

## Retratos de aliados y enemigos en las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría<sup>1</sup>

Cruz María Martínez Marín<sup>2</sup>

Recibido: 30 de abril de 2020 / Aceptado: 18 de junio de 2020 / Publicado: 3 de julio de 2020

**Resumen.** María de Hungría fue una de las grandes coleccionistas de la Europa del siglo XVI. Encargando pinturas a grandes artistas, exhibió múltiples galerías de retratos en sus palacios, un fenómeno que se popularizó en la Edad Moderna. Sabemos por los retratos que nos han llegado que entre ellos se situaban notorios enemigos. En este artículo hemos examinado fuentes primarias y secundarias con la intención de identificar dónde estaban situadas estas galerías y qué función debían cumplir estos retratos dentro de ellas. Concluimos que las galerías dinásticas encargadas por la Reina celebran la influencia que los Habsburgo alcanzaron en las cortes europeas gracias a la política matrimonial y, por otra parte, su papel como consejera imperial.

**Palabras clave:** María de Hungría; galerías dinásticas; retratos; Tiziano; Renacimiento.

### [en] Portraits of Allies and Enemies in the Dynastic Galleries of Queen Mary of Hungary

**Abstract.** Mary of Hungary was one of the biggest collectors of 16th century Europe. By commissioning paintings from great artists, she exhibited multiple portrait galleries in her palaces, a phenomenon that became popular in the Early Modern Age. It is known, from the portraits that have come to our time, that notorious enemies stood among them. This paper examines primary and secondary sources with the intention of pointing out where these galleries were located and what function these portraits should have fulfilled within them. It is concluded that the dynastic galleries commissioned by the Queen celebrate the influence that the Habsburgs achieved in European courts thanks to marriage policy and also, her role as imperial advisor.

**Keywords:** Mary of Hungary; Dynastic Galleries; Portraits; Titian; Renaissance.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. María de Hungría y su formación. 3. Galerías dinásticas en los Países Bajos. 4. Galerías dinásticas en España. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Martínez Marín, Cruz María. “Retratos de aliados y enemigos en las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría”. En *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad media a la actualidad*, editado por Borja Franco Llopis. Monográfico temático, *Eikón Imago* 15 (2020): 161-181.

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido financiado con el proyecto de investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades HAR2016-77254-P.

<sup>2</sup> Universidad de Cantabria.  
Correo electrónico: martinezcrm@unican.es  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5608-7625>

## 1. Introducción

La costumbre de conservar retratos de familiares ya es narrada por Plinio en su *Historia Natural*<sup>3</sup>. En este caso los representados, a través de máscaras de cera en árboles genealógicos pintados en el atrio de las casas, eran exclusivamente de difuntos, pero ya tenían ese carácter de pertenencia familiar.

En el siglo XVI surgirá una verdadera obsesión por galerías de retratos de todo tipo. Como señala Miguel Falomir, un retrato que pasaba a formar parte de una galería familiar o una serie dinástica perdía uno de sus atributos, su individualidad, de ahí que a veces fuera necesario acompañarlo de un letrero identificativo<sup>4</sup>. En estos ámbitos, el significado colectivo primaba sobre el individual y los retratos solo adquirirían su verdadero significado en la medida que participaban de una idea general. Cuando una mujer en el poder creaba una galería dinástica en la Edad Moderna, normalmente la intención era reforzar su autoridad mostrando su pertenencia al linaje familiar que la legitimaba en el ejercicio de su cargo. Sin embargo, los retratados en ocasiones no se limitaban a familiares y poderosos aliados, también se incluían enemigos. Cómo eran representados, donde eran expuestos y cómo se relacionan los retratos con el patrocinio de otras obras y su contexto político son preguntas que han sido foco de interés de gran parte de los Historiadores del Arte de la Edad Moderna en las últimas décadas<sup>5</sup>. Intentar hallar respuestas a estas preguntas nos acerca a una mayor comprensión del mensaje para el que fueron concebidas. En este caso analizaremos las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría, las presencias y ausencias de los personajes que formaban parte de ellas, y qué tipo de retratos fueron escogidos y comisionados, prestando especial atención a la inclusión de aliados y enemigos. Para ello repasamos todas las publicaciones que hasta ahora mencionan las galerías dinásticas o retratos de María de Hungría, comparándolas con las de su tía, Margarita de Austria; y tratamos de imaginar qué programas quería exhibir en su retiro a España, gracias a las Cuentas del Tesorero Rogier Pathie, que se encuentran en el Archivo General de Simancas.

## 2. María de Hungría y su formación

Reina de Hungría y más tarde Gobernadora de los Países Bajos, la vida de María de Austria (1505-1558), más conocida como de María de Hungría, ofrece un magnífico ejemplo del poder político ejercido por una mujer en la Edad Moderna.

<sup>3</sup> Miguel Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento* (Madrid: Museo Nacional del Prado, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998), 203.

<sup>4</sup> Miguel Falomir Faus, "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *Doña María de Portugal. Princesa de Parma (1565-1577) e suo tempo* (Oporto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1999), 140.

<sup>5</sup> Véase por ejemplo las obras Fernando Checa Cremades, Miguel Falomir Faus y Javier Portús Pérez, *Carlos V. Retratos de familia* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000); y Fernando Checa Cremades, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento* (Madrid: El Viso, 1999), entre otras muchas otras.

Desde niña recibió una educación destinada a su papel de Reina, aunque solo lo fuera por unos años. Por el contrario, se convertiría en una de las figuras más importantes en el gobierno de su hermano, el Emperador Carlos V (1519-1556), sirviendo a su causa como Regente de los Países Bajos (1531-1555) y como importante consejera y apoyo, influyendo en muchas de sus más decisivas acciones. En un periodo de grandes guerras y transformaciones sociales, los Países Bajos jugaron un papel central ayudando a mantener el poder de Carlos V, defendiendo al Imperio de las ambiciones francesas y defendiendo a Europa de la amenaza turca<sup>6</sup>.

No sólo sirvió al Emperador en las guerras en las que las grandes potencias del momento se disputaron el poder y el control sobre Europa, también sería muy importante el papel que jugaron las artes como discurso persuasor de la autoridad Habsburgo. Después de todo María, al igual que su tía Margarita de Austria (1480-1530), fue una gran coleccionista de arte, fascinada por autores tan relevantes como Bernard van Orley y además encargó obras a artistas de primera fila como Tiziano. Su gusto artístico oscilaba entre el estilo miguelangelesco más renacentista, reservado a las obras de promoción dinástica, y el flamenco italianizante de van Eyck, representado en sus colecciones de obras devocionales y en la talla de algunos de sus tapices.

Las circunstancias en las que fue formada resultan enriquecedoras para comprender mejor su personalidad, influencias y motivaciones. A la muerte de Felipe el Hermoso quedó claro que su madre, Juana de Castilla no volvería, Maximiliano encarga entonces a su hija, Margarita de Austria, el cuidado de sus sobrinos. María, que era la tercera hija del matrimonio, crece con sus hermanos en la corte de Bruselas, recibiendo la mejor educación humanista. Durante su infancia en los Países Bajos (1505-1514), la niña vivió en el lujo de la corte de Borgoña. Allí compartió tutores con su hermano y hermanas obteniendo clases en Malinas de los españoles Juan de Achiata y Luis Cabeza de Vaca, maestros de Carlos. Recibió una gran influencia de su tía Margarita de Austria, en su entorno pudo disfrutar de la antigua biblioteca borgoñona y la de Saboya. Se rodeó de los tesoros que coleccionaba Margarita, de los diseños de arquitectos y escultores que trabajaban en su monumento y de las conversaciones de eruditos y artistas que acudían a ella<sup>7</sup>.

Todas las biografías coinciden en que María era una mujer viril, valiente, inteligente, enérgica y diplomática. De adulta nunca evadiría un problema, dudaría ante un enemigo o temería el peligro, mostró una resistencia increíble. Balthazar Castiglione describió las virtudes de María como las de un auténtico caballero: noble de nacimiento, hábil en la guerra, buen jinete, atlética, interesada en la poesía y la historia, erudita y comprensiva, y capaz de manejar el griego y el latín. Logró expresarse con fluidez en una docena de lenguas, como francés, italiano, español, alemán y húngaro. Se interesó por igual por las artes y las ciencias, su inquietud intelectual se demuestra en las todas las publicaciones recientes que recibía<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Daniel Robert Doyle, *The Body of a Woman but the Heart and Stomach of a King: Mary of Hungary and the Exercise of Political Power in Early Modern Europe* (Minnesota: Universidad de Minnesota, 1996), 20.

<sup>7</sup> José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, "La biblioteca de María de Hungría y la bibliofilia de Felipe II", en *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas* (Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009), 156.

<sup>8</sup> Jean-Marc Splingart, *Madame et son temps* (Jumet: Imprimerie provinciale, 1994), 40.

Su abuelo se encargó de que su formación incluyera instrucción política, y seguramente a este efecto fue que recibió un ejemplar de *Tripantitum opus iuris consuetudinarii inclyti regni Hongariae* (Viena, 1517), de Stephan Werböczy (ca. 1460-1542) de la que pudo comenzar a aprender las costumbres de Hungría<sup>9</sup>. A lo largo de su cultural y privilegiada vida también aprendió a aceptar los deberes de su posición, trabajar por el bien común y servir a su dinastía.

Aprendió latín, como parte de su educación dirigida a ser Reina de Hungría. Cuando daba una opinión o consejo por carta a sus hermanos, listaba los argumentos a favor y en contra, adoptando así los modelos epistolares humanistas<sup>10</sup>.

Aparentemente, Margarita no dejó instrucciones escritas a sus sobrinas antes de partir a ejercer sus respectivos roles de reinas, a excepción de algunos consejos que, a través del embajador francés, pasó a Leonor tras su matrimonio con el Rey de Francia en 1530. En éstas alentaba a su sobrina a ganar el apoyo de la madre y hermana de Francisco I, con amistad y conducta amable<sup>11</sup>. Margarita de Austria sabía el poder que podían llegar a ejercer las redes femeninas de la familia para la consecución de objetivos dinásticos. Emitía este consejo directamente desde la propia experiencia, ya que estas relaciones sirvieron para mediar y obtener grandes resultados políticos, como veremos más adelante. En el futuro Leonor, como Reina de Francia, y María, en calidad de Gobernadora de los Países Bajos, unirían esfuerzos para emular el papel de mediadoras que estas damas ejercieron antes que ellas.

### 3. Galerías dinásticas en los Países Bajos

Como Gobernadora de los Países Bajos, María de Hungría encargó, coleccionó y exhibió retratos por distintos palacios, algunos de ellos colocados en un espacio y con un programa determinados que nos hacen considerarlos auténticas galerías dinásticas.

Durante sus primeros años se establece en el palacio de Coudenberg, un palacio ducal construido entre los siglos XI y XII y sobre el que Felipe el Bueno y Margarita de Austria ya habían intervenido con modificaciones. María de Hungría continuaría con mejoras en este edificio que la vio nacer y donde residió durante sus estancias en Bruselas. Actuó sobre él entre 1533 y 1537 añadiendo una gran galería dispuesta sobre una logia de quince tramos, encargada al ingeniero Francesco de' Marchi. Estas galerías servían en primer lugar para fiestas y ceremonias públicas. El gran ejemplo con el que pudo contar María es la galería de Francisco I en Fontainebleau, pensada como prolongación del dormitorio real, construida entre los años 1529 y 1531 y decorada entre 1533 y 1540<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Gonzalo Sánchez-Molero, "La biblioteca de María de Hungría", 120.

<sup>10</sup> Tupu Ylä-Anttila, *Habsburg Female Regents in the Early 16th Century* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2019), 81.

<sup>11</sup> Ylä-Anttila, *Habsburg Female Regents*, 74.

<sup>12</sup> Krista De Jonge, Krista, "Marie de Hongrie, maître d'ouvrage (1531-1555), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas", en *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas* (Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009), 126.



Figura 1. *Carlos V en Mühlberg*. Tiziano, 1548. Madrid, Museo Nacional del Prado.  
Fuente: Wikimedia Commons.

Aunque hablamos de éste como el primer palacio en el que intervino, su galería dinástica no fue un proyecto cerrado, sino que algunos retratos salieron, fruto de regalos dinásticos, mientras otros vinieron a engrosar el número, como era normal en las dinámicas de coleccionismo en la Edad Moderna. Sabemos que entre los retratos que se exhibieron en este espacio, estuvo presente casi toda la familia Habsburgo, además de retratos de altos nobles y príncipes emparentados a su dinastía, como Juan Federico de Sajonia. El famoso retrato ecuestre de Carlos V realizado por Tiziano en 1548 también estuvo algún tiempo en esta galería, sirviendo para glorificar la victoria de Carlos en la batalla de Mühlberg, que lo convertía en un abanderado de la fe católica contra la doctrina protestante (Fig. 1)<sup>13</sup>.

Queriendo construir una identidad propia eligió trasladarse a Binche, desmarcándose así de la ciudad de Malinas donde Margarita de Austria había

<sup>13</sup> Bob Van den Boogert, “Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije”, en *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558* (Utrecht: Noordbrabants Museum, 1993), 281.

tenido su residencia principal. Tras la guerra de 1542-43, María de Hungría tuvo ingresos propios que usaría para patrocinar la creación de obras, ahora sí, conforme a sus gustos personales, y se centrará en reformar el palacio de esta ciudad, cuya titularidad le fue cedida por Carlos en 1545. Es el momento en el que María de Hungría muestra plena madurez política y cultural. Esta residencia palaciega y el cercano pabellón de caza de Mariemont, reunieron creaciones artísticas de Tiziano y Leone Leoni<sup>14</sup>. En su afán por reunir y exhibir retratos dinásticos, la Regente encargó a Antonio Moro que viajase a Portugal en 1550. Allí había de hacer un retrato de Catalina de Austria, su hermana, que estaba casada en esos momentos con el rey Juan III de Portugal. En 1554 este artista viajaría asimismo a Inglaterra, esta vez para retratar a María Tudor, con quien Felipe II había de contraer matrimonio ese año<sup>15</sup>, aunque este retrato pasaría a manos de Carlos V, quien lo tuvo consigo en su retiro en el Monasterio de Yuste.

Decorará la biblioteca de Binche con toda una serie de estatuas de emperadores y héroes, retratos de autores y dioses, monedas, fósiles, minerales, y animales disecados bajo la concepción manierista de acompañar a la biblioteca de emblemas que le dieran un significado más pleno. No parece sin embargo que la Regente reuniese aquí retratos dinásticos, al contrario que su tía.

Una comparación entre los inventarios de Margarita de Austria de 1516 y de 1523-24 revela que muchos de los retratos que en un primer lugar colocó en la biblioteca de Malinas, fueron trasladados a otras partes del palacio. En concreto, a la *Première Chambre*, a la *Seconde Chambre* y al *Petit Cabinet*. Ambas fases de esta disposición de retratos debieron ser contemplados por María de Hungría, quien abandona la Corte de Bruselas a los 9 años, y vuelve tras enviudar en 1526. Mientras que en la *Première Chambre* Margarita situó a grandes y poderosas familias de la Europa del momento junto a la propia, la gran ausencia la protagonizó la monarquía francesa. Para ésta se destinó un espacio en torno a la chimenea en otra sala: la biblioteca. Se trataba de las representaciones de Luis XII y su hija Claudia, Reina de Francia. Este particular espacio fue el elegido para representar a la dinastía enemiga. No fue el único antagonista en hacerse un hueco en su galería, en el mismo espacio colocó un retrato Solimán el Magnífico, el gran enemigo turco. En la biblioteca, la Gobernadora contaba con una “Genealogía de todos los reyes de Francia”, cuyo formato desconocemos, pero que, al listarse separado de los libros, sospechamos que pudo haberse tratado de un pergamino iluminado. Tras la batalla de Pavía en 1525, Margarita añadió una pintura más a la biblioteca, una escena conmemorando la derrota de las tropas francesas y la captura del rey francés<sup>16</sup>. Margarita de Austria había resultado clave en las negociaciones con la Corte francesa. La Paz de Cambrai de 1529, conocida popularmente como la Paz de las Damas, fue negociada por Luisa de Saboya y Margarita de Austria, en nombre del hijo de la primera, Francisco I, y el sobrino de Margarita, Carlos V. Ambas se habían convertido en parientes por matrimonio, ya que Margarita era la

---

<sup>14</sup> Jean-Marie Cauchies. “Les premières lieutenances générales dans les Pays-Bas (fin 15e - début 16e siècle),” en *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas* (Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009), 31.

<sup>15</sup> Van den Boogert, “Macht en pracht”, 277-278.

<sup>16</sup> Dagmar Eichberger y Lisa Beaven, “Family Members and Political Allies: The portrait collection of Margaret of Austria”, *Art Bulletin* 77 (1995): 243, <http://dx.doi.org/10.2307/3046099>

viuda del hermano de Luisa, Filiberto II, duque de Saboya (1480-1504). Este tratado de paz se produjo años más tarde de la captura del rey francés en Pavía, por Carlos V. Ambas estuvieron en contacto después, elaborando el acuerdo en nombre de sus parientes masculinos, contribuyendo también en el tratado de Madrid que liberó al rey a cambio de sus hijos, en 1526<sup>17</sup>. Por tanto, la monarquía francesa no sólo suponía la inclusión de uno de los mayores rivales entre los aliados y familiares dinásticos, sino que además está íntimamente ligada a los logros diplomáticos de la Regente.

Tras la destrucción del palacio de Binche por las tropas francesas en 1554, María se establecerá en Turnhout hasta su abdicación. El castillo de Turnhout, situado en Bruselas, fue la antigua residencia de los duques de Bramante, que había sido construido a finales del siglo XI. La Reina prefirió instalarse en el antiguo palacio de los duques en lugar de en el palacio de Margarita en Malinas debido a su proximidad al bosque donde podía ejercer su afición a la caza. El castillo fue levantado a finales del siglo XI. Una parte importante de la colección de arte de María de Hungría estuvo presente aquí. El inventario de las obras recogidas en este castillo en 1556, con el motivo de su retiro a España, nos revela más de veinte retratos de Tiziano y seis de Antonio Moro<sup>18</sup>. Entre ellos cuentan los de sus hermanos el emperador Carlos V y Fernando, Rey de Romanos, acompañados de algunos de sus hijos<sup>19</sup>.

#### 4. Galerías dinásticas en España

Las galerías más ambiciosas son, probablemente, las que tenía planteadas para su residencia última, algo que por otro lado resulta lógico, ya que muchos de los retratos salieron de los palacios anteriormente mencionados. Aunque la Reina se retira definitivamente del cargo en 1556, rogaba al Emperador le concediese su descanso desde 1554. Su hermana Leonor se había trasladado con ella en 1548 y ahora buscaban llevar una vida retirada juntas, intentando que se les uniese la Infanta María de Portugal, única hija de la Reina de Francia. Las negociaciones se extendieron durante años, sin que esta aceptase. Las Reinas siguieron al Emperador en su retiro a España, donde pensaban que, pese a su vida retirada, su consejo y experiencia seguiría siendo valorado y continuarían teniendo un papel activo. Sin embargo, la autoridad con la que demandaban interferir en sus asuntos aterraba a sus sobrinos, Felipe II y Juana de Austria, quienes intentaban esquivar sus constantes demandas materiales y se quejaban del protagonismo político que pretendían tener. En una carta de Juana a su hermano, la que por aquel entonces era Regente de España se queja de que “el carácter de la Reina de Hungría es tal que no se contenta con ofrecer consejo, sino que desea tomar el mando, y mi autoridad

---

<sup>17</sup> Tracy Adams, “Anne de France and Gift-Giving: The Exercise of Female Power”, en *Women, Power, and Authority at the French Court, 1483–1563*, ed. Susan Broomhall (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 78.

<sup>18</sup> Van den Boogert, “Macht en pracht”, 281.

<sup>19</sup> Fernando Checa Cremades, *Felipe II, mecenas de las artes* (Madrid: Nerea, 1992), 78.

de gobierno no puede soportar estos cambios... Preferiría retirarme y renunciar a la regencia de España”<sup>20</sup>.

La impaciencia de la Regente por comenzar su vida cortesana en este Reino se deja ver cuando, ya antes de su partida, demandó saber las dimensiones exactas de su residencia temporal, el palacio de los duques del Infartado en Guadalajara, para poder preparar tapices adecuados a su dignidad regia. Como recoge José Luis Sánchez Molero, en una carta del 4 de octubre de 1556, Luis Quijada comunicaba a Juan Vázquez de Molina que María de Hungría le había preguntado “si sé el alto del aposento donde han de posar, porque quieren enviar tapicería”, insistiendo más tarde en otra misiva, “máteme la Reina por saberlo”<sup>21</sup>.

La intención primera que tenía la Regente era retirarse con su hermana Leonor llevando una vida de dos notables viudas al estilo de Flandes. Llegaron a reunirse con la Infanta de Portugal en Badajoz, pero no consiguieron convencerla de unirse a ellas. Leonor enfermó y murió en el viaje de vuelta. A la muerte de su hermana y tras un periodo de desolación, se reunió con Carlos V para comentarle los nuevos proyectos que había pensado para su retiro. Es evidente por la cantidad de tapices y obras de arte que trajo consigo y que continuó comprando, que sus planes de retiro nada tenían que ver con la vida recogida del Emperador.

Tras pasar con Carlos unos días en Yuste, le comunica que se alojará en Cigales, en el palacio de Benavente, lugar que el príncipe Felipe en años anteriores había ocupado para la caza. En este encuentro La Reina insiste en que no volverá a la esfera pública para ningún otro motivo que no sea el de negociar y actuar como consejera. Quijada narra a la Princesa el encuentro de María de Hungría con el Emperador, advirtiéndole que la Reina “haría en todo lo que Su Majestad le mandase en esto y en lo demás, con tal que no se hablase en volver al gobierno de Flandes, porque no lo haría, y que antes se iría a las Indias que volver a él”<sup>22</sup>.

Pese haber elegido esta morada, la Reina planeaba retirarse definitivamente en un palacio propio en las cercanías de Zorita de los Canes, dejando a su tesorero Rogier Pathie y a Nicolás Micault en Yuste para tratar los detalles. De igual manera, como advierte la princesa Juana en una carta al Emperador el 22 de marzo de 1558, la Reina de Hungría pretendía la compra de los lugares de Almonacid, Zorita, Albacete e Ilana, con las encomiendas cercanas<sup>23</sup>, teniendo en mente pues, un retiro mucho más ostentoso del que le había planteado en persona.

El inventariado de nuevas piezas de vajilla con las armas reales y multitud de servilletas anticipan nuevos banquetes de palacio. Todo apunta a que la Reina tenía en mente una construcción similar a Binche, donde continuaría una vida pública, en su un interés por permanecer en la esfera política como consejera.

María insistirá constantemente a Felipe II de que le conceda todo esto, incluido el señorío de las localidades, rechazando la sugerencia de éste de volver a los Países Bajos como Regente. El 10 de mayo le escribe una carta que dice así: “(...)

<sup>20</sup> William Monter, *The Rise of Female Kings in Europe, 1300-1800* (New Haven: Yale University Press, 2012), 102.

<sup>21</sup> Domingo Sánchez Loro, *La inquietud postrimera de Carlos V* (Cáceres: Publicaciones del Movimiento, 1958), 3: 203 en José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Regia bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2005), 1: 396.

<sup>22</sup> Sánchez Loro, *La inquietud postrimera*, 527.

<sup>23</sup> Domingo Sánchez Loro, *La inquietud postrimera de Carlos V* (Cáceres: Publicaciones del Movimiento, 1958), 3: 530-531.

he pasado mis días con tanto trabajo por el servicio de Su Majestad y de Vuestra Alteza, me parece que es lo menos que Vuestra Alteza me debe. Y, así, le suplico me dé este contentamiento”. Le está pidiendo, pues, las ciudades y los señoríos y el descanso como recompensa a sus años de gobierno, de manera similar a la que obtuvo la ciudad y señorío de Turhout en la primavera de 1546, en reconocimiento a sus leales servicios y especialmente durante la guerra de 1542<sup>24</sup>. Sin embargo, a su sobrino estas exigencias le parecían escandalosas, escribiendo en el margen una nota dirigida a su secretario, Francisco de Eraso: “por esta carta, veréis sabe la Reina decir bien su razón, y si debe de tener quien la aconseje lo que está mejor a ella, no mirando el respeto que se me debe tener, pues no quiere respetarme ninguna superioridad”<sup>25</sup>. A cambio de las caras pretensiones de su tía le pidió asumir de nuevo la Regencia de los Países Bajos. Lo que era una solicitud rehuida se convirtió en exigencia por parte del Rey, con lo que María no tuvo más elección que aceptar muy a su pesar. Aun así, la muerte sorprendió a la Reina antes de poder preparar su viaje de vuelta. Como vemos, el rol que la Reina quería conservar era el de consejera, así pues, aunque su nuevo palacio no llegó a construirse esta información nos ayuda a comprender el discurso artístico que podía estar planteando para su nuevo palacio.

María de Hungría trajo a España multitud pinturas de su colección, entre ellas las piezas más importantes y significativas. El grueso de este conjunto lo formaban los retratos, algunos de ellos localizados hoy en el Museo del Prado, como el Carlos V en Mühlberg o el Felipe II con armadura, obras fundamentales de Tiziano. De este mismo artista también escogió un retrato del emperador Fernando “armado y sin morrión” y un Carlos V, armado y con un bastón de mando<sup>26</sup>. Argumentaremos aquí que estos retratos formaban parte de un proyecto común, es decir, estaban pensados para colocarse unos junto a otros, lo que les dotaba de una identidad de conjunto.

A diferencia de los inventarios de su tía, Margarita de Austria, en los de María, desgraciadamente no hay anotaciones concretas que permitan saber la ubicación exacta de los retratos, aunque sus posesiones sí que aparecen listadas por categorías en las cuentas del tesorero. Un breve repaso por el apartado de pinturas<sup>27</sup> nos revela un hilo conductor, una serie de atributos comunes, sobre muchos de estos retratos. Distinguimos así entre un primer bloque de retratos familiares y otro de retratos, que, por sus características, debían formar parte de un programa iconográfico concreto.

De esta manera, en primer lugar, encontramos 37 retratos de varios familiares y monarcas de los reinos de Francia, Inglaterra, Portugal y Hungría, los dos primeros clásicos enemigos políticos del momento. Sin embargo, todos están vinculados mediante matrimonio o sangre a la dinastía Habsburgo. Entre ellos no faltan, sino

---

<sup>24</sup> Jane De Iongh, *Mary of Hungary: second regent of the Netherlands* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1958), 218.

<sup>25</sup> Sánchez Loro, *La inquietud postrímera*, 577.

<sup>26</sup> Checa Cremades, *Felipe II*, 78.

<sup>27</sup> Consulta de “De retratos y lienços y de papeles, en que estan algunas cosas pintadas”, en *Cuentas del Tesorero Rogier Pathie*, Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas, LEG, 1ª época, 1017, ff. 613-643.

que más bien abundan, los retratos femeninos<sup>28</sup>. Que una mujer en el poder colocase su retrato junto al de sus parientes masculinos, o bien se retratase sosteniendo una medalla o camafeo con la persona de la que derivaba su poder, era una práctica muy extendida para legitimarla en el ejercicio de su gobierno. La posesión de retratos también podía justificarse con la evocación de la memoria, respondiendo a afectos. María poseía retratos desde miembros tan queridos como sus hermanas Leonor y Catalina o su sobrina Dorotea, como de la Emperatriz Isabel de Portugal con quien mantenía una relación formal. Sin embargo, todas ellas vertebran y refuerzan lazos dinásticos. Su querida tía Margarita de Austria también estaba presente, junto a su esposo, el duque Filiberto de Saboya. De entre todos los retratos oficiales de Margarita que María pudo haber escogido llevar consigo a España, eligió uno en el que aparecía con una carta en la mano<sup>29</sup>, es decir, uno en el que se la mostraba emitiendo un despacho, ejerciendo su gobierno. No aparece ningún miembro de una dinastía europea que no estuviese vinculado a la dinastía por matrimonio o por sangre, a diferencia de los retratos que su tía exhibía en la biblioteca de Malinas. La inclusión de monarquías enemigas a través de enlaces celebra el éxito que anticipaba su lema “*Bella gerant illi; tu, felix Austria, nube*” (Hagan otros la guerra; tú feliz Austria, cástate). Después de todo, los seis nietos de Maximiliano acabaron convirtiéndose en reyes y reinas por toda Europa a través de una acertada política matrimonial.

#### 4.1. La inclusión de enemigos en las galerías dinásticas

Además de una cuantiosa serie de retratos familiares, podríamos agrupar otra serie de retratos todos armados con características comunes que, por si cupiese duda, nos dan referencias a la batalla alemana de 1547 contra la Liga de la Esmalcalda.

Así aparecen citados los retratos del emperador Carlos “a caballo armado con un morrión en la cabeza e desabierto el rostro, que estaba de la suerte que iba contra los rebeldes cuando prendió al duque de Sajonia”<sup>30</sup>, que sin duda es el famoso retrato ecuestre de Carlos V en Mühlberg; un retrato grande del Rey don Felipe “armado el medio cuerpo con calças blancas e zapatos blancos grutados, el morrión e la una manopla hecho por Tiziano en lienzo”. Le siguen un retrato del Rey de Polonia armado, un retrato del duque de Sajonia “cuando fue preso armado y en el rostro una cuchillada, hecho en lienzo por Tiziano”<sup>31</sup>, conservado en el mismo museo (Fig. 2). Otro más del duque de Sajonia “cuando fue preso”, un retrato del duque Mauricio “armado, quitado el morrión hecho sobre lienzo”; el Emperador Fernando, de la misma descripción; el duque de Alba “armado recto la cabeza con una banda por el hombro” (Fig. 3), y por último, un retrato del

<sup>28</sup> La lista completa de los retratos listados en las cuentas del Tesorero es la que sigue: La Reina María de Hungría con su vestimenta de viuda, Luis de Hungría, Leonor de Francia y Portugal y el Rey Manuel de Portugal. La Emperatriz Isabel, el rey Juan y la reina Catalina de Portugal, la Infanta María y la Princesa Juana de Portugal, la Reina Leonor y el Rey Manuel de Portugal, Ana de Hungría, Maximiliano y María de Bohemia, reyes de Bohemia. Siete retratos de seis hijas del Emperador Fernando, repitiéndose la duquesa de Baviera. Margarita de Austria y Filiberto, duque de Saboya; sus sobrinas Renata y Dorotea, y los tres hijos de esta última. Catalina, reina de Inglaterra y el príncipe don Carlos.

<sup>29</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, LEG, 1ª época, 1017, f. 629.

<sup>30</sup> *Ibid.*, f. 622.

<sup>31</sup> *Ibid.*, f. 624.

archiduque Carlos, hijo del Rey Fernando de Hungría, armado<sup>32</sup>. Quizá deberíamos incluir aquí también el retrato de Manuel Filiberto de Saboya, pese a que no tenemos una descripción sobre su vestimenta. Emparentado con la dinastía de Avís, había acompañado a Carlos V en 1546 a la Dieta de Ratisbona, celebrada para intentar llegar a un acuerdo entre católicos y protestantes. Se le concedió el Toisón de Oro y fue nombrado comandante de la guardia real y de la Caballería flamenca, participando con gran valía en la Guerra de Esmalcada<sup>33</sup>.



Figura 2. *Juan Federico I de Sajonia*. Tiziano, 1548. Madrid, Museo Nacional del Prado.  
Fuente: Wikimedia Commons.

Ya en 2008, Miguel Falomir sugirió que algunos de estos retratos debían responder a la creación de un cortejo a imitación de los triunfos romanos, concebido por María de Hungría y que estaría encabezado por el retrato ecuestre

<sup>32</sup> *Ibid.*, ff. 625, 628, 637.

<sup>33</sup> *Ibid.*, f. 628.

del Emperador, seguido por los generales y finalizando con los vencidos<sup>34</sup>. Sin duda este proyecto fue ideado poco después de la batalla de Mühlberg, las fechas de algunos de los cuadros así lo corroboran. La Reina es quien comisiona los encargos y decide llevarlos consigo tras su abdicación, a diferencia de otros libros y obras de arte.



Figura 3. *Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Antonio Moro, 1549. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: Wikimedia Commons.

Además de retratos, las cuentas del tesorero incluyen diversas genealogías. Si de los inventarios de Margarita de Austria cabía duda de si estos eran pergaminos miniados o volúmenes, no nos cabe duda de que las de María fueron lo primero, pues así aparecen descritas. Un pergamino grande en que estaba pintada la genealogía de los Reyes de Francia; otro pergamino grande con las genealogías de los reyes de Castilla e la casa de Borgoña “pintado y retratado en él los reyes que ha habido”; otro pergamino grande de las genealogías de España e Borgoña sin retratos; dos genealogías de Inglaterra “la una pintada en un pergamino de cuero e la otra en papeles”; un lienzo en que está pintado la genealogía de los Reyes de

<sup>34</sup> Miguel Falomir Faus, *El retrato del Renacimiento* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 360.

Inglaterra “de oro e plata e de colores embuelta en un palo de madera e atado con tres çintas de seda colorada”; un pergamino viejo en que estaba pintada la genealogía de las armas de la casa de Borgoña, otro pergamino en que estaba pintada la genealogía e armas del duque de Saboya; otro pergamino largo en que estaba la genealogía de Cristo nuestro Redentor según la carne, que comienza desde Adán “y es toda ella un árbol de todo el testamento viejo”; uno en que estaba pintada de Iluminada la genealogía de los reyes de Inglaterra y escrita en latín; otro de la genealogía de todos los sumos pontífices y emperadores y reyes de Francia e de Inglaterra escrita en lengua francesa. Por último, otra genealogía más, pintada y escrita en francés, de los reyes de Francia e Inglaterra, con la siguiente descripción: “comienza de Bruto y el Rey Príamo (...) e fençia en Luis rey de Francia”<sup>35</sup>. Como vemos, las genealogías que se presentan se remontan a figuras bíblicas y del Imperio Romano, que quizá vendrían a reforzar el mensaje del cortejo triunfal. Después de todo Carlos V se presenta así mismo como el baluarte de la fe, el *Miles Christi*.

No debemos olvidar que los Habsburgo eran realmente ambiciosos y estaban convencidos de ser la dinastía elegida para gobernar, como ya otros emperadores Habsburgo declararon con, por ejemplo, la invención por parte de Federico del acrónimo AEIOU que corresponde a *Alles Erdeich Ist Osterrich Unterlam/Austriae Est Imperare Orbi Universo* -todo el mundo está sometido a Austria<sup>36</sup>-. La idea de *monarchia universalis* hunde sus raíces en el legado medieval y vuelve a la edad moderna unida a la idea de Emperador a la Antigua, imitando el rol de los grandes emperadores romanos, usando mitología y correlaciones directas con figuras históricas. Estas referencias habían sido constantes, tanto en entradas triunfales, como en pinturas y tapices que decoraban, por ejemplo, el palacio de Binche durante la recepción del príncipe en el felicísimo viaje. Las cuentas del Tesorero reflejan que María trajo consigo los famosos cuadros de Tiziano de *Ixión* y *Tántalo*<sup>37</sup>. Estos, pensados para ser exhibidos junto a Sísifo y Ticio, las cuatro furias mortales que habían ofendido a los dioses. Junto a los tapices que les rodearon, constituían un programa iconográfico en clave mitológica que venía a exaltar la autoridad del emperador Carlos V y servir como advertencia, para aquellos que desafiaran su política<sup>38</sup>. Por tanto, es posible que volviesen a ocupar el mismo papel, contextualizados junto a estos retratos, o en alguna otra sala contigua, constituyendo un gran programa iconográfico al servicio de la misma idea.

Hay una cuestión notoria a tener en cuenta. De la batalla de Mühlberg no solo nació este programa iconográfico. La Regente tenía en mente otro proyecto, una serie de tapices de nueve paños fue encargada sobre el mismo tema. Nueve pinturas al óleo fueron encargadas a Michel Coxcie, pintor de la corte de María, en el año 1550, como modelos para esta serie. Estas obras aparecen registradas en el patrimonio de la reina en Cigales y más tarde fueron legadas a su sobrina Juana de

<sup>35</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, LEG, 1ª época, 1017, ff. 635-636, 639-640.

<sup>36</sup> Jean Berenger, *El imperio de los Habsburgo* (Barcelona: Crítica, 1993), 30.

<sup>37</sup> Se mencionan que ambos son de la mano del pintor, pese a que se ha considerado que Tiziano no llegó a pintar *Tántalo*. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, LEG, 1ª época, 1017, f. 630.

<sup>38</sup> Iain Buchanan, “The Tapestry Collection of Mary of Hungary”, en *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas* (Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009), 151-152.

Austria en 1558. Las pinturas describían las victorias de Carlos V sobre el duque Juan Federico de Sajonia y los protestantes alemanes en 1547. En las cuentas del Tesorero aparecen citadas, acompañadas de papeles donde se especifica los letreros que debían aparecer en las tapicerías y el boceto de la prisión del duque de Sajonia<sup>39</sup>.

Frecuentemente denominada como *Las Victorias de Sajonia*, desconocemos si la serie no ha sobrevivido o nunca fue tejida, conservándose únicamente su boceto en los cartones. María celó este proyecto como no había hecho con ninguno antes. Su sobrino, Maximiliano Rey de Bohemia, quiso obtener los cartones para poseer una copia para sí. La representación artística de victorias dinásticas era otra manera de exhibir el poder, los ejemplos de heroísmo se asimilaban como símbolos de gobierno. No es de extrañar el interés de Maximiliano de Austria en poseer una copia de esta serie de tapices que además se basaban en una batalla real en la que él había participado. Sin embargo, y pese a la buena relación que María de Hungría mantenía con su sobrino, intercambiando frecuentes regalos, se negó tajantemente. La Regente rehusó que nadie utilizase siquiera las pinturas en que basaban su diseño, quería ser la única en poseer esta serie.

Con esta determinación, Carlos V se ve obligado a evadir las demandas de su sobrino, explicando por correspondencia descripciones descaradamente vagas. Pese a las quejas, la Regente insistió en que la pintura no abandonase el taller de Bruselas hasta que los paños estuvieran completamente tejidos. En compensación Carlos envió una pequeña réplica con su carta, en la que todos los detalles de las escenas de los tapices estaban claramente pormenorizados: “va todo apuntado y notado de manera que se puede bien entender”. Y si no estaba satisfecho con esto, escribió Carlos a Maximiliano, podría encargar otra pintura durante su estancia en la Dieta imperial que se llevaba a cabo en Augsburgo<sup>40</sup>. Surge la pregunta de por qué este celoso interés por esta batalla en concreto y qué papel cumplía para la imagen de la Reina junto con el cortejo de retratos.

Como hemos visto, Margarita de Austria dotó de gran importancia a la enemiga monarquía francesa en sus galerías dinásticas, en una por ausencia, en la otra, la de la librería, por su colocación en un lugar concreto y junto a una genealogía. Ella también creó una serie de tapices que no llegó a ver colgados, la de *La Batalla de Pavía*. Esta batalla contra Francia tuvo lugar el 24 de febrero de 1525, concluyó en un gran desastre y vergüenza para la parte enemiga, siendo la primera gran victoria militar de Carlos. El ciclo de tapices en siete paños que la conmemora fue elaborado en Bruselas entre 1528 y 1531, obra de Willen y Jan Dermoyen, con diseños de Bernard Van Orley<sup>41</sup>. La serie de tapices contribuyó a la exaltación de la victoria Imperial en la alta sociedad. la batalla resultó en la captura del rey Francisco I, y, como ya hemos mencionado, Margarita ejerció un papel clave como

<sup>39</sup> AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, LEG, 1ª época, 1017, f. 619.

<sup>40</sup> Annemarie Jordan Gschwend, “Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)”, en *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011), 298-299.

<sup>41</sup> Antonio Gonzalbo Nadal, “Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V”, en *La guerra en el arte*, dir. Enrique Martínez Ruiz, Jesús Cantera Montenegro y Magdalena de Pazzis Pi Corrales (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017), 367-372.

mediadora para su liberación y la conclusión de paz, entablando una negociación con poderes con Luisa de Saboya.

Siguiendo un paralelo con María de Hungría, ¿es posible que la Regente estuviese conmemorando una victoria táctica similar? Lo cierto es que la Gobernadora no ejerció ningún papel relevante, que sepamos, como consejera, estratega o mediadora en esta batalla. Es más, acusada de simpatía con el luteranismo, como Reina de Hungría dio la bienvenida al debate religioso en su corte<sup>42</sup>. Como Gobernadora de los Países Bajos le fue exigido cortar lazos radicalmente con este movimiento, hubo de mantener las formas, pero nunca se mostró tan fervorosamente convencida al catolicismo como sus hermanos y su sobrino, Felipe II.

Sin embargo, si observamos con cautela y teniendo en cuenta los programas iconográficos de Binche y las genealogías de los monarcas, podemos encontrarle otra explicación al encargo. Al dignificar a los vencidos colocándolos junto a Carlos como *Miles Christi*<sup>43</sup>, lo cierto es que el programa alcanza una significación distinta.

Juan Federico de Sajonia acabó sus días como un enemigo protestante, un noble antagonista que en su día fue un aliado elector. Pero al encajarlo en este discurso, no es más que un enemigo rendido, sometido. La auténtica amenaza que está señalando la Regente es la restante, la del Imperio Otomano, amenaza última de la fe. Todo el programa es una exaltación de la unión de los reinos cristianos contra un enemigo común. A la ambición Habsburgo por gobernar el orbe, pues, se le une la lucha contra la amenaza externa, el *otro*, el imperio turco. Este mensaje de unidad traía, además, una condición: solo podían estar liderados por una dinastía, la suya.

Si la Reina demostró alguna convicción bélica en el ámbito religioso fue sin duda esta. Desde que Luis de Hungría, su marido, muriese en batalla, animó a la unión de todos los reinos para exterminar esta amenaza. No solo se trataba de una petición, fue perfectamente consciente de que la lucha frente a un enemigo común contribuía a crear un sentimiento de unidad que era muy útil en el ejercicio de gobierno de las ciudades estado. Tras la invasión otomana y en su calidad de Regente de su hermano en Hungría, la retórica de poder que empleará para asegurar el reclamo de Fernando será la de la lucha contra el imperio turco. Fernando se compromete así a reunir las fuerzas el Imperio y el soporte Habsburgo contra la cruzada turca. María, por su parte, como Gobernadora de los Países Bajos intenta atraer a jóvenes nobles holandeses a unirse a la lucha para defender el Reino de Hungría contra los otomanos. Como señala Kees Tszelszky, esto era percibido como una forma de demostrar su lealtad a la dinastía, y ellos obtenían a cambio beneficios de su Gobernante. Esto se materializó en regalos artísticos conmemorando su participación y lealtad, como cañones con las armas de Hungría.

---

<sup>42</sup> Bart Jan Spruyt, “‘En bruit d'estre bonne luteriene’: Mary of Hungary (1505-58) and religious reform”, *The English Historical Review* 109, no. 431 (1994): 275-370, <https://doi.org/10.1093/ehr/CIX.431.275>

<sup>43</sup> En Carlos se juntan, como subraya Checa, los Emperadores de la Roma clásica y el modelo de caballero medieval virtuoso. Para más información véase Fernando Checa Cremades, *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento* (Madrid: El Viso, 1999).

El príncipe Guillermo de Orange exhibió seis de estos cañones en los bastiones de su castillo en Breda<sup>44</sup>.

Carlos V también utilizó la retórica de la lucha contra el turco en muchas de sus entradas triunfales. El sueño de monarquía universal está íntimamente ligado con la lucha contra el imperio otomano porque la amenaza turca hace de *otro* necesario y antagonista, sin él no tiene razón de ser, es el enemigo quien suscita la unión de dichos reinos cristianos y la derrota de éste el punto álgido y conclusión a la que se aspira.

Previo a su coronación en Aquisgrán como Rey de los Romanos, contactó con artistas para realizar esculturas, grabados y punturas que le romanizarán, se vuelve a la estatua ecuestre, el retrato alegórico y las hazañas históricas que remiten al modelo clásico, lo que demuestra una intención de representarse como un emperador romano. Diez años más tarde consigue la doble coronación en la ciudad de Bolonia, largamente perseguida por medio de negociaciones diplomáticas: “Bolonia ha tomado, para recibirlos, un rostro de ciudad antigua; se ha adornado con arcos de triunfo espléndidamente decorados con estatuas, medallones y pinturas, con gran copia de inscripciones latinas”<sup>45</sup>.

Los esfuerzos de propaganda y representación del Emperador alcanzaron su punto álgido en los meses que siguieron al triunfo de Túnez, seguimos comentando brevemente entradas italianas por el magnífico ejemplo que ofrece la visita de Carlos a sus posesiones del Sur de Italia. La intención era escenificar la expedición tunecina como la culminación de la tarea autoasignada de lucha contra el turco. El 25 de noviembre de 1535, Carlos entró en Nápoles. Aquí habían levantado estatuas de tamaño mayor que el natural, colosos que mostraban el poder imperial y que representaban a Júpiter con el rayo y el cetro, a la Victoria ofreciendo el laurel y la palma, Atlas llevando el mundo, Hércules con las columnas imperiales, Marte, la Fama y la Fe. Por primera vez se celebraba la victoria del Emperador sobre Kheir Ed Din Barbarroja con una serie de banderolas adornando el arco de triunfo. La conquista de La Goleta y de Túnez se comparaban con las hazañas de Escipión el Africano, de Aníbal, Alejandro Magno y César, restableciendo así la ligazón con la idea que se hacía la Antigüedad de Imperio y soberanía suprema<sup>46</sup>.

Tras la victoria de Mühlberg, además de mostrar las consecuencias de “desafiar a los dioses” haciendo un símil dinástico con emperadores y dioses romanos, se pone el foco en la siguiente gran empresa, la unión contra la amenaza externa. En Binche María de Hungría preparó para la recepción del Príncipe Felipe

---

<sup>44</sup> Kees Teszelszky, “Crown and Kingdom in the Republic: The Cultural Construction and Literary Representation of Early Modern Hungary in the Low Countries”, en *A Divided Hungary in Europe: Exchanges, Networks and Representations, 1541-1699* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014), 3: 151.

<sup>45</sup> Alberto del Río Noguera, “Semblanzas caballerescas del emperador Carlos V”, en *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 66.

<sup>46</sup> Alfred Kohler, “Representación y propaganda de Carlos V”, en *Congreso Internacional Carlos V y la quiebra del Humanismo político en Europa (1530-1558)*, coord. José Martínez Millán (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001), 3: 21.

espectáculos teatrales inspirados en libros de caballería<sup>47</sup>. Uno de ellos consistía en el enfrentamiento de ocho bailarines vestidos como salvajes que se enfrentaban a dos grupos de cuatro caballeros, los cuales representaban a los turcos y a los caballeros a una Europa dividida contra sí misma, haciendo alusión a las fuerzas de los Habsburgo, los Valois y los Tudor (Fig. 4). Así, el mensaje enviado era que sólo mediante la unión en la vida cristiana podía evitarse el desastre político, pues la amenaza del infiel estaba presente<sup>48</sup>.



Figura 4. *La Gran Galería del palacio de Binche*. Anónimo, 1549. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique. Fuente: Wikimedia Commons.

En conclusión, podemos observar que, María de Hungría en la creación del esta peculiar galería dinástica, representa las fuerzas del imperio junto con los vencidos, dignificándolos. Los que un día fueron enemigos son animados ahora a dejarse liderar por la dinastía Habsburgo en defensa de la fe. Estas pinturas materializan los esfuerzos de María por lograr la paz entre los reinos cristianos, algo que nunca

<sup>47</sup> Diana Urriagli Serrano, “Tramas políticas y magnificencia. Carlos V en Mantua y los tapices de la Historia de Escipión”, en *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI* (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013), 117.

<sup>48</sup> Glenda Goss Thompson, “Mary of Hungary and Music Patronage”, *The Sixteenth Century Journal* 15, no. 4 (1984): 412, <http://dx.doi.org/10.2307/2540358>

cesó en pedir, y cuyo tema ya había presentado en los espectáculos de Binche. Así, continúa también su labor de consejera, por lo que sin duda debían de tener reservados un espacio público en la residencia palaciega que María tenía en mente. Siempre trabajando para la paz, pese a ser igualmente una gran estratega en tiempos de guerra, a partir de 1532, logra establecer un canal de comunicación entre las cortes de Francia y los Países Bajos. Este logro resulta de un esfuerzo conjunto. La situación de su hermana Leonor como Reina de Francia, sería fundamental. Ambas extenderían su influencia para pactar futuras treguas, pese a que desgraciadamente, no se les concedió poderes para tomar decisiones por el Emperador ni por el Rey de Francia<sup>49</sup>, estando en este aspecto mucho más restringidas que Margarita de Austria y Luisa de Saboya. De la pericia de María de Hungría da cuenta las relaciones diplomáticas y comerciales que logró establecer para los Países Bajos con Inglaterra, a pesar de la ruptura definitiva de Carlos y Enrique VIII<sup>50</sup>.



Figura 5. *Leonor de Austria*. Jacques du Broeucq, 1550. Madrid, Museo del Prado.  
Fuente: Wikimedia Commons.

<sup>49</sup> Ylä-Anttila, *Habsburg Female Regents*, 185.

<sup>50</sup> Doyle, *The Body of a Woman*, 25.

La galería de retratos familiares a su vez, entre sus muchos significados como afecto y majestad que debía suscitar para la Regente, demostraba la influencia que los Austrias habían alcanzado en las distintas cortes europeas gracias a la política matrimonial, mostrando esos enemigos políticos que podían convertirse en aliados gracias a la red de influencias que podían ejercer las mujeres de la familia. Es necesario señalar las limitaciones de este análisis: desconocemos si este vasto conjunto de pinturas se destinaría a una sola estancia o a varias, y junto a qué otras obras de arte serían exhibidas. Con los datos que tenemos, cabe señalar que de los más de cuarenta retratos sorprende la ausencia de Francisco I de Francia, estando presente el otro esposo de Leonor, Manuel I de Portugal. ¿Excluyó la Regente del conjunto al mayor rival del Imperio? Como ya hemos comentado, Margarita de Austria destinó un lugar concreto a la monarquía francesa, colocándose únicamente en la biblioteca, en el espacio en torno a la chimenea. Ante la pregunta de si María de Hungría estaría actuando de un modo similar a su tía, nuestra opinión es que si la Regente decidió darle un trato especial al Rey francés no fue para excluirlo, sino más bien para darle un lugar privilegiado. Sabemos que la Reina prefirió que los retratos se sacasen del natural, y si esto no era posible, que se sacasen de copias de bustos antes que de otros retratos. Consideraba así, que la escultura era un formato artístico más cercano a la naturaleza que la pintura, lo cual enlaza con el principio rector de las Bellas Artes del Renacimiento<sup>51</sup>. María poseía algunos bustos de mármol, pero únicamente de miembros muy cercanos de su familia, como el de su hermana Leonor (Fig. 5). La excepción la protagoniza la presencia entre sus colecciones de una cabeza de bronce y tres retratos de cera de Francisco I. Mientras que las versiones en cera podrían estar destinadas a la realización de pinturas, no cabe duda de que la cabeza de Bronce era una obra de arte en sí misma. Desgraciadamente no podemos saber qué espacio aguardaba la Regente para este busto, es difícil establecer un diálogo entre las piezas de distinta categoría puesto que, como ya hemos dicho, los inventarios no las clasifican por estancias. Lo que sí podemos augurar es que su poderosa presencia en forma de busto de bronce contribuiría a ensalzar los esfuerzos de la Regente por conseguir la paz con Francia, resaltando una vez más su papel como consejera al servicio de la dinastía.

## 5. Fuentes y referencias bibliográficas

- Adams, Tracy. "Anne de France and Gift-Giving: The Exercise of Female Power". En *Women, Power, and Authority at the French Court, 1483-1563*, editado por Susan Broomhall, 65-84. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2018.
- Berenger, Jean. *El imperio de los Habsburgo*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Buchanan, Iain. "The Tapestry Collection of Mary of Hungary". En *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, 145-155. Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009.

---

<sup>51</sup> Margarita Estella Marcos, "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial* (Valladolid: Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial, 2000), 288.

- Cauchies, Jean-Marie. "Les premières lieutenances générales dans les Pays-Bas (fin 15e - début 16e siècle)". *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, 33-38. Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009.
- Checa Cremades, Fernando. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992.
- De Jonge, Krista. "Marie de Hongrie, maître d'ouvrage (1531-1555), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas". En *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, 124-139. Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009.
- De Iongh, Jane. *Mary of Hungary: second regent of the Netherlands*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1958.
- Del Río Nogueras, Alberto. "Semblanzas caballerescas del emperador Carlos V". En *La imagen triunfal del emperador: la jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del Ayuntamiento de Tarazona*, 63-85. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- Doyle, Daniel Robert. *The Body of a Woman but the Heart and Stomach of a King: Mary of Hungary and the Exercise of Political Power in Early Modern Europe*. Minnesota: Universidad de Minesota, 1996.
- Eichberger, Dagmar y Beaven, Lisa. "Family Members and Political Allies: The portrait collection of Margaret of Austria". *Art Bulletin* 77 (1995): 225-248. <http://dx.doi.org/10.2307/3046099>
- Estella Marcos, Margarita. "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura". En *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, 239-256. Valladolid: Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial, 2000.
- Falomir Faus, Miguel. *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- Falomir Faus, Miguel. "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II". En *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, 203-228. Madrid: Museo Nacional del Prado, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- Gonzalbo Nadal, Antonio. "Pavía (1525), la primera gran victoria de Carlos V". En *La guerra en el arte*, dirigido por Enrique Martínez Ruiz, Jesús Cantera Montenegro y Magdalena de Pazzis Pi Corrales, 351-372. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. "La biblioteca de María de Hungría y la bibliofilia de Felipe II". En *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, 156-173. Mariemont: Musée royal de Mariemont, 2009.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *Regia bibliotheca: el libro en la corte española de Carlos V*. Vol. 1. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2005.
- Jordan Gschwend, Annemarie. "Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543-1573)". En *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, 295-348. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011.
- Kohler, Alfred. "Representación y propaganda de Carlos V". En *Congreso Internacional Carlos V y la quiebra del Humanismo político en Europa (1530-1558)*. Coordinado por José Martínez Millán, 13-22. Vol. 3. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Monter, William. *The Rise of Female Kings in Europe, 1300-1800*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Sánchez Loro, Domingo. *La inquietud postrímera de Carlos V*. Vol. 3. Cáceres: Publicaciones del Movimiento, 1958.
- Splingart, Jean-Marc. *Madame et son temps*. Jumet: Imprimerie provinciale, 1994.
- Spruyt, Bart Jan. "'En bruit d'estre bonne luteriene': Mary of Hungary (1505-58) and religious reform". *The English Historical Review* 109, no. 431 (1994): 275-370. <https://doi.org/10.1093/ehr/CIX.431.275>

- Teszelszky, Kees. "Crown and Kingdom in the Republic: The Cultural Construction and Literary Representation of Early Modern Hungary in the Low Countries." En *A Divided Hungary in Europe: Exchanges, Networks and Representations, 1541-1699*, 145-166. Vol. 3. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Thompson, Glenda Goss, "Mary of Hungary and Music Patronage". *The Sixteenth Century Journal* 15, no. 4 (1984): 401-418. <http://dx.doi.org/10.2307/2540358>
- Tupu Ylä-Anttila. *Habsburg Female Regents in the Early 16th Century*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2019. Acceso 16 de marzo de 2020. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/307398>
- Urriagli Serrano, Diana. "Tramas políticas y magnificencia. Carlos V en Mantua y los tapices de la Historia de Escipión". En *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013.
- Van den Boogert, Bob. "Macht en pracht. Het mecenaat van Maria van Hongarije". En *Maria van Hongarije; koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, 269-353. Utrecht: Noordbrabants Museum, 1993.