

Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos y poder

Family portraits in the Collections of Queen Mary of Hungary: Likeliness, Affections and Power

Cruz María MARTÍNEZ MARÍN

Universidad de Cantabria

Departamento de Historia moderna y contemporánea

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo

Avda. de los Castros, 52. 39005 - Santander

cruzmaria.martinez@unican.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5608-7625>

Fecha de envío: 14/09/2020. Aceptado: 31/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 387-412

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.13>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)

Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad HAR2016-77254-P



Resumen: Este artículo estudia los retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría, una de las grandes coleccionistas de arte del Renacimiento Europeo. En un contexto en el que los retratos familiares reforzaban el poder femenino, la colección se somete a los interrogantes de qué objetos fueron promovidos para el recuerdo y contemplación privadas. Por último, otras obras de arte como esculturas, genealogías iluminadas, algunas medallas y juegos de ajedrez se interpretan como retratos al servicio de la legitimación dinástica.

Palabras clave: María de Hungría; Renacimiento; retrato; Tiziano; Bernard van Orley; Hans Daucher; Nicolás Tiempers; Luis II de Hungría; escultura; medallas.

Abstract: This article studies the family portraits in the collections of Queen Maria of Hungary, one of the great art collectors of the European Renaissance. In a context in which family portraits reinforced female power, the collection is subjected to the question of which objects were promoted for private memory and contemplation. Finally, other works of art such as sculptures, illuminated genealogies, some medals and chess sets are interpreted as portraits in the service of dynastic legitimation.

Keywords: Mary of Hungary; Renaissance; portrait; Titian; Bernard van Orley; Hans Daucher; Nicolás Tiempers; Louis II of Hungary; sculpture; medals.

1. INTRODUCCIÓN

María de Austria (1505-1558), más conocida como María de Hungría por su breve periodo como reina consorte del rey Luis II de Hungría y I de Bohemia (1506-1526) –de la dinastía Jagellón–, es uno de los ejemplos más sobresalientes de mujer en el poder en la Edad Moderna por haber sido durante veinticinco años Gobernadora de los Países Bajos¹. Además de su importante responsabilidad política también destacó como una de las grandes coleccionistas de obras de arte en el contexto de la Europa del siglo XVI².

Tras la muerte de Luis II en la batalla de Mohács, Fernando de Austria, hermano de la María de Hungría que había quedado viuda y sin hijos, pudo reclamar para sí o para su esposa –Ana Jagellón, hermana de Luis– el trono de Bohemia, Moravia y Silesia; y contó con el apoyo de María. Mayores dificultades encontró Fernando en sus aspiraciones al reino de Hungría que tuvo otros pretendientes en las personas de Juan Zápolya y de su esposa Isabela Jagellón.

Sin embargo, María de Hungría conservó para sí algunas ricas ciudades mineras en Bohemia y Hungría que le habían sido cedidas como parte de la dote matrimonial. Pudo contar, por ello, con una importante fuente de financiación que le permitió mantener una corte en Bruselas y allí donde vivió. Además, libre de los gigantescos gastos de guerra que tuvieron sus hermanos el emperador Carlos y Fernando –entre los que supo mediar con extraordinaria habilidad–, promovió la actividad artística y la práctica de los regalos como forma de evidenciar su peculiar corte como reina viuda de Hungría, de Bohemia y Gobernadora de Países Bajos –“reine douairière

1 La primera gran obra que reconoce sus méritos es JUSTE, Théodore, *Les Pays-Bas sous Charles-Quint: Vie de Marie de Hongrie, tirée des papiers d'état. Introduction a l'histoire des Pays-Bas sous Philippe II*, Bruxelles et Leipzig, Muquardt, 1855. Véase también GORTER-VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije regentes der Nederlanden. Een politieke analyse op basis van haar regentschapsordonnanties en haar correspondentie met Karel V*, Hilversum, Verloren, 1995.

2 Distintas obras han tratado aspectos de su coleccionismo. El primer artículo que analiza las piezas que atesoró es, PINCHART, Alexandre, “Tableaux et sculptures de Marie d’Autriche, la reine douairière de Hongrie (1558)”, *Revue Universelle des Arts*, 3 (1856), pp. 127-146. Las publicaciones más importantes están recogidas y comentadas en MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, *El patronazgo artístico de María de Hungría: estado de la cuestión*, Madrid, Servicio de Publicaciones UAM - Colección Trabajos Fin de Máster, 2015. Por otra parte, la mayor fuente documental hasta ahora publicada son los inventarios publicados por Fernando Checa Cremades, la cual contiene así mismo una introducción de Bob van den Boogert, coautor del catálogo de exposición que constituyó la primera gran aproximación al mecenazgo y coleccionismo de María de Hungría. Véase CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial*, Tomo III, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2010 y VAN DEN BOOGERT, Bob, KERKHOFF, Jaqueline, KOLDEWEIJ, A, *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, Utrecht, Waanders; Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Noordbrabant Museum, 1993.



Fig. 1. *Retrato de María de Hungría*. Hans Krell. 1524. © The Bavarian State Painting Collections. Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Staatsgalerie in der Neuen Residenz, Bernhard Schneider, Bamberg (Alemania)

d’Hongrie, de Bohême et régente”³–, así como mantener viva la memoria de su difunto esposo ya que no quiso volver a tomar marido aunque había envidado con veintiún años. La reina viuda portó siempre un corazón de oro que también había llevado su marido. Al testar quiso que se fundiese, como símbolo del amor y afecto que se profesaron:

“Ayant porté [...] depuis la mort du feu roi, mon mari, à qui Dieu face paix, un coeur d’or qu’il a aussi porté jusques à su fin, j’ordonne que le dit coeur avec la chaynette où il pend soit fondu, et donné ce qu’en viendra aux povres: car puisqu’il a faict compaignie jusques au dernier aux personnes, que ores de si longtamps ont estez séparéz de présence, ne l’ont estez d’amour et affection, c’est raison qu’il se consomme et change d’espace, comme le corps des justement aymans ont faict et feront”⁴.

Ya desde el siglo XV se tiene constancia del desarrollo del retrato cortesano como tipología, cuya naturaleza es esencialmente representativa. No

3 En la documentación aparece como reina viuda de Hungría y en algunas ocasiones: “reine douairière d’Hongrie, de Bohême et regente”; WEISS, CH., *Papiers d’État du cardinal de Granvelle: d’après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*. Tome 4, Paris. Imprimerie Royale, 1843, p. 149.

4 WEISS, CH., *Papiers d’État du cardinal de Granvelle...*, p. 511. En el décimo aniversario de la muerte de Luis, María acuñó una moneda (Fig. 7) con un inscripción que declara su voluntad de permanecer viuda: MARIA · REGINA E[T]C[ETERA] · QVOS · DEVS · CONIVNXIT · HOMO · NO[N] SE[PARET].

sólo se pretendía dejar constancia y memoria de su efigie sino mostrar la expresión de su estatus o de la naturaleza de su cargo⁵. Simultáneamente –o unos pocos años después–, entre los linajes gobernantes y de la alta nobleza se generalizó la acumulación de retratos familiares, constituyendo galerías dinásticas. Aparte, otras efigies estaban destinadas a una contemplación más privada, especialmente las de pequeño tamaño. Clasificar qué objetos estaban reservados a un uso íntimo y cuáles eran propagandísticos no es tarea fácil, con la excepción de los de pequeño formato que estaban destinados a un uso privado, como veremos. Los retratos familiares se usaban con frecuencia para reforzar el ejercicio de gobierno femenino. Aunque la Europa de este momento estaba repleta de mujeres en el poder, rara vez lo ejercían en nombre propio, sino que a menudo lo profesaban como esposas o representantes de un varón de su familia y los retratos ayudaban a señalar de donde provenía su poder. Por este motivo, la mayoría de las ocasiones los retratos podían ser tanto públicos como privados y cambiar su función dependiendo de su ubicación concreta. Un retrato familiar podía ser un recuerdo de la persona querida ausente o fallecida, pero al ser colocado junto a otros cambiaba su significado, sirviendo a una idea de conjunto familiar o dinástico, idea que se refuerza en las siguientes generaciones⁶.

En este artículo exploraremos los afectos y la imagen de poder que delatan los retratos familiares coleccionados y promovidos por la Reina, preguntándonos también qué papel pudo jugar en ello la semejanza con los retratados o el grado de idealización con el que se pintaron.

2. SEMEJANZA

El prognatismo de los Habsburgo es una característica física bastante conocida que, como largamente ha estudiado Fernando Checa Cremades, fue suavizado por Tiziano, ganándose así el favor del Emperador como el único pintor capaz de retratarlo⁷. María de Hungría también aparece representada

5 CHECA CREMADES, Fernando, "El retrato español", *Revista de libros*, 97 (2005), p. 28.

6 FALOMIR FAUS, Miguel, "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*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade / Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, p. 140. Sobre los diversos usos, a partir de un personaje, como hacemos en el presente texto, ver REDONDO CANTERA, María José, "Linajes, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la Emperatriz Isabel de Portugal", *Congreso Internacional Imagen y apariencia Murcia, 19-21 de noviembre, (2008)*; disponible: <http://congresos.um.es/imagen-yaparancia/11-08/paper/viewFile/1111/1081>

7 Véase CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso e Iberdrola, 2000 y CHECA CREMADES, Fernando, *Tiziano y la pintura*

por este mismo artista ya como Regente, con una mandíbula proporcionada⁸. Las primeras representaciones de la princesa coinciden con las de Tiziano en la minimización de esta característica física, a diferencia de algunos de los retratos de Carlos como príncipe borgoñón, pero las causas pueden ser totalmente distintas. Uno de los primeros retratos de la joven María de Austria nos ofrece una imagen estilizada pintada por el alemán Hans Krell (Fig. 1). Pese a ello resalta un labio inferior grueso que ofrece una pista de cuál era su verdadero aspecto: tenía el conocido mentón Habsburgo como su hermano Carlos. Ciertamente la princesa María debió de tener una mandíbula prominente, como demuestran otros retratos en medallas. Sin embargo, esta peculiaridad física despertó el orgullo y la curiosidad en torno a su origen dinástico. Según Pierre de Bourdeille, abad y señor de Brantome (1540-1614), Leonor de Austria (1548-1558), hermana de ambos, escrudivió las efigies de la tumba real borgoñona en Dijon, exclamando

“¡Ah! Pensé que tomábamos nuestras bocas de los austriacos; pero por lo que veo ahora aquí parece más bien que las tenemos por María de Borgoña, nuestra antepasada, y de los duques de Borgoña, nuestros ancestros. Si alguna vez veo al Emperador, mi hermano, se lo contaré; ¡no! Le escribiré enseguida”⁹.

La mandíbula Habsburgo fue suavizada pero no eliminada del todo en los retratos de la Reina, puesto que eran una herencia fisionómica que destacaba su pertenencia a la dinastía, por tanto, un elemento que pudo haber resultado muy útil para su legitimación en el ejercicio de gobierno. Prueba de ello es que su hermana, estando en una posición muy distinta, hizo todo lo contrario. Leonor, marginada en la corte francesa por su esposo, no resaltó esta característica en las imágenes que promueve de sí misma. Sin embargo, el busto conservado en el *Museo Nacional del Prado* muestra a una Leonor que ya ha enviudado, y desvela al fin esta parte de su fisionomía en su imagen regia, aunque probablemente se hizo para un entorno en el que se valoraba el parecido (Fig. 8).

El testimonio fiel de los retratos ya había sido una cuestión importante para su tía Margarita de Austria, en cuya corte de Malinas crecieron los hermanos –a excepción de Fernando y Catalina–¹⁰. Para sus sobrinos también fue un aspecto que guio sus encargos artísticos. A la hora de valorar a los

veneciana en el siglo XVI, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998.

8 Véase un *Retrato de María de Hungría* sin fechar; copia de un original perdido de Tiziano: inv. PE 243, Musée des Arts Décoratifs, París.

9 MANSFIELD, Lisa, “Portraits of Eleanor of Austria: From Invisible to Inimitable French Queen Consort”, en BROOMHALL, Susan (ed), *Women and Power at the French Court, 1483-1563*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, p. 194.

10 EICHERBERGER, Dagmar y BEAVEN, Lisa, “Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria”, *The Art Bulletin*, 77, 2 (1995), pp. 227-228.

artistas Carlos V consideró muy positivamente la capacidad de los pintores para reflejar el parecido fidedigno de su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1439), aunque solo encargó retratos tras la muerte de ésta¹¹. El valor de la semejanza en el encargo pues, estaba muy relacionado a los afectos del retratado, ya que lo que buscaba era un soporte para el consuelo y el recuerdo¹². Otro ejemplo de ello son los sucesivos retratos de la infanta María de Portugal encargados por Leonor. La por entonces reina de Francia envió artistas a la corte lusa para ver el aspecto cambiante de su hija a lo largo de los años¹³. María de Hungría también demostró una preocupación semejante por poseer retratos fidedignos de familiares. En su caso estaba totalmente sola, a excepción del tiempo que pasaron junto a ella sus sobrinas danesas, Cristina y Dorotea. Prefirió, además, que los retratos se sacasen del natural o que, si esto no era posible, se tomasen de copias de bustos, considerando como última opción la copia de pinturas. Buscaba el mayor parecido natural y consideraba que la escultura se acercaba más a la realidad que la pintura¹⁴. Esto enlaza con el debate del *paragone*, un juego intelectual muy popular que los teóricos del Arte en el Renacimiento tomaron de los textos clásicos. En él se discutía sobre los méritos de las distintas artes a fin de establecer una jerarquía entre ellas¹⁵.

En los últimos años de su vida encargó retratos familiares exclusivamente a Tiziano y a Antonio Moro, dos grandes artistas que –pese a la ligera idealización del italiano–, demostraron gran habilidad en el ejercicio de este género. La reina viuda envió a María Tudor, con motivo de su compromiso, un retrato de Felipe II hecho por Tiziano. Puntualizó que había sido pintado hacía tres años –probablemente no tenía otro más reciente– pero que pese a ello todos “pensaban que era de buen parecido”¹⁶. De hecho, la Regente de

11 SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005, p. 72.

12 Ver REDONDO CANTERA, María José, “La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial” en VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena; ARROYO ESTEBAN, Santiago y CHECA CREMADES, Fernando (coords), *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2013, pp. 121-145.

13 JORDAN GSCHWEND, Annemarie, “Antoine Trouvéon, un portraitiste de Leonor d’Autriche récemment découvert”, *Revue de l’Art*, 159 (2008), pp. 13-15.

14 ESTELLA MARCOS, Margarita, “El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y REDONDO CANTERA, María José (eds), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 2000, p. 288.

15 FORTINI BROWN, Patricia, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2008, p. 59.

16 DE GROOT, Wim, *The Seventh Window: The King’s Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Amsterdam, Verloren Publishers, 2005, p. 237.



Fig. 2. Retrato del rey Luis II de Hungría. Hans Krell. H. 1522. Kunsthistorisches Museum. Viena

Fig. 3. Retrato del Rey Luis II de Hungría. Hans Krell. 1526. Colección privada

los Países Bajos lo envió con la condición de tenerlo de vuelta tras la boda “por ser cosa muerta, cuando ella tenga la persona viva en su presencia”¹⁷. Aquí observamos como el retrato actúa para hacer presente al ausente, buscando el mayor parecido del natural para lograr esta función.

Cabe mencionar un ejemplo más de hasta qué punto María de Hungría gustaba de plasmar la realidad con retratos fidedignos. Como sabemos, supervisó los tapices conmemorativos de la Conquista de Túnez, una de las grandes victorias del Emperador y el mayor éxito contra el imperio turco en vida de Carlos V. María encargó la serie de tapices que representa la Jornada a Wilhelm Pannemaker, que trabajó sobre cartones de Pieter Coecke van Aelst y Jan Cornelisz Vermeyen. Si éste último fue el cronista gráfico de esta campaña africana de Carlos V¹⁸, cosa que demuestra que el Emperador también estaba interesado en promover el encargo, Pieter Coecke había realizado dos años antes una incursión en territorio turco. El motivo del viaje del artista es desconocido, aunque en una biografía de 1604 Karel van Mander menciona que Coecke van Aelst pretendía ofrecerle sus servicios a

17 María de Hungría al embajador Renard, Bruselas a 19 de noviembre de 1553, en WEISS, CH., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle...*, pp. 150-151.

18 RUBIO MORAGA, Ángel Luis, “La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V”, *Historia y Comunicación Social*, 11 (2006), p. 118.



Fig. 4. *Retrato póstumo de Luis II.* Bernard van Orley. 1532-1534. Szépművészeti Múzeum. Budapest

Solimán el Magnífico con la realización de una serie de ricos tapices¹⁹. En su viaje realizó numerosos dibujos que más tarde fueron publicados por su viuda en 1550. Born opina que teniendo en cuenta las fechas es posible que el viaje fuera ordenado por la reina Regente de Países Bajos para disponer de imágenes fidedignas para la serie de tapices conocida como *La conquista de Túnez*²⁰. En cualquier caso, los paños ofrecen rostros tan realistas que De Burnes defiende el empleo de un verismo casi científico²¹. Pudiera ser que el realismo de los rostros se deba al traslado de los retratos sacados por Coecke del natural, lo que demostraría hasta qué punto la semejanza con la naturaleza fue buscada y deseada, tanto a la hora de representar a los familiares y aliados como a los enemigos.

19 BORN, Annick, "The Moeurs et fachons de faire de Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence, or Two Faces of the Same Coin?", en HERBERT KARNER, Ingrid Ciulisová y GARCÍA GARCÍA, Bernardo (eds), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Lovaina, KU Leuven, 2014, p. 294.

20 BORN, Annick, "The Moeurs et fachons...", p. 294.

21 En esta misma referencia se aclara que el debate y estudio en torno a estas cuestiones es objeto de la tesis doctoral de Antonio Gozalbo, en proceso de finalización; MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2020, p. 153.



Fig 5. *Luis II de Hungría*. Hans Daucher. H. 1536. © Victoria & Albert Museum, Londres

3. AFECTOS

Dos motivaciones principales hay tras el encargo y coleccionismo de retratos que realizó María de Hungría. Una es de carácter privado, el afecto al retratado, y otra de carácter público, la necesaria exhibición de poder. En ambos podemos observar el equilibrio entre los conceptos de semejanza e idealización que previamente hemos señalado.

Desafortunadamente, de su breve etapa como reina de Hungría poco sabemos acerca de los retratos familiares que pudo haber encargado o llevado consigo a Buda. Tenemos conocimiento de que a la muerte de su tía Margarita heredó aquellos que ésta tenía en su colección en Malinas, y que encargó otros tan pronto como la sucedió en el gobierno de los Países Bajos. Sola y lejos de sus seres más queridos, los primeros años de su regencia la sumieron en una depresión. Las apremiantes obligaciones del nuevo cargo político mantuvieron a María en cama largos periodos, rechazando actividades de las que antes disfrutaba, como la caza o la música, según informaba Antoine de Croÿ a Carlos V²². Uno de los temas más conmovedores de la correspondencia con sus hermanos Carlos y Fernando son las constantes pe-

22 GORTER-VAN ROYEN, Laetitia y HOYOIS, Jean-Paul (eds.), *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle. Tome 2: 1533*, Turnhout, Brepols, 2018, p. XVIII.



Fig 6. *Luis II de Hungría*. Atribuido a Tiziano. H. 1536. Szépművészeti Múzeum. Budapest

pciones de retratos familiares. En una carta a María, fechada el 12 de marzo de 1532, Fernando se disculpa por no haber podido enviar aún los retratos solicitados, ya que la pintura del Emperador aún no estaba terminada²³. Se refería al famoso retrato pintado por Jakob Seisenegger que entró al servicio de la corte de Fernando en 1525²⁴. Al mismo artista se le encargaron otras efigies de Fernando, de su esposa Ana y de sus hijos para satisfacer los deseos de su hermana²⁵.

María asumió la Regencia de los Países Bajos a los veintiséis años, habiendo enviudado cuando únicamente tenía veintiuno. Previamente y durante cuatro años había disfrutado de un feliz matrimonio con Luis II de Hungría. El joven rey húngaro perdió la vida con veinte años en la batalla de Mohács frente a los turcos el 29 de agosto de 1526.

Como recoge Attila, está documentado que María llevó retratos de su marido pintados antes de 1526 a Viena y a los Países Bajos. Eran de la mano de Hans Krell y se conservan hoy en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena y en *Les Musées royaux des Beaux-Arts* de Bélgica²⁶. El mismo autor apunta

23 GORTER-VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije...*, p. 192.

24 KUSCHE ZETTELMAYER, Maria, "La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI", en BRAVO, Miguel Cabañas (ed), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Editorial CSIC, 2005, p. 281.

25 GORTER.VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije...* p. 192.

26 Hans Krell, 1526, *Kunsthistorisches Museum*, Viena y Hans Krell, 1525, *Musées royaux des*



Fig. 7. *María y Luis II de Hungría*. Artista desconocido. 1536. © The Frick Collection. Nueva York

a que el retrato conservado en el *Szépművészeti Múzeum* de Budapest es un retrato de un Luis imaginado como si aún estuviese vivo, con más años de los que llegó a tener (Fig. 4). Algunas notas extraídas por Louis-Prospér Gachard de los archivos de Lille en 1841 muestran varios pagos de 1532 a 1535 por retratos a Bernard van Orley, pintor de la reina. Entre otros aparecen uno de María pintado del natural que regaló a la condesa de Salm, otros dos de sí misma y dos de Luis, que obtuvo “pour en faire son très-noble plaisir”, es decir, estaban pensados para recuerdo y memoria propia, para contemplarlos en un ambiente privado. Se listan igualmente un retrato más de Luis que recibió el mes de mayo de 1534 y finalmente otro, sobre lienzo, que encargó al mismo autor “de la grandeur qu’il était en son vivant”²⁷. Es llamativo que el que fuera hecho sobre lienzo entrase en las cuentas con la puntualización de que fue representado tal y como era en vida. Siendo así es probable que Attila tenga razón en considerar el conservado en el museo de Budapest como un retrato envejecido. Es muy posible que el modelo fuese un retrato de Hans Krell de 1526 (Fig. 2). En cualquier caso, podemos fechar la obra citada de Van Orley entre 1532 y 1534, puesto que todos los retratos

Beaux-Arts de Belgique, Bruselas. BÁRÁNY, Attila, “Queen Maria, the Cult of Louis II and Hungary in the Low Countries” en *Történetek a mélyföldrol. Magyarország Németalföld kapcsolata a kora*, Debrecen, Printart-Press, 2014, p. 379.

²⁷ GACHARD, Louis Prosper, *Rapport à Monsieur le ministre de l’intérieur: sur différentes séries de documents concernant l’histoire de la Belgique, qui sont conservées dans les archives de l’ancienne chambre des comptes de Flandre*, à Lille, Bruxelles, M. Hayez, 1841, pp. 264-265.

listados pertenecen a esta horquilla de tiempo siendo las cuentas cerradas en 1535. Si esta hipótesis es correcta, las parejas de retratos de María y Luis pensados para la contemplación privada podrían haberle mostrado a la reina viuda qué aspecto tendría su marido si continuase envejeciendo junto a ella.

De similar aspecto se retrata al rey de Hungría en las famosas vidrieras basadas en cartones de Van Orley de la catedral de Santa Gúdula de Bruselas, que son del año 1530. El programa iconográfico de estas vidrieras, sin embargo, estaba pensado para mostrar a todos los miembros de la dinastía arrodillados como orantes y defensores de la fe. Por ello, la presentación de un Luis barbudo y adulto pudo deberse en este caso a un interés por suavizar la excesiva juventud al momento de hacerse cargo del reino húngaro y enfrentarse a los turcos. Recordemos que esto podía asociarse a la inexperiencia y no se conjugaba bien con el buen gobierno, de hecho, éste fue uno de los prejuicios con los que tuvo que cargar María de Hungría al aceptar su cargo. Contaba con el precedente de su tía, pero ocupó el puesto siendo cinco años más joven.

La reina continuó encargando retratos de Luis y en algunos de ellos vemos de manera mucho más clara cómo su rostro está deliberadamente envejecido. Por ejemplo, podemos observar la efigie de Luis envejecido en medallas, como la del *Victoria & Albert Museum* de Londres realizada por Hans Daucher, medallista, escultor y entallador alemán que la pudo realizar en 1536²⁸ (Fig. 5).

Probablemente en el décimo aniversario de la muerte de su esposo encargó el retrato atribuido a Tiziano que se conserva en el museo nacional de Budapest (Fig. 6). Dado que está de perfil y es muy similar a la efigie de la medalla de *The Frick Collection* de Nueva York (Fig. 7), sostenemos que probablemente la medalla –o el boceto de la medalla que indirectamente está fechada en 1536 pues se señala que el rey tenía 30 años– sirvió de modelo al retrato. Sabemos que el mismo artista, Tiziano, retrató a Francisco I en base a una medalla de Benvenuto Cellini²⁹. Siendo así es más que probable que el retrato fuese póstumo, por lo tanto, de 1536 o fecha posterior. En el inventario *post mortem* de Felipe II publicado por Fernando Checa aparece un retrato

28 Este modelo en plomo para una medalla es obra de Hans Daucher (h. 1485-1538), escultor y medallista de Augsburgo. El *V&A Museum* data la obra hacia 1526. Tal vez se realizara para conmemorar el primer aniversario de la muerte del rey Luis II. Su viuda encargó otras medallas conmemorativas al cumplirse los diez y los veinte años de su muerte y pudiera ser que el modelo de Daucher se realizara en 1536. Véase, <http://collections.vam.ac.uk/item/O93696/ludwig-ii-of-hungary-medal-daucher-hans/>. También, SCHER, Stephen K (ed.), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, Harry N. Abrams / The Frick Collection, 1994, p. 204.

29 SCAILLIÉREZ, Cécile, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 50-51.

de Luis en el que se le da la autoría inequívocamente a Tiziano, aunque en el inventariado aparecía con calzas de color rojo³⁰.

Sobre el resto de los retratos familiares es difícil establecer una clara separación entre los pensados para ser contemplados de manera privada y aquellos que se utilizaron para reforzar la pertenencia dinástica y, por tanto, su papel como mujer en el poder. Quizá podríamos incluir aquí algunas de las medallas, aquellas entendidas como retratos de medio relieve y no conmemorativas. Los retratos en miniatura y las medallas se utilizaban como regalos diplomáticos y representaban a un grupo muy reducido de la sociedad, miembros de la familia real y de personas de su entorno más cercano³¹. Siendo la técnica artística completamente diferente, en ocasiones medallas y retratos en miniatura cumplían la misma función. Ambas tipologías coincidían en que eran fáciles de transportar, ocultar, regalar y llevar sobre el cuerpo. Son obras que podían contemplarse con privacidad para recordar al individuo, algo que a partir de la segunda mitad del siglo XVI será fundamental³². Probablemente la que hemos mencionado de Luis II conservada en *The Frick Collection* servía a esta función, ya que contiene a su anverso el retrato de la reina María de Hungría³³ (Fig. 7).

Las memorias de Sir James Melville, embajador de Escocia en Londres, nos dejan una anécdota sobre un retrato en miniatura de María Estuardo: la reina inglesa Isabel I, conmovida durante una conversación sobre su prima la reina de Escocia, quiso verla de inmediato y así lo pudo hacer contemplando su imagen en un retrato en miniatura³⁴. De manera similar, Carlos V en su retiro en Yuste tuvo consigo varias imágenes familiares en medalla de Margarita de Austria y Filiberto de Saboya, y varias otras del emperador Maximiliano y María de Borgoña³⁵. En 1549 encargó a Leoni dos medallas,

30 "Otro retrato entero del rey Ludobico de Ungria al ollio de mano de Ticiano con calcas coloradas [sic] que tiene de alto bara y cinco dozaus y de ancho una bara y un dozaus. Tasado en cien reales", Inventario post mortem de los bienes de Felipe II (1598-1610), Archivo General de Palacio, Madrid, Libros y Registros, legs. 235 y 236, p. 490, en CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2018, p. 1536.

31 LLOYD, Stephen, "Intimate Viewing: The Private Face and Public Display of Portraits in Miniature and on Paper", en LLOYD, Stephen y SLOAN, Kim, *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*, London, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008, p. 13.

32 RODRÍGUEZ MARCO, Isabel María, "Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (2018), p. 336.

33 La inscripción fecha indirectamente esta medalla en 1536: LVDOVIC° · VNGA · E[T]C[ETERA] · REX · CONTRA · TVRCA[S] · PVGNANDO · OCCUBVIT · 1526 · ETATIS · SVE · 30.

34 KOOS, Marianne, "Concealing and Revealing Pictures in 'Small Volumes': Portrait Miniatures and their Envelopes", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6 (2018), p. 35.

35 CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 21.



Fig. 8. *Leonor de Austria*. Jacques du Brœucq. 1550. Museo Nacional del Prado, Madrid

una suya y otra de la Emperatriz. Otra que tuvo del príncipe Felipe fue muy querida “hasta el punto que siempre la tiene en su mano o sobre su mesa”, conforme cuenta Leoni a Ferrante Gonzaga en una carta fechada el 30 de marzo de 1549³⁶. La medalla de la difunta Emperatriz, junto a dos de su hijo Felipe, otra de María Tudor, las de sus hijas Juana y María y un camafeo con su propia imagen las colocó en un tablero cerrado con imágenes devocionales de la Anunciación y de la Quinta Angustia³⁷.

Una espectacular medalla de Leone Leoni datada en 1550, en la que aparece Carlos V y en su reverso María, pudo haber sido el encargo que Leoni menciona haber recibido de la Reina en una carta a Granvela³⁸. La reina viu-

36 ARMAND, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Tome III*, Paris, E. Plon, 1887, p. 204; CANO CUESTA, Marina, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 26.

37 ARMAND, Alfred, *Les médailleurs...* p. 204.

38 Leone Leoni al obispo de Arras, 20 de diciembre de 1549, Milán en, PLON, Eugène, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pom-*

da de Hungría también poseyó ejemplares de las medallas del emperador y de la Emperatriz Isabel; así como otras de su hermana Leonor y de su sobrino Felipe, todas fundidas en Bruselas por Leone Leoni en 1549. También tuvo una muy rica medalla en oro conmemorativa del enlace de Felipe II y María Tudor. La fundió Jacome da Trezzo en 1555. Se atribuye al mismo medallista y orfebre una más de María como reina de Bohemia, fundida en 1552, y otras dos en plomo de Juana de Portugal³⁹.

Las cuentas del tesorero Rogier Pathie revelan otro encargo más a Trezzo: una medalla de oro de Felipe II, con fecha del 23 de abril de 1556⁴⁰; así como otras tantas que no especifican artista, todas de distintos familiares a excepción de una de plata de Francisco I de Francia⁴¹. Merece la pena mencionar la medalla de plomo de Maximiliano, que aparece junto a un papel blanco con su retrato, pues quizá se tratase de una copia en boceto para pasarlo a lienzo. Destacamos también dos medallas de plata de Margarita de Austria⁴². Tanto su abuelo el emperador como su tía Margarita fueron figuras familiares muy queridas por la reina María.

4. PODER

No podríamos separar tajantemente qué piezas artísticas son elementos de recuerdo, de afecto y qué otras obras están pensadas para la legitimación del poder y la promoción del linaje, ya que muchas de ellas son polivalentes. En la mayoría de las ocasiones la pieza respondía a ambas naturalezas. Cuando un retrato era colocado junto a otros su significado podía cambiar, perdía su individualidad y pasaba a formar parte de una nueva idea de conjunto: galerías dinásticas en la mayoría de las ocasiones⁴³. Sabemos que María dispuso varios de sus retratos en grupo, conforme a este modelo y pretensión. La primera de estas galerías se situó en el Palacio de Coudenberg en Bruselas. En los retratos que se exhibían en este espacio se encontraba casi toda la fa-

peo Leon sculpteur de Philippe II, Paris, Plon, Nourrit & Co., 1887, p. 67.

39 ARMAND, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Tome II*, Paris, E. Plon, 1883, p. 339.

40 Cuentas de Rogier Pathie, Tesorero que fue de la Reina María de Hungría, Archivo General de Simancas [en adelante AGS], Contaduría Mayor de Cuentas [en adelante CMC], 1ª época, Leg. 1017, p. 1750. La primera noticia que se tiene de este lejajo fue publicada por Rudolf Beer: BEER, Rudolf, "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XII (1891), pp. XCIV y XCV.

41 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 56.

42 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 58 y 56.

43 FALOMIR FAUS, Miguel, "De la cámara a la galería...", p. 140.

milia Habsburgo. Se incluyeron, además, retratos de altos nobles y príncipes emparentados con el linaje. La mayoría de los retratos fueron trasladados, acompañando a la reina a sus muchas residencias, cambiando su significado en función del programa iconográfico. El famoso retrato ecuestre de Carlos V realizado por Tiziano en 1548 estuvo algún tiempo en esta galería, sirviendo para glorificar la victoria de Carlos en la batalla de Mühlberg. Este retrato imperial cambió de ubicación varias veces y su último destino estuvo en la residencia de la reina viuda en Cigales (Valladolid).

El tema de las galerías dinásticas de María de Hungría, sus retratos pictóricos familiares, sus usos y funciones ya ha sido tratado, por lo que no nos detendremos más de lo necesario⁴⁴. Tan solo recordaremos que la reina debió de haber exhibido sus galerías dinásticas en diversos espacios de los palacios de Coudenberg, Binche, Turnhout y en sus residencias en España, siendo transportadas de un lugar a otro. Los cuarenta y cinco retratos que trajo a España se estima que fueron separados en dos programas iconográficos diferentes⁴⁵. En aquel tiempo un retrato en manos de un coleccionista del siglo XVI podía entrar tan fácilmente como salir de la colección a través de los habituales regalos cortesanos, aunque la Reina los celaba bastante y, así, solicitó a María Tudor que le retornara el retrato de Felipe II pintado por Tiziano⁴⁶. En este fluctuar de las colecciones volvemos a resaltar la dualidad de los retratos familiares que fácilmente pueden pasar a recordar a un familiar ausente al que poder contemplar en solitario tras haber formado parte de un programa iconográfico para exaltar el poder dinástico.

La reina viuda planificó otras galerías dinásticas en escultura, como la conocida serie inacabada encargada a Leone Leoni, que estaba pensada para el palacio de Binche, aunque únicamente pudo contemplar su propia imagen y de Felipe II. Al mismo escultor encargó otras piezas, como el busto de bronce de sí misma, conservado en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena. Según Vasari, le acompañaron otros hoy perdidos de su hermano Fernando como Rey de Romanos y de su hijo Maximiliano, y otro más de la reina Leonor. Para los retratos de su hermano y su sobrino Maximiliano, Pérez de Tudela señala que Leone Leoni los habría retratado en un viaje apremiado por María en 1552⁴⁷. Ponz los menciona empleados más tarde en el jardín de

44 MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos de aliados y enemigos en las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría", *Eikón Imago*, 9/1 (2020) [FRANCO LLOPIS, Borja (ed.), *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad media a la actualidad*], pp. 161-181.

45 MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos de aliados y enemigos...", pp. 169-170.

46 DE GROOT, Wim, *The Seventh Window...*, p. 237.

47 PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)", *BSAA arte*, 82 (2016), p. 45.



Fig. 9. Grabado en papel con medalla de Luis II de Hungría y María de Austria. H. 1700-1750. RCIN 611547. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2020

Medio Día del palacio de Aranjuez⁴⁸ pero, como no aparecen entre las cuentas de la reina en España, hubo de ser Felipe II quien los trajo de Bruselas. Sin embargo, el destino escogido por la reina viuda para estos retratos debió de ser Turnhout, lugar en el que también dejó el grueso de su colección de libros por considerarlos un legado dinástico no enajenable. Seguramente los bustos señalados constituían otra galería dinástica escultórica. Según las fuentes, un retrato de mármol viajó con ella a España: el de su hermana Leonor de Austria retratada por Jacques du Brœucq⁴⁹, ahora conservado en el *Museo Nacional del Prado*, que probablemente sirvió para sacar el desaparecido en bronce (Fig. 8). El mismo museo conserva un busto en mármol de María de Hungría. Puesto que Leonor y María planeaban retirarse juntas, es de suponer que tenían intención de colocarlos en su residencia, o bien pensaban sacar nuevas copias en bronce.

De un uso más privado, pero igualmente enfocado al ejercicio de poder son las genealogías formadas por pequeños retratos en pergaminos miniados. La reina poseyó numerosas genealogías de este tipo, que mostraban tanto su linaje familiar como el de otras familias gobernantes en los diversos territorios europeos que, en bastantes casos –no lo olvidemos–, estaban emparentadas mediante matrimonio con los Habsburgo.

48 ESTELLA MARCOS, Margarita, “El mecenazgo de la reina María...”, pp. 295 y 317.

49 AGS, CMC, 1ª epoca, Leg. 1017, p. 621.

María de Hungría atesoraba un pergamino grande en el que estaba pintada la genealogía de los reyes de Francia; otro pergamino grande con las genealogías de los reyes de Castilla y la Casa de Borgoña “pintado y retratado en él los reyes que ha habido”; otro pergamino grande de las genealogías de España y Borgoña sin retratos; dos genealogías de Inglaterra “la una pintada en un pergamino de cuero e la otra en papeles”; un lienzo con la genealogía de los reyes de Inglaterra pintados “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 el que estaba pintada la genealogía de las armas de la casa de Borgoña; otro pergamino con la genealogía y escudos de armas del duque de Saboya; otro pergamino largo en el 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 el que estaba 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 feneçía en Luis rey de Francia”⁵⁰.

Las genealogías se remontaban a figuras bíblicas e, incluso, se paragonaban con la genealogía de Cristo. También se mezclaban las genealogías propias con figuras legendarias de la Guerra de Troya o relevantes personajes del Imperio romano por lo que, sin duda, el objetivo era engrandecer y legitimar a la Casa, al linaje y a ella misma en el ejercicio del poder.

Otra de las piezas artísticas que las mujeres del Renacimiento utilizaron para significar su participación en la política internacional fueron los juegos de ajedrez de personajes. Algunos eran auténticos retratos en miniatura y con ellos se infiltraba el mensaje dinástico en un ámbito que, aparentemente, era meramente lúdico. Así, en las piezas de estos ajedreces aparecían las patronas que los encargaban junto a los protagonistas de su tiempo. Desde principios del siglo XVI artistas alemanes afincados en Augsburgo tallaban y policromaban piezas de madera para juegos de mesa como el ajedrez o las damas que portaban rostros de personajes poderosos. Se ha demostrado que el patronazgo de algunos de estos juegos corresponde a mujeres en el poder como Luisa de Saboya o Margarita de Austria. Juana de Castilla también tuvo uno, del que se apropió Isabel de Portugal⁵¹.

El mejor conservado es un juego de tric-trac –tablas reales o *backgammon* que se juega de modo semejante al de las damas pero que requiere una estra-

50 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 635-636, 639-640.

51 Véase REDONDO CANTERA, María José, “Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal”, en RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.), *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.

tegia más elaborada— del *Kunsthistorisches Museum* de Viena, obra de Hans Kels datada en 1537.

Este juego se compone de treinta tablas circulares a modo de medallas. En las tapas exteriores se representa a Carlos V y Fernando I con las armas del linaje, la cadena del Toisón y los escudos de los territorios gobernados por los Habsburgo. Junto a ellos aparecen Fernando el Católico, Carlos el Temerario y Vladislao II de Hungría y Bohemia. Los escudos de los territorios del imperio enmarcan las cuatro esquinas, que muestran a Nino, legendario rey fundador del imperio asirio, Ciro II el Grande, fundador del Imperio aqueménida, Alejandro Magno y Rómulo, es decir, los gobernantes de los cuatro grandes imperios mundiales. En la otra tapa del juego se representa a Alberto I de Austria Rey de Romanos, Federico III, Maximiliano I y Felipe el Hermoso.

En su interior, las piezas representan a familiares como el rey Luis II de Hungría —que parece haber sido tallado a partir del mismo boceto empleado en la medalla de Hans Daucher (Fig. 5)—, la reina viuda María, Margarita de Austria y María de Borgoña— así como personajes de su tiempo, emperadores romanos y otros gobernantes antiguos junto a pasajes bíblicos y mitológicos protagonizados por mujeres templando a varones⁵². La inscripción AF hace referencia a Fernando y a su esposa, Ana de Hungría. María de Hungría aparece retratada de perfil, asemejándose mucho a la imagen de su abuela María de Borgoña. Ambas se representan con la mandíbula prominente, estableciendo un claro paralelo entre ellas⁵³. La fuerte presencia de personajes históricos y mitológicos femeninos y el prototipo en el que se basa la imagen de Luis, hacen posible que el juego fuese comisionado por María de Hungría para Fernando y Ana de Hungría. Podría haber sido encargado con la intención de que el nuevo rey de Hungría no olvidase el papel político tan importante que podían desempeñar las mujeres de la dinastía.

En las cuentas del tesorero de la reina viuda en su estancia en Cigales aparecen varios juegos de ajedrez confeccionados con materiales preciosos como plata, marfil y jaspe. Uno de ellos era un “axedrez de personajes”. Poseía otros dos juegos “de turcos” y uno de ellos era de marfil⁵⁴. Sabemos también que pensaba regalar un juego de tablas reales más a su sobrina,

52 TORRE FAZIO, Julia de la, *El retrato en la miniatura española bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, p. 38. Se pueden ver las piezas que componen este juego de tric-trac o tablas reales en este enlace: https://www.khm.at/en/objectdb/?query=all_persons%3AHans%20Kels%20d.%20%C3%84.

53 WILSON-CHEVALIER, Kathleen, “Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I”, *Renaissance Studies*, 16/4 (2002), p. 485.

54 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 721-722.

Juana de Portugal que fue recibido por la reina en junio de 1558⁵⁵. El encargo se realizó a “Nicolás Trempe”, que aparece como entallador de su Majestad en la relación de salarios⁵⁶ de la corte de la reina viuda y que, más tarde, tuvo que pleitear ante el Consejo de Castilla porque su obra quedó sin pagar. El pleito subsiguiente resulta un documento muy interesante porque informa de la gran calidad del tablero y sus piezas, y del autor, natural de Amberes. Además, nos relata las circunstancias del encargo.

Declara que cuando la reina llegó a España le mandó “que hiziese un tablero para jugar tablas, con sus tablas e todo recaudo que fuese muy rico e de la más sutil delicada obra que pudisese”. Trempe le mostró un tablero que traía

“comenzado de Flandes, para que si agradase a su magestad, aquellas obras se continuasen y acabase o se hiziese otro, y la dicha serenissima Reina se contento tanto de la obra que llevaba el dicho tablero que mando que lo acabase, asi como lo llevaba comenzado porque era muy bueno y le contentaba, y mando que pusiese en el las armas de la serenissima Princesa de Portugal”⁵⁷.

Da noticia de que trabajó en el encargo dos años y que le habían prometido cuatrocientos ducados. En el pleito aportó la tasación de la obra por varios artistas. Uno de ellos, Gautier Tribnes, entallador, declara “que si el dicho tablero solo se vendiere e hiziera en Flandes o en Alemania, podría valer dozientos ducados, antes mas que menos”, atendiendo a la calidad, delicadeza y trabajo de la obra, pero que si fuese realizado en España valdría más de cuatrocientos ducados⁵⁸. Diego de Castro, entallador de la villa de Valladolid, valora que el tablero, sin las tablas, puede costar trescientos ducados⁵⁹. Nicolás Trempe, que aparece también mencionado como Tiempes y Trenpes, ha de ser Nicolás Tiempers, el entallador documentado en Valladolid hasta 1577. Poco se sabe de su obra, pero se cree que trabajó con el escultor Juan de Juni en algunos retablos⁶⁰ y contrajo matrimonio con su

55 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 2041.

56 AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 1866.

57 Pleito ante el Consejo Real, 1 de enero de 1559. Nicolás Trempe, tallista, vecino de Amberes, con el fiscal de Su Majestad y el tesorero de la difunta reina de Hungría, por el pago de un tablero para jugar tablas reales que le había encargado la reina, valorado en más de cuatrocientos ducados, AGS, Consejo Real de Castilla [en adelante CRC], 743, 6, f. 18.

58 AGS, CRC, 743, 6, f. 3v.

59 AGS, CRC, 743, 6, f. 4.

60 José Martí y Monsó publicó la primera noticia sobre Nicolás Tiempers o Nicolás de Amberes. En 1561 era yerno de Juan de Juni cuando el 20 de marzo de ese año fue presentado como fiador del gran imaginero en el concierto para la conclusión del retablo mayor de Santa María la Antigua de Valladolid. Tiempers estuvo casado con María de Montoya al menos de 1561 a 1572 fecha en la que aparece como difunta. Nicolás de Amberes seguía vivo el 8 de abril de 1577 cuando Juan de Juni hizo testamento y mencionó que el entallador de Amberes le adeu-

hija, María de Montoya⁶¹, lo cual es indicio de la alta estima en la que le hubo de tener el imaginero.

Tiempers presenta como testigos a otros artistas que María tuvo a su servicio en España: Esteban de Notere⁶², platero de 32 años, declara haber visto el tablero en Cigales “con su cubierta verde”⁶³. Sin duda el juego y su tablero debieron de ser de gran calidad y muy similar al conservado en Viena. En este caso estaba pensado, como ya hemos mencionado, para regalarlo a su sobrina Juana, que en esos momentos actuaba como Regente en nombre de su hermano, Felipe II. Otro artista mencionado en este documento como testigo es “Simon van Nubel”. Ya en las notas que recoge Beer sobre las Cuentas del Tesorero Rogier Pathie se menciona a “Simon van de Novele, pintor de su magestad”, denominado también “Simon van der Nobe”⁶⁴. Gracias al pleito podemos saber que firma como Simon van Tinomus, dice tener 26 años y ser pintor de la Reina. El último testigo es un entallador que se hacía llamar Gutiérrez⁶⁵, cuyo apellido ha de ser Tizzon, a juzgar por las cuentas del tesorero⁶⁶. Todos ellos dan cuenta de que lo que afirma Tiempers es cierto.

daba parte de la dote que había recibido al casarse con su hija María de Montoya; MARTÍ Y MONSO, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901, pp. 344-345, 363, 365 y 373. Posteriormente cuantos han tratado de la obra de Juni han recogido las noticias de Martí y Monsó; así Portela Sandoval que menciona a Nicolás Tiempers como uno de los ayudantes de Juan de Juni en PORTELA SANDOVAL, Francisco, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977, p. 333. Parrado del Olmo recoge documentos del Archivo de Protocolos de Valladolid según los cuales el 6 de abril de 1564 “Nicolás Tiempers, entallador, se compromete a pagar a Artur Flamenco, su oficial, 3750 maravedís, por el trabajo que éste le prestó en dicho oficio”. Más adelante, el 3 de octubre del mismo año, Tiempers de Amberes se compromete a realizar doce sillas francesas para el conde de Urueña; de modo que aparte de colaborar con Juni continuó trabajado en su oficio de entallador independientemente; PARRADO DEL OLMO, Jesús María, “Noticias artísticas de protocolos vallisoletanos”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 527-528.

61 GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941, pp. 27-28.

62 Esteban de Notere aparece en las cuentas del tesorero, pero no como platero sino como potero de cámara y músico de la Reina, teniendo en su poder varios instrumentos musicales y algunos textiles. AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 508, 710-715.

63 AGS, CRC, 743, 6, f. 19.

64 BEER, Rudolf, “Acten, Regesten und Inventare...”, p. XCIV.

65 AGS, CRC, 743, 6, ff. 20 y 22.

66 “Y reçivensele mas en quenta noventa e una libras que dio y pago a Gutierrez Tizzon entallador por ciertas mesas y sillas e bancos e cosas que hizo de su oficio para el servicio de la casa de su magestad” AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, p. 1898. También aparece mencionado como Gutiérrez Tizi6n y Galterio Tizi6n; AGS, CMC, 1ª época, Leg. 1017, pp. 1996 y 2005.

Por último, volvemos a mencionar las medallas con retratos, ya que en ocasiones cumplían la función de ser medallas conmemorativas. Así en una medalla de 1546 la reina María comparte espacio con Luis II (Fig. 9)⁶⁷. La medalla conmemoraba los veinte años de la muerte heroica del esposo en la batalla de Mohács, escena representada en el reverso que está acompañada de una inscripción ilustrativa:

LUDO: HVNG: BOEM: ZC · REX · ANV: AGENS · XX · IN · TVRCAS APUD · MOHAZ · CVM · PARVA · SVORVM · MANU · PVGNAS · HONESTE OBYT · MDXXVI [Luis, rey de Hungría y Bohemia, luchó a la edad de 20 años contra los turcos en Mohács con un pequeño grupo de seguidores y sufrió una muerte honorable en 1526].

En el anverso observamos que Luis ya no es un joven de 20 años, sino que ha desarrollado barba y rostro de adulto. Sin embargo, la reina, y pese a lo tardío de su ejecución, no aparece con vestimenta de viuda puesto que aquí representa su compromiso permanente con Hungría y en la lucha contra el turco. La unión de los reinos cristianos contra el expansionismo del imperio turco fue una idea sobre la que María insistió desde que fue reina de Hungría hasta el final de sus días, con lo que la conmemoración de esta batalla servía de retórica de poder a su propia persona. El autor escogido en este caso es Christoph Fuessl (doc. 1526-1561), eslovaco. Nos hemos referido arriba a otra medalla encargada en 1536, el en décimo aniversario del fallecimiento de su esposo.

Pese a esto, y a modo de conclusión, no podemos olvidar que las medallas, al ser un retrato auténtico, también tenían un significado más íntimo, el deseo del promotor de conmemorar a una persona, un hecho o un pensamiento. Esta presente el doble valor al que nos hemos referido. En los retratos familiares nunca la imagen está totalmente libre de afecto. Al mismo tiempo, siendo coleccionadas y exhibidas por mujeres en el ejercicio del poder, tampoco están totalmente libres del mensaje político que las legitima en su gobierno.

Hemos mencionado tres monedas de Luis, de los años 1526 –o tal vez modelo descartado para otra medalla a fundir en 1536–, 1536 y 1546, por lo que la Reina encargaba medallas en el aniversario de su muerte a manos del ejército turco. De este modo tenemos un claro ejemplo de cómo un objeto artístico podía ser polivalente.

⁶⁷ *The Frick Collection* conserva una de estas monedas, puede ser consultada en <https://collections.frick.org/objects/2694/ludwig-ii-king-of-hungary-bohemia-and-croatia-b-1506-r?>. También, HERÄUS, Carl Gustav, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhunderte in einer Folge von Schaumünzen*, Wien, J. G. Heubner, 1828, vol. 1, p. 39, vol. 2, lám. XXVIII.

La semejanza a su vez sirve de punto de encuentro entre familiares nunca vistos o antepasados, como demuestra el comentario de Leonor frente a las efigies borgoñonas⁶⁸, a la vez que el parecido refuerza la pertenencia dinástica a ojos de un tercero.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAND, Alfred, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles. Tome II, III*, Paris, E. Plon, 1883-1887; disponible: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20all%20%22cb30028265v%22&rk=21459;2>
- BÁRANY, Attila, "Queen Maria, the Cult of Louis II and Hungary in the Low Countries" en *Történetek a mélyföldrol. Magyarország és Németalföld kapcsolata a kora újkorban*, Debrecen, Printart-Press, 2014, pp. 362-397.
- BEER, Rudolf, "Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General zu Simancas", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XII (1891), pp. XCI-CCIV; disponible: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1891/0491/thumbs>
- BORN, Annick, "The Moeurs et fachons de faire de Turcs. Süleyman and Charles V: Iconographic Discourse, Enhancement of Power and Magnificence, or Two Faces of the Same Coin?" en HERBERT KARNER, Ingrid Ciulisová y GARCÍA GARCÍA, Bernardo (eds), *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, Lovaina, KU Leuven, 2014, pp. 283-302.
- CANO CUESTA, Marina, *Catálogo de medallas españolas*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- CHECA CREMADES, Fernando, "El retrato español", *Revista de libros*, 97 (2005), pp. 27-31; disponible: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2915
- CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Carlos V y la Familia Imperial, Tomo III*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2010.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.), *Inventarios de Felipe II*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2018.
- DE GROOT, Wim, *The Seventh Window: The King's Window Donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Amsterdam, Uitgeverij Verloren, 2005.
- EICHERBERGER, Dagmar y BEAVEN, Lisa, "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria", *The Art Bulletin*, 77, 2 (1995), pp. 227-228; disponible: <https://www.jstor.org/stable/3046099?seq=1>
- ESTELLA MARCOS, Margarita, "El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y REDONDO CANTERA, María José (eds), *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 2000, pp. 283-322.

68 Véase nota 9.

- FALOMIR FAUS, Miguel, "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*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade / Instituto de Cultura Portuguesa, 1999, pp. 125-140; disponible: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo6261.pdf>
- FORTINI BROWN, Patricia, *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid. Akal, 2008.
- GACHARD, Louis Prosper, *Rapport à Monsieur le ministre de l'intérieur: sur différentes séries de documents concernant l'histoire de la Belgique, qui sont conservées dans les archives de l'ancienne chambre des comptes de Flandre, à Lille, Bruxelles*, M. Hayez, 1841; disponible: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:000781202>
- GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. Tomo Segundo. Escultores*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1941.
- GORTER-VAN ROYEN, Laetitia, *Maria van Hongarije regentes der Nederlanden. Een politieke analyse op basis van haar regentschapsordonnanties en haar correspondentie met Karel V*, Hilversum, Verloren, 1995.
- GORTER-VAN ROYEN, Laetitia y HOYOIS, Jean-Paul (eds.), *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle. Tome 2: 1533*, Turnhout, Brepols, 2018.
- HERÄUS, Carl Gustav, *Bildnisse der regierenden Fürsten und berühmter Männer vom vierzehnten bis zum achtzehnten Jahrhunderte in einer Folge von Schaumünzen*, Wien, J. G. Heubner, 1828, 2 vols.; disponible: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11200390_00053.html y https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11200391_00085.html
- JORDAN GSCHWEND, Annemarie, "Antoine Trouvèon, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert", *Revue de l'Art*, (2008), vol. 159, pp. 11-20.
- JUSTE, Théodore, *Les Pays-Bas sous Charles-Quint: Vie de Marie de Hongrie, tirée des papiers d'état. Introduction a l'histoire des Pays-Bas sous Philippe II*, Bruxelles et Leipzig, Muquardt, 1855; disponible: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10273851_00007.html
- KOOS, Marianne, "Concealing and Revealing Pictures in 'Small Volumes': Portrait Miniatures and their Envelopes", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6, (2018), p. 33-54 ; disponible: <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.22873>
- KUSCHE ZETTELMEYER, Maria, "La influencia de Jakob Seisenegger (1505-1567) en la retratística española del siglo XVI", en BRAVO, Miguel Cabañas (ed.), *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, Madrid, Editorial CSIC, 2005, pp. 281-293.
- LLOYD, Stephen, "Intimate Viewing: The Private Face and Public Display of Portraits in Miniature and on Paper", en LLOYD, Stephen y SLOAN, Kim, *The Intimate Portrait. Drawings, Miniatures and Pastels from Ramsay to Lawrence*, London, National Galleries of Scotland-British Museum, 2008, pp. 13-24.
- MANSFIELD, Lisa, "Portraits of Eleanor of Austria: From Invisible to Inimitable French Queen Consort", en BROOMHALL, Susan (ed), *Women and Power at the French Court, 1483-1563*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pp. 173-205; disponible: <https://10.2307/j.ctv8pzd9w.9>

- MARTÍ Y MONSO, José, *Estudios histórico-artísticos: relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñón, 1901; disponible: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10067959
- MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, *El patronazgo artístico de María de Hungría: estado de la cuestión*, Madrid, Servicio de Publicaciones UAM - Colección Trabajos Fin de Máster, 2015.
- MARTÍNEZ MARÍN, Cruz María, "Retratos de aliados y enemigos en las galerías dinásticas de la Reina María de Hungría", *Eikón Imago*, 9/1 (2020) [FRANCO LLOPIS, Borja (ed.), Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad media a la actualidad], pp. 161-181; disponible: <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/406/pdf>
- MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2020.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María, "Noticias artísticas de protocolos vallisoletanos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 39 (1973), pp. 527-530; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2701558.pdf>
- PINCHART, Alexandre, "Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche, reine douairière de Hongrie (1558)", *Revue Universelle des Arts*, 3 (1856), pp. 127-146; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415542v/f136.item>
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena, "Adenda a la correspondencia artística entre el cardenal Granvela y el Duque de Villahermosa (1560-1574)", *BSAA arte*, 82 (2016), pp. 33-50; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5866515.pdf>
- PLON, Eugène, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leon sculpteur de Philippe II*, Paris, Plon, Nourrit & Co., 1887; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9691485j.r=Leone%20Leoni%20Sculpteur%20de%20Charles%20Quint?rk=21459;2>
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1977.
- REDONDO CANTERA, María José, "Formación y gusto de la colección de la Emperatriz Isabel de Portugal", en RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (coord.), *El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, CSIC, 1999.
- REDONDO CANTERA, María José, "La contribución de Isabel de Portugal al coleccionismo de pintura imperial" en VÁZQUEZ DUEÑAS, Elena; ARROYO ESTEBAN, Santiago y CHECA CREMADES, Fernando (coords), *Museo Imperial: el coleccionismo artístico de los Austria en el siglo XVI*, Madrid, Fernando de Villaverde Ediciones, 2013. pp. 121-145.
- REDONDO CANTERA, María José, "Linajes, afectos y majestad en la construcción de la imagen de la Emperatriz Isabel de Portugal", *Congreso Internacional Imagen y apariencia Murcia, 19-21 de noviembre, (2008)*; disponible: <http://congresos.um.es/imagenyapariciencia/11-08/paper/viewFile/1111/1081>
- RODRÍGUEZ MARCO, Isabel María, "Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato", *Espacio Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6, (2018), pp. 331-

- 348; disponible: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/20598>
- RUBIO MORAGA, Ángel Luis, "La Propaganda Carolina. Arte, Literatura y Espectáculos al servicio del Emperador Carlos V", *Historia y Comunicación Social*, 11, (2006), pp. 115-126; disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0606110115A>
- SCAILLIÉREZ, Cécile, *François I^{er} et ses artistes dans les collections du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- SCHER, Stephen K (ed.), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, Harry N. Abrams / The Frick Collection, 1994.
- SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005; disponible: <http://roderic.uv.es/handle/10550/38530>
- TORRE FAZIO, Julia de la, *El retrato en la miniatura española bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- VAN DEN BOOGERT, Bob, KERKHOFF, Jaqueline, KOLDEWEIJ, A, *Maria van Hongarije: koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*, Utrecht, Waanders; Rijksmuseum Het Catharijneconvent; Noordbrabants Museum, 1993.
- WEISS, CH., *Papiers d'État du cardinal de Granvelle: d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon. Tome 4*, Paris. Imprimerie Royale, 1843; disponible: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6231075j?rk=171674;4>
- WILSON-CHEVALIER, Kathleen, "Art patronage and women (including Habsburg) in the orbit of King Francis I", *Renaissance Studies*, 16/4 (2002), pp. 474-524.