriolano durante la guerra contra los volscos. Esta tribu montañesa, apoyada por deportados romanos, había ocupado partes del Lacio meridional. Cuando el enemigo acampó a tan solo cinco millas de la ciudad de Roma, surgió entre los romanos la exigencia de intentar alcanzar un acuerdo de paz; sin embargo, estos esfuerzos fracasaron. La situación fue finalmente salvada por las mujeres romanas, que acudieron como suplicantes ante Coriolano, encabezadas por Veturia, su madre, y Volumnia, su esposa: «Como los hombres fueron incapaces de proteger la ciudad con las armas,

34. King y Rabil Jr., 2000, p. 19.
35. Castiglione, *The Book of the Courtier*, III, pp. 207-280.
36. Castiglione, *The Book of the Courtier*, III. pp. 214 y 217.
37. Castiglione, *The Book of the Courtier*, III, pp. 211-213; y p. 216, donde remite explícitamente a Platón.
38. Castiglione, *The Book of the Courtier*, III, p. 226, donde presenta, por ejemplo, el caso de Octavia, esposa de Marco Antonio.
39. Lipsius, *Politicorum sive Civilis Doctrinae libri sex*, pp. 39-40.
40. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 241.

las mujeres procuraron hacerlo con sus lágrimas y súplicas», afirma Livio[41]. Las mujeres lograron efectivamente su objetivo, y la amenaza de guerra se disipó. Bochius remite a este episodio, pero sobre todo a la conclusión que extrae el propio Livio:

> Los maridos romanos no envidiaron a sus esposas la gloria que habían alcanzado, pues sus vidas estaban por completo libres del espíritu de detracción y de la envidia. Se erigió un templo y se dedicó a la *Fortuna muliebris*, para que sirviera como memorial de su hazaña[42].

La historia de Veturia y Volumnia constituyó el punto de partida del diseño de Bochius. Para subrayar la gloria de las mujeres, situó en el coronamiento del arco una estatua de la *Fortuna muliebris*, la misma diosa a la que los romanos habían erigido un templo[43]. Su gloria no era de naturaleza militar —ámbito que seguía perteneciendo a los hombres—, sino que residía en evitar el combate mediante las cualidades femeninas de las lágrimas y la súplica. La analogía es clara: la misma naturaleza femenina «pasiva» que había permitido a las romanas evitar la guerra habría de valer también para Isabel y para los Países Bajos en el fin de su propio conflicto; pues, al igual que en Roma, la paz debía alcanzarse entre hermanos, es decir, entre las provincias del norte y del sur.

Dentro del debate de la *querelle des femmes*, Bochius introdujo mediante este episodio la pertinencia del tema para la situación contemporánea de los Países Bajos. No se trataba de una cuestión teórica, sino de un asunto con una relevancia política decisiva para justificar la gran esperanza depositada en la capacidad de Isabel para lograr la paz. El argumento inicial era aristotélico: Bochius no atribuía a Isabel cualidades o virtudes activas, sino que, basándose en un precedente histórico, defendía su capacidad de alcanzar la reconciliación a través de su pasividad. La fuerza de las mujeres, según Bochius en la introducción a la descripción del arco, y tal como se representaba en la estatua de la *Fortuna muliebris*, reside precisamente en esas cualidades débiles que Aristóteles consideraba propias de su naturaleza.

## Primer frente: la mediación femenina, de la familia a la *res publica*

La primera fachada, visible también en la ilustración, contiene una gran pintura que representa otro relato de la Antigüedad en el que la paz es lograda por mujeres (Fig. 1). La pintura remite a la descripción que Pausanias hace del templo de Hera en Élide. Pausanias ofrece varias versiones sobre el motivo de la erección del templo, entre ellas la historia de las dieciséis mujeres que Bochius escogió como

41. Livy, *The History of Rome*, 2.40.
42. Livy, *The History of Rome*, 2.40.
43. La estatua fue realizada por Robert de Nole. Medía dieciséis pies de altura y la figura sostenía una vela sobre la cabeza (Stadsarchief Antwerpen Pk. 1627, 27 de agosto de 1599). Otra estatua más pequeña de la misma figura aparece también como enseña de casa en el ángulo inferior izquierdo. Como señala Thøfner, la ilustración presenta la arquitectura efímera como parte de la ciudad permanente: Thøfner, 1999, p. 22.

tema de esta pintura. Según el relato, los habitantes de Élide y de Pisa eran rivales a causa de Damofonte, el tirano gobernante de Pisa. Tras su muerte, ambos pueblos decidieron intentar un acuerdo. Escogieron a dieciséis mujeres —las más ancianas, nobles y respetadas— de cada una de las dieciséis ciudades de Élide para negociar la paz. En su honor, después de firmar el tratado, se edificó el templo de Hera[44].

La historia de las mujeres de Élide parece articular un argumento más avanzado dentro del debate sobre «la cuestión de las mujeres». En este relato, la ciudad confía a un grupo de mujeres una función cívica concreta y les asigna una misión pública activa. A diferencia de las mujeres romanas del episodio narrado por Livio —que intervinieron en un conflicto interno movilizando su posición dentro del ámbito familiar como esposas, hijas y madres, y recurriendo a recursos tradicionalmente codificados como femeninos, como el llanto y la súplica—, las mujeres de Élide fueron enviadas a negociar un acuerdo de paz.

Sin embargo, también aquí la ciudad las eligió deliberadamente por lo que se entendía como su naturaleza específica. La decisión de los ciudadanos varones de Élide fue plenamente estratégica: escogieron a aquellas que, según creían, tendrían mayores posibilidades de evitar la reanudación del conflicto —las más ancianas, nobles y respetadas—, es decir, las que encarnaban de manera más completa la imagen tradicional de una naturaleza femenina apacible y pasiva. No hay en el relato indicio alguno de liderazgo político por parte de estas mujeres; se asumía que su sola condición sería suficiente para propiciar la reconciliación.

Además, al igual que en la versión de Livio, el reconocimiento público se expresó mediante la dedicación de un templo a una divinidad asociada a cualidades consideradas femeninas. En Roma fue *Fortuna muliebris*; en Élide, Hera, protectora del matrimonio y del nacimiento. En contraste, los templos erigidos para conmemorar victorias masculinas solían dedicarse a deidades como Victoria o Fortuna, vinculadas a logros militares o políticos.

Para precisar aún más su propósito y la pertinencia del episodio de Élide para la situación de los Países Bajos, Bochius introduce un segundo ejemplo que, significativamente, no aparece en la iconografía del arco. «El ejemplo doméstico», afirma, «lo ofrece Plutarco». Se refiere, en su relato, al episodio de los celtas antes de cruzar los Alpes y establecerse en Italia[45]. Durante la prolongada espera surgieron tensiones internas que estuvieron a punto de desencadenar una guerra civil. Entonces las mujeres se interpusieron entre los bandos armados, mediaron entre los rivales y consiguieron restablecer la concordia entre las distintas familias y tribus. Como señala Plutarco, a raíz de este episodio los hombres continuaron consultándolas en todas las cuestiones relativas a la guerra y la paz, y resolvían por su mediación las disputas que surgían en sus relaciones con los aliados[46].

La moraleja de este ejemplo reúne los elementos fundamentales de los relatos de Pausanias y de Livio. Como en Livio, el conflicto enfrenta a «hermanos», y la

44. Pausanias, *Description of Greece*, 5.16.5-6.
45. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 241.
46. Plutarch, *Bravery of Women* [*Mulierum virtutes*], 6 (*Moralia, Volume III*).

función de las mujeres para resolver futuros desacuerdos queda limitada al ámbito de la tribu o de sus aliados, en paralelo con el papel que tradicionalmente se asigna a la mujer dentro de la familia. Como en Plutarco, las mujeres adquieren una posición pública tanto en el episodio puntual como en adelante, gracias por un lado a las cualidades atribuidas a su «naturaleza femenina» y, por otro, a la reticencia de los hombres a ejercer violencia contra ellas. Este ejemplo permite a Bochius avanzar en su reflexión sobre «la cuestión de las mujeres», pues ofrece un precedente histórico en el que se concede a las mujeres una función cívica y se les reconoce un valor público, si bien dicho reconocimiento se fundamenta en cualidades tenidas por femeninas y, desde la perspectiva contemporánea, débiles.

Bochius sostiene que este ejemplo concreto es especialmente pertinente para el caso de Bélgica, y por eso lo denomina el «ejemplo doméstico», apoyándose en el pasaje siguiente del relato de Plutarco. Explica que, en el tratado que los celtas concluyeron con Aníbal, se estableció que, si los celtas presentaban una queja contra los cartagineses, los jueces serían los gobernadores y generales cartagineses en España; pero si la queja era de los cartagineses contra los celtas, las juezas debían ser las mujeres celtas[47].

Resulta evidente que, más allá del argumento general sobre la naturaleza femenina, Bochius aprovecha el episodio de los celtas como una metáfora de la situación belga. En esa analogía, los belgas ocupan el lugar de los celtas y los cartagineses representan a los españoles, quienes, tras conceder a Bélgica su autonomía, debían transformarse de dominadores en aliados. Desde esta lectura histórica, se esperaba que Isabel siguiera a sus predecesoras y se convirtiera —como ellas— en mediadora entre España y Bélgica.

En consecuencia, en las cuatro hornacinas de esta primera fachada, Bochius presenta a cuatro mujeres que, en la historia moderna, habían encarnado la capacidad femenina de establecer la paz. Desde Isabel, reina de Inglaterra, hasta Isabel de Valois —la propia madre de la Infanta—, todas ellas ofrecían un modelo a seguir para Isabel Clara Eugenia[48]. La Infanta ocupa la última hornacina, pues con su matrimonio con el archiduque Alberto de Austria cumple igualmente la vocación femenina de propiciar la paz, cerrando así la sucesión de «Isabeles» pacificadoras.

Todas estas figuras femeninas reproducen los mismos atributos que las mujeres de Roma, de Élide y las celtas: incluso cuando desempeñan un papel público de mediación y de unión entre aliados, lo hacen simplemente en virtud de su condición femenina. En el caso de estas cuatro mujeres, esta función se realizó mediante la entrega de sí mismas en matrimonio con este fin concreto, y no a través de iniciativas políticas propias o maniobras activas en la esfera del poder.

47. Plutarch, *Bravery of Women* [*Mulierum virtutes*], 6 (*Moralia, Volume III*).

48. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 241. Las cuatro mujeres representadas son: (i) Isabel, reina de Inglaterra, hija de Felipe el Hermoso de Francia, cuyo matrimonio con Eduardo II buscó favorecer la paz entre ambos reinos; (ii) Isabel de Francia (Isabel de Valois), hija de Carlos VI, desposada con Ricardo II de Inglaterra —ella con seis años y él con veintinueve— en un intento de pacificación con Francia; (iii) Isabel de Valois, madre de la Infanta, cuya unión con Felipe II fue fruto de la Paz de Cateau-Cambrésis (1559); (iv) la propia Infanta Isabel Clara Eugenia.

En el segundo nivel del arco se encontraba un emblema que desarrollaba este mismo significado. Aunque no aparece en la ilustración, el texto lo describe como un Marte encadenado por los pies, con Cupido a su lado[49]. Bochius explica que se trata en realidad de una metáfora de la Niké (Victoria) sin alas que permanece junto al vencedor: una imagen que remite a la tradición ateniense y espartana, según la cual el encadenamiento de Marte simbolizaba la victoria[50]. Añade además que esas cadenas son las cadenas del amor, como en el episodio de Venus y Marte apresados por Hefesto, metáfora de la guerra desarmada por el poder del amor[51]. La inscripción que acompaña este emblema explicita aún más la enseñanza moral del conjunto iconográfico del arco, destinada a la edificación de Isabel:

> Por la labor decisiva que las más nobles mujeres de la república desempeñaron en la resolución de conflictos, la Antigüedad honró —o, mejor, cultivó— dicho destino. Por esta misma razón, ¡oh, Isabel, nacida para devolver la serenidad pública!, tu Bélgica vuelve sus ojos únicamente hacia ti; así sigues con júbilo el destino que marca el camino recto: pues Dios te colmará de bendiciones, y todos —ángeles y hombres— te amarán sobre todas las cosas[52].

En suma, Bochius sostiene que la naturaleza femenina de Isabel no solo hacía posible, sino que también anunciaba de antemano el papel que debía desempeñar en la historia contemporánea de Bélgica. Su destino, desde el nacimiento, era traer la paz a su nuevo país mediante su matrimonio con Alberto. Esta interpretación es, en lo esencial, compatible con la perspectiva aristotélica, aunque concede un reconocimiento a una personalidad femenina algo más activa y pública. No obstante, su función pública sigue marcada por los rasgos de su papel tradicional de madre, hija y esposa encargada de asegurar la concordia dentro de su propia familia.

La reflexión sobre la naturaleza femenina se desarrolla aún más en dos escenas situadas a ambos lados del arco, sobre el estilóbato (ausentes en la ilustración). En uno de los lados aparece representada la historia de la venganza de Diana y Apolo por el ultraje cometido contra su madre Leto (Latona), mediante la muerte de los hijos de Níobe, acompañada de una inscripción que advertía a los espectadores sobre el peligro de desatender a los dioses[53]. En el lado opuesto se encuentra Oineo, rey de Calidón, a quien Diana, irritada, envió un jabalí para devastar sus campos porque había descuidado ofrecerle el diezmo de la cosecha[54]. Ambos

49. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242.
50. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242.
51. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242; Ovid, *Art of Love*, 2.559-594.
52. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242: «Ob insignem in dissidiis componendis operam a matronis lectissimis rei publicae praestitam, Fortunam Mulierum coluit antiquitas. Quo nomine te unam, o Isabella quieti publicae genita, tua Belgica intuetur; ita tu Fortunam recte praeeuntem alacriter sequere: quod bene fortunet Deus, et te omnes superi hominesque ament plurimum».
53. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242; «*Moniti non temnere divos discite*»: en un momento de arrogancia, Níobe se había jactado de sus siete hijos y siete hijas durante una ceremonia en honor de Leto, burlándose de ella por tener solo dos y diciendo: «¿Quién podría dudar de mi porvenir? —sin duda estoy a salvo»; Ovid, *Metamorphoses*, 6.146.
54. Ovid, *Metamorphoses*, 8.260.

relatos giran en torno a la cólera y la venganza de Diana. Uno de sus epítetos es precisamente el de diosa de los partos y de la fecundidad; por ello su ira contra quienes no la honran se manifiesta ya sea en la muerte de sus hijos, ya sea en la destrucción de sus cosechas. En la parte inferior del arco, y mediante estas escenas, Bochius parece introducir un contraargumento respecto del nivel superior: frente a la naturaleza pacífica y apacible atribuida a las mujeres, Diana encarna la furia femenina suscitada precisamente por aquello que constituye la raíz de su virtud: la maternidad y la fertilidad.

### Segundo frente: de las erinias a las benévolas —la inversión de la naturaleza femenina

La referencia a Diana es utilizada por Bochius como un recurso para reforzar su tesis principal, pero también para conducir al espectador y al lector hacia la fachada opuesta[55]. Tras describir la primera fachada, Bochius prosigue con la pintura situada en el tercer nivel del lado paralelo del arco, que representaba el juicio de Paris y mostraba a las tres Furias (Erinias o Euménides), diosas de la venganza, expulsadas por Hera, Atenea y Afrodita[56]. Fue Eris, la diosa de la discordia —y no las Erinias— quien arrojó la Manzana de Oro en medio de la celebración nupcial de Peleo y Tetis, provocando finalmente la guerra de Troya[57]. Sin embargo, Bochius sustituyó a Eris por las tres Furias, creando un contraste visual y literal con sus tres perseguidoras, que encarnan respectivamente la Feminidad (Hera), la Sabiduría (Atenea) y el Amor (Afrodita). Además, Bochius denomina a las tres mujeres expulsadas «Euménides» (las Benévolas), siguiendo a Esquilo, quien describía su venganza como ejecutada explícitamente en nombre de Marte y dirigida contra la fertilidad —tanto de las mujeres como de los campos—, del mismo modo que la cólera de Diana representada en el lado opuesto del arco[58]. En este costado, las virtudes buenas y positivas de la mujer aparecen expulsando a su opuesto exacto: su naturaleza negativa y vengativa. Al invocar el nombre de «Euménides», Bochius remite también al desenlace de la tragedia de Esquilo, en el que estas diosas de la venganza se transforman en divinidades de la fertilidad[59]. La acusación tradicional de que las mujeres son vengativas queda así invertida y puesta al servicio de un nuevo elogio de lo femenino.

Como madre, la fecundidad de la mujer es lo que le otorga un lugar de honor dentro de la comunidad y la convierte en su base más sólida. Por ello, aunque no se mencionen cualidades políticas o cívicas, Bochius sí señala la relevancia pública de las virtudes elogiadas tanto por Aristóteles como por Platón. Siguiendo esta línea, Bochius muestra que es Isabel quien, mediante su matrimonio con Alberto, encarna a la diosa esquílea de la Fortuna, cuya boda destierra toda discordia y la transforma

55. El libro incluye únicamente una ilustración del arco, en la que solo se representa la primera fachada.
56. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242.
57. Apollodorus [Pseudo-Apolodoro], *Epitome*, 3.2.
58. Aeschylus, *Eumenides*, 778; Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242.
59. Aeschylus, *Eumenides*, 916-938.

en bendición y gracia. Las figuras femeninas situadas en las cuatro hornacinas responden a esta misma idea: todas ellas son ejemplos de mujeres que lograron impedir guerras civiles en sus tierras gracias a su influencia femenina sobre los hombres, ya fuera como madres, hijas o esposas[60]. Al igual que en la primera fachada, también aquí las imágenes del estilóbato actúan como un comentario o «nota al pie» destinado a reforzar y clarificar el argumento de la «cuestión de las mujeres».

Debajo de las estatuas se disponían dos imágenes. La primera representaba a Ariadna, quien ayudó a Teseo a vencer al Minotauro entregándole una espada y un ovillo de hilo rojo que ella misma había hilado, para que pudiera encontrar la salida del laberinto. La segunda mostraba a las Proétides en su estado de frenesí. Las Proétides, hijas de Preto de Argos, fueron castigadas con la locura por haber presumido de ser más hermosas que Hera. Cuando el frenesí comenzó a propagarse entre todas las mujeres de Argos, su padre aceptó la exigencia de Melampo de dividir el reino entre él y su hermano Bías a cambio de curar la locura de las jóvenes[61].

Los dos relatos parecen contraponer dos cualidades: la sabiduría de Ariadna y la locura orgullosa de las Proétides. Pero Bochius deja claro que su propósito no es subrayar el frenesí de estas últimas, sino la compasión implicada en su curación, así como la analogía entre Melampo y Alberto, mientras «Isabel es comparada con una diosa misericordiosa»[62]. Bajo la imagen aparece la inscripción: «Para el pueblo que enloqueció y volvió a su sano juicio»[63]. En esta metáfora, Preto es Felipe II, rey de España, cuyas «hijas» representan a las provincias de los Países Bajos, que «han enloquecido» a causa de la antigua discordia. El remedio —según sugiere Bochius— debe ser exactamente el mismo que en el caso de Preto de Argos: la división de su reino y la entrega de una parte a Alberto, quien, como Melampo, posee la capacidad de curar a través de Isabel y de su matrimonio, del mismo modo que Melampo devolvía la salud mediante la mediación compasiva de las jóvenes purificadas. El papel activo sigue correspondiendo aquí a Alberto, mientras que Isabel encarna el poder pasivo de la curación. No obstante, al yuxtaponer las dos imágenes —Ariadna y las Proétides— Bochius parece proponer un argumento más complejo: sugiere que Isabel no solo posee los poderes curativos necesarios para sanar la tierra y traer la paz, sino también la sabiduría sin la cual hombres como Alberto o Teseo no podrían cumplir su función más activa. El mensaje de Bochius es inequívoco: así como Teseo no habría triunfado sin el amor de Ariadna, también Alberto necesita la ayuda de Isabel.

60. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 242; Entre ellas se encuentran, nuevamente, Veturia y Volumnia.
61. Apollodorus [Pseudo-Apolodoro], *Biblioteca*, 2.2.2; Pausanias, *Description of Greece*, 8.18.7. Melampo fue el primero en practicar la medicina; las hijas fueron curadas mediante ritos de purificación, y dos de ellas incluso se casaron con Melampo y Bías.
62. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243: «Hemos atribuido la figura de Melampo a Alberto, e Isabel es comparada con una diosa misericordiosa» («Nos Melampodis personam Alberto attribuimus, Isabellam comparamus cum placabili diva»).
63. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243: «populis alienatis sanae menti restitutis».

La primera y la segunda fachada parecen proclamar ideas afines: ambas ponen de relieve la capacidad de las mujeres para generar paz, prosperidad y bienestar. La segunda fachada, aunque avanza hacia la sugerencia de un papel más activo para la mujer en la sociedad, lo hace sin dejar de subrayar los límites de su función «natural»: mediante su matrimonio, Isabel puede sanar las provincias, expulsar a las Erinias de la guerra y transformarlas en «Benévolas». En comparación con su imagen como Melia en el Escenario de la Agricultura, aquí se la presenta, a través de estas metáforas, como una figura mucho más fuerte[64]. Aunque Bochius no le atribuye facultades militares ni políticas, sí la vincula con poderes reales, aun cuando sigan siendo fruto de su condición matrimonial. Estos poderes determinan su destino y, al mismo tiempo, hacen posible su participación activa en el logro de la paz.

### Tercer frente: acción femenina y soberanía activa

El desarrollo del argumento —desde una percepción pasiva hacia una comprensión más activa de la naturaleza femenina— continúa en el tercer frente, situado ante la Lonja. Comenzando nuevamente con la descripción de la pintura principal —donde se representaba a las Tres Gracias abrazadas, encarnando, según Bochius, a Isabel como portadora de paz y justicia para la tierra[65].

A primera vista, el «catálogo» de mujeres célebres dispuesto en las cuatro hornacinas de este frente parece repetir los ejemplos de otras mujeres cuyo matrimonio había traído la paz a sus tierras. Sin embargo, una mirada más atenta revela que introduce un concepto nuevo: dentro de su matrimonio, estas mujeres actuaron de manera independiente para alcanzar objetivos concretos en beneficio de su pueblo. Dos figuras encarnan esta idea: la sabina Hersilia y la reina lombarda Teodelinda.

Hersilia, la primera figura, era una de las mujeres sabinas raptadas que más tarde contrajo matrimonio con Rómulo[66]. Poco después del rapto de las sabinas por los romanos, ambos bandos se dispusieron a entrar en combate cerca del templo de Vesta[67]. Las mujeres sabinas se interpusieron entonces entre los dos ejércitos para impedir la batalla, y Hersilia se dirigió a los hombres acusándolos de utilizar a las mujeres raptadas únicamente como pretexto para luchar[68]. Como resultado, sabinos y romanos fundaron juntos la ciudad de Roma, y a las mujeres se les concedieron incluso privilegios especiales, entre ellos la exención «de todo trabajo y de toda faena, salvo el hilar»[69].

64. Ver arriba, sobre Melia.
65. La asociación entre las Gracias, Isabel y la capacidad femenina de generar concordia remite al escenario de la Venus Victoriosa (*Venus Victrix*), presentado anteriormente en la entrada. Ver también Cholcman, 2014, pp. 93-94.
66. Plutarch, *Rómulo*, 14.7 (*Lives I*); Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243.
67. Plutarch, *Rómulo*, 18.7 (*Lives I*).
68. Plutarch, *Rómulo*, 19.3-5 (*Lives I*).
69. Plutarch, *Rómulo*, 19.7 (*Lives I*).

Esta historia, aunque presenta numerosas similitudes con la de los celtas y cartagineses comentada en la descripción del primer frente, introduce un elemento nuevo de gran importancia para el desarrollo de los argumentos expuestos en la «cuestión de las mujeres». Aunque tanto Hersilia como las mujeres celtas separaron físicamente a los rivales, utilizando sus propios cuerpos, Hersilia aprovechó este logro para obtener algo más: una mejora en la condición y la posición cívica de las mujeres. Por primera vez, Bochius parece señalar la capacidad femenina de trazar un rumbo independiente y significativo dentro de la sociedad.

La segunda figura es Teodelinda, reina de los lombardos (*c.* 570-628), quien, tras la muerte de sus esposos Autario y Agilulfo, y con el apoyo de san Gregorio, trabajó activamente para restaurar el cristianismo niceno y se enfrentó al arrianismo[70]. Con su imagen, Bochius introduce un nuevo tipo de mujer: una figura que actuó con independencia de un hombre y asumió un papel activo tradicionalmente asociado a los varones. En su empeño por restablecer el cristianismo —aunque no se tratara de un combate militar— Teodelinda fue decisiva en promover la unión política de su país con el Imperio romano, desempeñando así una función política típicamente masculina[71].

El segundo par de mujeres representadas en las otras dos hornacinas parece suponer un retroceso. A diferencia de las dos figuras independientes presentadas anteriormente, las dos mujeres que Bochius introduce a continuación representan logros que vuelven a atribuirse, una vez más, a sus matrimonios. La primera es Leonor de Austria, hermana de Carlos V y reina de Francia, cuyo matrimonio concertado con Francisco I formó parte de la «Paz de las Damas» (Paix des Dames) de Cambrai[72]. La elección de Leonor resulta algo sorprendente: ¿por qué Bochius la eligió a ella y no a Luisa de Saboya o Margarita de Austria, que participaron activamente en la diplomacia? Cualquiera de estas dos habría encajado mejor, presumiblemente, con la línea marcada por Hersilia o Teodelinda.

La segunda figura suscita una cuestión similar: se trata de Germana de Foix, quien, del mismo modo, habría traído paz y unidad mediante su matrimonio, y no por una acción independiente propia. Germana era hija de María de Orleans, hermana de Luis XII de Francia, quien intervino en la negociación del Tratado de Blois (1505). Como parte de este tratado, Luis XII acordó casar a Germana con Fernando II de Aragón, y a cambio renunciar a sus propias pretensiones sobre el Reino de Nápoles y el Reino de Jerusalén, cediéndolos a Germana, con la garantía de que el hijo de Fernando y Germana sería el heredero de estos derechos sobre Nápoles[73].

70. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, I, cap. 37.
71. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243. Este hecho es subrayado por el propio Bochius, quien la describe como sabia por haber conducido a los lombardos a asegurar su paz con Roma.
72. El acuerdo puso fin a una fase de la guerra entre Francisco I de Francia y el emperador Carlos V, confirmando temporalmente el control hispano-habsburgo en Italia. Recibió el nombre de *Paix des Dames* porque fue negociado por Luisa de Saboya (1476-1531), madre de Francisco I y regente en su ausencia, y por Margarita de Austria, tía de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos.
73. Tratado de Blois, 12 de octubre de 1505. Ver Lynch, 1981, p. 35.

La «Paz de las Damas» incluía una cláusula similar, según la cual los hijos de Leonor con Francisco heredarían el ducado de Borgoña, desheredando así a los hijos mayores del rey[74]. En efecto, mediante estos tratados ambas mujeres recibieron derechos de soberanía a través de su futura descendencia. Una cláusula comparable fue incorporada al mandato de Alberto e Isabel, declarando que sus hijos heredarían sus dominios y continuarían el gobierno autónomo de los Países Bajos[75].

Queda claro, por tanto, que el segundo par de mujeres representa la continuidad tanto del gobierno como de la paz. Una vez asegurada la concordia por medio del matrimonio, estas figuras femeninas estaban destinadas a garantizar su perdurabilidad mediante el nacimiento de sus descendientes, quienes se convertirían, a su vez, en los fundadores de nuevas líneas autóctonas. Para Bélgica, los hijos de Isabel habrían significado la confirmación —y la realización concreta— de la autonomía todavía frágil que España había concedido solo de manera condicional.

Las cuatro mujeres de este frente representan la unidad, alcanzada gracias a las acciones —directas o indirectas— de mujeres. Como resultado de esta unidad, ellas engendraron una nueva nación (autónoma): desde la fundación de Roma hasta el intento de asegurar la independencia de Borgoña en la «Paz de las Damas». La pertinencia de estos ejemplos para Isabel era evidente: por medio de ella, Bélgica debía alcanzar la unidad y la paz, y mediante la nueva estirpe de sus descendientes —una rama de los Habsburgo destinada a gobernar los Países Bajos con gobierno propio—, Isabel engendraría un pueblo autónomo.

En los emblemas situados en este lado del arco, la imagen de Isabel aparece representada en términos mucho más activos —e incluso masculinos. Estos la glorifican como un César triunfante, y se basan en la descripción de Pausanias del templo dedicado a Zeus por Lisandro[76]. Según Pausanias, el pórtico occidental de aquel templo mostraba dos águilas con dos Victorias, destinadas a conmemorar los triunfos militares de Lisandro en Egospótamos y cerca de Éfeso[77].

Los cuatro emblemas reproducen estas águilas como símbolos de las victorias de Isabel. El primero alude a la victoria de la Justicia; el segundo, a la victoria de la Paz; el tercer emblema explica, con apoyo en Virgilio, el triunfo de César, que otorgaba derechos a los «pueblos dispuestos»; y el cuarto, siguiendo igualmente la narrativa virgiliana, promete a César la recompensa y el triunfo celeste[78]. Estos emblemas emplean atributos marcadamente masculinos y sirven a Bochius para elogiar a Isabel como soberana justa, llamada a otorgar a Bélgica sus derechos, es decir, a mantener sus privilegios. Su imagen ya no difiere de la de su esposo, cuya

74. Walker Freer, *The Life of Marguerite d'Angoulême*, pp. 47-48.
75. El Acta de Cesión de Felipe II estipulaba además que, si la pareja no tenía descendencia, los Países Bajos regresarían a la Corona de España.
76. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243.
77. Pausanias, *Description of Greece*, 3.17.4.
78. Vergil, *Georgics*, 4.559; Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243.

obligación de gobernar con justicia y de amparar los privilegios de Bélgica había sido representada, por ejemplo, en su figura del «Buen Augurio»[79].

La imagen de la mujer como gobernante legítima y los argumentos que respaldan sus capacidades públicas y cívicas se intensifican aquí con un propósito claro: afianzar la representación de Isabel como adecuada al papel histórico que Bélgica esperaba de ella. Esta es, en efecto, la conclusión que expresa un poema situado en el segundo nivel:

> Una mujer gentil puede aplacar los ánimos más feroces
> y calmar las manos armadas de los hombres.
> Mayor es esta labor del género, y quien la cumple
> lleva en cuerpo femenino el ánimo valeroso de un varón.
> Y tú, heroína de linaje divino, gloriosa mujer de valor,
> tú enlazas en tu espíritu las virtudes de ambos sexos[80].

Los dos últimos versos parecen llevar los argumentos precedentes un paso más allá y proponer una idea nueva: no solo pueden las mujeres igualar a los hombres, sino incluso superarlos. Dentro del debate de «la cuestión de las mujeres», esta idea había sido formulada por Henricus Cornelius Agrippa en su tratado *Sobre la nobleza y preeminencia del sexo femenino*. El libro, originado en un discurso en latín que Agrippa pronunció en 1509 en la Universidad de Dôle, se publicó en Amberes en 1529. Su influencia a lo largo de los siglos XVI y XVII fue enorme, y no cabe duda de que Bochius lo conocía[81]. Siguiendo esta misma línea de pensamiento, describe a Isabel como superior tanto a hombres como a mujeres, situando así su imagen por encima del propio debate de los sexos. Además, retoma la conclusión de Agrippa sobre la preeminencia femenina incluso en la esfera pública del gobierno y la concibe como una auténtica soberana de los Países Bajos.

El programa iconográfico del arco despliega así un recorrido que va del enfoque aristotélico, centrado en las virtudes pasivas femeninas, a la afirmación de cualidades activas vinculadas a la línea platónica. En su conclusión, especialmente en lo que concierne al papel particular de Isabel, parece apoyarse en la postura más radical, atribuyéndole no solo igualdad, sino incluso superioridad sobre los hombres. No es casual que esta conclusión tan contundente aparezca en el tercer frente, situado justo frente a la Lonja. Como señala Thøfner, la Lonja era el corazón del comercio de Amberes, gravemente afectado por la guerra[82]. Más que cualquier otro lugar de la ciudad, simbolizaba la necesidad urgente de paz y unidad, y era, más que ningún otro, un espacio que reclamaba una intervención activa e inmediata. Tiene,

79. Ver arriba, sobre Buen Presagio (Felix Omen).
80. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 244: «Femina blanda potest animos lenire feroces,/ Armatasque virum conciliare manus./ Maius opus sexsu est, quaeque hoc facit illa virilis/ corpore femineo pectora mentis habet./ Tu vero divum genus heroina, virago/ Inclyta, sexum animo vincis utrumque tuo».
81. Agrippa, *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, pp. 3-9; Wood, 1997; Gundersheimer, 1980; Franklin, 2006, pp. 121-123.
82. Thøfner, 1999, p. 22.

por tanto, un significado adicional que Bochius eligiera precisamente el frente que miraba a la Lonja para presentar los argumentos finales en favor de Isabel como gobernante activa, competente y adecuada. Para subrayar este concepto, Bochius menciona por segunda vez en este capítulo de su libro —y de manera explícita en la descripción del tercer frente— que este se situaba, y con toda intención, «frente al pórtico de la asamblea de los mercaderes»[83].

### Cuarto frente: destino, mediatrices y programa de gobierno

La pintura principal del cuarto frente, también de forma hemisférica, representaba a las tres Parcas (las Moiras), diosas presentes en el nacimiento de los hombres y encargadas de regir sus destinos hilando el hilo de la vida[84]. La introducción de este motivo inmediatamente después de la afirmación de que Isabel es «una mujer gentil [que] puede aplacar los ánimos feroces y calmar las manos armadas de los hombres» sugiere, en primer lugar, que fue su destino —marcado desde su nacimiento— lo que la condujo a Bélgica y la llevó a «salvar» al país de la guerra y la destrucción[85]. En segundo lugar, indica que este cuarto frente opera como cierre del argumento general, concentrándose en la vida y el destino de la Infanta.

A partir de esta premisa, el frente se completa con ejemplos más tradicionales de mujeres gobernantes dispuestos en sus cuatro hornacinas y definidos por Bochius como «mediatrices»[86]. Se trata de figuras cuya destinación —más que sus acciones— fue el medio por el cual se alcanzó la paz[87]. De este modo, pese al poema que presenta a Isabel como transgresora del rol femenino tradicional y a la formulación más innovadora de su función en la Bélgica renaciente propuesta en el tercer frente, el programa visual retorna aquí al planteamiento aristotélico inicial. Las «mediatrices» que sirven de modelo a Isabel son ahora soberanas más convencionales y de menor peso político, como la niña de seis años Juana Plantagenet, prometida al futuro rey de Escocia, David II, cuando este tenía apenas cinco años.

Siendo este el último frente, y por tanto el que cierra el conjunto, el aparente retroceso resulta más comprensible: actúa como una insistencia final en la cuestión más apremiante relativa a la imagen y al destino de Isabel, a saber, su

83. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 243: «[…] quod ad porticum conventus mercatorii»; cf. p. 241 para la primera mención de la ubicación del arco.
84. Moiras (gr.) / Parcas (lat.): Cloto, Láquesis y Átropos. Ver Hesiod, *Theogony*, 218-220; Homer, *Iliad*, 24.209; y, en el arte, Rubens, *El ciclo de María de Médicis. Las Moiras* (1621-1625, París, Louvre).
85. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 184.
86. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 244.
87. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 244. María de Clèves, cuyo matrimonio con Carlos de Orleans puso fin al prolongado conflicto entre Felipe el Bueno, duque de Borgoña, y Carlos VII de Francia; María Tudor, hermana menor de Enrique VIII y reina consorte de Francia por su matrimonio con Luis XII, unión acordada como parte de un tratado de paz; Juana Plantagenet, hija de seis años de Eduardo III de Inglaterra, prometida al futuro David II de Escocia en el marco del Tratado de Northampton (1328); y Beatriz d'Este, a quien Bochius menciona —sin aclarar a cuál de ellas se refiere— por haber también resuelto una guerra y graves querellas mediante su matrimonio.

capacidad de procurar la paz. Que lo logre gracias a su «ánimo varonil», o —como en el caso de Plantagenet— en virtud de su noble linaje y de su naturaleza femenina, viene a ser, en última instancia, lo mismo. Su destino y su vocación —traer la paz y reconciliar a los hombres— estaban predeterminados para ella, en cuanto mujer, por las Parcas. De ahí que los emblemas de este frente se dediquen a su seguridad, íntimamente vinculada al gozo y al bienestar de Bélgica[88]. El debate concluye así con implicaciones prácticas. La discusión sobre la naturaleza, las capacidades y la historia de las mujeres posee una finalidad concreta: presentar a Isabel las expectativas de su nuevo pueblo, como una llamada a seguir su naturaleza, a seguir el ejemplo de sus predecesoras y, por encima de todo, a seguir su destino.

La reflexión encuentra su forma concreta en la manera en que el arco representa los deberes de la Infanta y acentúa sus votos en las dos pinturas finales situadas a ambos lados del arco. Dichas pinturas funcionan como una visualización del juramento del pueblo hacia los archiduques: en un lado —según la descripción de Bochius— aparecían los habitantes de Amberes prestando sus votos; en el otro, un emblema compuesto por antorchas —símbolo del matrimonio— y fasces —símbolo del poder de gobierno[89]. Esta última «nota» aclara todo el programa visual como una representación sofisticada de la *Joyeuse Entrée*: del deber de Isabel hacia el bienestar de su pueblo, cuya necesidad más urgente es la paz, y, en contraprestación, de la promesa de lealtad por parte de sus súbditos. Como se señaló más arriba, antes de este monumento solo Alberto —en su representación como el Buen Augurio— había sido recordado de su voto vinculante y de la significación política de su matrimonio. Parece evidente que Bochius necesitaba la larga discusión sobre la naturaleza femenina, tal como la despliega en este monumento, para demostrar primero y aplicar después las mismas exigencias a la Infanta.

Resulta significativo que Bochius no concluya la descripción con estas dos pinturas, sino que, tras presentarlas, retome un detalle previamente citado: una inscripción situada sobre el arco:

> Se cuenta que las amazonas atrajeron a Marte,
> y que manos femeninas y suaves tocaron misiles duros.
> Si merecen elogio esas mujeres que empuñan armas,
> ¡cuánta gloria no obtendrán aquellas que hacen la paz!
> Más poderosa que la guerra es la paz apacible; pero más hermosa aún es la paz
> que una mujer gentil ha establecido gracias a su talento[90].

88. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 244. El primer emblema pide la «seguridad de la Infanta germánica» (Securitati Germanicae Infantae); el segundo la denomina «la felicidad del siglo» (Seculi Felicitas); según el tercero, esta «felicidad» retorna con ella como «la fortuna próspera que vuelve» (Fortunae prosperae reduci); y el cuarto dedica todo ello «a una Bélgica pacífica» (Quieti Belgicae).
89. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 244: «Vota publica» («His facibus et fascibus»).
90. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 244: «Fertur Amazonias Martem tractare puellas/ Duraque femineas stringere tela manus./ Armigera quae si laudem virtute merentur,/ At quae compositae gloria pacis erit?/ Blanda quies bello potior, sed gratior illa est,/ Quam sanxit genio femina blanda suo».

En la descripción del libro —a diferencia de la experiencia del monumento en la ciudad— este último poema actúa como cierre del conjunto y deja explícita la conclusión final derivada del debate de la *querelle des femmes*: aunque mujer, Isabel no es en absoluto inferior a su esposo. Al igual que las amazonas, también de ella puede esperarse que ponga fin a la guerra —incluso por medios militares, si fuera necesario—; pero, precisamente por ser mujer, posee la ventaja específica del destino de su género, una ventaja que reside justamente en su aparente debilidad. Al igual que la activa Hersilia y la independiente Teodelinda, por un lado, y que la más pasiva Juana Plantagenet, por el otro, Isabel no solo es capaz, sino que es además la más idónea —porque, y a la vez a pesar de, ser mujer— para poner fin a la guerra y restablecer la paz entre los afligidos «hermanos».

La descripción que Bochius hace de las cuatro fachadas avanza de delante hacia atrás, y luego de derecha a izquierda. Este orden de visión construye y refuerza un argumento progresivo, que no habría resultado del todo claro si se hubiese seguido otro orden de lectura o contemplación. Dicha secuencia acompasa los argumentos específicos en favor de la capacidad y la idoneidad de Isabel para cumplir su destino y su vocación históricos. De Aristóteles a Agrippa, Bochius va elaborando de manera gradual un discurso racional destinado a demostrar que la infanta Isabel Clara Eugenia es, en efecto, la mejor elección.

## El pasadizo interior: Fortuna en juego y el emblema recombinado

Esta articulación gradual del argumento de Bochius a lo largo de las fachadas del arco exigía que los participantes —probablemente guiados por el propio Bochius— atravesaran el pasaje del arco al menos dos veces, a fin de contemplar las fachadas en un orden pareado y paralelo (norte-sur y luego este-oeste). En el espacio central del pasadizo, bajo la bóveda de arista formada por el cruce de los cuatro frentes del arco, los participantes encontraban dieciséis diosas romanas de la fortuna pintadas sobre los pilares. *Fortuna* fue uno de los motivos más versátiles en los emblemas del siglo xvii y en los libros impresos entre los siglos xv y xvii. En las obras de Alciato, Sambucus y Hadrianus Junius se han identificado noventa figuras distintas de Fortuna. Además, un libro inédito dedicado íntegramente a la diosa —el *Liber Fortunae* de Jean Cousin, de 1568, aunque publicado solo en 1883— demuestra el marcado interés por Fortuna casi desde los comienzos mismos del género emblemático. La inmensa popularidad de la diosa resulta evidente en los *Emblemata* de Junius, publicados en Amberes en 1565 por Christophe Plantin, donde el autor enumera sus diversas representaciones y afirma:

> De todos los dioses, ninguno recibió de los antiguos una inventiva tan pródiga como Fortuna, pues se creía que ella sola podía llenar ambas páginas en el recuento de los asuntos humanos. Por eso tuvo tantos epítetos —como ya han señalado otros—, tantas figuraciones y tantas representaciones diversas[91].

91. Junius, *Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium*, p. 113 (emblema XXVI).

A la luz de esta tradición, la secuencia concebida por Bochius para el interior del arco adquiere un sentido específico: las distintas Fortunas desplegadas a lo largo del pasaje articulaban, de manera simbólica y progresiva, una lectura del destino de Isabel, desde su llegada como portadora de esperanza hasta su función futura como garante del bienestar común. Algunas variantes aludían a su vocación personal —como Fortuna Primigenia o Fortuna Virginalis—, mientras que otras reflejaban las expectativas políticas de los Países Bajos meridionales, como Fortuna Obsequens, Redux, Libera o Conservatrix. Las Fortunas finales —Publica, Fortis y Equestris— ampliaban el horizonte hacia la prosperidad colectiva, de modo que el tránsito bajo el arco se convertía en una meditación visual sobre la buena ventura que Isabel podía traer consigo[92].

Las personificaciones de la fortuna pintadas en los pilares del pasadizo no eran el único adorno bajo la bóveda de arista. En los *cassettoni* del artesonado se representaban dieciséis diosas de la Victoria tocando trompetas para «anunciar a todos los países la buena nueva». Según Bochius, esta noticia «era presentada en cartelas de papel por Genios voladores. En cada uno de ellos estaba escrita una palabra»[93]. Dentro del pasadizo, por tanto, los participantes estaban rodeados por las dieciséis *Fortunae* en los pilares del arco, mientras que sobre sus cabezas veían los *cassettoni* pintados; de cada uno colgaba una cartela sostenida por una Victoria y recogida por un Genio. Dado que las palabras incluían cuatro sustantivos, tres adjetivos, cuatro adverbios y cuatro verbos conjuntivos, los espectadores podían intentar componer frases con ellas. Algunas combinaciones podían aludir directamente a la infanta —por ejemplo, *Isabella triumphet gloriose* («Que Isabel triunfe gloriosamente»), *Eugenia imperet benigne* («Que Eugenia gobierne con benevolencia») o incluso un breve *Clara, feliciter!* («¡Buena fortuna, Clara!»)—, mientras que otras permitían formular votos más generales, como *Austria floreat suaviter* («Que Austria florezca dulcemente»). Estas frases improvisadas no solo añadían un componente lúdico y participativo al tránsito bajo el arco, sino que también podían articularse con las diferentes *Fortunae* representadas en los pilares, dando lugar a verdaderos emblemas creados por los propios espectadores en el acto mismo de la procesión. En otras palabras, las frases funcionaban como lemas que podían combinarse con las distintas formas de Fortuna para generar emblemas completamente nuevos.

Así, por ejemplo, si el lema «Que Isabel triunfe gloriosamente» se vinculaba a *Fortuna Obsequens*, encargada de propiciar la prosperidad, el emblema resultante personificaba a Isabel como la figura llamada a poner fin a la guerra y a conducir a los Países Bajos meridionales hacia una nueva era próspera. Si, por el contrario, el

92. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 245; Cholcman, 2025, pp. 140-141. El repertorio iconográfico que emplea Bochius combina modelos de la tradición clásica y de los libros de emblemas con invenciones propias. Así, por ejemplo, la asociación de Fortuna Redux con la golondrina coincide con la propuesta por Cousin, probablemente a partir de un mismo referente antiguo; mientras que Fortuna Bona, representada con un ancla en lugar de la habitual cornucopia, constituye una innovación destinada a expresar la esperanza de una fortuna duradera para Amberes tras la llegada de la infanta.
93. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 245: «Isabella, Clara, Eugenia, Austria, Floreat, Vigeat, Imperet, Triumphet, Feliciter, Suaviter, Benigne, Gloriose».

espectador adjudicaba ese mismo lema a *Fortuna Primigenia*, el emblema aludiría entonces al destino personal de la infanta, predestinada a gobernar los Países Bajos de los Habsburgo. Del mismo modo, el lema «Que Austria florezca dulcemente» podía interpretarse como una súplica para proteger y preservar los Países Bajos meridionales dentro del Imperio cuando se asociaba a *Fortuna Conservatrix*; pero si se relacionaba con *Fortuna Obsequens*, podía sugerir lo contrario. Atribuir a esta fortuna de la Indulgencia (o propicia) un lema que promete al Imperio un «florecimiento dulce», en el contexto político de la entrada, insinuaba que la paz en los Países Bajos era necesaria para el bienestar de Austria y que, incluso, Austria podría verse perjudicada si la guerra continuaba.

Comprender estos diversos mensajes requería, sin embargo, un tipo particular de espectador y una forma específica de contemplación. En primer lugar, a diferencia de la experiencia visual de las fachadas, la bóveda de arista del pasadizo obligaba a detenerse y mirar con atención. En segundo lugar, el dispositivo estaba pensado para quienes poseían formación tanto en latín como en prácticas emblemáticas, de modo que pudieran componer lemas a partir de las palabras que pendían del artesonado y vincularlos mentalmente con las distintas *Fortunae*, creando así nuevos emblemas.

Durante la entrada, los dignatarios podían haber escuchado algunos ejemplos sugeridos por Bochius y quizá haber formado otros más por iniciativa propia. Sin embargo, el ritmo acelerado de la procesión difícilmente habría permitido dedicar el tiempo ni ofrecer el entorno adecuados para participar plenamente en este juego emblemático.

En los días posteriores, mientras el arco permanecía en pie, los letrados podían regresar y ensayar nuevas combinaciones. Y, con mayor eficacia aún, meses después, ya con la *Historica narratio* en la mano —que incluía el listado de palabras y de *Fortunae*— podían recrear el sistema entero en la soledad del estudio, donde este juego emblemático alcanzaba su realización plena. Más aún, a diferencia de una mera descripción ecfrástica de los monumentos festivos, la invitación a crear emblemas propios ofrecía al lector una experiencia distinta de la vivida durante el acontecimiento mismo. Una vez transcritos en el libro, los emblemas no solo facilitaban la reconstrucción del evento, sino que además prolongaban su efecto más allá del día de la Entrada.

## Conclusión

El Arco Triunfal de la Fortuna Femenina parece haber buscado fundamentar dentro de la propia Entrada Triunfal del archiduque y la archiduquesa la verdadera justificación de la imagen cívica de Isabel. Tras aplicar a su figura la argumentación final de la *querelle des femmes*, Bochius eleva su representación: de la ninfa autóctona Melia del primer monumento —cuya mera presencia pacifica la tierra—, pasa a convertirla en una Amazona que combate por la paz. Las armas de Isabel, sin embargo, no son las de la guerra, sino las armas del amor y de la feminidad. Las cuatro fachadas forman una secuencia visual ascendente: de la paz doméstica y la

mediación femenina, al ejercicio autónomo del poder, hasta culminar en la imagen de Isabel como garante activa de la concordia y del gobierno.

Por último, en la bóveda de arista del pasadizo las dieciséis diosas de la fortuna y las dieciséis palabras en cartelas que pendían de la bóveda ofrecían la posibilidad de construir un significado para el arco en su conjunto. Ese significado no se presentaba al espectador de manera explícita, sino que se le entregaba como una búsqueda, a realizar mediante un juego emblemático: al haber sido desmantelados los emblemas por el propio diseñador, el espectador debía recomponerlos según su propio saber e interpretación. Así, podían elaborar nuevas y múltiples connotaciones —o conclusiones— para los diversos argumentos de la *querelle des femmes* representados en las cuatro fachadas. Podían elegir, por ejemplo, sugerir una súplica de protección, expresar la esperanza de paz o incluso articular una exigencia de preservar los intereses de los Países Bajos meridionales. Bochius creó aquí lo que, en términos literarios, podría describirse como una «nota final» o un «suplemento». Tras el tema principal desarrollado en las cuatro fachadas del arco, la iconografía del pasadizo tenía por objetivo conducir y preparar al espectador y al lector para el monumento siguiente, dejándolos con las conclusiones prácticas finales: que Isabel es, en efecto, digna de su cargo cívico, y que solo a través de ella podrán asegurarse las esperanzas de los Países Bajos.



Fig. 2. El gigante de Amberes con cupidos, en Johannes Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae* (1602), pp. 274-275. Rijksmuseum, Ámsterdam, dominio público (CC0).

Esta transición se hacía visible en el decimocuarto monumento que presentaba tres estatuas colosales de Marte, Neptuno y Atenea (Fig. 2)[94]. La estatua de Marte era, en realidad, la del Gigante Antígono, habitualmente utilizada en el ommegang bienal de Amberes, pero transformada para la ocasión en representación del dios de la Guerra[95]. A su alrededor se agrupaban diecisiete actores, vestidos como Cupidos —símbolo de las diecisiete provincias de los Países Bajos—; algunos sostenían un escudo y una lanza de tamaño desmesurado, mientras otros se encaramaban a las rodillas y a los hombros de Marte, como si intentaran quitarle el casco, la espada y la maza para arrojarlos a la hoguera encendida a sus pies: una imagen de la guerra desarmada por el amor. Esta figura de Marte vencido por el amor se dirigía tanto a Alberto como a Isabel, aludiendo a su matrimonio como medio para instaurar la paz:

> Estos instrumentos de guerra son convocados por el ánimo, que mueve
> a sacrificar las armas de la guerra a la cámara nupcial
> y a desterrar de nuestras fronteras al feroz Marte;
> en esta leña veneramos vuestro amor[96].

A la derecha de Marte se encontraba Neptuno, dedicado a Alberto, mientras que la estatua de Atenea, situada a la izquierda, estaba dedicada a Isabel[97]. Ahora, después del Arco Triunfal de la Fortuna Femenina, Isabel aparecía representada bajo la imagen de la diosa de la Guerra y de la Sabiduría. Portaba una lanza cuyo hierro había sido sustituido por una rama de olivo; a su izquierda sostenía un escudo con la cabeza de Medusa en relieve, y a sus pies se leía la inscripción, tomada de Salustio: «Puede alcanzarse la celebridad en tiempos de paz igual que en tiempos de guerra»[98]. La Atenea de este monumento se entiende así como la consecuencia del giro impuesto por el Arco de la Fortuna Femenina —el eje visual y conceptual de la Entrada— que transformó a Isabel de figura pasiva en protagonista activa del poder.

A lo largo de la Entrada, Bochius transforma progresivamente la imagen de Isabel: de Melia o Aurora, portadoras de fertilidad y luz, a una campeona de la paz, figurada a la manera de Atenea o de una amazona. El simple hecho de dedicar un monumento entero a demostrar su valía —recurriendo a los argumentos de la *querelle des femmes*— indica que la idoneidad de Isabel como el «hombre de la hora» era efectivamente objeto de duda. Pero revela, sobre todo, que Bochius consideraba necesario afirmarla como una personalidad cívica independiente, condición indispensable para asegurar su peso en el éxito del nuevo gobierno autónomo. Solo si Isabel, la infanta, hija de la Corona española, era reconocida y aceptada como auténtica soberana belga por mérito propio, como una combinación de Melia y Atenea, podía esperarse que diera cumplimiento efectivo a la —a regañadientes—

94. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 273.
95. Sobre el *Ommegang* de Amberes y la figura del gigante, ver Thøfner, 2007, pp. 46-51 y 59-71; Mielke, 1970, pp. 19-20 y 24-25.
96. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 273: «Has belli exuuias thalamo sacrare iugali fert animus, nostrisque ferum depellere Martem finibus, his vestros tadis veneramur amores».
97. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 273.
98. Bochius, *Historica narratio… Alberti et Isabellae*, p. 273 («tam pace quam bello clarum fieri licet»); Sallustius Crispus, Gaius, *Bellum Catilinae*, 3.

concesión de autonomía otorgada por Felipe a los Países Bajos. De este modo, la Entrada de 1599 no solo celebraba un acontecimiento dinástico, sino que construía, mediante el lenguaje alegórico y emblemático, la noción misma de una soberanía femenina legítima dentro de la Casa de Austria.

## Referencias bibliográficas


Aeschylus, *Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides: Fragments*, trans. Herbert Weir Smyth, London / New York, William Heinemann / G. P. Putnam's Sons, 1926.

Agrippa, Henricus Cornelius, *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex*, ed. and trans. Albert Rabil Jr., Chicago, University of Chicago Press, 1996.

Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, José, *España, Flandes y el mar del Norte. La última ofensiva europea de los Austrias madrileños*, Barcelona, Planeta, 1975.

Apollodorus, *The Library, Volume I: Books 1-3.9*, *Volume II: Books 3.10-end*, trans. James G. Frazer, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1921.

Aquinas, Thomas, *Summa contra Gentiles*, ed. Hans Nachod y Paul Stern, Leipzig, J. Hegner, 1937.

Aristotle, *Politics*, trans. H. Rackham, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1932.

Boccaccio, Giovanni, *De mulieribus claris*, ed. and trans. Guido A. Guarino, London, G. Allen and Unwin, 1963.

Bochius, Johannes, *Historica narratio profectionis et inaugurationis serenissimorum Belgii principum Alberti et Isabellae*, Antwerp, Jan Moretus, 1602.

Bussels, Stijn, «Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands», *Art History*, 33.2, 2010, pp. 236-247.

Castiglione, Baldesar, *The Book of the Courtier*, trans. George Bull, Middlesex, Penguin Books, 1984.

Cholcman, Tamar, *Art on Paper. Ephemeral Art in the Low Countries: The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599*, Turnhout, Brepols, 2014.

Cholcman, Tamar, *Festival Emblems. A Paradox along the Triumphal Route*, Turnhout, Brepols, 2025.

Franklin, Margaret-Ann, *Boccaccio's Heroines: Power and Virtue in Renaissance Society*, London, Ashgate, 2006.

Gibbon, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London, W. Strahan and T. Cadell, 1776-1789.

Gundersheimer, Werner L., «Bartolommeo Goggio: A Feminist in Renaissance Ferrara», *Renaissance Quarterly*, 33.2, 1980, pp. 175-200.

Hesiod, *Theogony. Works and Days. Testimonia*, ed. and trans. Glenn W. Most, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2018.

Homer, *Iliad, Volume I: Books 1-12*, trans. A. T. Murray, ed. William F. Wyatt, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1924.

Imhof, Dirk (ed.), *The Illustration of Books Published by the Moretuses*, Antwerp, Plantin-Moretus Museum, 1997.

Junius, Hadrianus, *Emblemata ad D. Arnoldum Cobelium*, Antwerp, Christopher Plantin, 1565. Facsimile reprint: Hildesheim, Olms, 1987.

King, Margaret L., y Albert Rabil Jr., «The Other Voice in Early Modern Europe: Introduction to the Series», in *Juan Luis Vives, Education of a Christian Woman*, ed. Charles Fantazzi, Chicago, London, University of Chicago Press, 2000, pp. 11-27.

Lipsius, Justus, *Politicorum sive Civilis Doctrinae libri sex*, Antwerp, Officina Plantiniana, 1599.

Livy, *History of Rome, Volume I: Books 1-2*, trans. B. O. Foster, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1919.

Llanos y Toriglia, Félix de, *Los orígenes de la nacionalidad belga: la Infanta de España Isabel Clara Eugenia*, Madrid, J. Ratés, 1917.

López Poza, Sagrario, *Divisas o empresas de los Austrias. Expresiones simbólicas de representación personal*, A Coruña, SIELAE, 2023.

Lynch, John, *Spain Under the Habsburgs*, Oxford, Basil Blackwell, 1981.

Mielke, Hans (ed.), *The Ceremonial Entry of Ernst, Archduke of Austria, into Antwerp, June 14, 1594*, New York, Benjamin Blom, 1970.

Mínguez, Víctor, e Inmaculada Rodríguez Moya, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2020.

Ovid, *Art of Love. Cosmetics. Remedies for Love. Ibis. Walnut-Tree. Sea Fishing. Consolation*, trans. J. H. Mozley, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1929.

Ovid, *Metamorphoses, Volume I: Books 1-8*, trans. Frank Justus Miller, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1916.

Pausanias, *Description of Greece, Volume II: Books 3-5*, trans. W. H. S. Jones y H. A. Ormerod, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1926.

Pausanias, *Description of Greece, Volume III: Books 6-8.21*, trans. W. H. S. Jones, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1933.

Pizan, Christine de, *The Book of the City of Ladies*, trans. E. J. Richards, New York, Persea Books, 1982.

Plato, *Republic, Volume I: Books 1-5*, ed. and trans. Christopher Emlyn-Jones y William Preddy, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2013.

Plutarch, *Lives, Volume I: Theseus and Romulus. Lycurgus and Numa. Solon and Publicola*, trans. Bernadotte Perrin, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1914.

Plutarch, *Lives, Volume VII: Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar*, trans. Bernadotte Perrin, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1919.

Plutarch, *Moralia, Volume III*, trans. Frank Cole Babbitt, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931.

Rodríguez Moya, Inmaculada, «Nuptial Jeroglíficos for the Ceremonial Entries of Spanish Queens», en *Eliciting Wonder: The Emblem on the Stage*, ed. Rosa de Marco y Agnès Guiderdoni, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2022, pp. 165-188.

Rodríguez-Villa, Antonio, *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma y otros personajes*, Madrid, Fortanet, 1906.

Sallustius Crispus, Gaius, *Bellum Catilinae*, ed. Patrick McGushin, Bristol, Bristol Classical Press, 1980.

Smith, Nicholas D., «Plato and Aristotle on the Nature of Women», *Journal of the History of Philosophy*, 21.4, 1983, pp. 467-478.

Thøfner, Margit, «Marrying the City, Mothering the Country», *Oxford Art Journal*, 22.1, 1999, pp. 1-27.

Thøfner, Margit, *A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt*, Zwolle, Waanders, 2007.

Thomas, Werner, y Luc Duerloo (eds.), *Albert and Isabella 1598-1621*, Brussels, Brepols, 1998.

Vergil, *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*, trans. H. Rushton Fairclough, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1916.

Walker Freer, Martha, *The Life of Marguerite d'Angoulême, Queen of Navarre*, London, Hurst and Blackett, 1854.

Watanabe-O'Kelly, Helen, «The Early Modern Festival Book: Function and Form», en *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, ed. J. R. Mulryne, H. Watanabe-O'Kelly y M. Shewring, Aldershot, Ashgate, 2004, I, pp. 3-17.

Watanabe-O'Kelly, Helen, «"True and Historical Descriptions"?: European Festivals and the Printed Record», en *The Dynastic Centre and the Provinces: Agents and Interactions*, ed. Jeroen Duindam y Sabine Dabringhaus, Leiden, Brill, 2014, pp. 150-159.

Wood, Diane S., «In Praise of Women's Superiority: Heinrich Cornelius Agrippa's *De Nobilitate* (1529)», en *Sex and Gender in Medieval and Renaissance Texts*, ed. Barbara K. Gold, Paul Allen Miller y Charles Platter, New York, New York University Press, 1997, pp. 189-206.

Zemon Davis, Natalie, y Arlette Farge, «Women as Historical Actors», en *A History of Women in the West: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, ed. Natalie Zemon Davis y Arlette Farge, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993, pp. 1-8.