



I+G 2022

VIII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género 2022

23 y 24 de junio de 2022
Universidad de Sevilla

INVESTIGACIÓN Y GÉNERO Proyectos y Resultados en Estudios de las Mujeres

María Elena García-Mora y Ana María De la Torre-Sierra (Eds.)



SEMINARIO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Universidad de Sevilla
2022

VIII Congreso de Investigación y Género. Reflexiones sobre investigación para avanzar en igualdad.

Universidad de Sevilla, 2022.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier otro medio, sin la preceptiva autorización.

I.S.B.N: 978-84-09-41805-3

MARÍA DE AUSTRIA: REINA Y EMPERATRIZ. CONFIGURACIÓN Y EVOLUCIÓN DE SU IMAGEN PÚBLICA

Sempere Marín, Alicia¹

INTRODUCCIÓN

María de Austria, hija de Carlos V e Isabel de Portugal, se convirtió, desde que contrajera matrimonio con su primo Maximiliano, a la edad de veinte años, en 1548, en un personaje de gran relevancia en el entramado dinástico Habsburgo dadas las responsabilidades políticas que adquirió con el paso del tiempo y el activo papel que desempeñó en el panorama diplomático y cultural de la segunda mitad del siglo XVI europeo.

A pesar de su importancia clave como hija, esposa y madre de emperadores, aún no es mucha la atención que se ha prestado a este personaje en muchos aspectos de su vida. Como punto de partida a un estado de la cuestión sobre la emperatriz, destaca la realización de algunas tesis doctorales durante el siglo pasado centradas en ella, como las de Blas y Díaz Jiménez (1950) o Ceñal Lorente (1990). María de Austria despierta en la actualidad gran interés, debido mayormente al trabajo de investigación aún requerido para lograr un acercamiento a algunas facetas de su vida todavía poco estudiadas y sobre las que se está tratando de arrojar luz, a fin de obtener una imagen completa y precisa de su figura.

Este interés se ha materializado recientemente en el necesario trabajo de actualización biográfica de María de Austria que ha llevado a cabo González Cuerva (2022) e, igualmente, en el hecho de que, en el marco del proyecto de transcripción y análisis de los inventarios de la familia imperial — liderado desde la Universidad Complutense de Madrid durante años por Fernando Checa y actualmente en el marco de un proyecto financiado dirigido por Matteo Mancini— se está trabajando en el estudio del inventario de la emperatriz (Mancini, 2020). Además, María de Austria ha sido uno de los personajes principales en torno a los que se articuló la exposición temporal *La Otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* (2019-2020) comisariada por Fernando Checa en el Palacio Real de Madrid.

Teniendo todo lo anterior en cuenta, con este trabajo pretendemos explorar en la forma en que María de Austria, una mujer que como se ha referido llegó a estar activamente inmersa en las más altas esferas del poder en la Europa del Renacimiento, hizo uso del arte para configurar y difundir su imagen pública. Así, el principal objetivo que guía esta investigación es el de analizar, a partir del estudio de los retratos conservados de la emperatriz, aquellos mecanismos de representación empleados para el reflejo de su poder y estatus y la evolución de los mismos, haciendo hincapié en su papel en el ámbito familiar como gran estratega, siempre en pos de lograr la mayor consolidación posible para la hegemonía Habsburgo en el continente europeo. Estos retratos analizados no son únicamente pictóricos, sino que también se han considerado los realizados en otros soportes artísticos. En ese sentido, se hará mención igualmente de otros retratos como grabados o efigies escultóricas, refiriéndonos muy brevemente a algunos retratos en medallas por haber sido estos ya abordados con anterioridad (Sempere Marín, 2022). En definitiva, este estudio

¹ Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia. E-mail de contacto: alicia.semperem@um.es. Este trabajo se ha llevado a cabo durante el disfrute de una Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU20/00050) financiada por el Ministerio de Universidades y en el contexto del Proyecto de I+D+i "MEFER: Medallas retrato y poder femenino en la Europa del Renacimiento (I): Las mujeres de la Monarquía Hispánica" (PID2020-114333GB-I0).

busca analizar la imagen de la emperatriz María de Austria y cómo los diferentes escenarios políticos y familiares influyeron en su configuración a lo largo de su vida. La metodología empleada para ello se ha basado principalmente en la revisión bibliográfica, a lo que se le ha añadido la necesaria búsqueda exhaustiva en catálogos digitalizados de museos, colecciones e incluso en casas de subastas, donde han podido ser localizados los casos de estudio seleccionados que componen la investigación.

EL MATRIMONIO DE MARÍA CON MAXIMILIANO II. LA CREACIÓN DE LA IMAGEN DE UNA JOVEN REINA REGENTE

En 1548, María contrajo matrimonio con su primo hermano Maximiliano, hijo de Fernando I y Ana de Jagellón. Poco después ambos fueron designados para ejercer de forma conjunta la regencia en los territorios peninsulares de la Corona, ante la ausencia tanto de Carlos V como de su primogénito, el entonces príncipe Felipe, que se encontraba en pleno desarrollo de su *felicísimo viaje* que le llevaría por Italia, Países Bajos y Alemania. Sin embargo, Maximiliano hubo de marchar a Augsburgo en octubre de 1550 para tomar parte en la Dieta imperial en la que se estaba abordando la cuestión de la sucesión al trono imperial (Edelmayer, 2001) por lo que María se enfrentó a las labores de gobernante regente en solitario durante varios meses, hasta mayo de 1551 (Pérez Samper, 2019). A fin de documentar esta circunstancia, resulta interesante citar una carta, ordenada enviar por Carlos V con las firmas de Maximiliano y María, en la que se insta al condestable de Navarra a que, ante el hecho de que esta última ostentase todo el poder, tenga “especial cuidado de obedecerla y acatarla como a nuestra propia persona, y guardéys y cumpláys sus mandamientos como si fuesen nuestros” (Galende Díaz y Salamanca López, 2005: 204).

Figura 1. Antonio Moro, *La emperatriz María de Austria, esposa de Maximiliano II*, 1551.



Fuente: Museo Nacional del Prado, Madrid.

En esta época se realizó el que probablemente sea uno de los más célebres retratos de la futura emperatriz, de manos del flamenco Antonio Moro y que se conserva en el Museo Nacional del Prado (figura 1). Descansando su mano sobre el bufete, simbolizando las tareas de gobierno que desempeñaba, María de Austria aparece representada siguiendo al pie de la letra los principios que Francisco de Holanda establecería en su tratado *Do tirar polo natural* (1549), en el que recogía las prácticas que en ese momento estaban realizando célebres artífices como el propio Moro o Tiziano en sus retratos: se representa de cuerpo entero, a escala natural, con el cuerpo levemente girado y el rostro en tres cuartos evitando tanto la frontalidad como la visión del perfil y con una adecuada iluminación que no cree molestas sombras que pudiesen entorpecer la adecuada contemplación de la efigie del retratado (Ruiz Gómez, 2006). Además, el retrato debía atenerse siempre a una naturaleza “aristocrática” según Holanda (Falomir Faus, 1999).

En este retrato, que además hace pareja con el de su esposo también realizado por Moro en el siguiendo un mismo formato, aparece ataviada con una saya baja escotada con gorguera alta, rematada con una lechuguilla plegada y aderezada con joyería y numerosos detalles y aplicaciones en dorado en su parte superior. Decorando las mangas desde los hombros, se observan numerosas puntas o agujetas, unas piezas pareadas y unidas a los extremos de una cinta empleadas con el fin de ajustar o cerrar alguna parte de la prenda.

Además, luce un tocado enjorjado del que se prolongan los cabos en realizados en un delicado y translúcido tejido, en cuya unión se sitúa una gran cruz de oro engastado con perlas pinjantes, las cuales aparecen asimismo en sus pendientes de gran tamaño, un accesorio con el que será habitual encontrarla en la mayoría de sus retratos. Cuatro sortijas y un rico cinturón, también realizado en oro engastado, ayudan a completar esa imagen regia basada en la suntuosidad y la magnificencia que la futura emperatriz pretende transmitir con este retrato oficial. La última joya en la que merece la pena detenerse son los broches en forma de pares de columnas que cierran la falda de la saya. Se trata de un total de siete elementos cuyo diseño responde a columnas pareadas unidas por formas en voluta y tres piedras preciosas en su centro. En relación con este hecho, resulta interesante señalar que, en el inventario de bienes realizado a la muerte de la emperatriz en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid en 1603, en el que se da cuenta de sus últimas posesiones, aparecen referidas las siguientes joyas en forma de columna: “*Dos columnas de oro la una triangulada la otra que hace una ese con tres diamantes pequeños cada una*”, “*Dos colunicas de oro chiquitas y otras menudencias*”, “*Doce colunicas, unas rosillas y tres pedaços de cadenilla de oro*”².

Exactamente estas mismas joyas que aparecen como broches en la falda de María en el retrato de Moro son empleadas por su hermana Juana, dispuestas y utilizadas a modo de cintura, sobre el que esta mantiene su mano, en una representación de la princesa a propósito de su matrimonio con Juan Manuel de Portugal y atribuida a la autoría del propio Moro o Cristóbal de Morales, copiado más tarde por Juan Pantoja de la Cruz, propiedad este último del Museo Nacional del Prado. Estas joyas en forma de columna pertenecían a la emperatriz Isabel de Portugal, que había fallecido hacía ya más de una década, en 1539. Sin embargo, no se produce el reparto de bienes de su herencia hasta 1551, momento en que Juana estaba por contraer matrimonio y María iba a partir hacia la corte austriaca (Pérez de Tudela, 2017).

En el inventario de joyas y otros objetos de la recámara de la emperatriz Isabel, realizado entre 1539 y 1542 se halla “*vn collarico que se conpro de vn platero de Medina del Campo para la ynfanta doña Juana que tiene vnas columnas con vnas medias florecicas blancas en las cabeças y en el*

² Archivo General de Simancas, Patronato Real, legajo 31-28, folios 209r, 210r, 215r.

medio de las dichas columnas ay otras peçezicas...”, “vn collarico de oro que tiene la ynfanta doña Maria que se conpro de vn platero de Medina del Campo que esta esmaltado de blanco y negro que tiene quarenta y quatro pieças hechas de vnas lisonjas y columnas...” y “vn collar de oro fino de liga que hizo Francisco de Leon de nuevo en Valladolid de columnas con siete balajes grandes y veinte y vn diamantes [...] las siete pieças con que se van los siete valajes son dos columnas y en medio de cada dos columnas estava asentado vn balax y las otras siete son cada vna de dos columnas en que estan tres diamantes puestos en triangulo y travan destas catorze pieças con otras catorze pieças esmaltadas de blanco tiene cada vna tres perlas son hechas a manera de eses...”, (Checa Cremades, 2010: 1402-1403). Este último collar, cuya descripción parece coincidir a la perfección con las piezas de columnas pareadas que se observan en los retratos de Juana y María, quedó a cargo de Pedro de Santa Cruz. En 1555 se hizo la partición de la recámara de la emperatriz que estaba en poder del propio Santa Cruz entre Felipe, María y Juana, y en la misma aparece que se dejó a Juana “otro collarico de columnas y lisonjas”, (Ibídem: 2154).

Conviene detenernos y resaltar la utilización del motivo de la columna en estos broches, ya que guarda relación con el simbolismo del linaje Habsburgo asociado a las columnas de Hércules, las cuales formaban parte del emblema personal del emperador Carlos V (Rosenthal, 1971). De hecho, la columna aparece asimismo en el fondo emplazada a la derecha de María en el retrato. La incorporación de este elemento responde a la necesidad de insistir en la vinculación del personaje con su linaje familiar, en este caso, como hija del emperador Carlos, al igual que ocurre en el retrato de su hermana Juana en el que aparece rodeando con su brazo derecho una columna con la inscripción “F[ilia].C[aroli].V.”, propiedad de Patrimonio Nacional (Jordan Gschwend, 2002). El hincapié en la relación no solo paterno filial, sino con otros miembros masculinos de la dinastía será un recurso ampliamente utilizado por las mujeres de la Casa de Austria en sus representaciones, “no solo para demostrar un afecto filial, fraterno o marital, sino también para definir su propia personalidad en función de su dependencia respecto a un hombre principal de su estirpe” (Portús, 2000: 364). En ese sentido, construir su identidad a través de referencias a su pertenencia al linaje se presenta como una vía a través de la que legitimar su posición en el poder, en el caso de aquellas mujeres que lo ejercieron en un panorama por lo general tan hostil al gobierno femenino. En el caso del retrato de María de Austria por Antonio Moro, por lo tanto, se estaría configurando la imagen de una gobernadora regente que además cuenta con los vínculos familiares imperiales que respaldan y dan autoridad a su ejercicio del poder.

Esa vinculación a la autoridad masculina de la familia será un elemento habitual en la representación de María de Austria. En otro retrato contemporáneo, realizado sobre medalla y atribuido al orfebre milanés Jacopo Nizzola da Trezzo, la emperatriz aparece efigiada de perfil con un atuendo similar al que luce en el retrato de Moro (figura 2). En su reverso, una figura alegórica representa la Unión, simbolizando el referido papel de nexo dinástico que pasaría a jugar María a través de su matrimonio (Gisbert, 2000). En este retrato, aunque María de Austria aparezca efigiada en solitario, la representación masculina vuelve a estar presente a través de la inscripción, en la que se describe como hija de Carlos V y reina de Bohemia. Aunque Maximiliano no fuera coronado como tal hasta 1562, ambos hicieron uso de ese título desde su matrimonio. En otras medallas producidas en torno a esa época, la vinculación dinástica a las figuras masculinas será más ostensible, como en el caso de la medalla conservada en el British Museum que representa conjuntamente las efigies de Carlos, Felipe, Maximiliano y María, constituyendo todo un manifiesto de gran carga visual, simbólica, legitimadora y persuasiva (Sempere Marín, 2022).

Figura 2. María de Austria (anverso), h. 1552.



Fuente: Casa de subastas Schulman b.v.

REINA DE BOHEMIA, REINA DE HUNGRÍA Y EMPERATRIZ DEL SACRO IMPERIO ROMANO GERMÁNICO. PODER, FAMILIA, EXOTISMO

Felipe regresó a España en julio de 1551 acompañado de Maximiliano, quien vino a recoger a su esposa —hasta entonces ejerciendo la regencia— y sus dos hijos, Ana y Fernando, para partir definitivamente hacia tierras germánicas. Tras una breve estancia en Barcelona, la pareja emprendió su viaje al Imperio en septiembre de ese mismo año. Entre ese año de llegada y 1564, momento en que Maximiliano recibió la herencia imperial tras el fallecimiento de su padre, Fernando I, el matrimonio desarrolló una vida más bien discreta. Previamente habían sido coronados como reyes de Bohemia en 1562 y reyes de Hungría en 1563. Tuvieron una gran descendencia, formada por quince hijos, de los cuales nueve fueron varones y seis, mujeres. María, como hija, hermana, esposa y madre de emperadores, fue una mujer que durante toda su vida estuvo altamente involucrada en cuestiones de toda índole que atañían a la familia y, además, contribuyó de forma muy notable a una mayor consolidación de la dinastía (Sánchez, 1998; Bosch Moreno, 2019).

En un retrato familiar atribuido a Giuseppe Arcimboldo, pintor de cámara de Maximiliano, se hace patente la importancia que la familia y la cuestión dinástica tenía para el matrimonio (fig. 3). Este retrato se encuentra en los fondos Kunsthistorisches Museum y se data entre los primeros años en el Imperio de la pareja, entre 1553 y 1554. A. Jordan (2000) indica que la elección de hacer un retrato familiar de composición tan novedosa gustó mucho a los mecenas, quienes entendieron esta representación como un alarde ante la corte de su progenie, formada entonces por los tres primeros hijos de la pareja: Ana, Rodolfo y Ernesto. La escena se ubica en un ambiente prácticamente teatral, enfatizado por el cortinaje de fondo y el marco arquitectónico. María posa la mano sobre su hija mayor, en gesto de presentación pública, a la manera de cómo se hiciera representar también su hermana Juana por Cristóbal de Morales, retrato conservado en Bruselas (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). A sus pies, se observa un perrito faldero que vendría a simbolizar la fidelidad conyugal y probablemente fuera el que Felipe regaló a María antes

de su partida en 1551: “*ala senora ynfante dona maria Reyna de Bohemia... seis cascabeles de plata... se pusieron en un collarico de una perrilla que se dio ala senora...*”³.

Figura 3. Giuseppe Arcimboldo, *Maximiliano II, María de Austria y sus hijos Ana, Rodolfo y Ernesto*, h. 1553-1554.



Fuente: Kunsthistorisches Museum, Viena.

Además de una alusión a la importancia de ese valor familiar, este retrato resulta ser asimismo toda una herramienta propagandística al servicio del linaje Habsburgo, pues la propia cuna del archiduque Ernesto está decorada con un águila imperial y el archiduque Rodolfo, heredero al trono, “juega con un ampuloso casco de parada con plumas que prefigura sus futuros deberes de emperador y soldado cristiano que habrá de defender contra los turcos los territorios orientales de los Habsburgo” (Ibídem: 462). A todo ello se suma la suntuosidad y magnificencia del conjunto otorgada por la rica indumentaria y joyería que presentan los personajes.

La intención de María de Austria por fortalecer el linaje Habsburgo y sus vínculos entre las distintas cortes se materializa en que sus dos hijos mayores, los archiducos Rodolfo y Ernesto que aparecen representados en el retrato grupal de Arcimboldo, fueron enviados a la corte española a la edad de doce y once años, en 1564 cuando sus padres eran ya emperadores del Sacro Imperio, y allí Felipe II se ocupó de su instrucción y protección. Unos años más tarde, en 1570, los emperadores acordaron asimismo el matrimonio de su hija mayor, Ana, con su tío Felipe, tras la muerte durante el parto de la tercera esposa de este, Isabel de Valois. En este viaje de Ana de Austria a la corte española se planteó la posibilidad de que María le acompañara para reencontrarse de esta forma con su hermano, quien realmente deseaba volver a estar con ella: “*Todavía deseo yo tanto la venida de mi hermana, y seríame de tanto contentamiento verla, que*

³ Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, legajo 78, sin foliación, citado en Jordan Gschwend (2000), p. 443.

*me ha parecido advertiros que si entendiéredes que la costa podría dificultar su venida, veáis de proponer allá algún medio o forma para que hubiese con qué venir*⁴. Sin embargo, el viaje de María no acabó teniendo lugar. Por otro lado, se concertó asimismo el matrimonio de otro de sus hijos, el archiduque Alberto, quien había comenzado la carrera eclesiástica, con la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, y la pareja llegó a ocupar el cargo de soberanos de los Países Bajos hasta la muerte de él en 1621. Wenceslao, otro hijo del matrimonio, de la misma forma se educó en la corte española junto a sus hermanos, pero murió tempranamente, en 1578. Su hijo Matías llegó a ser emperador del Sacro Imperio tras la muerte de Rodolfo e Isabel, otra de las descendientes de este fructífera unión, por su parte contrajo matrimonio con Carlos IX para reforzar la alianza Habsburgo-Valois, convirtiéndose así en reina consorte de Francia durante unos años, antes de regresar definitivamente a Viena.

Volviendo al retrato de Arcimboldo, llama la atención la forma en que María aparece vestida, con una saya blanca con gorguera de lechuguilla sobre la que luce un abrigo negro, abierto, de manga larga abullonada en los hombros y con el cuello alzado. Sobre la cabeza, ya no se adorna con la toca de cabos que se unen sobre el pecho, que sí se puede observar en el retrato de Moro y que compone su atuendo habitual en la práctica totalidad de sus medallas retrato conservadas. En su lugar, María aparece con el cabello recogido a ambos lados de la cabeza y aderezado con joyas, que junto a las demás alhajas que luce como cintura, joyel, pendientes, collar y sortijas, así como los guantes y el pañuelo que sujeta en su mano derecha, dan buena cuenta del estatus, la suntuosidad y el poder de este personaje.

Un atuendo similar, al que se le añadirá una cofia sin enjorar para el recogido del cabello, es el que presenta la última medalla retrato conservada de María de Austria, fechada en 1575, un año antes del fallecimiento de su esposo (Schulz, 1994; Álvarez-Ossorio, 1947). Este retrato, realizado por Antonio Abondio, es complementario al ejecutado para Maximiliano II y resulta interesante comparar ambas efigies: mientras que Maximiliano presenta unos rasgos que lo identifican como hombre maduro, el retrato de María no se corresponde con la imagen real que la emperatriz debía tener entonces, a la edad de 47 años. Esto es indicativo, sin duda alguna, de que los componentes de belleza y juventud, virtudes muy apreciadas en la mujer del Renacimiento, jugaron un papel esencial en la configuración de la imagen pública de María de Austria durante sus años en el poder, a lo largo de los cuales no se observan signos del paso del tiempo entre retratos realizados con décadas de diferencia. Nuevamente con saya de cuello alto, cofia y toca de cabos, llevando sortijas, pendientes de perlas y un largo collar es como María aparece representada en otro retrato anónimo, conservado en el Kunsthistorisches Museum y fechado en torno a 1557 (figura 4).

⁴ Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España (CODOIN), Real Academia de la Historia, Madrid, 1923, vol. 103, p. 257, citado en Pérez Samper (2019), p. 225.

Figura 4. Anónimo, *María de Austria*, h. 1557.



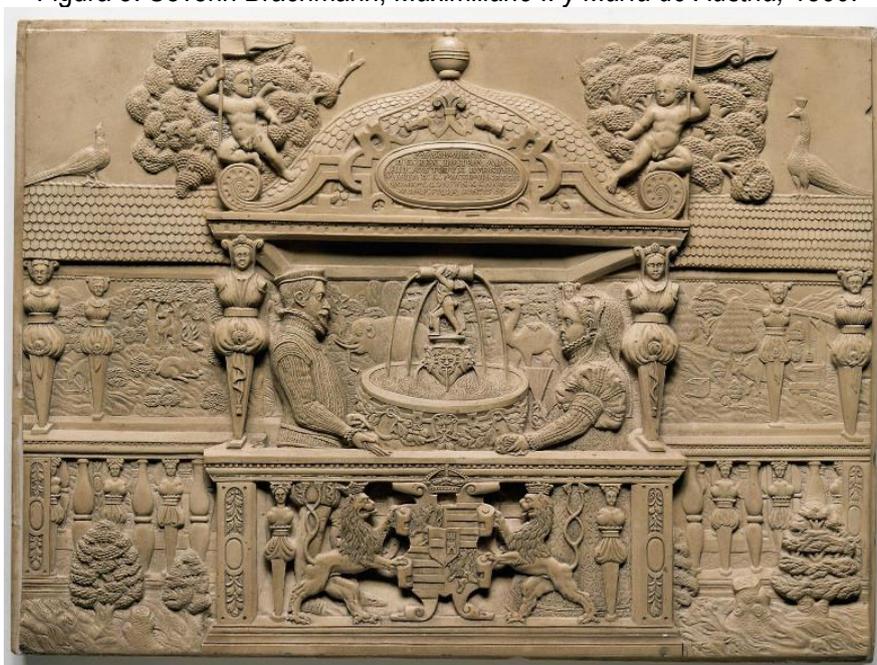
Fuente: Kunsthistorisches Museum, Viena.

En el año 1560, el artista Severin Brachmann realiza una interesante pieza en forma de relieve escultórico (figura 5) en la que Maximiliano y María aparecen representados como ricos coleccionistas de especies y artículos de procedencia exótica, a través de cuya posesión se granjearon gran fama y popularidad, además de construirse una sólida imagen de poder y riqueza. Catalina de Austria, tía de María, y Juan III enviaron desde Portugal, como regalo de despedida de la pareja a su marcha de los territorios peninsulares, un elefante de la India llamado Suleiman que realizó todo el viaje hasta la ciudad de Viena, donde entró triunfalmente en mayo de 1552. La criatura murió al año siguiente y con sus huesos se fabricó un taburete con el escudo de armas de María y Maximiliano (Jordan Gschwend, 2010; González Cuerva, 2022).

En una galería arquitectónica sustentada por cariátides, hallamos a la pareja representada a ambos lados de una fuente que, por los motivos vegetales en bajorrelieve que la rodean, parece estar emplazada en un exuberante jardín en el que tienen cabida animales exóticos como un camello o un elefante, apareciendo también pavos reales y ciervos. Ambos personajes se representan completamente de perfil, correspondiendo la imagen de María a su tradicional efigie sobre medalla con cuello alto, toca y pendientes de perlas. Sin embargo, en esta ocasión se observa que al estar representada de cuerpo entero, su indumentaria es plasmada con todo tipo de detalles y calidades en el textil, que presenta motivos ornamentales en cenefas de inspiración geométrica y vegetal. En una mano sostiene un pañuelo —mientras que su marido sostiene unos guantes, atributos ambos de alcurnia y alto rango— y, en la otra, un abanico de procedencia oriental, probablemente enviado desde la corte lusa. Cabe señalar a este respecto que los abanicos eran entonces un accesorio exótico cuyo uso confería un elevado estatus al poseedor. Catalina de Austria fue de hecho la primera en importar a gran escala abanicos procedentes del norte de África, India, China y Ceilán, regalándolos a sus sobrinas y convirtiéndolos en un elemento

que pronto gozó de gran popularidad en la corte portuguesa, extendiéndose esta moda por el continente en las décadas posteriores (Jordan Gschwend, 2000).

Figura 5. Severin Brachmann, *Maximiliano II y María de Austria*, 1560.



Fuente: Kunsthistorisches Museum, Viena.

La escena se trata, por lo tanto, de una recreación de lo que serían los jardines repletos de especies exóticas propiedad del matrimonio, que tuvieron en los castillos de Kaiserebersford y Negebäude. Pretendían con ello hacer una demostración de su poder, de sus gustos y de su influencia a través de la posesión de objetos y especies procedentes del Nuevo Mundo, como prueba de la hegemonía Habsburgo (Rudolf, 1971). Por otro lado, el relieve presenta una inscripción en la que el matrimonio aparece designado como reyes de Bohemia por la gracia de Dios y, adicionalmente, María aparece referida como “CAROLIS V IMP FILIA”, constituyendo de nuevo toda una declaración de su estatus e identidad construida a través de su vinculación hacia la figura paterna. Este hecho resulta llamativo porque en la propia inscripción el artista fechó la realización del relieve en 1560, momento en que el título de Emperador del Sacro Imperio ya había recaído en Fernando I, padre de Maximiliano, y el propio Carlos V había fallecido dos años antes.

Una última obra en la que nos queremos detener en este apartado es en un grabado perteneciente a una serie, titulada *Imagines gentis austracae* y realizada por Gaspare Osselli en placas de cobre sobre los dibujos de Francesco Terzio, para el archiduque Fernando II del Tirol en 1558. La obra está formada por 74 retratos de cuerpo entero de diferentes personajes como los príncipes Habsburgo, sus esposas, antepasados y otros familiares. Cada retrato se enmarca en una ambientación arquitectónica y se acompaña de epigramas, alegorías y una breve biografía. Una década más tarde, en 1569 le fue enviada a Felipe II una edición revisada de esta obra. Una copia de las láminas se conserva en el Kunsthistorisches Museum, que sin embargo no se encuentra digitalizada en el catálogo virtual de la colección. La copia conservada en el Rijksmuseum de Ámsterdam, fechada precisamente en 1569, sí es de libre acceso y en ella se puede observar la lámina dedicada a la emperatriz María de Austria (figura 6).

Figura 6. Gaspare Osselli (grabador), Francesco Terzio (diseñador), *María de Austria, emperatriz, 1569.*



Fuente: Rijksmuseum, Ámsterdam.

La vestimenta con que aparece vestida María en esta ocasión consta nuevamente de la habitual toca de cabos, y una saya con mangas de punta, en lugar del abrigo de manga abullonada cubriendo la saya que se observaba en el retrato de Arcimboldo, que no volverá a ser utilizada en ningún otro retrato de cuerpo entero de la emperatriz que haya sido hallado hasta la fecha. Sin embargo, más allá de la vestimenta, son dos los elementos en los que merece la pena fijar la atención. En primer lugar, María aparece luciendo una corona sobre la cabeza, de nuevo una característica nada habitual en sus retratos. Por otro lado, en la mano sostiene un medallón de pequeño tamaño.

Este medallón no es una miniatura o un camafeo con la imagen de su esposo, un recurso muy utilizado por otras mujeres de la familia imperial que se hicieron retratar portando efigies de otros miembros masculinos para demostrar su fidelidad y subordinación al linaje, como su propia hermana Juana, su cuñada Isabel de Valois o, más tarde, su sobrina Isabel Clara Eugenia, todas ellas sosteniendo representaciones de pequeño formato de Felipe II. En su lugar, la pieza que sostiene María es precisamente un medallón con un monograma formado por dos "M" entrelazadas, haciendo alusión a su nombre junto al de su esposo, imagen que aparecerá, por ejemplo, como reverso a algunas medallas retrato del matrimonio. Además, María, que aquí significativamente vuelve aparecer descrita como "CAROLI V F", se representa flanqueada por un pavo real y un águila que mira hacia un sol radiante. Fray Juan de Carrillo, en su biografía sobre María y Juana escrita en 1616, describe a ambas hermanas precisamente como: "*Aguilas caudalosas y Reales, que levantan su vuelo hasta los maspuros ayres, y hasta los rayos mas*

hermosos y resplandecientes del Sol [...] dos Aguilas Reales de un mismo nido, que caminasen por diferentes tierras, la una hacia el Oriente, la otra hacia el Occidente [...] para que entre las dos ilustrassen casi el mundo todo, y con el resplandor de sus heroicas virtudes [...]”⁵.

REGRESO A MADRID. LA EMPERATRIZ VIUDA EN LA “OTRA CORTE”

El 12 de octubre de 1576 falleció el emperador Maximiliano II y esto afectó gravemente a María, quien durante mucho tiempo acudió a diario a rezar a la tumba de su marido. Más tarde comenzó a planear su vuelta a España, ya que eran muchos los vínculos que le unían con este territorio, sumado a sus deseos de reencontrarse con su estimado hermano Felipe tras casi treinta años. Además, las relaciones con su hijo Rodolfo II se volvieron complejas y problemáticas, puesto que el nuevo emperador sufría continuos cambios de humor, achaques de melancolía y tal vez depresión (Sánchez, 1998). Durante los preparativos de ese viaje de regreso, falleció su hija, la reina Ana —estando esta además embarazada de su segunda hija—, en octubre de 1580 de camino a Portugal acompañando a Felipe. María deseaba fuertemente reencontrarse con ella también, lo que de nuevo le hizo sentir mucho dolor.

La partida de María de Austria junto a su hija menor, Margarita, definitivamente tuvo lugar en agosto de 1581. Llegaron a Barcelona, se dirigieron pasando por otras ciudades a Madrid —donde permanecieron un tiempo en El Pardo y fueron gratamente recibidas en el monasterio de las Descalzas Reales— para emprender a continuación camino hacia Portugal, donde finalmente se reencontraría con su hermano. Los planes de la emperatriz pasaban por casar a Margarita de nuevo con su hermano, sin embargo, esta no accedió pues prefirió profesar los votos y dedicarse a la vida religiosa como Sor Margarita de la Cruz. Ella misma también rechazó la propuesta que le hizo su hermano para ocuparse como regente de Portugal, recientemente adherido a los territorios hispánicos tras una crisis sucesoria en el trono luso. Finalmente, en la primavera de 1583, madre e hija se instalaron de forma definitiva en las Descalzas (Pérez Samper, 2019).

A pesar de elegir un monasterio como lugar de residencia para sus últimas dos décadas de vida, sería incorrecto concluir que María de Austria adoptó un estilo de vida estrictamente conventual. Se instaló en los aposentos que había condicionado su hermana Juana unas décadas antes y en ese espacio estuvo atendida por un gran séquito (Toajas Roger, 2021). En estas dependencias la emperatriz conservó hasta el momento de su muerte su colección de reliquias, joyas y ricos objetos realizados en plata (Sempere Marín, 2021) y además, en una de las salas, empleada para audiencias, poseía una colección de diecinueve retratos de personajes de su familia, en depósito procedentes de las colecciones de Juana y Felipe (Checa Cremades, 2019). Retirada oficialmente de la vida pública, no dejó de interesarse por todas las cuestiones relativas a la política y la diplomática tanto de la corte española como la imperial, a través de una intensa correspondencia. Continuó ejerciendo toda una labor de embajadora informal en Madrid y su hermano Felipe II siguió teniendo una muy estrecha relación con ella, considerando especialmente valiosa su opinión en todas las cuestiones para las que se le requería (González Cuerva, 2021).

⁵ Carrillo, Juan de (1616): *Relacion Historica de la Real Fundacion del Monasterio de las Descalças de S. Clara de la villa de Madrid... de las vidas de la princesa de Portugal doña Juana de Austria, su fundadora y de la M. C. de la emperatriz María su hermana, que vivió y acabó santamente allí su vida...* Madrid, 1616, folios 2v, 3r, citado en Jordan Gschwend (2000), pp. 430-431.

Figura 7. Blas de Prado, *La emperatriz María y Felipe III príncipe*, 1586.



Fuente: Museo de Santa Cruz, Toledo (© Ramón Muñoz).

Esto debe llevar necesariamente a repensar el concepto previo que se pueda tener de los conventos y monasterios, lugares que, contrariamente a las cerradas apariencias, eran permeables y en ellos se trataban asuntos de relevancia y se tomaban importantes decisiones políticas. En definitiva, auténticas sedes del poder que constituían una “segunda corte” (Sánchez, 1998). La influencia de María de Austria en la corte española se mantuvo incluso durante los primeros compases del reinado de su nieto y sobrino Felipe III, en los que se encontró con la oposición del duque de Lerma. Muestra del fuerte vínculo existente entre María y el anteriormente príncipe Felipe es la grisalla conservada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, obra de Blas de Prado (figura 7). La forma en que María aparece representada, vistiendo hábitos y tocas de viuda, refleja la indumentaria e imagen oficiales que la emperatriz adoptó hasta el final de sus días, tal y como se puede observar en un retrato posterior, realizado por Juan Pantoja de la Cruz y datado poco antes de su fallecimiento, que ocurriría en 1603 (figura 8). Mientras que en esta última representación María sostiene un rosario de cuentas, indicativo de su vida de recogimiento, y la corona imperial descansa en su lado izquierdo, en la grisalla de Prado la emperatriz directamente aparece ciñendo dicha corona, en señal del estatus que no ha perdido a pesar de su retiro oficial. En el caso de este retrato doble, estaría destinado a adornar uno de los arcos efímeros erigidos en Toledo con ocasión de la entrada solemne a la ciudad de las reliquias de Santa Leocadia, acontecimiento al que acudió María (González Cuerva, 2022). Mostrando un gesto protector hacia el joven príncipe, ante la ausencia de su madre, la reina Ana, la emperatriz se muestra como su referente y guía, asegurando su continuidad en la formación y en los valores dinásticos (Aterido, 2000). El rostro de María, sin embargo, aparece representado nuevamente de manera idealizada, alejada del aspecto real que debía tener cuando ya rozaba los 60 años. Pantoja de la Cruz, en cambio, sí plasma más tarde ciertos signos de envejecimiento en el rostro de la emperatriz, de

gesto grave y solemne. Sánchez del Peral (2000) recoge que, en el propio Monasterio de las Descalzas Reales, se halla otro retrato de María de Austria realizado por Pantoja de la Cruz, de carácter más idealizado, en el que aparece recibiendo la comunión de San Carlos Borromeo, como conmemoración del encuentro que tuvo lugar en el viaje de regreso a Madrid desde Praga.

Figura 8. Juan Pantoja de la Cruz, *María de Austria*, h. 1600 (detalle).



Fuente: Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid (Patrimonio Nacional).

Un último retrato de María de Austria como viuda que resulta imprescindible mencionar para finalizar este recorrido es el realizado por Pompeo Leoni en la década de 1590 como parte integrante del grupo escultórico de la familia de Carlos V (Estella, 1994), ubicado a un lateral del altar mayor de la Basílica de El Escorial, en el que la emperatriz aparece junto a su padre, madre y sus tías María y Leonor en actitud orante (figura 9), posteriormente reproducido en una pintura realizada nuevamente por Pantoja de la Cruz.

Figura 9. Pompeo Leoni, *Cenotafio real de la familia de Carlos V*, finales siglo XVI.



Fuente: Monasterio de El Escorial, Madrid (Patrimonio Nacional).

CONCLUSIONES

En definitiva, María de Austria fue una importante mediadora política, familiar y cultural de la casa Habsburgo, que influyó en gran medida sobre la toma de todo tipo de decisiones, ejerciendo así un papel activo en su estatus de poder como reina y emperatriz consorte. Un recorrido a través de los retratos producidos de este personaje en las diferentes etapas de su vida muestra cómo María de Austria hizo uso de diferentes mecanismos para la creación de su imagen de poder, la cual va desde la apariencia de una joven regente de España que configura su autoridad para gobernar como regente en solitario a través de su vinculación paterno-filial, hasta la representación de la imagen de una emperatriz viuda, retirada, pero que no ha perdido ni un ápice de su poder e influencia en cuestiones políticas y diplomáticas. En todo momento se hacen patentes los fuertes lazos dinásticos y afectivos que le unían a su familia y, de la misma manera, la juventud y la belleza serán rasgos que definan y caractericen toda la producción retratística en torno a ella, cuestión que únicamente tiende a difuminarse hacia el final de su vida. En conclusión, los retratos de María de Austria y, en consecuencia, su imagen oficial, estará marcada por una idealización que, sin embargo, ayudará a crear una apariencia de magnificencia y solemnidad acorde a su estatus, el de la única mujer Habsburgo “doblemente” emperatriz, tanto por descendencia como por matrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez-Ossorio, Francisco (1947): *Retratos femeninos en las medallas de los siglos XV y XVI, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Junta de Iconografía Nacional, Madrid.

- Aterido, Ángel (2000): "La emperatriz María de Hungría y Felipe III, príncipe", en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (330-331).
- Blas y Díaz Jiménez, María del Camino (1950): *La emperatriz Doña María de Austria*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Bosch Moreno, Victoria (2019): "La emperatriz María de Austria", en Checa Cremades, Fernando (ed.), *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, (95-98).
- Ceñal Lorente, Rafael (1990): *La emperatriz María de Austria, su personalidad política y religiosa*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Checa Cremades, Fernando (dir.). (2010): *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Fernando Villaverde, Madrid.
- Checa Cremades, Fernando (2019): "La otra corte. Piedad femenina y gusto cortesano en los monasterios reales de las Descalzas y la Encarnación de Madrid", en Checa Cremades, Fernando (ed.), *La otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación*, Patrimonio Nacional, Madrid, (15-41).
- Edelmayer, Friedrich (2001): "Carlos V y Fernando I. La quiebra de la monarquía universal", en Martínez Millán, José (coord.): *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (151-162).
- Estella, Margarita (1994): "Los Leoni, escultores entre Italia y España", en Urrea, Jesús (coord.), *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Museo Nacional del Prado, Madrid, (29-62).
- Falomir Faus, Miguel (1999): "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II", en *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*. Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade/ Instituto de Cultura Portuguesa, Oporto, (125-140).
- Galende Díaz, Juan Carlos y Salamanca López, Manuel (2005): "Las misivas reales durante la segunda mitad del siglo XVI: historia, diplomática y cultura escrita a través de la correspondencia de la emperatriz María de Austria", en Galende Díaz, Juan Carlos (dir.): *Actas de las IV Jornadas Científicas sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, (163-213).
- Gisbert, Isabel (2000): "Anónimo. María de Austria", en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (195-196).
- González Cuerva, Rubén (2021): "The true solution for every difficulty: Maria of Austria, Spanish patroness in the Empire, Imperial patroness in Spain", *Women's History Review*, vol. 30, Nº 5, (805-818).
- González Cuerva, Rubén (2022): *Maria of Austria, Holy Roman Empress (1528-1603) Dynastic Network*, Routledge, Londres/Nueva York.
- Jordan Gschwend, Annemarie (2000): "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la corte de Felipe II", en Ribot García, Luis Antonio (coord.), *La monarquía de Felipe II a debate*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (429-472).
- Jordan Gschwend, Annemarie (2002): "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: La imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita", *Reales Sitios*, Nº 151, (42-65).
- Jordan Gschwend, Annemarie (2010): *The Story of Suleiman. Celebrity Elephants and Other Exotica in Renaissance Portugal*, Pachyderm Productions, Zürich.

Mancini, Matteo (2020): "Patrimonio, dinastía y género: hitos y objetivos de la investigación de archivo en tiempos de los Habsburgo", en Mancini, Matteo (ed.): *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*, Silex, Madrid, (43-58).

Pérez de Tudela, Almudena (2017): *Los inventarios de Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)*, Universidad de Jaén, Jaén.

Pérez Samper, María Ángeles (2019): "El viaje a España de María de Austria" en Sánchez Hernández, María Leticia (ed.): *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*. Polifemo, Madrid, (223-248).

Portús, Javier (2000): "El retrato dentro del retrato", en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (364).

Rosenthal, Earl (1971): "Plus ultra, non plus ultra, and the columnar device of Emperor Charles V", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Nº 34, (204-228).

Rudolf, Karl (1971): "Die Kunstbestrebung Kaiser Maximilian II im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien. Untersuchungen zu den Sammlung der österreichischen und spanischen Habsburger", *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien*, Nº 91, (165-256).

Ruiz Gómez, Leticia (2006): "En nombre del Rey. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao", *B'06: Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum*, Nº 2, (85-123).

Sánchez, Magdalena Sofía (1998): "Los vínculos de sangre: la emperatriz María, Felipe II y las relaciones entre España y Europa Central", en *Congreso internacional Felipe II (1598-1998). Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Parteluz, Madrid, (777-793).

Sánchez del Peral López, Juan Ramón (2000): "Juan Pantoja de la Cruz. La emperatriz María de Austria, viuda" en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, (359-361).

Schulz, Karl (1994): "Antonio Abondio. Maximilian II. Empress Maria", en Scher, Stephen K. (ed.), *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, The Frick Collection/ Harry N. Abrams, Nueva York, (171).

Sempere Marín, Alicia (2021): "Riqueza y poder de una emperatriz. Platería en el inventario de María de Austria (1528-1603)", en Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José (coords.), *Estudios de Platería. San Eloy 2021*, Universidad de Murcia, Murcia, (387-402).

Sempere Marín, Alicia (2022): "Linaje y virtud. Retratos en medalla de la Emperatriz María de Austria", *Imafronte*, en prensa.

Toajas Roger, María Ángeles (2021): "The *Cuarto Real* of the Descalzas Reales: The Uses and Forms of Architecture", en García Pérez, Noelia (ed.), *The Making of Juana of Austria: Gender, Art, and Patronage in Early Modern Iberia*, LSU Press, Louisiana.