



VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2014

**VI CONGRESO VIRTUAL SOBRE
HISTORIA DE LAS MUJERES.
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2014)**



El mecenazgo artístico de María de Hungría en el contexto europeo.

Cruz María Martínez Marín.

El mecenazgo artístico de María de Hungría en el contexto europeo.

Cruz María Martínez Marín

Resumen

En este artículo se establece un paralelismo a modo comparativo entre los usos de las imágenes en las cortes europeas de los Países Bajos, Inglaterra y Francia bajo los gobiernos de Margarita de Austria, María de Hungría, Isabel Tudor y Catalina de Médici. El objetivo es mostrar cómo el arte creado para ser exhibido en los gobiernos femeninos responde a unas finalidades de legitimidad propia y dinástica.

Abstract

This paper shows a comparison between the uses of courtesans images in Netherlands, England and France under the governments of Margaret of Austria, Mary of Hungary, Elizabeth Tudor and Catherine de Medici. The aim is to show how art created to be seen in female governments responds to them own purposes of dynastic legitimacy.

1. INTRODUCCIÓN

El asunto de que la soberanía residiera en manos de una mujer en el siglo XVI resulta difícil de eludir, ya que multitud de reinos europeos contaron con reinas consortes o regentes. Los tratados clásicos y medievales que estudian la naturaleza de la monarquía la asocian a la figura masculina y los atributos considerados como tales, por lo que los argumentos que tratarán de soportar la habilidad de una mujer para ejercer el gobierno estarán orientados a atribuir a las mujeres cualidades tradicionalmente consideradas viriles y relacionadas con el buen gobierno como la virtud, el valor y la inteligencia. De esta manera hoy día los historiadores toman conciencia de las ansiedades de dichas mujeres por la necesidad de soportar un rol, luchando constantemente por reafirmar su imagen y capacidad. Los tratados renacentistas sobre la virtud de la mujer quedan influenciados positivamente por las narrativas de Boccaccio, quien por ejemplo diría que Juana, reina de Jerusalén y Sicilia era generosa “a la manera de un rey más que de una mujer” (Cruz y Suzuki, 2009, p. 2).

Se da el caso de que muchas de estas mujeres en el poder resultaron ser grandes mecenas de las artes, y no es de sorprender puesto que gran parte de esta comisión

artística estaría destinada a la legitimación de su propio poder. El arte pues, sería puesto al servicio de una idea, actuando como herramienta de persuasión política. Habitualmente se ha prestado atención al mecenazgo y patrocinio artístico de los soberanos dedicando poca atención a la labor femenina dentro de este marco. La mayor parte de los estudios sobre mujeres en el poder de este periodo se ha centrado en Isabel de Castilla e Isabel Tudor, aunque últimamente se ha ampliado la historiografía sobre este tema. Comparar estas figuras femeninas y sus roles desde una perspectiva más amplia que la nacional, digamos, la europea, es un trabajo que merece atención. La obra conjunta de Anne J. Cruz y Mihoko Suzuki (2009) busca explorar por primera vez esta vía, tratando de abrir el campo a esta perspectiva transnacional y transcultural sobre las investigaciones de estas patronas que hasta ahora han sido estudiadas de forma singular. Durante el siglo XVI, el asunto de que la soberanía residiera en manos de una mujer resulta difícil de eludir puesto que se dio el caso de que en multitud de los reinos europeos una mujer se sentó en el trono actuando como consorte o regente. Los roles políticos de las mujeres serían pues debatidos en tratados de dialéctica, panfletos, poesía popular y drama. *The First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women* escrito en 1558 por John Knox, tenía como principal propósito la defensa del Protestantismo, tratando el reinado de cuatro mujeres: Catalina de Médici, María de Lorena, María reina de Escocia, y María Tudor, y éste sería tan solo uno de tantos (Cruz y Suzuki, 2009, pp. 2-4).

Para tratar de abrir un poco el panorama a la perspectiva europea en la que habremos de estudiar la figura de María de Hungría nos vamos a centrar en esto último, el modo en que el arte actuó como uno de los muchos medios para persuadir, autorizar y legitimar el papel de estas mujeres en el gobierno. Escogemos tres figuras por su ejemplaridad: Margarita de Austria, Catalina de Médici e Isabel I de Inglaterra. Viuda, madre y mujer soltera, las tres armarían todo un aparato ideológico en torno a sus tan diferentes roles, debidamente argumentado y reflejado a su vez en la promoción artística y en su propio retrato oficial.

En algunas ocasiones las mujeres habían ostentado posiciones de mayor menor poder, cuya autoridad provenía de un hombre que las legitimaba, como en el caso de regente temporales, por ejemplo, Luisa de Saboya, madre de Francisco I de Francia. Sin embargo en el caso de las tres mujeres que hemos escogido, ellas mismas construirían los argumentos para su propia legitimidad. A pesar de que usarían a su linaje y autoridades masculinas que las situarían en el poder, fueron ellas las que delinearían las bases de su propio reclamo político a través de la imagen, dejándose asesorar por humanistas y otros

cortesanos (Lawrence, 1997, p. 18). Esta va a ser la vía a través de la cual compararemos su labor como mecenas, dejando a un lado el coleccionismo y encargos destinados a ámbitos privados, y que por tanto, no está orientado a la exhibición y difusión de la creación de la imagen propia.

2. CREACIÓN DE UNA IMAGEN EN EL PODER

2.1. El retrato

En el entorno Habsburgo y especialmente entre las mujeres del linaje, las cualidades que presentaron éstas fueron calificadas de varoniles, ya que el ejercicio de gobierno fue un rasgo común a todas ellas, comportando disciplina, rigor y voluntad. Compartirán la idea de luto modestia y en algunos casos de retiro, pero su viudedad las convirtió en piezas clave de la política llevada a cabo por Carlos V y Felipe II. Tras la muerte de sus maridos pasaron a obedecer a los intereses de la dinastía con absoluta fidelidad. Así, su posición y estatus las identifica bajo un prototipo común con rasgos muy similares. En el terreno del mecenazgo actuaron por el deseo de exaltar a su linaje, lo que a su vez les permitió una vía de autoafirmación en un medio tradicionalmente masculino. La primera en fijar este prototipo de viuda de la casa de Austria fue la Archiduquesa Margarita. (Martínez-Burgos García, 2008, p. 66). Para la configuración de esta imagen pública seguramente le serían útiles los tratados sobre ascética y moral, convertidos en un modelo de virtud para viudas, que recibió en 1503 de su abuela Margarita de York (Gonzalo Sánchez-Molero, 2009, p. 158), al igual que María de Hungría se sirvió de *La Viuda Cristiana* de Erasmo, con la diferencia sustancial de que ésta obra fue creada por el humanista tomándola como ejemplo a ella misma.

Margarita de Austria se sitúa al margen del prototipo de viudedad que la sociedad había reglado para ella a través de los tratados y manuales en los que se regulan los tiempos que han de medir la vida. La mayoría de las princesas que enviudaban se convertían en educadoras y hayas. También es frecuente encontrar la figura de la señora de piso, la que tras enviudar se retiraba a algún convento donde poder llevar una vida de recogimiento y oración. La mayoría de estas "pisaderas" asumieron la disciplina y modo de vida conventual, y en ocasiones desempeñaron dentro de éste labores de protección y mecenazgo. La obligatoriedad del aislamiento para la mujer aparece recomendado por los humanistas, desde Fray Hernando de Talavera hasta Fray Luis de León y Luis Vives. Éste último recomienda el luto como muestra de la continencia y honestidad que ha de regular sus vidas. A pesar de la irrupción del humanismo, la ortodoxia medieval se mantuvo en

muchos aspectos en lo que respecta a la mujer, manteniendo la inferioridad de su sexo. Esta situación de la tratadística vendría a cambiar tímidamente con el paso del tiempo por el apoyo teórico que estas mujeres en el poder necesitarían para apoyar su causa. (Martínez-Burgos García. 2008, pp. 64-65).

Gossaert y Bernard van Orley serán los pintores de cámara de Margarita de Austria y su retrato incidirá siempre en la toca de viuda con la que se crea el "tipo" para el resto de viudas de la familia (Fig. 1), (Martínez-Burgos García, 2008, p. 67). Fue muy cuidadosa en la construcción de su propia imagen. Siguiendo el ejemplo de Maximiliano y de otros gobernadores contemporáneos, una vez configuró la apariencia que quería exhibir, diseñada por van Orley, encargaría un gran número de copias sobre este modelo. La imagen que adoptaría sería la de un rostro sereno, portando la toca de viuda. Haciendo exhibición de esta condición, mostraba su deseo de no volver a casarse y además la incluye en la jerarquía masculina familiar original, sometándose pues a la autoridad del *pater familias*, Maximiliano, y más adelante, la de su sobrino Carlos como nueva cabeza de la dinastía. (Eichberger, 1996, pp. 226-227). Es la misma fórmula que empleó María de Hungría siguiendo su ejemplo, implica sometimiento dinástico, obediencia y deber. Así pues la autoridad masculina a la que hacen referencia ambas no es la de sus alianzas matrimoniales, sino el sometimiento a la dinastía Habsburgo (Fig. 2).

En cuanto a la imagen oficial de los retratos de Catalina de Médici, la reina francesa adopta una imagen serena, estable, en la que se muestra como la viuda devota -y por tanto, la mujer perpetua- de Enrique II (Fig. 3). Esto se sumaba a su mayor ostentación, el ser madre de reyes, apoyando incansablemente a sus hijos en su empeño por poner orden en el reino. Catalina acepta la premisa de que una mujer tiene responsabilidades, especialmente respecto a la maternidad. Los grabados enfatizaban su función maternal con títulos como "Reina madre de Francisco y Carlos" o más tarde, "Reina madre de Francisco, Carlos y Enrique¹". (Crawford, 2000, pp. 659, 671-672), (Fig. 4). Además, el negro y el blanco eran los colores de la Diana de Poitiers, por lo que de esta manera en parte también estaba arrebatándole su identidad, menguando su importancia (Ffolliott, 1989, p. 141).

Del mismo modo, si en el siglo XVI las exhibiciones de poder los reyes estaban asociados a Júpiter, Hércules o Marte, cuyos atributos no solo representaban, sino que reforzaban su soberanía, cuando Enrique II murió, Catalina trató de encontrar su propio paralelo mitológico. La reina madre ahora necesitaba crear su propia iconografía de poder. Esto se

1 A la muerte de Carlos IX le sucedería su hermano menor, Enrique III.

convirtió en un punto aún más crítico a la muerte de su hijo mayor, Francisco II, quien pasaba el trono a su hermano Carlos de tan solo diez años. Catalina necesitaba mostrarse a sí misma como la persona más adecuada para hacerse cargo del gobierno y además luchar por demarcarse y mostrarse superior a Diana de Poitiers (Ffolliott, 1989. p. 138). Era necesaria una asociación a un prototipo antiguo, escogido específicamente para justificar sus pretensiones y presentarse a sí misma con la misma potencia narrativa que sus predecesores masculinos, quienes también usaron dramas mitológicos. Hera o Minerva podrían haberle proporcionado una imagen en la misma línea que sus propias vestiduras de viuda, simbolizando su unión a Enrique, pero no hubieran sido un buen ejemplo de poder autosuficiente. Además, Minerva tenía coraje pero no cuadraba con su imagen de reina madre. Diana, la casta y poderosa diosa de la luna estaba ya siendo utilizada para Diana de Poitiers, y sería siempre asociada con ella. Venus, por otro lado, no podría darle el sentido de autoridad que necesitaba. Su dilema de encontrar un modelo clásico que la autorizada en el poder fue solventado por Nicolas Houel, un cortesano que en 1562 se presentó a él con la *Historia de la Reina Artemisa*. Aunque nunca se había publicado, su manuscrito circulaba por la corte. Presentaba la historia idealizada de Artemisa, reina de Caria en Asia Menor. Era la inconsolable viuda de Mausolus, y tras su muerte reinó en Caria por derecho propio. Artemisa era celebrada por algo que ninguno de los inmortales podría ser: una viuda. Representaba el perfecto prototipo para Catalina. Las fuentes antiguas arrojaban poca información sobre Artemisa por lo que Houel creó su biografía añadiendo eventos que podrían asociarse a la vida de Catalina. Fueron los artistas los que dieron forma a estos episodios, ayudando a configurar la estructura de poder. Los tapices encargados sobre la historia de Artemisa/Catalina a Caron la mostraban en una gran variedad de actividades que reflejaban sus deberes reales: organizando el funeral de su marido, planeando la construcción de su monumento funeral, supervisando la educación de Carlos, y administrando el gobierno. La posición de Diana de Poitiers se había debilitado a la muerte de Enrique, pero su figura había sido importante durante demasiado tiempo, y estaba estrechamente unida al rey en sus propias imágenes, Caron no podía simplemente ignorarla al crear la imagen de autoridad de la reina madre. Para defender dicha imagen de autoridad, el artista tuvo que subvertir la forma de Diana, combatiendo imaginaria con imaginaria. Para ello, y puesto que Artemisa y Diana son prácticamente la misma imagen, potenció las cualidades atribuidas a Artemisa negadas a Diana y que estaban relacionadas con Diana de Poitiers y Catalina de Médici. Artemisa, pese a ser una deidad casta como Diana, paradójicamente estaba

asociada a la fertilidad y a los partos. De esta manera Caron convertiría a los delfines en símbolo de fertilidad, puesto que Catalina era la *dauphin* y había sido capaz de darle a Enrique lo que Diana de Poitiers nunca pudo, descendencia. La estrategia a seguir no fue negar la existencia de Diana sino relegarla a una posición inferior de un modo consciente (Ffolliott, 1989. p. 139-141). Así por ejemplo en el Castillo de Anet donde la reina viuda vivió sus primeros años, se permitió la presencia de la fuente de Diana, asociada con Diana de Poitiers pero lejos de coronar el jardín donde se encontraba, se redujo a mera decoración, extirpada de éste (Fig. 5). Además, la imagen reclinada de desnudo femenino recordaba a imagen de la Ninfa de Fontainebleau y que era asociada a Eva y Cleopatra, dándole un toque misógino de *femme fatale*, atacando la imagen de Diana de Poitiers, como apunta Sheila Ffolliott (1989. p.141), (Fig. 6).

Isabel I también ejerció el poder y además lo hizo en soledad y por derecho propio, no se trataba de una regencia. Fue reina de Inglaterra sin contraer matrimonio y sin dar un heredero al trono. Hizo falta una mujer muy inteligente que supo tener el arte de su lado para ejercer su poder, dio muestras de carácter, de autoridad y buen gobierno. A partir de Nicholas Hilliard en 1575, Isabel I usa alegorías para dignificar su imagen y construir su autoridad, además de resaltar como positivas sus características. Así, si bien no había continuado la dinastía siendo esposa y madre, resaltaría justamente los valores de su belleza y castidad (Frye, 1993, p. 43).

En ocasiones se representaba a la reina con la edición inglesa de la Biblia, para subvertir la imagen de María Tudor como católica, y a su vez, para anunciar la nueva era dorada protestante que venía a traer la nueva reina. En las entradas de la segunda mitad del siglo XVI, se hacen patentes las aspiraciones de la monarquía, en contraposición a las de sus países rivales. A su vez se muestran con una perspectiva sacralizada, en la que Cristo es uno de los prototipos, estableciendo un paralelismo entre la entrada a la ciudad y la entrada de Cristo a Jerusalén (Strong, 1999, p. 10).

La representación de Isabel rezando estaba cuidadosamente creada sobre dos signos: la aceptación de la nueva Biblia y el agradecimiento y sometimiento a Dios. Además, gustaba de asociarse a una poderosa imagen masculina bíblica, el profeta Daniel. En el *Passage* se recoge que era una verdadera devota de éste. Isabel se compara en el panfleto con Daniel, bien educada, masculina, sabia en asuntos políticos y espirituales y dedicada a Dios. Se narra que al igual que Dios libró al profeta de ser devorado por los leones, ella misma se vio abrumada y por Dios liberada. Compara los leones de Nabucodonosor con los leones que poseía la torre en la que había sido hecha prisionera

por María Tudor en 1554. Así, si la mayoría de alegorías de su Entrada estaban hechas para celebrar su feminidad, reforzando su rol como mujer en el poder, aquí momentáneamente ocupa una posición andrógina o masculina, como el retrato que mandó a Eric de Suecia en respuesta a su petición de matrimonio (Fig. 7). Por tanto, interesaba afirmar su condición femenina pero al mismo tiempo recoger en su figura atributos y características típicamente asociados a los hombres, como la fortaleza, en contraposición a la debilidad asociada al género femenino. Recuerda el momento de máxima vulnerabilidad en la que fue hecha prisionera en la torre, pero resalta su fortaleza a la vez que sugiere que Dios la liberó, insinuando pues que era deseo divino que ella fuera coronada. Esta idea sería altamente desarrollada en las representaciones pictóricas (Frye, 1993, pp. 36-38).

Con el tiempo se mostraría como una reina inaccesible. Aunque su voz proliferaba en los discursos y proclamaciones y acudía a las audiencias personalmente, conforme avanzaba el tiempo se convirtió cada vez más en una remota figura accesible tan solo a través de sus imágenes.

2. 2. Galerías dinásticas

Otro de los medios por los que las mujeres en el poder justificaron su situación fue a través de las galerías dinásticas. En ámbitos palatinos y nobiliarios la imágenes de retratos familiares dieron lugar a galerías dinásticas que conciliaban las exigencias de verosimilitud impuestas por el retrato moderno con la noción de continuidad y pertenencia al grupo características de las viejas series icónicas bajomedievales, dando como resultado conjuntos deliberadamente homogéneos realizados siguiendo las tendencias retratísticas imperantes en cada momento. (Estela Marcos, 2000, pp. 319-320).

La proliferación de galerías de retratos constituyó uno de los fenómenos más llamativos de la retratística europea del Renacimiento para el que se aducen como precedentes bajomedievales las series genealógicas norte y centroeuropeas y las italianas de *uomini famosi* (Falomir Faus, 1998, p. 215). En la galería dinástica del palacio de Coudenberg, realizada por María de Hungría, estuvo presente casi toda la familia Habsburgo además de retratos de altos nobles y príncipes emparentados a su dinastía, como Juan Federico de Sajonia. El famoso retrato ecuestre de Carlos V realizado por Tiziano en 1548 también estaba allí, servía para glorificar la victoria de Carlos en la batalla de Mühlberg, que lo convertía en un abanderado de la fe católica contra la doctrina protestante (Van den Boogert, 1993b, p. 281).

Las galerías dinásticas y familiares de Margarita de Austria en Malinas y María de Hungría en Turhnout (ésta última, contemplada por el entonces príncipe Felipe en 1548 durante su *felicitísimo viaje* tuvieron una importancia trascendental. Lo novedoso del ejemplo de las gobernadoras de los Países Bajos no era que sus residencias albergaran retratos de antepasados y familiares, circunstancia para la que contamos con precedentes también en la Península Ibérica, sino que estos se exhibieran en un lugar determinado².

Cuando un retrato pasaba a formar parte de una galería familiar o una serie dinástica perdía uno de sus atributos característicos, acaso el más importante: su individualidad, de ahí que a veces fuera necesario acompañarlo de un letrero identificativo. En estos ámbitos, el significado colectivo primaba sobre el individual y los retratos solo adquirirían su verdadero significado en la medida que participaban de una idea general: ya fuera esta dar fe de la pertenencia a un linaje familiar, o dejar constancia con su presencia de la «sagrada» cadena de la legitimidad dinástica³. (Falomir Faus, 1998, pp. 203-227).

María de Hungría, siempre preocupada por la exaltación Habsburgo creó la galería de retratos del castillo de Turnhout con un fuerte sentido dinástico. De esta manera, los retratos de su familia fueron una constante y así, durante los años 40 María encarga varios pedidos a Tiziano, entre ellos el retrato familiar que realizó con ocasión de la Dieta de Augsburgo en 1548. Antonio Moro fue otro de los pintores importantes para los Habsburgo, comenzó a pintar para María de Hungría y Carlos V en 1549. Fue dado a conocer por una de las personas más influyentes en la Corte de Bruselas, Antonio Perrenot de Granvela, obispo de Arras. Él jugó un papel importante como mediador entre ambos monarcas y los artistas que ellos tuvieron bajo su protección. Varios de ellos, como por ejemplo Leone Leoni, fueron admitidos en la corte de Bruselas bajo su intersección. Granvela poseía un gusto artístico afine al renacentismo italiano al igual que la regente, y ello le condicionó a la hora de seleccionar artistas (Van den Boogert, 1993b, p. 281).

En Bruselas Moro pintó los retratos de varios nobles de la corte y aunque María se trasladó al palacio de Binche continuó engrosando los retratos dinásticos, encargando a Antonio Moro más retratos. El artista se traslada a Portugal en 1550 por orden de María

2 Sobre la galería de retratos de Margarita de Austria y su importancia como modelo que seguirá su sobrina María de Hungría, véase el estudio de EICHBERGER, D. y BEAVEN, L. (1995) Family members and political allies: The portrait collection of Margaret of Austria en *The Art Bulletin*, LXXVII, 2, pp. 225-248. Igualmente, de Dagmar Eichberger, véanse: (1996) Margaret of Austria's portraits collection: Female Patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality en *Oxford Journal of Renaissance Studies*, 10, 2. pp. 259-279 y (2002) *Margaret von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, Brepols.

3 Sobre dinastía y sacralidad en programas artísticos véase HALL, J. T. D. (1976) Primaticcio and Court Festivals, *Bulletin of the John Rylands Library*, N 58, p. 364; y STRONG, R. C. (1984). *Arte y Poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid: Alianza Editorial.

donde había de hacer un retrato de Catalina de Austria, su hermana, que en esos momentos estaba casada en esos momentos con el rey Juan III de Portugal. En 1554 residirá en Inglaterra esta vez para retratar a María Tudor, con quien Felipe II había de contraer matrimonio ese año. Se sabe de algunos pintores que estuvieron en su corte de Bruselas que hicieron copias de retratos y otras pinturas para la colección de la Regente, como Willem Raes, Simon van den Noevele o Willem Schrots, quien era pintor permanente en la corte. Sin embargo no nos ha llegado ninguno con su firma, los cuadros catalogados sin autor se suelen atribuir a estos artistas, pero de momento todo son especulaciones (Van den Boogert, 1993b, pp. 277-278).

Gran parte de los retratos fueron llevados a España en 1556, aunque por desgracia la mayoría se perdieron en siglos posteriores. Parte de la colección se puede conocer gracias a las continuas copias que se hicieron. (Van den Boogert, 1993b, p. 283-284).

Catalina de Médici también se serviría de las galerías dinásticas para exhibir de donde procedía su poder y así reforzar su legitimidad en el gobierno, al igual que Margarita de Austria y María de Hungría. El Palacio de la Reina sirvió de lugar de recepción oficial, por lo que las colecciones artísticas de Catalina de Médici expuestas aquí, eran mostradas, exhibidas al servicio del ejercicio del poder. Los invitados en estas recepciones eran conducidos a la galería de retratos.

Volviendo al caso de nuestra regente, sabemos que el Palacio de Binche también contó con una galería de retratos dinásticos, esta vez en formato escultórico. Encargó a Leone Leoni un conjunto de estatuas de tamaño natural de sí misma y del príncipe Felipe, hoy conservadas en el museo del Prado (Fig. 13 y 14), además de otras cuatro que no se llegaron a realizar, todas de cuerpo entero, que tan sólo podrían tener precedente en los retratos sedentes realizados en madera de los monarcas del Reino de Castilla en el Alcázar de Segovia, y la serie de retratos de benefactos del Banco de San Jorge en Génova. (Estela Marcos, 2000, pp. 293-294). A su vez estaba en la línea de las series dinásticas conmemorativas de Borgoña, salvo por la decoración basada en la Antigüedad y el Renacimiento italiano. Por otra parte la presencia de retratos contemporáneos en las galerías y la preferencia por esculturas italianas tampoco era una novedad absoluta. Leoni sacó los retratos en arcilla en 1549 para llevar a cabo posteriormente las esculturas. La estatua de Felipe remite directamente al Hércules del Belvedere, con lo que tenemos una referencia más a las colecciones de escultura papales, pero sobre todo demuestra el interés por ceñirse al estilo imperio y por la figura de Hércules (Fig. 19). La escultura del palacio vendría a completarla otras obras encargadas a Leoni perdidas, que según Vasari,

serían una cabeza de bronce de María, Fernando y su hijo Maximiliano, la reina Leonor y quizá también de Margarita, que habrían de estar destinados al palacio de Binche. Sabemos que se llegaron a realizar porque Ponz los menciona emplazados más tarde en el Jardín del Medio Día del Palacio de Aranjuez. Además de las salas descritas, se sabe que había otra dependencia destinada a Leonor, donde había tres ciervos de mármol y en una habitación contigua a ésta, unas medallas de relieve en su chimenea (Estela Marcos, 2000, pp. 295, 317).

3. EXALTACIÓN DE LA DINASTÍA

Los encargos artísticos con intención propagandística no solo estaban centrados en la exaltación de su figura, esta última galería en Binche al igual que la insertaba a ella en toda una dinastía con la legitimidad que ello implicaba, también servía a Felipe, quien aspiraba a hacerse con el título de Emperador. El tipo de exaltación política al servicio de la familia imperial a través del arte ya fue demostrado en las intervenciones de María de Hungría en el palacio de Coudenberg. En la última reforma, llevada a cabo entre 1538 y 1539, María modificó la escalera exterior por la que se accedía a la vieja torre, y a su vez encargó la entrada de acceso a ella al estilo de un arco de triunfo. Podemos verlo en un grabado de Frans Hogenberg de 1583 (Fig. 8). Sobre el arco aparece representado Carlos V a la manera de un antiguo gobernador romano, con el águila y sosteniendo la espada y el cetro. Flanqueándolo aparecen representados Hércules con sus columnas a un lado, con el lema imperial "PLUS ULTRA" y Hércules estrangulando a Anteo.

Era propio de los candidatos al trono imperial el aumentar la pompa de su linaje con el añadido de un pasado legendario en el que, normalmente, se atribuían el ser descendientes de emperadores romanos. Cuando los Habsburgo recuperan el trono con la figura política de Maximiliano, éste añade más grandeza a su familia con la anexión de figuras mitológicas e históricas, entre las que constaría Carlomagno (Wheatcroft, 1996, p. 60). Para Carlos añadiría otro miembro más a la genealogía: Hércules, que además era el supuesto antepasado de España. Entre las iconografías que Maximiliano crearía para su nieto estaría la inspirada en los Triunfos de Petrarca, donde se le rodearía de las personificaciones del amor, la responsabilidad, muerte, fama, tiempo y Eternidad (Vilà i Tomàs, 2001, pp. 244), que desarrollaría en una amplia gama de representaciones de triunfos en carrozas antiguas, con alegorías de las virtudes y los vicios (Bruyn, J. 1993. p. 221).

Este último grupo escultórico está inspirado en un modelo rafaelesco, popularizado por la xilografía llamada *Chiaroscuro* de Ugo da Capri (1516), que también se refleja en el arco triunfal realizado más tarde para la Gloriosa entrada del Emperador y el Príncipe en Amberes en 1549 (Fig. 9). Esto expresa el deseo de mostrar un estilo propio de la Roma renacentista, a veces denominado miguelangelesco o estilo imperio, que caracterizaría la iconografía que rodearía al emperador. María de Hungría, en sus obras encargadas con fines dinásticos, continuaría con esta imagen de Carlos como emperador romano y como Hércules (De Jonge, 2009, pp. 126-128).

3. 1. Binche imperial

El palacio de Binche es el mayor ejemplo de cómo María usó el arte al servicio de la dinastía exaltando las figuras de Carlos y Felipe. El repertorio artístico del palacio hayado en este palacio logró difundirse por Europa del Norte gracias a la publicación en 1550 del relato de la *Entrada Triunfal de Carlos V y Felipe de España en Anveres en 1549*. En 1548, cuando Felipe contaba con 21 años, emprendió su presentación ante sus futuros súbditos, cuya finalidad era propiciar su elección como sucesor en la corona del Imperio, aunque como sabemos, se resolvería a favor de su tío, Fernando I. Así, por orden de su padre, el joven príncipe emprendió un viaje que le llevaría por el norte de Italia, Alemania y los Países Bajos y que culminaría años más tarde, en 1551. Su recepción en los Países Bajos tendría lugar en este palacio, que María preparó al efecto.

Lo primero que se observaba al llegar era el gran jardín, rodeando a los tres edificios principales, éste daba al conjunto su concepción de palacio principesco. Además, por su estructura y decoración escultural, establecía lazos intencionadamente con el modelo conocido por la literatura de villa romana. Sabemos que para la recepción de Carlos y Felipe, María encargó a Du Broeueq que irguiera en el jardín un Arco Triunfal con estatuas alegóricas de estuco de Luc Lancia: *Hércules, Marte y Palas* (Redondo Cantera, 2000, p. 280). Calvete de Estrella nos narra la composición del arco arco de triunfo y nos hace una descripción más precisa de dichas esculturas, describiéndonos a la escultura de “Marte, dios de las batallas, vestido de una piel de león, con un escudo embraçado y la espada alta en la mano” y la de Palas, armada con lanza y escudo portando la égida con la cabeza de Gorgona sobre el pecho. Además nos describe cómo el arco contaba con inscripciones que acreditaban múltiples hazañas de su reinado. Coronándolo aparecía “la Victoria con una corona de laurel y una palma en la mano”. La piel leonina de Marte, dios de la guerra, es una referencia clara a Hércules, puesto que se estaba haciendo alusión al

emperador y a las victorias de sus batallas. En la fachada del reverso del arco aparecía Hércules con las dos columnas y “el dios Mercurio con sus talaes o alas a los pies y galea o capacete en la cabeza y su caduceo... en una mano y en la otra su harpe o alfange”, por lo que a través de las imágenes también se estaba haciendo mención a la expansión del imperio hacia América y la protección del comercio y los mares occidentales que ejercía el emperador. (Carrasco Ferrer, 2011, p. 70).

Las ceremonias de corte del renacimiento, y entre ellas las de recepción a la ciudad, estaban realizadas bajo la premisa de que la verdad podía ser aprendida a través de las imágenes. Así, las fiestas hablaban con un discurso silencioso y visual donde la persuasión llegaba con más impacto y a un mayor número de personas, puesto que las imágenes actuaban de pedagogía para quien no comprendía la palabra escrita. Se trata de una extensión y reelaboración del neoplatonismo florentino. Conforme avanza el siglo XVI las exhibiciones de poder de los reyes les mostrarían asociados a la figura de una deidad mitológica, normalmente Júpiter, Hércules o Marte, cuyos atributos no solo representaban, sino que reforzaban su soberanía. Como sabemos, Hércules constituyó el ejemplo perfecto para Carlos, por lo que el homenaje al emperador estaba más que claro en cada uno de los elementos iconográficos que presentaba el arco de triunfo.

En el jardín había esculturas de tema mitológico que venían a completar el programa alegórico de exaltación de la figura de Carlos. María de Hungría adquirió los moldes que Primaticcio tomó de las esculturas más famosas de Roma, a petición de Francisco I, las cuales se usaron para fundir copias que decoraran los jardines y el palacio de Fontainebleau. De esta manera entre las estatuas mitológicas del jardín, la mayoría héroes, contaban la *Cleopatra*, ahora identificada como Ariazna, y el *Nilo* en bronce, que realiza Leoni con los moldes de Primaticcio. (Imgs. 11 y 12), (Cupperi, 2009, p. 183-185). La elección no fue casualidad, tampoco se puede atribuir a una preferencia por las figuras reclinadas ya que también poseían una copia de la personificación del río *Tíber*. Walter Cupperi ha sugerido que la elección de estas estatuas también estarían al servicio del proyecto de exaltación de las victorias de Carlos. Plutarco narra en *La Vida* de Antonio Octavio-Augusto, cómo para conmemorar el triunfo después de la batalla de Actium, llevó una estatua de la reina africana muriendo. Tras esta batalla se estableció la instauración del imperio romano, de ahí la elección de la Cleopatra yacente. La estatua del *Nilo* podría estar remitiendo por metonimia a Egipto, como provincia conquistada. Estas estatuas estarían pues, comparando las victorias romanas con las de Carlos

también en territorio Africano (2009, pp. 285-286).

Las pinturas y tapices que decoraban el interior del palacio de Binche también formaban parte de un cuidado programa iconográfico. Vicente Álvarez describe sobre las chimeneas de la Gran Sala dos grandes frescos ejecutados por el pintor de corte de María, Michel Coxcie. Los temas escogidos fueron, sobre el busto de Adriano la competición de Apolo y Marsias, visible en la acuarela de Bruselas mientras que sobre el de Julio César se mostraba a Marsias siendo desollado (Fig 10). Calvete de Estrella por su parte, describe en la pared de la ventana tres cuadros con las figuras mitológicas de *Prometeo*, *Sísifo* y *Tántalo*, aunque realmente no era Prometeo sino *Ticio*. Tiziano realizó estas pinturas de *Sísifo* y *Ticio*, mientras que se piensa que la autoría de *Tántalo* corresponde a Michel Coxcie. *Tántalo* había sido encargado también a Tiziano pero no llegó a tiempo para las fiestas, puesto que en una carta de María a Francisco de Vargas queda registro de que en 1553 aún estaba esperando su llegada (Buchanan, 2009, pp. 151-152).

En el inventario de María de 1558 se registra un *Ixión*; *Ixión*, *Tántalo*, *Sísifo* y *Ticio* fueron agrupados como las cuatro furias mortales que habían ofendido a los dioses y por ello habían sido castigados. Seguramente María encargó todas a Tiziano pero sólo dos de ellas, *Ticio* y *Sísifo* estuvieron listas a tiempo, por lo que la el *Tántalo* de Coxcie completó el programa iconográfico. En la pared opuesta estaban colgados seis de los *Siete pecados capitales*. En el baldaquino se mostraba a *Júpiter y Encélado*. La acuarela ha registrado que además como fondo estaba *La caída de Faetón*, y al menos otra escena más: *Flegias arrojado al infierno*. Así pues la comitiva real se sentaba bajo un dosel decorado con el tapiz del pecado del *Orgullo* y situado frente a él los otros seis tapices de los pecados capitales con ejemplos de las consecuencias mortales de retar a los dioses. La historia de Apolo y Marsias que aparecía en los frescos mostraba así mismo el castigo fatal de Apolo. Todo ello quedaba expuesto más explícitamente en palabras, en la inscripción que había sobre el dosel: "Quanto Gavior Offensa Deorum/ Tanto Nullae Adversus Eos Vires". Todo el programa iconográfico venía a exaltar la autoridad del emperador Carlos V y servir como advertencia, para aquellos que, como la Liga de la Escamada, desafiaban su política. De hecho, el elector de Sajonia Johan Fiedrich, líder de la Liga, se encontraba cautivo en Bruselas, puesto que tras la batalla de Mühlberg de 1547 había sido hecho prisionero (Buchanan, 2009, p. 152).

Sabemos por los inventarios que el palacio también exhibió tapices que mostraban escenas tomadas de la mitología antigua y la historia de Roma: doce tapices de Hércules, siete de la historia de Aeneas, dos de Calisto, doce de Cupido y Psique, dos de Pisque,

siete de Escipión el Africano, diez de Venus, ocho de Paris, y uno de Acteón y Calisto. Los doce tapices de la historia de Hércules, que constituían una copia encargada de la serie de Hércules que poseía Francisco I. Las actuaciones de Hércules o Alejandro Magno eran frecuentes en los tapices del siglo XV y XVI, y deben de ser interpretados dentro de las formas de legitimar el poder, por la referencia a figuras ilustres en el pasado de la dinastía, además del incentivo para el príncipe de seguir estos ejemplos de virtud y coraje. Las actuaciones de Hércules tenían un significado especial para los Habsburgo, puesto que era la personificación del poder y la virtud, una figura que había sido recurrente y que Carlos V se había apropiado como icono personal. Así, a pesar de que las tablas habían sido realizadas para Francisco I, la serie de tapices de Hércules ofrecían un telón de fondo apropiado para el emperador Habsburgo y su familia. Escipión el Africano, el general romano destructor de Cartago fue el emperador romano con el que Carlos V se comparó constantemente tras su conquista de Túnez en 1535. Por otro lado Eneas, hijo de Venus, era considerado antepasado de los emperadores romanos, y Carlos se lo atribuyó como ancestro personal. Este es el motivo por el que Eneas, Venus y Escipión el Africano son temas recurrentes en los tapices expuestos en el palacio de Binche (Van den Boogert, 1993b, pp. 294-295).

Es necesario destacar que la propaganda política no se extendía únicamente a través de las clásicas compartimentaciones de arquitectura, escultura y pintura. Como vemos, los tapices también eran una vía, pero más allá de esto, es importante estudiar la cultura de corte desde una perspectiva más amplia. Así por ejemplo es esencial el ceremonial, la fiesta, y más si tenemos en cuenta que las fórmulas creadas por María de Hungría para la recepción del príncipe y el Emperador serían difundidas y adoptadas por otras cortes europeas.

La literatura de la época conmemoraba los eventos de fiestas, torneos, entradas de estado, espectáculos de agua, fiestas al aire libre y mascaradas, lo que da cuenta de la relevancia que estos eventos tenían. Gracias a ellas conocemos los escenarios que no nos han sobrevivido, como es el caso del interior del palacio de Binche. Por medio de los testimonios de Vicente Álvarez (1551) y Calvete de Estrella (1552), conocemos al detalle la arquitectura, las pinturas, las esculturas, los sistemas alegóricos de la arquitectura efímera, el entorno y otra decoración hecha al efecto, que vienen a complementar la información visual y sesgada de las acuarelas.

La fiesta y la decoración desplegados en el palacio durante la visita del joven príncipe fue sin duda fastuosa, llegó a crearse el proverbio *más brava que las fiestas de Bains*, es

decir, más espléndido que las fiestas de Binche (Strong, 1999, p. 91). No es de sorprender puesto que la idea de magnificencia es central en la corte del Renacimiento, al igual que lo será para la del Barroco. El esplendor era una virtud medieval pero es a través del humanismo cuando la filosofía Tomista-Aristotélica revitalizará estas ideas. Santo Tomás clasifica la magnificencia como virtud, sirviéndose de Aristóteles, quien en su *Ética a Nicómaco* considera que gran gasto es esperado por las personas de alta cuna y reputación, pues trae consigo grandeza y prestigio (Strong, 1999, p. 22).

De la majestuosidad de la fiesta y el espectáculo dan cuenta la existencia de la sala llamada *Cámara Encantada* donde se simulaban fenómenos atmosféricos como lluvia o granizo. Ésta poseía una estructura rectangular con paneles, visible en la Fig. 11, que según los textos, ofrecía a los visitantes manjares en recipientes de oro y plata mediante un procedimiento mecánico (Estela Marcos, 2000, p. 317).

Una de las actividades que nos ha llegado a través de los documentos es un baile en el que ocho bailarines vestidos como salvajes se enfrentaban a dos grupos de cuatro caballeros. Los salvajes capturaban a las damas, que al día siguiente eran rescatadas de la fortaleza donde habían sido recluidas. Para finalizar los salvajes eran hechos presos. Los salvajes representaban a los turcos y los caballeros a una Europa dividida contra sí misma, haciendo alusión a las fuerzas de los Habsburgo, los Valois y los Tudor. El mensaje era que sólo mediante la unión en la vida cristiana podía evitarse el desastre político, pues la amenaza del infiel estaba presente. De esta manera, se empleaba la fiesta cortesana para transmitir un significado político a través de la alegoría (Thompson, 1984, p. 412). Pero el más impresionante de todos los eventos tomó lugar entre el 25 y el 26 de agosto, el titulado "La aventura de la espada encantada en el Castillo Tenebroso". En este el guerrero entraba en el hall y se arrodillaba frente al emperador, presentándole una carta en la que se le rogaba asistencia contra un brujo malvado, Norabroch, quien había capturado varios prisioneros en su castillo, *le Château Ténébreux*. Otras dos personas leyeron la profecía: el caballero que fuera capaz de sacar una espada enjoyada de la columna situada en unas ruinas mágicas en la *Ile Fortunée*, sería el único que podría romper los hechizos, liberar a los cautivos y destruir el Castillo Tenebroso. Este caballero estaría destinado a la grandeza. Sin embargo, antes de que cualquier caballero llegara a la *Ile Fortunée* debía pasar por tres formas de combate. Así se desplegaron grandes torneos que duraron dos días. Se creó un espectáculo en el que el príncipe Felipe pasó por todas las pruebas, no revelando su identidad hasta el final. Era un torneo temático

cargado de drama creado para resaltar la figura del que había de suceder a Carlos en el trono imperial. El tema del gobernante como el libertador, tan desarrollado en las fiestas de Binche, sería repetido una y otras vez en la Europa del siglo XVI (Strong, 1999, pp. 91-94).

Así, en 1564 en Fontainebleau, Catalina de Médici organizó la primera de sus magnificencias para Carlos IX y su hermano, como cumplidores de una profecía, masacrando un gigante y tomando por asalto un castillo encantado para liberar a las damas, siguiendo pues con el tema iniciado en Binche del gobernador como libertador. Un año más tarde volvió a representarse para las fiestas de Bayona. Esta vez Carlos IX en solitario, como caballero prometido, debía romper hechizos y estabilizar la paz de la cristiandad, batiéndose con un gigante y un enano en el castillo hechizado. El hijo menor de Catalina organizó un entretenimiento en la corte inglesa en exactamente las mismas líneas que el realizado en 1582. El poder del mago, en este caso, sólo podía ser anulado por el más excelente príncipe en el mundo, el cual a su vez era el más constante cuando se trataba de profesar su amor a la más virtuosa de las princesas. Ésta era la reina Isabel I⁴ (Strong, 1999, p. 94).

4. OBRAS CON CARÁCTER PRIVADO

Tratemos ahora el caso de las obras destinadas a un ámbito privado, no pensadas para actuar como propaganda dinástica. Sabemos que en Binche, desde los aposentos del príncipe, una puerta daba acceso a una capilla que contenía un conjunto de la *Historia de Tobías* y el *Descendimiento de la Cruz* de Rogier van der Weyden (Museo del Prado, Madrid), descrito por Álvarez como la mejor pintura del palacio y probablemente la del mundo entero. María había logrado adquirirla al gremio de Lovaina. Este tipo de obras nos dan cuenta del gusto artístico de la regente, las figuras alargadas del flamenco van Eyck nada tienen que ver con el estilo imperio, que encuentra su inspiración en las piezas romanas y en el arte renacentista de Miguel Ángel. Es en el coleccionismo de obras de carácter privado donde se puede ver el gusto artístico de la regente, algo que aún no ha sido estudiado, y para lo cual sería fundamental estudiar su correspondencia. Es de suponer que el gusto de la regente era conocido por sus aliados políticos dado que la mecánica del regalo es una parte importante en la interacción de miembros de diferentes

4 Para saber más sobre las magnificencias véase ODDE, L. (2007) *Les coulisses du pouvoir: château, jardins et fêtes quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis* en WILLSON-CHEVALIER, K. (coord). (2007). *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. Études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

cortes. Los regalos formaban parte de una red de obligaciones y expectativas entre las cortes europeas guiados por la caridad cristiana y además, como señala Peter Burke, el hecho de regalar constituye una declaración de intenciones que perseguía la concesión de un favor (García Pérez, 2005, pp. 158-159).

5. CONCLUSIONES

María de Hungría, como Catalina de Médici, Margarita de Austria e Isabel I, realizó dos tipos de comisiones artísticas, aquellas destinadas al ámbito público y aquellas destinadas al ámbito privado. En la exhibición de obras en un ámbito público destacamos los esfuerzos por dignificar su figura en el ámbito político a través de la creación de galerías dinásticas y la configuración de su imagen en los retratos por un lado, y la creación de discursos de poder al servicio de la figura del emperador, su heredero y sus campañas por otro. De esta manera el ambiente artístico y cultural de la corte genera nuevas formas de representación y ejercicio del poder, eligiendo un estilo cercano a la Roma imperial que constituye el complemento perfecto a su contenido, la exhibición y proclamación de Carlos como nuevo emperador romano y nuevo Hércules. Por el contrario, en el ámbito privado se demuestran sus auténticas preferencias estéticas, optando por el coleccionismo de obras más en la sintonía del estilo flamenco del gótico tardío. En este ámbito sería muy interesante estudiar el arte devocional de María de Hungría, teniendo en cuenta que ella participó en la vida cultural y espiritual de la Europa Moderna, abierta a debates de humanistas y protestantes.

Las mujeres en el poder se sirvieron del arte como aparato de autolegitimación, pero estas imágenes necesitaban un respaldo teórico. Como hemos mencionado Margarita de Austria contaba con una serie de tratados morales heredados de Margarita de York que probablemente le servirían de base para crear una imagen que la demarcase de la típica ofrecida por los tratados de la época, los cuales colocaban a la viuda en una posición sumisa donde el retiro y la reclusión eran alabados. María de Hungría por su parte, contaría con *La viuda cristiana* de Erasmo, que ensalza las virtudes, la belleza y distinción de la joven viuda, interpretadas en clave moral y virtud espiritual, y que de hecho dedica a nuestra regente tomándola como ejemplo. Así le deposita una serie de atributos positivos como la humildad, la modestia, la gracia y la obediencia, de los cuales María hace gala. De la misma manera Catalina de Médici contó con *Historia de la Reina Artemisa*, que presentó ante ella Nicolas Houel en 1562 y que cubría las lagunas sobre la reina de Caria con ejemplos de la propia vida de Catalina para facilitar su paralelismo. Catalina se

serviría de este cuerpo teórico para configurar sus virtudes como reina madre y viuda, que se vieron reflejados en su promoción artística. Isabel I de Inglaterra no fue menos. Ella también necesitaba todo un cuerpo teórico que la legitimara como mujer y la mostrara como una monarca elegida por Dios, y perfectamente capaz para llevar el protestantismo a una época dorada. Así, el *Passage* le atribuye una serie de características: bien educada, masculina, sabia y devota, estableciendo un paralelo entre su figura y el profeta Daniel. Se recogen en su figura atributos y características típicamente asociados a los hombres, como la fortaleza, en contraposición a la debilidad asociada al género femenino. Con esto se desprende que estas mujeres no solo fueron en contra de los modelos establecidos y consiguieron crear una imagen propia con todo un cuerpo teórico detrás que las legitimara, sino que además, a través de la necesidad de tener el respaldo teórico, éste, y su propio ejemplo, se mantendrían para las generaciones posteriores, cambiando el modelo de mujer en el buen gobierno y éste serviría de baluarte para futuras mujeres en el poder. De los cuatro ejemplos, quizá Catalina es el que menos características comparte con el resto, puesto que ella busca su fuerza en características típicamente femeninas asociadas a buena esposa, madre y viuda, en lugar de establecer un rol femenino basado en atributos asociados al sexo opuesto. A pesar de esto, las cuatro luchan contra el mayor de los males asociados a la femineidad, la debilidad. Aunque las mujeres tenían responsabilidades en el linaje y en su propia condición femenina además de haber ocupado puestos en el poder a través, normalmente, de una figura masculina que las legitimara, el mayor atributo asignado a ellas era la debilidad (Crawford, 2000, p. 654). Todas ellas configurarían su imagen en base a una exhibición fortaleza y capacidad, para sustentar las bases de su buen gobierno.

Otra de las cuestiones que se desprende de nuestro estudio es la importancia de las prácticas cortesanas, siendo así que el aparato de fiestas en ocasiones puede influir en otras cortes igual o más que los objetos o espacios concretos, ya que como hemos observado las fiestas de Binche establecieron un modelo que se difundió por el resto de cortes europeas, especialmente en aquellos juegos que tenían detrás una propaganda de legitimidad del heredero.

Por otro lado, el arte destinado a un ámbito privado, a pesar de mostrar el interés estético personal, resultaría no estar exento de política. Al formar parte de esta la mecánica de regalos cortesanos, debe ser analizado no solo para extraer una teoría del gusto sino también para una mayor comprensión de la dinámica de afectos, correspondencia y poder entre las cortes europeas.



Fig. 1. Anónimo. *Archiduquesa Margarita de Austria*. Viena, Kunsthistorisches Museum
Gemäldegalerie.



Fig. 2. *María de Hungría*, Circulo de Tiziano, Museo de Artes Decorativas, París.



Fig. 3. Anon. *Catherine de Médicis*, 1570, Louvre, Paris.



Fig. 4. Marc Du Val. *Katharine Regina Henrici II Uxor, Francisci, Caroli et Henrici Regum Mater*, BN, Paris.

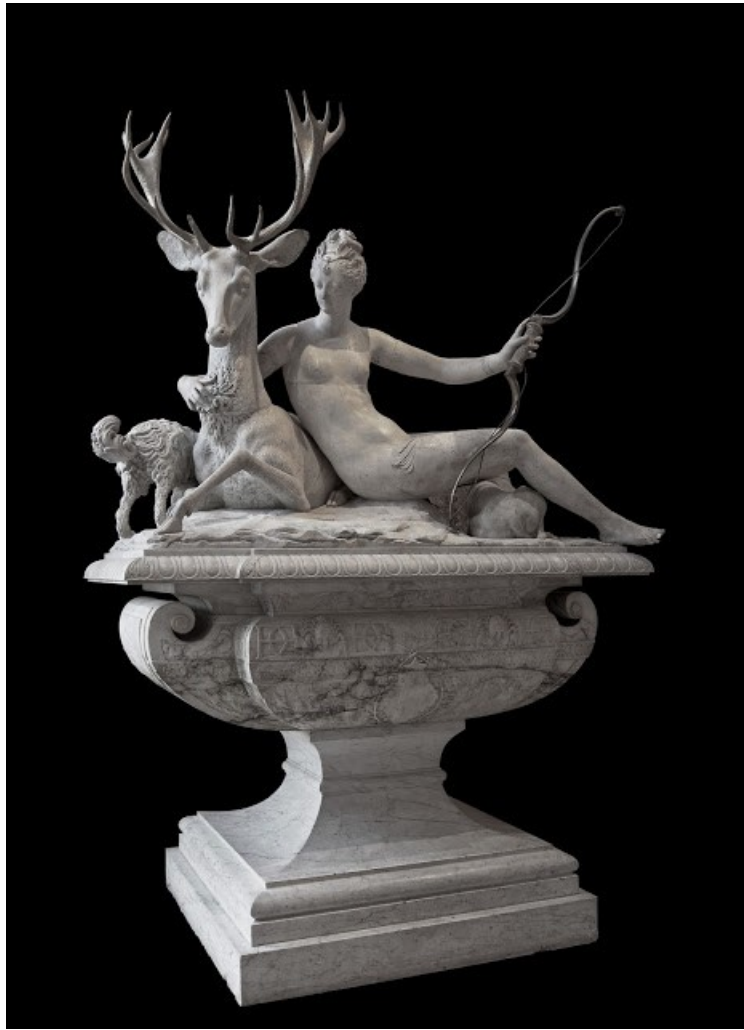


Fig. 5. Escuela de Fontainebleau. *Fuente de Diana*, h. 1544, Museo del Louvre, Francia.



Fig. 6. Benvenuto Cellini. *La ninfa de Fontainebleau*, 1542-1543, Museo del Louvre, París.



Fig. 7. Anónimo. *Retrato de Isabel I*, 1560. National Swedish Art Museum, Estocolmo.

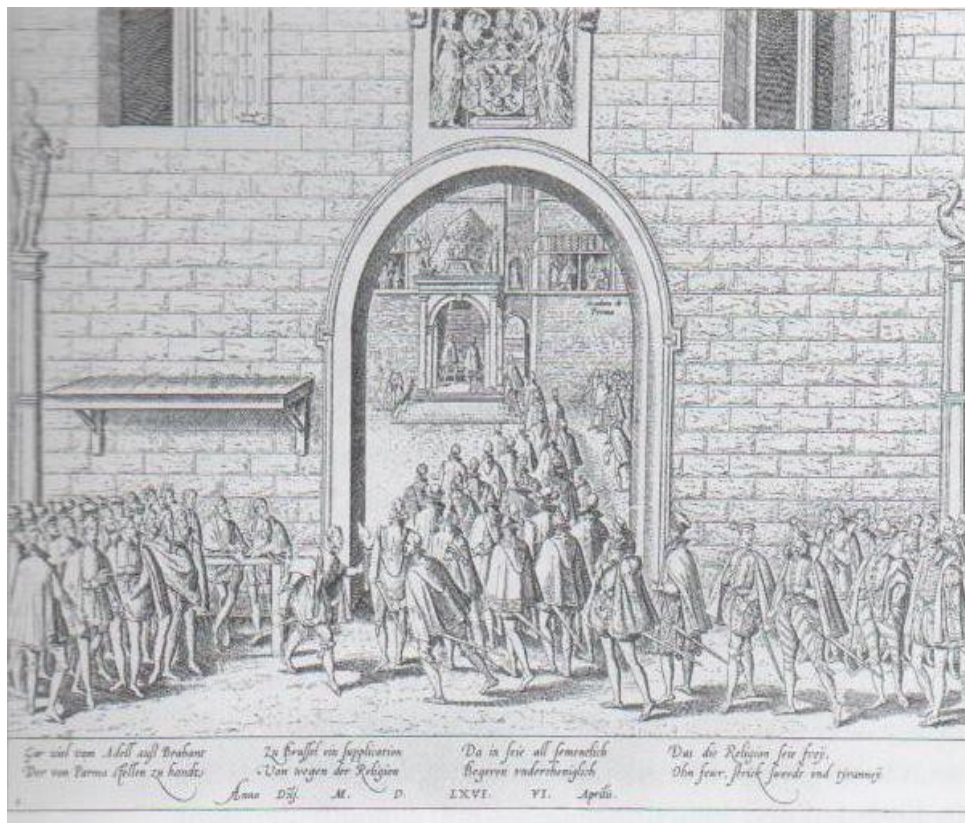


Fig. 8. Grabado de *Los nobles haciendo una petición a Margarita de Parma el 6 de abril de 1566*, Universidad Católica de Lovaina.



Fig. 9. *Chiaroscuro*, Ugo da Capri, ?, Museo Metropolitano de Nueva York.



Fig. 10. Interior de la Grande Salle en el primer piso del palacio de Binche, Anónimo, 1549,

Biblioteca Real de Alberto I, Bruselas.



Fig. 11. *Cleopatra*, F. Primaticcio, 1540-41. Fontainebleau, Museo Nacional.



Fig. 12. *Nilo*, arte romano, Museos Vaticanos.



Fig. 13. *María de Hungría*, Leone Leoni, 1550-1563. Museo del Prado.



Fig. 14. *Felipe II*, Leone Leoni, 1549-1564.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINEGA GARCÍA, L. (2013). Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni. *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 342, pp. 87-106.
- BEAVEN, L y EICHBERGER, D. (1995). Family members and political allies: The portrait collection of Margaret of Austria, *The Art Bulletin*, LXXVII, 2. pp. 225-248.
- BUCHANAN, I. (2009). The Tapestry Collection of Mary of Hungary, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 145-155.
- BRUYN, J. (1987). Tekeningen uit de werkplaats van Pieter Coecke van Aelst voor de serie glasruitjes met de 'Trionfi', *Anuario de Historia del Arte de los Países Bajos* N° 38. pp. 73-86.
- CARRASCO FERRER, M. (2011). La Iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría. *Anales de historia del arte*, N° Extra 21, pp. 69-91.
- (2013). Mitos cortesanos y mitos políticos en los palacios de María de Hungría, en CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. pp. 175-202.

CSEPREGI, Z. (2005). Court Priest in the Entourage of Queen Mary of Hungary en RÉTHELYI.

O., F ROMHÁNYI. B., SPEKNER. E., VÉGH. A. (ed). (2005). *Mary of Hungary: The Queen and Her Court 1521-1531*, Budapest: Museo de Historia de Budapest. pp. 49-61.

- (2007). "...ich will kain fleis nit sparen: Königin Maria von Ungarn und das Haus Brandenburg en FUCHS, M y RÉTHELYI, O. (ed). *Maria von Ungarn (1505–1558): Eine Renaissancefürstin*, Münster: Aschendorff.

CRUZ, A. J., y SUZUKI, M. (2009). *The Rule of Women in Early Modern Europe*. Chicago: University of Illinois Press.

CUPPERI, W. (2004). Arredi statuari nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56), parte I: Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche. *Prospettiva: Rivista di storia dell'arte antica e moderna*. N° 113-114, Marzo-Abril. 98-116.

- (2009). Sculptures et jardins dans le palais «à l'antique» de Binche: un programme iconographique précis?, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 174-188.

DOCQUIER, G. y FEDERNOV, G. (dir.), (2009). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas*, Mariemont: éd. Musée royal de Mariemont.

DOYLE, D. R. (1996). *The Body of a Woman but the Heart and Stomach of a King: Mary of Hungary and the Exercise of Political Power in Early Modern Europe*. Minesota: Universidad de Minesota.

- EICHBERGER, D. (1996) Margaret of Austria's portraits collection: Female Patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality. *Oxford Journal of Renaissance Studies*, 10, 2. 259-279.
- (2002). *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwessen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*. Turnhout: Brepols.
- ESTELA MARCOS, M. (2000). El mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura. En REDONDO CANTERA. M. J. y ZALAMA RODRÍGUEZ. M. A. (coord). *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*. Valladolid: Secretariado de publicaciones e Intercambio Editorial. 283-322.
- (2001). Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos: Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez. *Archivo español de arte*, Tomo 74, Nº 295. 239-256.
- FALOMIR FAUS, M. (1998). Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II, en *Felipe II Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. 203-227.
- FEDERINOV, B. (2009). Binche en 1554. Une victime des guerres entre Charles Quint et Henri II, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 80-89.
- FEROS, A. (2003). De monarcas y monarquías. *Revista de Libros Segunda Época*. N 74, pp. 1-11.
- FFOLIOTT, S. (1989). Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers

en *Art Journal*. Vol. 48, N° 2. Images of Rule: Issues of Interpretation, pp. 138-143.

FRYE, S. (1993). *Elisabeth I. The Competition for Representation*. Oxford: University Press Oxford.

GARCÍA PÉREZ, N. (2005). Mencía de Mendoza y el intercambio de regalos: una práctica obligada entre las élites del poder en RIVAS CARMONA, J. (Coord.). *Estudios de platería: San Eloy 2005*. pp. 157-172.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, J. L. (2002). La biblioteca de María de Hungría en España: corte, humanismo e inquisición, en HERRERO SÁNCHEZ, M y CRESPO SOLANA, A. (coord). *España y las 17 provincias de los Países Bajos : una revisión historiográfica (XVI-XVIII)*, Vol. 2. p. 131-166.

– (2009). La biblioteca de Mariá de Hungría y la bibliofilia de Felipe II, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 156-173.

HORTAL MUÑOZ, J. E. (2000). El gobierno de los Países Bajos y la regencia de María de Hungría en MARTÍNEZ MILLÁN, J. (coord). *La corte de Carlos V*. Vol 1, Tomo 2. 63-67.

DE IONGH, J. (1958). *Mary of Hungary: second regent of the Netherlands*. Nueva York: Publisher Faber & Faber.

DE JONGE, K. (2009). Marie de Hongrie, maître d'ouvrage (1531-1555), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de

Mariemont.

FFOLIOTT, S. (1986). Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerful Widow. En FERGUSON, M. W., QUILIGAN, M. y VICKERS, N. (ed). *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago & London: Chicago University Press. pp. 227-241.

– (1989). Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane de Poitiers. *Art Journal*. Vol. 48, N 2. pp. 138-143.

– (2007). La reine mécène idéale de la Renaissance: Catherine de Médicis définie par elle-même ou définie par les autres?, en WILLSON-CHEVALIER, K. (coord). *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. Études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

JACOBS, M. (2008). *Michael. Shakespeare on the Couch*. Londres: Karnac Books Ltd.

JORDAN, A. (1999). Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la Infanta Isabel Clara Eugenia, en *El Arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633)*. *Un reino imaginado*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 118-137.

KERKHOFF, J. (2009). La cour de Marie de Hongrie (1505-1558), en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 109-114.

- KNECHT, R. J. (2001). *The Rise and Fall of Renaissance France, 1483–1610*. Oxford: Blackwell.
- KUBINYI, A. (2005) The Court of Queen of Hungary and Politics between 1521 and 1526 en RÉTHELYI. O., F ROMHÁNYI. B., SPEKNER. E., VÉGH. A. (ed). (2005). *Mary of Hungary: The Queen and Her Court 1521-1531*, Budapest: Museo de Historia de Budapest. pp. 13-25.
- LAWRENCE, C. (Ed.). (1997). *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors, and Connoisseurs*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press. 1998.
- LEMAIRE, C. (1993). De librije van Maria van Hongarije, en KERKHOFF, y Y VAN DEN BOOGERT, B. *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht : Noordbrabants Museum. pp. 179-207.
- LOADES, D. (2006). *Elisabeth I: a life*. (2^a ed.). Londres: The Tower Building. 2003.
- MACDONALD, D. (2002). Collecting a New World: The Ethnographic Collections of Margaret of Austria. *The Sixteenth Century Journal*. Vol. 33, N 3. pp. 649-663.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (2008). Viudas ejemplares. La princesa doña Juana de Austria, Mecenazgo y devoción en *Chronica Nova*, 34, 66-89.
- MANCINI, M. (2010). *Ut pictura poesis Tiziano y su recepción en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- NIEDERMANN, C. (2009). Marie de Hongrie et la chasse, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F.

(eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 115-123.

ODDE, L. (2007) Les coulisses du pouvoir: château, jardins et fêtes quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis en WILLSON-CHEVALIER, K. (coord). (2007). *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. Études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

PEARSON, A. G. (2002). Margaret of Austria's Devotional Portrait Diptychs. *Woman's Art Journal*, Vol. 22, N 2, pp. 19-25.

PIZARRO GÓMEZ, F. J. (1999). *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*. Madrid: Ediciones Encuentro.

PHILIPPS, G. A., (1977). Crown musical patronage from Elisabeth I to Charles I en *Music and letters*, 58, pp. 29-42.

PLON, E. (1887). *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles Quint et Ponpeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Paris.

RÉTHELYI, O. (2010). *Mary of Hungary in Court Context (1521-1531)*. Budapest: Universidad Central Europea.

RIEHL, A. (2010). *The Face of Queenship. Early Modern Representations of Elizabeth I*. Palgrave

Macmillan: Nueva York.

SICKING, L. (2009). La frontière maritime des Pays-Bas et la défense côtière pendant la régence de Marie de Hongrie, en FEDERINOV, B. y DOCQUIER, F. (eds). *Marie de Hongrie. Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas, Mariemont* Bélgica: Museo real de Mariemont. pp. 68-79.

SPLINGART, J-M. (1994). *Madame et son temps. Biographie de Marie de Hongrie. 1505-1558*.
Jumet : Imprimerie provinciale, 1994.

STRONG, R. C. (1999). *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*. Woodbridge: The Boydell Press, 1984.

THOMPSON, G. (1975), *Benedictus Appenzeller: Maître de la Chappelle to Mary of Hungary and Chansonnier*. Universidad del Norte de Carolina.

- (1984). Mary of Hungary and Music Patronage en *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 15, No. 4, Invierno. 401-418.

TURBIDE, C. Catherine de Médicis, Mécène d'art contemporain: L'hôtel de la reine et ses collections en WILLSON-CHEVALIER, K. (coord). (2007). *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. Études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.

TREMAYNE, E. E. (1908). *The first governess of the Netherlands: Margaret of Austria*. Methuen

& Co. Londres.

URRIAGLI SERRANO, D. (2013). Tramas políticas y magnificencia. Carlos V en Mantua y los tapices de la Historia de Escipión, en CHECA CREMADES, F. (Dir.). *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones. pp. 103-120.

VAN DEN BOOGERT, B. (1993a). De Triomfen van de Keizer. De verheerlijking van Karel V en de toepassing van antieke motieven in de Nederlandse kunst, en KERKHOFF, y Y VAN DEN BOOGERT, B. *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht : Noordbrabants Museum. pp. 220-268.

– (1993b). Macht en pracht. Her mecenaat van Maria van Hongarije, en KERKHOFF, y Y VAN DEN BOOGERT, B. *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht : Noordbrabants Museum. pp. 269-353.

VILÀ I TOMÀS, L. (2001). *Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI. "Traslatio imperii. La imagen mítica y simbólica de la Casa de Austria"*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.

WARKENTIN, G. (ed.). (2004). *The Queen's Majesty's Passage and Related Documents*. Tudor and Stuart Texts. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies.

WHEATCROFT, A. (1996) *Los Habsburgo. La personificación del Imperio*. Barcelona: Planeta.