

# Execrables o ejemplares, una deuda de la historiografía con la perspectiva de género. El caso de la princesa de los Ursinos

Alba Carballeira Cendán  
Fundación Artes Escénicas  
alba.carballeira@gmail.com

**RESUMEN:** El contraste entre las palabras execrable y ejemplar nos invita a reflexionar sobre el modo en que algunas mujeres han pasado a la historia. En un breve repaso sobre las bases de la historiografía y el nacimiento de la noción de agencia artística veremos cómo la construcción de su imagen no solo ha estado ligada al peso de su reputación; sino también a la falta de comprensión sobre muchas de las actividades que estas mujeres desempeñaron. Este artículo plantea la necesidad de seguir profundizando en la noción de agencia artística para entender cómo algunas de ellas encontraron en determinadas artes un margen dónde ejercer su poder. La revisión de algunas figuras desde la perspectiva de género es necesaria, no solo para restituir su imagen sino para devolverles el lugar que les corresponde en la historia del arte. El análisis del caso de la princesa de los Ursinos es el mejor ejemplo para comprender lo expuesto.

**PALABRAS CLAVE:** Historiografía; Imagen; Reputación; Perspectiva de género; Agencia artística; Artes Decorativas; Princesa de los Ursinos.

## Execrable or Exemplary, a Historiographical Debt to the Gender Perspective. The Princesse des Ursins, a Case of Study

**ABSTRACT:** The contrast between the words execrable and exemplary invites us to consider the way in which some women have transcended in history. In a brief review of the foundations of historiography and the genesis of the notion of artistic agency, we will see how the construction of their image has not only been linked to the extent of their reputation, but also to the lack of understanding about many activities undertaken by them. This article raises the need to further explore the notion of artistic agency in order to understand how some of these women found a framework in which to exert their power in specific artistic fields. The reconsideration of certain figures from a gender perspective is crucial, not only to reconstitute their image but also to return them to their rightful place in the history of art. The analysis of the case of the *Princesse des Ursins* is the best example to illustrate this.

**KEYWORDS:** Historiography; Image; Reputation; Genre studies; Artistic agency; Decorative arts; Princesse des Ursins.

El discurso en torno a la imagen que del género femenino comienza a darse en la historiografía reciente difiere mucho de todo lo acaecido en los últimos siglos. Imagen, reputación y trayectoria profesional no solo dependen de las fuentes de sus contemporáneos, sino que a eso se suma la mirada del historiador que ha de escrutar el pasado y codificarlo para crear un registro en torno a una figura. Qué difícil labor la de tener en nuestras manos el peso de la historia. Tal hazaña, en apariencia científica, resulta sesgada y poco formal en infinidad de ocasiones. Especialmente en el caso de mujeres que no eran explícitamente artistas o profesionales regladas bajo los parámetros de los cánones habituales. Los prejuicios, las

---

Cómo citar este artículo: CARBALLEIRA CENDÁN, Alba, «Execrables o ejemplares, una deuda de la historiografía con la perspectiva de género. El caso de la princesa de los Ursinos», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2022, pp. 33-44, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.15492>

rivalidades, las malas prácticas, las falacias y determinados contubernios no fueron los mejores aliados de un número representativo de mujeres que han tenido que esperar su turno, muchos siglos después para que su reputación haya sido rehecha. Una restitución de su honor, su labor y su compromiso; no solo en la esfera política sino en actividades artísticas a las cuales ni si quiera se les había dado un nombre. Eclipsadas, olvidadas y relegadas a una lectura frívola y superficial resultan espectros del pasado que vuelven a la actualidad para reclamar su lugar. La restitución, tan en boga en el caso del colonialismo, no debería de ceñirse solo a los objetos que testimonian tiempos pasados, sino que debería de extenderse a sus protagonistas y por ende a aspectos menos tangibles tales como la reputación, la imagen y el honor. Ahora es el tiempo de ellas. Si de por sí es difícil dar cabida a mujeres artistas; ¿cómo hacerlo con mujeres cuyo rol no estaba definido o considerado? ¿Cómo podemos reivindicar figuras femeninas cuyas actividades no estaban reconocidas como tal o legitimadas? Mujeres cuyo único medio, en muchos casos, fue encontrar una manera de ejercer su poder fuera de los márgenes del discurso patriarcal. Barajar la posibilidad de que el gusto, el estilo, la imagen, la transmisión de cultura material, las compras o comisiones pudiesen enmarcarse en los cánones de la historia del arte resultaba impensable hasta hace muy poco. Explorar esos márgenes es una tarea compleja, principalmente, porque el análisis ha de hacerse mediante fuentes menos tradicionales.

En las prácticas actuales de las grandes instituciones, particularmente en el trabajo de campo, muchos profesionales obvian los legajos de infantas, soberanas, camareas, sastras, ebanistas y profesionales de todo rango que formaban parte de la corte. Dejar a un lado sus legajos se traduce en sepultar su legado. No indagar en sus vidas significa invisibilizar su relevancia, porque lo que no se cuenta no existe. Reclamar su lugar, dignificar sus tareas, honrar sus servicios es una de las cuentas pendientes de la historiografía con ellas.

El caso de la princesa de los Ursinos (1642-1722), nacida bajo el nombre de Marie-Anne de la Trémoille, es uno de los más flagrantes, por muchos y diversos motivos. Hablar del papel, la función y la reputación de la princesa de los Ursinos invita también a interrogarse por la existencia de otras figuras similares. El historiador Guillaume Hanotin la ha com-

parado, de manera inteligente, con una de sus predecesoras por su papel político: la duquesa de Châtillon (1627-1695) (Hanotin, 2022:2). La princesa de los Ursinos también puede ser equiparada con la duquesa de Marlborough (1660-1744), su contemporánea en la corte inglesa<sup>1</sup>.

La historiografía es una disciplina, en muchas ocasiones, injusta y a pesar del rigor las tendencias o campos de interés son oscilantes. Registrar la huella artística del ser humano no es una tarea sencilla. El estudio, el análisis y la interpretación de las expresiones artísticas que abarcan 40.000 años de historia es una hazaña que roza lo inabarcable. Las modas, como en casi todas las áreas también llegan a las disciplinas académicas; dejando de lado cuestiones que se van olvidando, bien por falta de interés o bien por no encajar en un momento determinado. A pesar de lo relevante y novedoso que resultó la codificación de las expresiones artísticas bajo la batuta de la Academia, la historiografía como cualquier otra área es resultado de un constructo social que evoluciona con el tiempo. En siglos pretéritos lo relevante fue codificar las vidas de artista, como hiciera Vasari. Este fenómeno es un efecto cultural del Humanismo, corriente que alcanzó su esplendor durante el Renacimiento. Cada expresión artística y su interpretación académica responden a una época. Aunque también hay que señalar el doble uso de las biografías de los artistas como instrumento de promoción social. Un engranaje perfecto de difusión que dejó al margen muchas narrativas que no encajaban en los cánones establecidos. Cada época a su vez es responsable de resemantizar artistas de épocas anteriores, como ocurrió con algunas fuentes Griegas y Romanas reinterpretadas y puestas en valor en siglos posteriores. En el relato académico clásico, la principal preocupación ha sido la ciencia histórica, focalizando la metodología en un estudio formal y objetivo que en muchas ocasiones pasaba por alto diversos agentes. Esto fue algo necesario, en efecto, para sentar las bases y formalizar una disciplina que venía germinando desde hacía siglos. En 1955 Panofsky postuló que «un historiador del arte es un humanista cuyo material primario lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte» (Panofsky, 1955: 67). Esta máxima es sin duda un punto de partida abordado desde múltiples perspectivas que han ido evolucionando a paso acelerado a lo largo del siglo XXI produciendo discursos ver-

daderamente interesantes dónde el espectador, por primera vez, se incluye dentro de esta experiencia. La oscilación sobre este planteamiento ha ido evolucionando en paralelo a los cambios sociales. Pero no fue realmente hasta bien entrado el siglo XX cuando el antropólogo Alfred Gell introdujo la noción de Agencia Artística. Gell propone una aproximación teórica que versa sobre la comprensión de objetos artísticos no institucionalizados o legitimados. De esta manera, las consideraciones antropológicas sobre el arte tienen el objetivo de mostrar las diferentes formas en las que se manifiestan las relaciones entre las personas y los objetos. Así, los vínculos producidos entre el humano y las cosas (con cualidades artísticas) conforman elementos que revelan voluntades individuales (Guell, 1998).

Esta reveladora aportación del campo antropológico es clave para entender reivindicaciones de actividades que residían en los márgenes de cualquier inclusión en la historiografía actual. Es importante reclamar la reconstrucción y la apertura de los relatos académicos en la historia del arte. Algo relevante para mantener viva una disciplina que no debe diseccionar porciones del pasado aplicando prácticas obsoletas. Los objetos, sujetos y acciones han de entenderse como parte de un todo al que abordar con una mirada multidisciplinar para traer luz sobre cuestiones no indagadas.

Sin embargo, hasta el último tercio del siglo XX poco se había hablado de la perspectiva de género en el relato académico. La publicación del artículo de Linda Nochlin: «Why have there been no great women artists?» en 1971 supuso el comienzo de numerosos estudios dedicados a la participación de las mujeres en diversos aspectos de la cultura artística en el pasado. Si de por sí ya es difícil reivindicar estas figuras: ¿qué ocurre cuando la disciplina a reclamar todavía está por definir? Con relación a esto, la primera aportación de los estudios postestructuralistas sobre género fue la posibilidad de incluir la agencia artística. En un artículo de 1988, la historiadora del arte Lisa Tickner afirmaba que la pregunta ya no era «¿por qué no hay grandes mujeres artistas?», sino «¿cómo se desarrollan los procesos de diferenciación sexual en las representaciones del arte y la historia del arte?» (Tickner, 1988). A partir de esa fecha la noción de agencia artística femenina ha sido estudiada y abordada desde diferentes perspectivas experimentando un florecimiento relevante en el momento actual.

## Agencia artística femenina: un marco metodológico reciente. La necesidad de continuar profundizando en este concepto

En la literatura internacional, la definición de este concepto está sufriendo una rápida y significativa evolución<sup>2</sup>. A pesar de que Alfred Gell sentó la base desde el punto de vista antropológico de la noción de agencia artística, sencillamente abrió un camino amplio por explorar. El trabajo de la nueva generación de historiadores del arte está formalizando y desarrollando la labor que Gell puso en pie. La inclusión del concepto agencia artística femenina es muy reciente y alberga prácticas no contempladas en siglos anteriores. La definición de esta noción todavía está en pleno crecimiento<sup>3</sup>. Resulta ahora casi impensable, que a penas décadas atrás, algunas prácticas no estuviesen legitimadas como expresiones artísticas, bien por falta de método en las mismas o bien por falta de interés en su estudio por parte de la comunidad científica. En la mayoría de los casos, los trabajos que las mujeres llevaban a cabo se encontraban fuera de los márgenes de la narrativa patriarcal, convirtiendo estos espacios en sus márgenes de poder. La ausencia de interés en indagar sobre prácticas como la representación de la imagen política femenina, la migración de materia cultural o el peso de las mujeres en la construcción de la imagen Real es verdaderamente significativo. Que no se haya profundizado en estas cuestiones no quiere decir que su ejercicio no fuese relevante en su momento. No hemos de pasar por alto que cuanto más poderoso era el ejercicio de su agencia, más dura se volvía su represión. Sirva como ejemplo el caso de María de Médicis (1575-1642), reina de Francia durante el gobierno de su marido, Enrique IV (1554-1610), y una de los grandes mecenas de la historia occidental. La regente fue representada y conmemorada en el programa de pinturas que encargó a Peter Paul Rubens (1577-1640) para el Palacio de Luxemburgo. Sin embargo, como muestra Geraldine Johnson, en «Cuadros dignos de una reina: Peter Paul Rubens y el ciclo de María de Medici», surgió un conflicto en ese ciclo entre el discurso de los desnudos femeninos alegóricos que Rubens empleó y el mensaje de la agencia heroica que la reina deseaba proyectar (Johnson, 1993) **[1]**. La imagen de la reina, en alguna de las 24 pinturas, se ve reforzada por símbolos femeninos, como el torso descubierto, entendidos como positivos y poderosos; pero que se interpretan como



1. *La educación de la Reina*, Pedro Pablo Rubens, ca. 1600-1625.  
© Museo del Louvre, París

negativos y peligrosos por los espectadores masculinos en general y por los críticos de María de Médicis en particular entendiendo esta reivindicación como un ejercicio de vanidad (Johnson, 1993: 450). Hacer nuevas lecturas y actualizar la visión sobre las acciones de estas mujeres es un modo de restituir la dignidad de toda una colectividad que llevó a cabo grandes gestas sin reconocimiento alguno.

Para ser justos, algún área ha tenido más atención que otra por parte de la Academia, y me aventuro a pensar que ha sido por resultar formalmente más inteligible. En torno a la década de los noventa, se trabajó en la recuperación de las historias de mujeres activas como mecenas o coleccionistas. Actualmente la literatura sobre el mecenazgo femenino, en particular, es abundante, y numerosos libros han reunido nuevos estudios, especialmente enfocados en el período moderno, la edad de oro del mecenazgo<sup>4</sup>. Ahora sabemos mucho más no solo sobre famosas mecenas, sino también

sobre mujeres hasta ahora anónimas en toda Europa cuyo mecenazgo artístico, procedente de conventos, cortes y palacios, se ha estimado en un 10% de toda la producción artística del Renacimiento (Broude y Garrard, 2005: 11). La exploración de la variedad y riqueza de las expresiones que se hayan detrás de la definición de agencia artística es, por suerte, un floreciente campo de estudio.

## Las artes decorativas, un género en la perspectiva de género

Durante épocas prósperas de la historia moderna, un significativo número de mujeres reivindicaron su presencia, imagen y poder a través de este campo. La historiografía no solo ha sido injusta con algunas figuras, sino también con algunas manifestaciones artísticas. Disciplinas como las artes decorativas no han tenido la atención suficiente en tiempos recientes, ni el status que llegaron a alcanzar en otros siglos. Durante el largo siglo XVIII el estudio del papel de las mujeres en las artes decorativas es sin duda fundamental para entender las dinámicas de su agencia artística. El gusto, el diseño, los encargos, la creación de tendencias, el patrocinio de artistas fueron cuestiones no valoradas por tratarse de aspectos, en apariencia menos relevantes, no codificados o registrados como actividades formales. Abordar estas cuestiones desde otra perspectiva enriquece el conocimiento sobre ciertos estereotipos femeninos tildados de frívolos.

En el año 2019, la inauguración de la exposición *El gusto de Marie Leszcynska* en Château Versailles marcó un hito al dedicar una muestra en exclusiva al gusto de la otra soberana de Francia<sup>5</sup>. A través de una selección de objetos, de uso significativo en el antiguo régimen, se tejió un discurso que abordó diversas materias. El gusto además de un sentido es una manifestación de conocimiento, así como una demostración de preferencias y de léxico estético<sup>6</sup>. A través de la remodelación de sus apartamentos, sus objetos personales [2], sus elecciones y encargos el estilo de Marie Leszczyńska (1703-1768) lideró una revolución silenciosa reivindicando así su lugar y su agencia artística. Un ejercicio de construcción de su imagen pública.

Estas mujeres que migraban de corte en corte llevaban con ellas un *entourage* de cultura material que cruzaba fronteras (Calvi, 2010). Se ha pasado por alto, en este y otros

2. Tetera de porcelana de la manufactura de Meissen, c. 1937. Formó parte de un servicio de 40 piezas de la soberana Marie Leszczyńska. Cortesía de The Rosalind and Arthur Gilbert Collection, en préstamo al museo Victoria & Albert, Londres



casos el poder de migración de pequeños objetos. La diseminación por las cortes europeas de todo tipo de piezas valiosas fue llevada a cabo, en parte, por un grupo de mujeres que ejercieron de embajadoras para algunas manufacturas<sup>7</sup>. En este proceso de migración la historia del arte ha omitido sus aportaciones. Sin embargo, sí existen estudios relevantes en el caso de los regalos diplomáticos, como queda patente en el magnífico libro *Fragile Diplomacy*<sup>8</sup> (Cassidy, 2007).

El caso de la princesa de los Ursinos es uno más, que pone en evidencia cómo su aportación al campo de las artes decorativas ha sido obviada hasta el siglo XXI.

Tanto es así, que la primera vez que leí su nombre en la cartela del Museo más visitado de España, su labor en esta área quedaba reducida a algo meramente anecdótico. La figura de La princesa de los Ursinos [3]<sup>9</sup> alcanza una vigencia actual, ya que fue ella quien introdujo gradualmente mobiliario francés en la corte española, así como la vigente costumbre de sentarnos en sillas [4]; dejando atrás el ritual de sentarse sobre alfombras propio de épocas de la Casa Habsburgo<sup>10</sup>. Figura catalizadora entre Versalles y Madrid, intercambió con Madame de Maintenon<sup>11</sup> (1635-1719) una vasta y valiosa correspondencia que testimonió su labor. El siguiente párrafo ilustra los métodos que empleó para que progresivamente, los que la rodeaban, adoptasen sus costumbres:



3. Retrato de la princesa de los Ursinos, autor anónimo, último tercio del siglo XVII. Cortesía de Brunk Auctions



4. La familia de Felipe V, Louis Michel van Loo, 1743. Museo del Prado. En este lienzo podemos apreciar el legado en materia de renovación de mobiliario de, la ya exiliada en ese momento, princesa de los Ursinos

Después de esto las conduje de vuelta a sus habitaciones, que están bellamente alfombradas: aquí me encargué de que todo fuera adecuado y conveniente para ellas... Cuando llegó la hora de la cena... me senté en la cabecera de la mesa, en una silla de paja muy bonita, y ellas en alfombras, según la costumbre del país... (Maintenon y Ursins, 1827: 39).

La implantación de esta nueva moda en torno a las sillas, no solo afectó a la decoración sino también a la indumentaria femenina; ya que el largo de las faldas de las damas fue recortado, traducándose en la eliminación del tradicional tonsillo<sup>12</sup> (Bernier, 1981: 15). Esto nos hace reflexionar sobre el peso de las artes decorativas en la vida cotidiana y la huella que la princesa dejó en España. La decoración de las estancias no solo ha de entenderse como un acto puramente estético. Durante muchos siglos estos espacios han sido escenarios de representación, espacios sociales dónde ejercer influencia política, escaparates, símbolos de estatus y emblemas de poder.

Para entender el valor material y simbólico del mobiliario en las residencias Reales debemos comprender la función de algunas piezas. La más importante, sin duda, fue la cama [5]. En esta estampa conmemorativa tras el nacimiento del Príncipe de Asturias, Hijo de Felipe V (1683-1746), se puede advertir la presencia de una cama en un segundo plano mientras que en primer término, sujetando al recién nacido, se encuentra la princesa de los Ursinos<sup>13</sup>. En su lecho los monarcas nacen, engendran, dan a luz, reciben y despachan, hasta esperar sobre ella la hora de su muerte. El ciclo de la vida se inicia y se cierra en la cama. Por tanto, es necesario poner un empeño especial en adquirir una pieza con unas características determinadas. Con relación a esto, la princesa de los Ursinos recoge en una epístola lo siguiente:

La Reina no tiene más que una vieja cama de invierno, con colgaduras blancas y doradas, que está muy gastada, y una de verano, con simples cortinas de tafetán, que no creo que una dama del campo, con una renta anual de mil libras, ten-

ga en su habitación. No es, en efecto, decente tener una cama así para el nacimiento de un Príncipe, que está destinado a hacer una figura tan grande en el mundo como la que Dios nos dará, pues los españoles se avergonzarían de ella<sup>14</sup> (Maintenon y Ursins, 1827: 316).

A todo lo anterior se suma el problema de trabajar las fuentes. Para registrar y codificar los encargos y comisiones [6], es necesario contar con documentación. La imagen de este *bureau plat* atribuido al excepcional ebanista André-Charles Boulle, es un dibujo de un encargo que se hizo, durante el reinado de Felipe V, para el Alcázar de Madrid<sup>15</sup>. Me atrevo a afirmar que el encargo fue realizado por la princesa de los Ursinos, ya que era la única persona en la corte que conocía las redes y agentes necesarios para lograr que el ebanista de Luis XIV diseñase una pieza para el Palacio de Madrid. Probar todo esto resulta altamente difícil. A pesar de haber registros de mujeres en cuestiones como el patrocinio de artistas, proyectos decorativos, prescripciones, compras... su nombre, en pocas ocasiones consta en legajos, documentación, facturas, inventarios o demás documentos. Es necesario trabajar las fuentes desde otros lugares y perspectivas. El problema y la aproximación metodológica a las fuentes en esta materia requiere de un estudio propio.

Las artes decorativas han suscitado un interés minoritario en la historia del arte. Pero no debemos pasar por alto que durante un periodo en la historia moderna muchos objetos contaban con un valor superior al de cualquier lienzo. Un indicador del lugar y el peso que ocuparon en la sociedad. La cultura material jugó un papel relevante en la historia moderna, tan importante como lo fueron sus agentes.

### Marie-Anne de la Trèmoille; la mujer más mala de Europa<sup>16</sup>. El peso de la reputación en la construcción de la imagen

El diplomático y escritor Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon (1675-1755) escribió en sus memorias la siguiente descripción sobre la princesa de los Ursinos:

Era una mujer más bien alta que pequeña, morena con ojos azules que decían todo lo que le gustaba, con una cintura perfecta, una hermosa garganta, y un rostro que, sin belle-



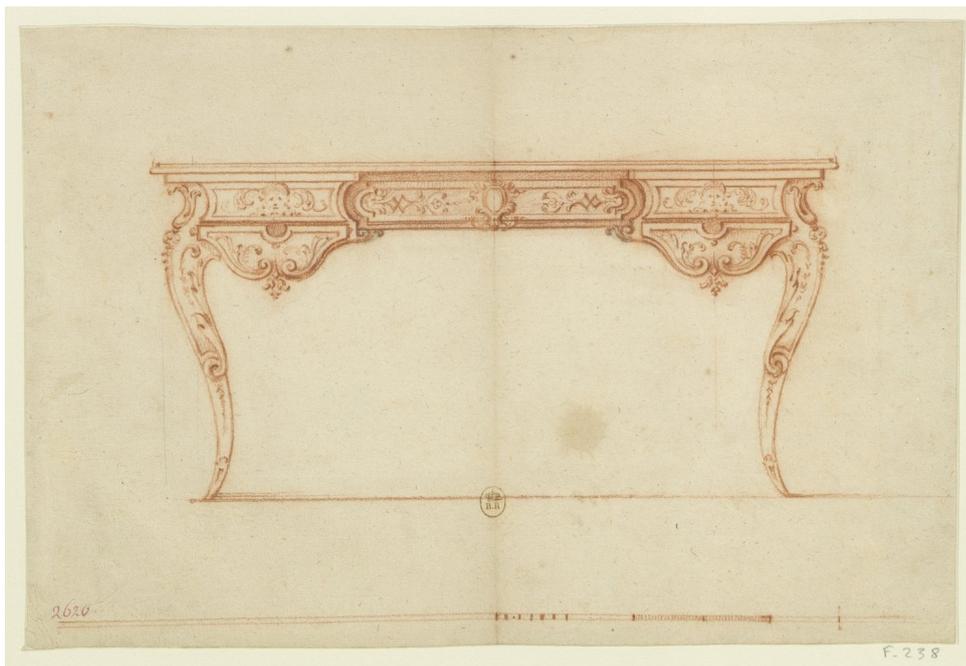
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

5. Almanaque conmemorativo, *Entrega de la Orden del Toisón al Príncipe de Asturias por parte de Felipe V, 1707*, Francia. Cortesía de la BNF

za, era encantador... Además, la persona del mundo más apta para la intriga...; mucha ambición, pero de estas vastas ambiciones, muy por encima de su género, y de cualquier ambición ordinaria de un hombre...con un deseo similar de gobernar (Rouvroy, 1856: 52-53).

Tal descripción no se fundamenta exclusivamente en una cuestión puramente misógina, debemos contemplar tensiones políticas entre el joven cronista y la experimentada dama<sup>17</sup>. Sin duda, este párrafo ha ayudado a perpetuar un cliché que pervive en la actualidad.

Contemporánea de Luis XIV (1638-1715), cosmopolita y poderosa. Caída en desgracia debido a infortunios y a un



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

6. Dibujo de un *bureau plat* atribuido a Boulle, encargo realizado para el Real Alcázar de Madrid en 1710. Actualmente en los fondos del gabinete de Robert de Cotte, BNF, París

tratamiento injusto por parte no solo de la historiografía sino también por quienes la rodearon. Ejercer una extraordinaria influencia generó todo tipo de celos en su propio tiempo. El resultado de propagar clichés y hacerlos trascender a través de la literatura, el teatro y el cine ayudó a difundir la imagen distorsionada y desvirtuada de una mujer pionera en muchos aspectos<sup>18</sup>. Tanto es así, que a pesar de la labor científica sobre la vida de esta (Cermakian, 1969), la princesa de los Ursinos sigue ostentando el título de *la plus méchant femme de l'Europe*. Una contaminación de su imagen que parece tener difícil solución a pesar del coloquio que se celebró en su honor en 2021 y que tenía como objetivo analizar su uso y aprendizaje del poder<sup>19</sup>

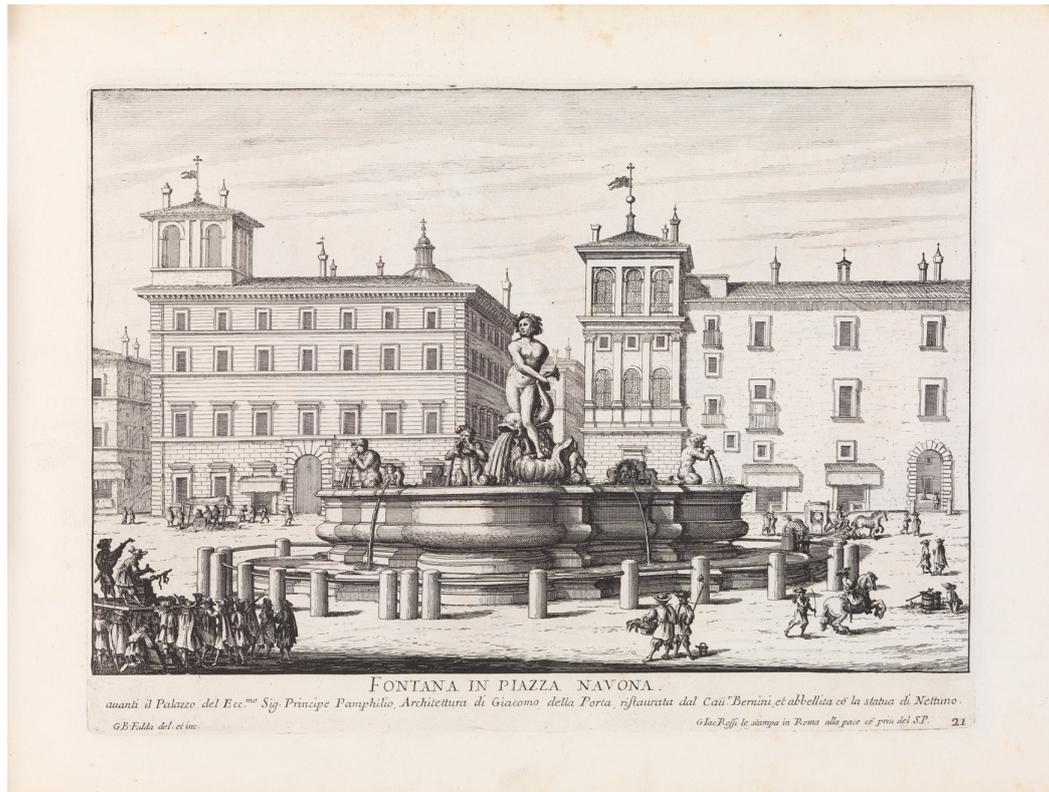
La vida de la futura princesa de los Ursinos comenzó en una familia noble, perteneciente a la región francesa de Poitou. En ese dominio, Marie-Anne de la Trèmoille, hija del duque de Noirmuntier (1612-1666), nació en 1642<sup>20</sup>. Su educación, probablemente, estuvo influenciada por las grandes personalidades que rodeaban a su padre. Aunque en su primera infancia su personalidad fue moldeada por dos principios esenciales para ella: la disciplina religiosa y servir al Rey. Abandonó el convento para casarse con el Conde de Chalais Talleyrand-Périgord y gracias a esta unión, su fami-

lia pudo unir dos sagas ancestrales y obtener así una mayor cota de poder.

Tras la muerte del cardenal Mazarino (1602-1661), la corte francesa se trasladó a París y la pareja, tras mudarse, se adaptó a su nuevo estilo de vida. La vida en París implicaba socializar asistiendo a fiestas, algo que repercutiría en su posterior posición social, convirtiéndose este periodo en una suerte de segunda educación para ella (Saint-Rene, 1926:45).

La esfera social fue un espacio de asimilación, donde aprender a emular los escenarios de influencia social y política. La notoriedad del Salón o Foyer en los siglos XVII y XVIII es capital, pues eran espacios vivos dónde cultivar el arte de la conversación y el intercambio cultural convirtiéndose en relevantes arenas políticas. La interpretación de los espacios culturales como meros lugares de recreo ha de ser revisada, ya que fueron elementos clave para la educación visual y cultural de toda una élite. Especialmente para las mujeres, que encontraron en sus roles de *salonnière* un lugar de libertad y poder.

Este conocimiento permitió a Marie-Anne de la Trèmoille poner en práctica estrategias políticas en su forzosa llegada a la corte italiana. Comenzó un exilio intermitente, ya



7. Vista de la Plaza Navona en Roma, c. 1691. A la derecha aparece el Palazzo Orsini. Cortesía del Metropolitan Museum, Nueva York

que su primer marido participó ilegalmente en un duelo<sup>21</sup> lo que le obligó a huir a la Corte española para recalar después en Roma. Tras la muerte del Conde de Chalais, Marie-Anne ingresó en un convento hasta volver a casarse con un noble italiano: Flavio degli Orsini, duque de Bracciano (1620-1696) en 1675. Título nobiliario que ostentó y que al castellanizarse la convirtió en la princesa de los Ursinos.

Gracias a su segundo matrimonio, recuperó el favor de Luis XIV convirtiéndose en una figura influyente de la corte francesa en Roma y recibió una pensión del monarca.

El Palacio Orsini [7], en la plaza Navona, fue testigo de su influencia en el círculo romano. Consiguió establecer su Salón en Roma como símbolo de la cultura francesa, siguiendo los pasos de lo que había aprendido en los salones parisinos (Goulet, 2011).

Fue en el Salón de los Espejos del Palacio Orsini donde se celebraron sus reuniones. Marie-Anne de la Trémoille, modificaba en ocasiones la disposición de esta sala para

imponer a los invitados (Valeriani, 2000). Fue el reputado historiador italiano, Roberto Valeriani, el primero en hacerse eco hace ya algunas décadas, de las pericias de esta excepcional mujer en cuestiones relativas a los interiores y las artes decorativas. A pesar de no ser romana de nacimiento, parecía saber a quién acudir en todo momento en materia decorativa. En algunas de las cartas de ella recopiladas por Geffroy, la princesa daba diferentes recomendaciones a su hermana, afincada ya en Roma, sobre talleres o personas a las que hacer encargos decorativos. Algo que jugó a su favor en su labor como «embajadora cultural». La historiadora Anne Madeleine Goulet trazó un brillante marco interpretativo para analizar el perfil social y cultural de la princesa de los Ursinos, tratando de definir su proyecto cultural en Roma. Las obras de teatro y los conciertos de música que acompañaban la vida doméstica del palacio actuaban como una suerte de mediación social (Goulet, 2011). Durante su periodo italiano, la faceta como coleccionista de la princesa de los Ursi-

nos, a la que Ferdinan Boyer dedicó algunos apuntes (Boyer, 1931), queda todavía por explorar. Como agente de Luis XIV llevó a cabo una brillante misión de diplomacia cultural.

La relevancia como agentes culturales de estas figuras no ha sido puesta en valor hasta hace a penas algunas décadas. Este panorama más amplio de la política de la corte y de las redes diplomáticas ofrece otra forma de estudiar el papel político de las mujeres en la Europa moderna (Calvi, 2010). El estudio de los lazos diplomáticos oficiales llevados a cabo por hombres está ampliamente documentado, pero hasta el momento pocos estudios habían profundizado en las actividades de un número de mujeres que ejercieron estos cargos sin ser incluidas en la historiografía.

Gracias a su perfil cosmopolita, a su experiencia, buen hacer diplomático, conocimiento en el campo de las artes, a sus buenas relaciones internacionales y sobre todo a una fluida relación con Madame de Maintenon (mujer morganática de Luis XIV); Marie-Anne de la Trémoille fue, sin duda, la candidata más idónea para ejercer la misión que se puso en marcha desde Versalles para acompañar al matrimonio de Felipe V (1683-1746) y María Luisa Gabriela (1688-1714) en la Sucesión al trono español. Con la ocasión de la llegada de esta nueva dinastía al trono ocupó el rango de Camarera Mayor<sup>22</sup>, llegando a ser una de las camareras que mayor poder alcanzó en la historia moderna española. Su función como catalizador entre Versalles y Madrid fue absoluta, ocupándose prácticamente de toda cuestión relativa al gobierno, a la familia, a la remodelación de los Reales Sitios, la reordenación de estos, la selección de mobiliario, así como de la elección de indumentaria y textiles. Fue introductora de nuevas tendencias de la vida cotidiana<sup>23</sup>, seleccionó personal para la Real Casa, y en la esfera política llegó a mediar en los conflictos de la Guerra de Sucesión.

Durante los catorce años que pasó en Madrid muchos fueron los escollos que la princesa de los Ursinos tuvo que sortear, entre ellos el peor fue la pérdida del favor de Luis XIV que la llevó a más de una salida forzosa de España; aunque siempre logró recobrar con grandes esfuerzos el beneplácito del monarca. Desde 1701 a 1714, la labor de Marie-Anne de la Trémoille en la Corte Española fue incesante, dejando su huella en prácticamente todas las áreas del reinado de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya. Su relevancia política suscitó interés en la comunidad académica de manera discontinua sin alcanzar a alejar de ella la distorsiona-

da leyenda negra que la ha acompañado siempre. Leyenda deturpada por rumores que llegaron a señalar que su propio secretario era su amante, poniendo de manifiesto una misoginia explícita hacia una mujer que había traspasado cotas de poder reservadas a los hombres. Su influencia, posición y eficacia fueron motivo de envidias, rivalidades, suspicacias y animadversión. Pero sin duda su fatídico final, sin ningún tipo de reconocimiento y habiendo caído en el descrédito absoluto, fue un ejercicio no recíproco de lealtad al rey de Francia. Después del fallecimiento de la Reina de España en 1714, elegida ya la futura soberana, la corona puso en marcha una operativa para traer a una joven Isabel de Farnesio (1692-1766) a la corte española. La sucesora de María Luisa, tras encontrarse con Ursinos en territorio español provocó el conocido como Incidente de Jadraque (Pérez, 2021: 39). Una estrategia de deslegitimación que provocó que Marie-Anne de la Trémoille tuviese que abandonar España con urgencia. Esto la llevó a no poder continuar con su proyecto español, terminando su vida en Roma en unas condiciones impropias para una figura de su condición.

Durante su periodo en la corte española, 1701-1714, se emplearon contra ella todo tipo de estrategias de difamación. Han llegado a nuestros días a pesar de haberse realizado estudios significativos sobre su figura<sup>24</sup> e incluso sobre su reputación (Hanotin, 2022). Desafortunadamente, unos meses atrás acaparaba la atención de la prensa española un titular que volvía a poner de relieve su distorsionada imagen histórica: La princesa de los Ursinos, la mujer más mala de Europa; rezaba el encabezado. Al comenzar a leer el texto, me di cuenta de que el autor, trataba de reparar la contaminación del discurso que se ha hechos sobre ella. Sin embargo, el problema surge de nuevo cuando el titular es lo único que trasciende. A pesar de las nuevas lecturas sobre su figura y agencia, este ejemplo nos demuestra que rehacer una reputación deformada puede ser una tarea ardua.

Su papel en la reordenación y decoración de las residencias del rey Felipe V no ha trascendido hasta hace poco. Lamentablemente, las artes decorativas, así como la agencia artística no han tenido la atención necesaria en la historia del arte. Factores que no han sido favorables para profundizar en el estudio de nuevas narrativas e interpretaciones de las funciones que estas mujeres desempeñaron.

Recurrentemente pienso en la innumerable cantidad de leyendas, negras y rosas, que se han tejido sobre la

princesa de los Ursinos y lo interpreto como un indicador de cuan relevante tuvo que ser en su tiempo. Rehacer su reputación y seguir profundizando en su agencia artística es una deuda que la historiografía tiene con ella. Ojalá, la restitución de su imagen sirva para desterrar su oscura leyenda. Posiblemente en un futuro, no muy lejano, las mujeres que ostenten posiciones poder no pasarán a la historia como execrables.

## Notas

- 1 Durante el reinado de la monarca inglesa Ana Estuardo (1665-1714), se convirtió en una de las mujeres más influyentes de Palacio.
- 2 Instituciones tan significativas como el Courtauld Institute of Art de Londres han dedicado recientemente cursos de verano al estudio de la Agencia Femenina en la cultura visual del Imperio romano.
- 3 Resulta revelador que la conferencia anual del Instituto Christie's de Nueva York de 2018, se celebrase enteramente dedicada a la Agencia Artística Femenina, aportando 70 presentaciones que analizaban las contribuciones de las mujeres al mundo del arte.
- 4 Uno de los volúmenes clave para tener una visión general al respecto es el publicado en 2012 por Cambridge Scholars bajo el título: *Women Patrons and Collectors*.
- 5 Una exposición previa se había relacionado con el sentido del gusto y objetos de corte, pero esta muestra es la primera íntegramente dedicada a una reina.
- 6 Para comprender el peso del sentido del gusto en el Antiguo Régimen es necesario leer el libro de la historiadora del arte Leora Auslander, *Taste and Power*.
- 7 Algo que tuvo un impacto en las redes de comercio.
- 8 Probablemente el estudio de estos objetos haya sido más sencillo debido a la existencia de un gran número de fuentes en los archivos reales.
- 9 Es la primera vez que este retrato es mostrado en la literatura académica, en él la princesa parece replicar la iconografía de una de las favoritas del rey Luis XIV, la duquesa de Fontanges.
- 10 La princesa de los Ursinos representa la transición entre la Casa de Austria y la llegada de los Borbones a España.
- 11 Esposa morganática del monarca francés, Luis XIV.
- 12 Los tonsillos se habían ideado para cubrir los pies de las damas españolas cuando se sentaban en el suelo sobre alfombras, como era la costumbre.
- 13 Este almanaque pone en evidencia el papel que ocupó en la corte al ubicarla en el centro de la representación.
- 14 Con este párrafo, perteneciente a su correspondencia, lo que promovió fue una estrategia para renovar el mobiliario del Alcázar de Madrid.
- 15 Residencia de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya.
- 16 Titular textual publicado en el periódico *La Vanguardia* en julio de 2022.
- 17 La cercanía del duque de Saint-Simon con el círculo de Beauvilliers, enemigos de Mme de Maintenon (esposa de Luis XIV), contribuyeron a menoscabar la reputación de la princesa.
- 18 En la BNF de París pueden consultarse obras de teatro escritas en el siglo XIX sobre la vida de la princesa de los Ursinos que perpetúan un estereotipo que no se corresponde con su vida.
- 19 *Colloque, La Princesse des Ursins: apprentissage et exercice du pouvoir dans l'Europe de Saint-Simon*, Centre de recherche du Château de Versailles.
- 20 El historiador Roberto Valeriani, los biógrafos no son del todo claros en cuanto a la fecha de su nacimiento, que fluctúa entre 1635 y 1642.
- 21 Los duelos estuvieron prohibidos en Francia durante gran parte del reinado de Luis XIV.
- 22 Figura más destacada dentro de la Casa de la Reina.
- 23 Se dice que algunas mujeres emularon su manera de perfumar sus guantes con esencia de Neroli.
- 24 The Metropolitan Museum, Nueva York, llegó a dedicarle un capítulo en un monográfico dedicado a mujeres que representaban el poder en el siglo XVIII.

## Bibliografía

- AUSLANDER, Leora (1996), *Taste and Power Furnishing Modern France*, University of California Press.
- BERNIER, Olivier (1981), «The Emergence of Power, Madame des Ursins», *The Eighteenth-century woman*, The Metropolitan Museum, Nueva York.
- BOTTINEAU, Yves (1986), *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, ed. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- BOYER, Ferdinand (1931), «Les Tableaux de la Princesse des Ursins à Rome», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Française*, pp. 29-37.
- BROUDE, Norma y GARRARD, Mary (2005), *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*, University of California Press, Berkeley.
- CALVI, Giulia (2010), *Moving Elites: Women and Cultural Transfers in the European Court System*, European University Institute, Florencia.

- CASSIDY, Maureen (2007), *Fragile Diplomacy. Meissen Porcelain for European Courts ca. 1710-63*, Yale University Press.
- CERMAKIAN, Marianne (1969), *La Princesse des Ursins: sa vie et ses lettres*, Didier, París.
- DUVAL, Alexandre (1825), *La princesse des Ursins ou La disgrâce*, Hautecoeur Martinet.
- EDWARDS, Steve (1999), *Art and its Histories: A Reader*, Yale University Press, Londres.
- ELIAS, Norbert (1985), *The Court Society*, Blackwell Publishers.
- FERNÁNDEZ, Antonio (2022), «La mujer más mala de Europa», *La Vanguardia*, 7 de Julio.
- GUELL, Alfred (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.
- GINNEGAR, Chloe (2014), «Rome Women and Religion, asserting Agency through Decoration» *Summer Research Paper* 215.
- GOULET, Anne-Madeleine (2011), «Le cercle de la princesse des Ursins à Rome (1675-1701): un foyer de culture française», *Seventeenth Century French Studies*, n.º 33, pp. 60-71.
- GOULET, Anne-Madeleine (2014), «The Princesse des Ursins, Loyal Subject of the King of France and Foreign Princess in Rome», *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, pp. 191-207.
- HANOTIN, Guillaume (2022), «De la réputation à l'histoire: la princesse des Ursins, une figure insaisissable de la société des princes», en *La Princesse des Ursins: apprentissage et exercice du pouvoir dans l'Europe de Saint-Simon* 49, Cahiers Saint-Simon, Société Saint-Simon, p. 2.
- HERNÁNDEZ, Elena (2004), *Tendencias historiográficas actuales*, Ediciones Akal, Madrid.
- JOHNSON, Geraldine (1993), «Pictures fit for a queen: Peter Paul Rubens and the Marie de Medici cycle», *Art History*, vol.16, pp. 447-469.
- MAINTENON Madame de, URSINS Princesse des (1827), *The secret correspondence of Madame de Maintenon, with the Princess des Ursins; from the original manuscripts in the possession of the Duke de Choiseul*. Vol. III, G. B. Whittaker, Londres.
- MAYAYO, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias de arte*, Cátedra, Madrid.
- NOCHLIN, Linda (2021), *Why Are There No Great Women Artists*, Thames & Hudson ed. 50 aniversario, Londres.
- PANOFSKY, Erwin (1955), *El significado en las artes visuales*, Alianza editorial, Madrid.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles (2021), «La influencia de Isabel de Farnesio en la política exterior de Felipe V», en *La reconstrucción de la política internacional española: el reinado de Felipe V*, Ed. Casa de Velázquez, Madrid, pp. 39-52.
- POLLOCK, Griselda (1999), *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londres.
- ROUVROY, Louis (1856), *Mémoires de Saint-Simon*, vol. 2, Hachette, París.
- SAINTE-RENE, T. (1926), *La princesse des Ursins*, Hachette, París.
- TICKNER, Lisa (1988), «Feminism, Art History and Sexual Difference» en *Genders*, n.º 3, The University of Texas Press.
- VALERIANI, Roberto (2000), «La Princesse des Ursins e l'eredità Orsini», en *Antologia di Belle Arti*, 59-62 pp. 5-29.
- WIESNER-HANKS, Merry (2021), *Challenging Women's Agency and Activism in Early Modernity*, Amsterdam University Press, Amsterdam.