

Recibido en: 07/06/2016  
Aceptado en: 16/09/2016

## **ENTRE VIENA Y MADRID: INTERCAMBIOS DE RETRATOS EN LA FAMILIA HABSBURGO DURANTE EL SIGLO XVII\***

### ***BETWEEN VIENNA AND MADRID: THE EXCHANGE OF PORTRAITS WITH- IN THE HABSBURG FAMILY DURING THE SEVENTEENTH CENTURY***

GEMMA COBO DELGADO  
Universidad Autónoma de Madrid

#### **Resumen**

Los intercambios de retratos entre las dos ramas de la Casa de Austria proporcionan una valiosa información sobre la familia real, el papel que ejercían las mujeres como embajadoras y agentes de intercambio cultural, y las similitudes entre ambas cortes en cuanto a sus modos de representación. De este modo, prestando la misma atención a los retratos producidos en Viena que a los de Madrid, se pueden comprender mejor las fórmulas que utilizaban los pintores y los usos afectivos, políticos y culturales que tenían en la vida cotidiana de sus comitentes y destinatarios.

#### **Palabras clave**

Retratos. Siglo XVII. Familia real. Luyckx. Velázquez.

#### ***Abstract***

*The exchange of portraits between the two branches of the House of Austria provides invaluable information about the royal family, the role played by women as agents of cultural exchange, and the similarities between the two courts in their modes of representation. By shedding equal light on portraits produced in Vienna and Madrid, I hope to clarify the for-*

---

\* Agradezco a M. Morán Turina y J. Riello sus consejos para este trabajo que forma parte de mi TFM, titulado *Imágenes de la infancia y la puericia en la corte de los Austrias*, defendido en la Universidad Complutense de Madrid en 2013 y que fue presentado en la comunicación “Entre María Ana y Felipe IV, entre Frans Luyckx y Diego Velázquez. Intercambios de retratos en la familia Habsburgo” en el *VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte*, celebrado en la UCM en 2014. Esta investigación me permitió crear un archivo visual de retratos de niños de los siglos XVI y XVII por el que recuperar algunas obras olvidadas, y plantear algunas de las identificaciones y relaciones aquí apuntadas. La documentación consultada aún es limitada y, por ello, la pretensión de este texto no es presentar una investigación cerrada, sino plantear hipótesis para llamar la atención sobre algunos aspectos por los que se ha pasado de soslayo al tratar las relaciones entre las dos cortes y sobre obras que merecen futuros estudios.

*mulas used by the painters as well as the emotive, political and cultural practices that shaped the daily lives of the paintings' sitters, patrons and recipients.*

### **Keywords**

*Portraiture. 17<sup>th</sup> century. Royal family. Luyckx. Velázquez.*

Las dos ramas de la Casa de Habsburgo siempre mantuvieron una relación política y familiar intensa que se puede seguir a través de los múltiples retratos que se intercambiaron<sup>1</sup>. Siguiendo la costumbre, Margarita de Austria, esposa de Felipe III, fue enviando a Viena los retratos de sus hijos para que su familia pudiera seguir su crecimiento. No obstante, los retratos de la infanta María Ana, su cuarta hija, que en un principio sólo tenían esa intención puramente familiar, adquirieron una nueva a partir de 1617-18<sup>2</sup>, cuando sor Margarita de la Cruz propuso que la prometieran a su primo el archiduque Juan Carlos. Fruto de ello podría ser el retrato que le hizo Bartolomé González con unos once años<sup>3</sup>. Sin embargo, el archiduque murió en 1619 y las negociaciones matrimoniales se dirigieron a su hermano, el futuro Fernando III<sup>4</sup>, con quien se acabó casando.

<sup>1</sup> Los intercambios de retratos entre ambas cortes durante el siglo XVII han sido tratados recientemente por SOMMER-MATHIS, A., “Las relaciones dinásticas y culturales entre los dos linajes de la casa de Austria y su incidencia en la obra de Velázquez”, en PORTÚS, J., *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]*, cat. exp., Madrid, 2013, pp. 61-74. Y para un estudio sobre la importancia del traje español en el papel de las emperatrices españolas como embajadoras véase BASTL, B. y COLOMER, J. L., “Dos infantas españolas en la Corte Imperial”, en: COLOMER, J. L. y DESCALZO, A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, II, Madrid, 2014, pp. 137-72.

<sup>2</sup> El 28 de enero de 1618 sor Margarita de la Cruz, “la sra. Infanta de las descalzas”, pidió que se “antepusiese el del archiduque Juan Carlos” y “su Md. respondió estaba inclinado al de Alemania por muchas razones”, Archivo General de Simancas, Estado, leg. 2503. M. Sánchez señala por otro documento del archivo alemán que ocurrió en 1617 (SÁNCHEZ, M., *The empress, the queen, and the nun. Women and Power at the Court of Philip III of Spain*, Baltimore, 1998, p. 124). En cualquier caso, parece que la intención de casar a la infanta con uno de los hijos de Fernando II, siempre tuvo más peso que el matrimonio inglés y que el resto de los pretendientes (como Filiberto, tercer hijo del duque de Saboya o el príncipe polaco Ladislao, véanse en PIZARRO, H., “La elección de confesor de la infanta María de Austria en 1628” y LABRADOR, F., “La organización de la casa y el séquito de la reina de Hungría en su Jornada al Imperio en 1629-1630” en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R., *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, vol. 2, 2011, pp. 761-62 y p. 804).

<sup>3</sup> *Kunsthistorisches Museum*, GG\_3165.

<sup>4</sup> Aunque en paralelo se desarrolló su conocido “noviazgo” con el príncipe de Gales y, por ello, desde Madrid se enviaron retratos de la joven a la vez a Inglaterra y a Alemania. Existen dos retratos en ambos destinos que quizá respondan a estas negociaciones, uno en la *Gemäldegalerie* de Berlín y otro en el *Knole House* en Kent, en los que María Ana lleva una joya con la eucaristía, base de las negociaciones: en una por ser motivo de unión y en la otra por ser condicionante. Véanse PÉREZ, M.<sup>a</sup> A., “La boda imposible de una infanta española y católica y un príncipe inglés y protestante”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J., RODRÍGUEZ, M. y VERSTEEGEN, G., *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, v. 2, 2012, pp. 1077-1125, y HOFFMAN, M. K., *Raised to Rule. Educating Royalty at the Court of Spanish Habsburgs, 1601-1634*, Baton Rouge, 2011, pp. 127-146.

En 1630 tuvo lugar la separación definitiva de la infante<sup>5</sup> de sus hermanos. Matías de Novoa cuenta cómo, en contra de la opinión del conde-duque de Olivares, Felipe IV quiso acompañar, junto a los infantes Carlos y Fernando, a su hermana hasta Zaragoza<sup>6</sup>; Juan de Palafox relata las muestras de afecto del monarca hacia su hermana en la despedida<sup>7</sup>, y Francisco Pacheco nos dice que le pidió a Velázquez que la retratara en Nápoles cuando iba de camino a Alemania<sup>8</sup>. Como se sabe poco sobre la relación entre los hermanos desde ese momento, el estudio de los intercambios de retratos puede sernos útil. De la misma manera que, al poco de nacer Baltasar Carlos, Felipe IV envió su retrato a Isabel Clara Eugenia<sup>9</sup>, es muy probable que María Ana enviara a sus hermanos el de su primogénito cuando tenía pocos meses. En el Archivo Moreno hay una foto del retrato del pequeño archiduque Fernando<sup>10</sup> (fig. 1), réplica casi exacta del retrato del *Kunsthistorisches Museum* de Viena, en el que aparece junto a su madre<sup>11</sup> (fig. 2). Por eso, este retrato en el que sólo aparece el niño se puede fechar hacia 1633-34 y podría pensarse que lo enviara María Ana tanto para que sus hermanos conocieran a su sobrino y futuro emperador, como para mostrarles su nueva situación en la corte extranjera.

El nacimiento de Fernando fue el acontecimiento más importante en la vida de María Ana, pues era su medio de legitimación, máxime cuando todavía no era emperatriz<sup>12</sup>. Por ello es lógico que, de cara a la corte imperial, se encargara el retrato en el que aparece junto a su hijo y que se enviara el retrato del niño a la corte española para dar la noticia. Además, estos retratos son muy elocuentes respecto al papel de embajadora que tenía la infante ya que, en el del museo vienés, María Ana viste a la española y el pequeño Fernando sentado sobre un cojín sigue, a grandes rasgos, las fórmulas del retrato infantil del reinado de Felipe III<sup>13</sup>.

<sup>5</sup> Tenía derechos sucesorios, véase OLIVÁN, L., “La influencia del modelo borgoñón en la Casa de las emperatrices hispanas (1629-73)”, en HORTAL, J. E. y LABRADOR, F., *La Casa de Borgoña: La Casa del Rey de España*, Leuven, 2014, pp. 549-550.

<sup>6</sup> NOVOA, M., *Memorias de Matías de Novoa*, t. LXIX, 1878, pp. 89-90. El desconuelo de los hermanos es descrito en CHAMORRO ESTEBAN, A., “El paso de las infantas de la Casa de Austria por Barcelona (1551-1666)”, en SERRANO, E., *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, 2013, p. 503.

<sup>7</sup> PALAFOX, J., *Diario del Viaje a Alemania*, Madrid, 1935, p. 27.

<sup>8</sup> PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Madrid, 1990, p. 209.

<sup>9</sup> El 28 de octubre de 1630 “a Flandes/ un retrato del Serenisimo Principe mi muy caro y muy amado hijo”, en MORÁN, M., “Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de paso”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, p. 551.

<sup>10</sup> ¿Óleo sobre lienzo?, 0,90 x 0,66 cm. Pertenecía a la Colección Nájera (Madrid). Fotografía de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Moreno, 03846\_A.

<sup>11</sup> Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm, *Kunsthistorisches Museum* de Viena, n.º. inv.: GG\_3113.

<sup>12</sup> OLIVÁN, L. “La influencia...”, pp. 556-57.

<sup>13</sup> Pero sin dijese, estos retratos, como los de Baltasar Carlos, destacan por su ausencia. Sobre el traje a la española de María Ana en Viena, véase BASTL, B. y COLOMER, J. L., *ob. cit.* pp. 143-145.



Fig. 1. *Retrato de niño con un perro*. Anónimo. Archivo Moreno. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Madrid. Siglo XVII.



Fig. 2. *Infanta María Ana con su primogénito Fernando*. Anónimo. 1634. Kunsthistorisches Museum. Viena (Austria).

De este modo, María Ana manifestaba el cumplimiento de los consejos de Felipe IV sobre la conservación de las costumbres españolas y la etiqueta borgoñona<sup>14</sup>. Además, la maternidad le permitía continuar tradiciones de su corte natal y mantener relación con ella; cuando se quedó encinta, Margarita de la Cruz le envió dos hábitos con los que envolver al recién nacido, franciscano si era niño y concepcionista si era niña<sup>15</sup>. Así continuó esta tradición de su madre Margarita de Austria, que vistió así a sus hijos, y quizás también la de encargar

<sup>14</sup> OLIVÁN, L. “La influencia...”, p. 547.

<sup>15</sup> Dato aportado por la Dra. María Jesús del Río en su conferencia “De Madrid a Viena: María de Hungría y el universo devocional de las mujeres Habsburgo”, impartida en el *I Seminario Internacional de Arte y Cultura, El Arte en las Cortes de la Edad Moderna*, el día 9 de abril de 2014. Una contribución también dada y desarrollada en TIFFANY, T. J., “Little Idols: Royal Children and the Infant Jesus in the Devotional Practice of Sor Margarita de la Cruz (1567-1633)”, en AVERETT, M., *The Early Modern Child in Art and History*, Londres, 2015, p. 39. Sobre la costumbre de vestir a los niños con hábitos religiosos véase COBO, G., “Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 25 (2013), p. 33.

retratos “a lo divino”<sup>16</sup>, pues en la Encarnación<sup>17</sup> (fig. 3) y las Descalzas Reales (fig. 4)<sup>18</sup>, conventos muy unidos a la monarquía, hay dos pinturas del *Niño Jesús de Praga* consideradas retratos de un infante “a lo divino”<sup>19</sup> que podríamos identificar con Fernando<sup>20</sup>. Si así fuera, evidenciarían la estrecha relación que María Ana mantendría con sus raíces<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Sobre los retratos “a lo divino” encargados por Margarita de Austria véanse: MARÍAS, F., “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español*, actas de las VIII Jornadas de Arte del CSIC, Madrid, 1997, pp. 101-116; GARCÍA, A. y RUIZ, L. “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales”, en PORTÚS, J., *El linaje del Emperador*, cat. exp. Cáceres 2000-2001, pp. 135-157; y, especialmente, DE CARLOS VARONA, M<sup>a</sup>. C., “Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 13/2, (2006), pp. 263-290 y DE CARLOS VARONA, M<sup>a</sup>. C., “Representar el nacimiento: imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna”, *Goya*, 319/320 (2007), pp. 231-245. Además de las pinturas tratadas en estos trabajos, en otra ocasión propusimos que el retrato de un infante a lo divino como el Niño Jesús con símbolos de la pasión conservado en las Descalzas Reales (n<sup>o</sup>. inv. 00612064) pudiera tratarse del futuro Felipe IV, aparte de por el parecido con el retrato del *Kunsthistorisches Museum* (GG\_3301), por su nacimiento “el día santo del viernes de la semana Santa” y las analogías trazadas en su momento entre la Sagrada Familia y la Familia Real, véase COBO, G., “Retratos infantiles...”, pp. 31-33. En este sentido, estamos de acuerdo en que bien fuera un encargo de la reina Margarita, bien de sor Margarita de la Cruz, esta pintura efectivamente podría responder a prácticas devocionales del tipo de las descritas en TIFFANY, T. J., “Little Idols’...”, p. 44.

<sup>17</sup> Anónimo. *Niño Jesús de Praga*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 107,5 x 86 cm. Monasterio de la Encarnación, Madrid, n<sup>o</sup>. inv.: 00620716.

<sup>18</sup> Anónimo. *Niño Jesús de Praga*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 118 x 90 cm. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, n<sup>o</sup>. inv.: 00612200

<sup>19</sup> GARCÍA, A., *El niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010, pp. 161-163.

<sup>20</sup> Hipótesis que ya señalamos en la comunicación “Entre María Ana y Felipe IV, entre Frans Luykx y Diego Velázquez. Intercambios de retratos en la familia Habsburgo”, en el *VI Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores de Historia del Arte* celebrado en la UCM el día 23 de abril de 2014 y que recientemente se ha visto apoyada también en TIFFANY, T. J., “Little Idols’...”, pp. 45-47.

<sup>21</sup> Desde pequeños los príncipes e infantes pasaban largas estancias en conventos; véase SÁNCHEZ, M., “Court Women in the Spain of Velázquez”, en STRATTON-PRUITT, S. L., *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, 2002, p. 102, HOFFMAN, M. K., “Raised to Rule...”, p. 12, HOFFMAN, M. K., “Childhood and Royalty at the Court of Philip III”, en COO-LIDGE, C. E., *The Formation of the Child in Early Modern Spain*, Farnham, 2014, pp. 128-129 y 136 y TIFFANY, T. J., “Little Idols’...”, pp. 37-38. Tanto las Descalzas como la Encarnación tenían un fuerte sentido simbólico para todos los miembros de la Casa de Austria. Además, tal y como explica Tiffany, es probable que las imágenes del Niño Jesús estimularan las oraciones y el amor de las monjas, especialmente de sor Margarita de la Cruz porque era de la familia y le recordaría a los niños reales y, a su vez, éstos al Niño Jesús. Por tanto, es probable que María Ana, siendo conocedora de esto, a pesar de que sor Margarita de la Cruz ya había fallecido, enviase el retrato de su hijo como Niño Jesús a los dos conventos para que ambas comunidades le tuvieran presente en sus oraciones y, al mismo tiempo, conocieran la imagen del que se suponía que sería el futuro emperador. Además, se trataría también de un deseo por parte de María Ana de imitar lo que vio hacer a su madre Margarita de Austria, que si ella pudo haber regalado al convento de las Descalzas la imagen de su hermano Felipe, futuro rey, ella pudo haber querido hacer lo mismo con el retrato de su primogénito, futuro emperador, no sólo enviándolo a



Fig. 3. *Niño Jesús de Praga*. Siglo XVII. Monasterio de la Encarnación. Madrid.  
© Patrimonio Nacional.

las Descalzas, sino también a la Encarnación que, precisamente, fue fundado por su madre Margarita de Austria. Igualmente, cabe añadir que a este doble envío de cuadros podría sumarse la intención de agradecer a las monjas sus oraciones, pues habrían contribuido a que Dios le hubiera dado un heredero. Sabemos que para esta misma circunstancia, cuando nació su primogénito, María Ana envió desde Viena un niño de oro macizo como exvoto para la Virgen de Loreto, véase GARCÍA, D., “Donaciones españolas al Tesoro de la Santa Casa de Loreto durante el siglo XVII”, *Atrio. Revista de historia del arte*, 18 (2012), p. 80.



Fig. 4. *Niño Jesús de Praga*. Siglo XVII. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.  
© Patrimonio Nacional.

Tampoco cesó el envío de retratos por parte de la corte madrileña: en mayo de 1639 Felipe IV envió el suyo, el de la reina y el de Baltasar Carlos<sup>22</sup>. Normalmente estos retratos se han visto como los primeros pasos destinados a esta-

<sup>22</sup> *Kunsthistorisches*, GG\_312. El 16 de mayo de 1639 “a Alemania/ “un retrato mio y otros dos de la serenísima Rey<sup>a</sup>[...] y del serenísimo Principe mi hijo” MORÁN, M., “Importaciones...”, p. 553.

blecer el enlace del príncipe con su prima Mariana<sup>23</sup>. Sin embargo, la correspondencia diplomática demuestra que no empezó a pensarse en ello, al menos formalmente, hasta 1646<sup>24</sup>, tras la muerte de María Ana<sup>25</sup>; de hecho, hasta 1640 seguían en pie los acuerdos matrimoniales entre España e Inglaterra<sup>26</sup>. Por tanto, sería más adecuado pensar que este retrato tenía fines principalmente familiares, pues en 1638 se le concedió la orden del Toisón de Oro a Baltasar Carlos, y es lógico pensar que María Ana, su madrina, quisiera verlo con el toisón. Además, se envió otro retrato a su tío, el Cardenal-Infante Fernando, tal vez para que también tuviera constancia de la noticia y del crecimiento de su sobrino, con el que quedó “loco de contento”<sup>27</sup>.

Por su parte, María Ana debió de seguir enviando a la corte española nuevos retratos. El primero de ellos, realizado por Frans Luyckx<sup>28</sup>, posiblemente

<sup>23</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez, vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, 2011, p. 227 y RODRÍGUEZ, I. y MÍNGUEZ, V., *Himeneo en la corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, Madrid, 2013, p. 140.

<sup>24</sup> Cuando se nombró a Diego de Aragón, embajador extraordinario, para preparar las dobles bodas; véase OCHOA, M. A., *Historia de la diplomacia española*, II, VIII, Madrid, 2003, p. 59.

<sup>25</sup>“(El rey al) Marques de Castel Rodrigo [...] con ocasion del auiso de auersse lleuado Dios para sí a la señora emperatriz mi hermana vino aqui pocos dias ha, el embaxador de Alemania, i despues de la condolencia que hizo conmigo, de parte del Sermo emperador mi hermano me propuso en nombre de S. M. cesarea casamiento del principe y archiduquesa Mariana, nuestros hijos, platica que yo auia pensado mui anticipadamente i que tenia toda inclinacion con que la ohi de mui buena gana i en pocas conferencias que el embaxador tuuo con los ministros que dispuse para ello, se ha quedado de acuerdo de manera que se ha podido pasar a la publicacion de que yo me hallo muy contento i el principe lo esta esperando que ha de ser quan mucho seruiuo de Dios de nuestra sagrada religion catolica i consuelo de estos reinos, i por auer añadido vn nuevo vinculo e tan estrecho entre nuestras casas de Alemania y de España que afiançe tanto mas su union inseparable” 13 de julio de 1646, Madrid, Archivo Histórico Nacional, Estado, 1411. Véase también RUIZ, I., *Don Juan José de Austria en la monarquía hispánica: entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, 2007, pp. 247-48.

<sup>26</sup> OLIVÁN, L., “«Decía que no se dejaba retratar de buena gana», Modestia e invisibilidad de la reina Isabel de Borbón (1635-1644)”, *Goya*, 338 (2012), pp. 16-20.

<sup>27</sup> El 26 de mayo de 1639 el infante Fernando escribía al rey desde Bruselas agradeciéndole el retrato de Baltasar Carlos, que califica de famoso y “lindo muchacho”; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *ob. cit.* pp. 226-227.

<sup>28</sup> Es necesario dedicar unas breves palabras a este pintor que en este contexto tiene una especial relevancia, pues sus retratos llegaban a España en iguales condiciones que los de Velázquez a Viena. Luyckx se formó, según los trabajos recientes, primero con el pintor Remakel Sinay, más tarde posiblemente, con Rubens y Anton Van Dyck, y trabajó en el Gremio de San Lucas en Amberes. En 1635 se encontraba ya en Italia para completar su formación y tres años después fue nombrado pintor de corte del emperador Fernando III (AMENDOLA, A., “L’abate Giovan Cristoforo Rovelli, Frans Luyckx, François Du Quesnoy, Andrea Sacchi e il mecenatismo artistico dei Caetani nel Seicento”, *Storia dell’arte*, N.S. 22/23 (122/123), 2009, pp. 147-176). En Viena permaneció hasta la muerte del emperador, pero viajó a otros lugares, entre ellos, a Bruselas para retratar a Leopoldo Guillermo, quien como evidencian sus palabras le tenía gran aprecio: “van der Likh es un hombre particularmente distinguido y lo considero un extraordinario grabador de medallas de retrato y además también un pintor sobresaliente; [ya] hoy he estado



conmemoraría su coronación como emperatriz, celebrada en febrero de 1637<sup>29</sup>. Aparece junto a la corona imperial, posando de manera similar a la reina Isabel en el retrato enviado a Viena en 1632<sup>30</sup> y con un reloj que marca las tres menos cuarto, hora en que pudo haber sido coronada<sup>31</sup>. Esta imagen habría de difundirse como una suerte de prototipo de María Ana como emperatriz, se enviaron

---

sentado [ante, para] él, solo dos horas; es ya sumamente bueno. Dos horas tengo que estar todavía [posando], después estará terminado” (agradezco esta traducción a la Dra. M<sup>a</sup>. T. Cruz Yábar, KALINA, W. F., *Kaiser Ferdinand III. und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Wien, 2003, p. 220). El juicio del archiduque es fundamental para comprender la valoración de Luyckx en su época pues éste se caracterizaba por su refinado gusto. Con ello se hace comprensible que, tras la muerte de Fernando III, Leopoldo Guillermo le ratificara su puesto como retratista. Por otra parte, vale la pena mencionar que fue uno de los artistas mejor pagados, tuvo una buena fortuna e, incluso, fue ennoblecido (KALINA, W. F., *ob.cit.*, p. 220 y 223; LEITNER, E. M., *Überlegungen zum Porträtschaffen des flämischen Künstlers Frans Luyckx*, Wien, 2008, p. 6 y POLLEROS, F., “Frans Luyckx von Leuxenstein (1604-1668) und Prag”, en STOLÁROVÁ, L. y HOLEČKOVÁ, K., *Karel Škréta (1610-1674): dílo a doba: studie, dokumenty, prameny*, Praga, Národní galerie, 2013, p. 245). Se podría decir que Luyckx tuvo la misma importancia en Alemania que Rubens en Flandes, Van Dyck en Inglaterra o Velázquez en España: los cuatro viajaron a Italia, trabajaron para la familia real, fueron ennoblecidos y recurrieron a las mismas fórmulas y modos de representación en sus retratos. Las escasas aproximaciones a la figura del pintor, tanto las ya citadas como la pionera de EBENSTEIN, E., *Der Hormaler Frans Luyckx. Ein Beitrag zur Geschichte der Maleraiam österresichichen Hof*, Jahrbuch der kunsthistorisches Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI, 1906-07, pp. 183-254, dan una buena visión de su trayectoria profesional, pero no se ocupan de los retratos de Luyckx conservados en España. Tampoco en España Luyckx ha gozado de gran fortuna crítica, sólo Díaz Padrón ha acercado al pintor a la historiografía española, aunque bajo el prisma de la “influencia” que, según el historiador, Velázquez ejerció sobre el flamenco (entre sus escritos cabe destacar DÍAZ PADRÓN, M., “Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias”, *Archivo Español de Arte*, 55, 218 (1982), pp. 129-142, en el que por otra parte, lo que resulta más interesante es su atención al valor afectivo de los intercambios de retratos durante este periodo entre Viena, Bruselas y Madrid y a las relaciones fraternales entre los hijos de Felipe III). Este punto de vista, bastante extendido, se matizará en este artículo partiendo del rechazo al término “influencia”, prejuicioso y desigualitario -tal y como propuso Baxandall (BAXANDALL, M., *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989, p. 75)-, y en su lugar se hablará de adaptaciones o citas visuales (BURKE, P., “Cómo interrogar a los testimonios visuales”, LLUÍS PALOS, J. y CARRIÓ-IVERNIZZI, D., *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Barcelona, 2008, p. 33) entre pintores en función de sus intereses.

<sup>29</sup> Museo Nacional del Prado, P01272 y P04169, véase OLIVÁN, L., “La influencia...”, p. 557.

<sup>30</sup> Como han señalado DÍAZ PADRÓN, M., *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid, 1995, p. 694 y BASTL, B. y COLOMER, J. L., *op. cit.* p. 145, Luyckx estaría siguiendo los modelos de Velázquez o citándolos, en nuestra opinión, con el fin de contentar a su comitente y a sus receptores, reforzando la imagen política de su identidad española.

<sup>31</sup> OLIVÁN, L., “La influencia...”, p. 557. Las tres debía de ser una hora simbólica, pues a las tres fue jurado como heredero Baltasar Carlos, a las tres se proclamó rey a Carlos II y a las tres fueron las capitulaciones de Margarita, véase OLIVÁN, L., “«Giovane d'anni ma vecchia di giudizio»: La emperatriz Margarita en la corte de Viena”, MARTÍNEZ MILLÁN, J. y GONZÁLEZ CUERVA, R., *La dinastía de los Austrias...*, pp. 842-845.

varias copias a España, de las que se sacarían a su vez otras nuevas, como la enviada a Francia.

En este mismo envío, o quizá en uno posterior en respuesta al retrato de Baltasar Carlos, pudieron llegar a Madrid otros dos retratos atribuidos a Luyckx<sup>32</sup> (figs. 5 y 6).



Fig. 5. *Retrato de Infante*. Frans Luyckx. Siglo XVII. Palacio Real. Madrid.



Fig. 6. *Retrato de una Infanta*. Frans Luyckx. Siglo XVII. Museo Nacional del Prado. Madrid.

Sus hasta ahora desconocidos protagonistas, en nuestra opinión, podrían ser los hijos de María Ana y Fernando III, los archiduques Fernando y Mariana, alrededor de 1639-40, ambos ya en la puericia<sup>33</sup>, con unos seis y cinco años respectivamente.

<sup>32</sup> Se trata del *Retrato de Infante*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 158 x 120 cm. Madrid, Palacio Real (depósito del Museo Nacional del Prado), n.º. inv.: P07680; y del *Retrato de una Infanta*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 164 x 118 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º. inv.: P02871.

<sup>33</sup> La niñez se dividía en infancia y puericia, que se manifestaban por un cambio en la vestimenta, en la infancia solían llevar objetos apotropaicos como la higa o los cinturones con dijes (figs. 7, 10, 11 y 12) y vestir con el vaquerillo; mientras que cuando llegaban a la edad de la razón, la puericia, sobre los cuatro o cinco años, comenzaban a llevar el traje de adulto. En el retrato del *Kunsthistoriches* (figs. 7, 11 y 12) Mariana aún está en la infancia y su hermano ya ha alcanzado la razón. Sobre estas etapas, véase LLORENTE, M., "Portraits of Children at the Spanish Court in the

Nos basamos en el parecido que ambos guardan con el retrato doble del *Kunsthistorisches*<sup>34</sup> que les hizo el mismo Luyckx (fig. 7) con algunos años menos y en que sería lógico que María enviara los retratos a su familia tanto para que vieran cómo iban creciendo sus hijos como para que dieran cuenta de su favorable panorama dinástico. Además, el hecho de que sean pareja, como se aprecia tanto en la continuidad del telón, de la arquitectura y del paisaje del fondo como en sus trajes dorados "a juego", reafirmaría que los representados son hermanos<sup>35</sup>. De hecho, siempre debieron de colocarse juntos<sup>36</sup>.

Pese a la distancia, estos intercambios acreditarían la cercanía entre María Ana y Felipe IV e Isabel de Borbón, quienes respondieron con miniaturas de sus hijos, cuando Baltasar Carlos tendría unos quince años y María Teresa, seis o siete<sup>37</sup>; se trata de una pareja de miniaturas que se podían llevar como colgante<sup>38</sup>. Aunque enviadas en principio sólo por razones familiares, podrían vaticinar los deseos de unir las dos ramas de la familia<sup>39</sup>, atendiendo así a la doble naturaleza del retrato de corte.

---

Seventeenth Century: The Infanta Margarita and the Young King Carlos II”, *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 35, 1, 3, 2011, pp. 43-60.

<sup>34</sup> Óleo sobre lienzo, 132 x 11 cm, n.º inv.: GG\_3214. Viena. *Kunsthistorisches Museum*.

<sup>35</sup> Sería interesante apuntar la posibilidad de que Fernando y Mariana también fueran los representados con una edad parecida en dos retratos, uno conservado en el *Kunsthistorisches* (GG\_8198) y el otro en la Fundación Yannick y Ben Jakober (n.º 11). El primero se ha identificado como el príncipe Segismundo Casimiro Vasa de Polonia, porque va vestido de polaco. Sin embargo, el niño no tiene que ser polaco sólo por vestir así; Cecilia Renata de Habsburgo, hermana de Fernando III y, por tanto, tía de Fernando, pudo regalárselo como hizo Constanza de Austria con su sobrino Leopoldo de Medici, quien también tiene un retrato vestido de polaco. Además, se sabe que desde Viena se enviaron retratos a Polonia en 1638 (BASTL, B. y COLOMER, J. L., *ob. cit.* p. 145), por lo que estos pudieron hacerse con esa misma intención y se adaptaron al gusto de su destinatario. Por otra parte, el niño en el retrato tiene el pelo más largo en su lado izquierdo como aparece también en el de Luyckx (fig. 5) y Mariana tiene el mismo gesto en el rostro que en los otros retratos (el parecido de ella fue advertido también en *Nins: Retratos de niños de los siglos XVI-XIX*, Colección de la Fundación Yannick y Ben Jakober, Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 46-47 y en *Principiños: Retratos de nenos dos séculos XVI ao XIX*, Colección da Fundación Yannick y Ben Jakober, A Coruña, Museo de Belas Artes Da Coruña, 2004, pp. 38-39).

<sup>36</sup> En el inventario de Carlos III del Buen Retiro del 1772, aparecen descritos en el cuarto de las Infantas, 14836-14837 (627-660) - “Dos retratos de cuerpo entero el vno de vn niño que tiene una mano sobre una silla y vn relox sobre vna mesa y el otro de vna niña con vn abanico en la mano de dos varas de alto y vara y tercia de ancho”, véase *Inventarios reales*, (Biblioteca del Museo Nacional del Prado, SG PRA.Gen (55) v. 8).

<sup>37</sup> Pues se pueden relacionar por el físico con el retrato de la familia real en actitud de rezo de la Colección del Conde de Villagonzalo, véase Archivo Moreno (02126\_B).

<sup>38</sup> Círculo de Diego Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos y la infanta María Teresa*, óleo sobre oro, 7,5 x 6,8 cm. *Kunsthistorisches Museum de Viena*, n.º inv.: KK\_1607 y KK\_1615. COLOMER, J. L., “Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV. Velázquez miniaturista”, *Boletín del Museo del Prado*, 20/38 (2002), pp. 77-78.

<sup>39</sup> Unas miniaturas parecidas, que representan a María Teresa y Luis XIII, atribuidas a Jean Petitot de la Colección Weisberger, también vaticinarían su correspondiente enlace, véase su



Fig. 7. *Retrato del futuro Fernando IV con Mariana de Austria*. Frans Luyckx. Hacia 1636. Kunsthistorisches Museum. Viena.

reproducción en TOMÁS, M., *La miniatura. Retrato en España*, Madrid, 1953, p. IX, y podrían relacionarse fácilmente con el documento publicado por COLOMER, “Uso y función...”, n.70 y COLOMER, J. L., “Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes”, en COLOMER, J. L., *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, 2003, p. 77.

Pero fue sólo tras la muerte de María Ana el 13 de mayo de 1646 cuando se hizo necesario reforzar de nuevo los vínculos familiares y políticos de la Casa de Austria iniciando las negociaciones para el matrimonio de Baltasar Carlos y su prima Mariana.

Con el fallecimiento de la emperatriz, su hermano volvió a dar muestras del cariño que se profesaban; así, Felipe IV, en una carta a sor María de Ágreda, le escribió cómo la pérdida fue “de gran sentimiento” ya que desde la niñez fueron siempre amigos y “con la edad se había aumentado ese amor”, y describía a su hermana como “la más perfecta criatura” que había conocido<sup>40</sup>. Sin embargo, su aflicción pronto se diluyó en las mencionadas negociaciones y él mismo cuenta que “con ocasion del auiso de avuersse lleuado Dios para si a la señora emperatriz” fue “el embaxador de Alemania, i despues de la condolencia” le propuso “en nombre de S. M. cesarea casamiento del principe y archiduquesa Mariana”<sup>41</sup>. El rey tenía claro, y así se lo comunicaba un mes después a sor María, que por diversas cuestiones era necesario “el matrimonio del principe mi hijo con mi sobrina la hija del enperador; pues haviendo faltado mi hermana, tengo por conveniente bolver a enlazar el parentesco entre el Enperador y yo por este camino [...]”<sup>42</sup>.

Con motivo de tal compromiso, “la corte española habia pedido un informe sobre el desarrollo de la archiduquesa y habia obtenido la informacion de que era el vivo retrato de su madre española, que habia recibido una amplia formacion y que estaba tan familiarizada con las virtudes, usos y costumbres, asi como con la lengua de Castilla, que casi podria tomarsela por española”<sup>43</sup>. Estas palabras manifiestan una vez más que su madre conservó las costumbres españolas y es lógico pensar que se enviara un retrato de la archiduquesa para que todos pudiesen verla, quizás el conservado en la Embajada de España en París (fig. 8) en el que podría estar guardando luto<sup>44</sup>, pues las negociaciones empezaron sólo un mes después de la muerte de su madre<sup>45</sup>. Para afianzar la alianza

<sup>40</sup> 17 de junio de 1646, en SECO, C., *Epistolario español*, v. IV: *Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, Madrid, 1958, pp. 64-65.

<sup>41</sup> Véase nota 25.

<sup>42</sup> 11 de julio de 1646, SECO, C., *ob. cit.*, p. 68.

<sup>43</sup> 9 de julio de 1646, Madrid, Archivo Histórico Nacional, Secretaria de Estado, leg. 2653, f. 2.

<sup>44</sup> *Mariana de Austria*, mediados del s. XVII, óleo sobre lienzo, 174 x 126 cm, Embajada de España en París (depósito del Museo Nacional del Prado), n.º inv. P06194. Mariana está vestida de la misma manera que Claudia de Médici en el retrato que también realizó Luyckx (Viena, *Kunsthistorisches Museum*, GG\_3225), donde guarda luto. Además, si lo comparamos con el resto de los retratos, comprobamos que el entorno en él es mucho más sobrio: no hay cortinajes, ni flores, ni abanicos, etc. Quizá ocurre algo parecido a las habitaciones que ocupaban las viudas al comienzo de su luto, véase LLORENTE, M., “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”, *Studia histórica. Historia Moderna*, 28, 2006, p. 220.

<sup>45</sup> El luto debía durar unos seis meses, véase GARCÍA, M., *Antropología histórica de una élite de poder: Las reinas de España*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2007, p. 405.

entre ambas cortes y superar los resentimientos provocados por la firma de la Paz de Westfalia, también se programó el enlace de María Teresa con Fernando IV, aunque ninguna de las negociaciones saliera como se esperaba<sup>46</sup>.

La muerte de Baltasar Carlos el 9 de octubre de 1646 frustró el enlace y dejó al país, que ya estaba sin reina -Isabel de Borbón había muerto el 6 de octubre de 1644-, sin heredero varón. Pese a su tristeza<sup>47</sup>, la situación política obligaba al rey a casarse de nuevo y, a los ojos de Fernando III, Mariana seguía siendo la candidata perfecta. Sin embargo, sus apenas once años y su poca estatura provocaron que, en un primer momento, se la rechazara, pues no parecía adecuada para lo que más urgía: la fecundidad.



Fig. 8. *Mariana de Austria*. Frans Luyckx. Medios del s. XVII. Embajada de España. París.



Fig. 9. *Mariana de Austria*. Frans Luyckx. Hacia 1646. Museo del Prado. Madrid.

<sup>46</sup> OCHOA, M. A., *ob. cit.*, p. 59.

<sup>47</sup> A pesar de que los acontecimientos den una apariencia de impasibilidad a Felipe IV, en su correspondencia privada muestra lo contrario, se desahogaba con sor María contándole la muerte de su hijo: “este golpe, que os confieso, me tiene traspasado el corazón, y en estado, que no se si es sueño o verdad lo que pasa por mi [...]”, 10 de octubre de 1646 y meses después, cuando volvió del viaje, le contaba “hallé a mi hija buena, y aunque me holgué harto de verla, me causó gran ternura la prenda que me ha faltado, juzgando lo que se holgaría de ver a su hermana, y se me renovó de nuevo el dolor de tal pérdida”, 14 de noviembre de 1646, SECO, C. *ob. cit.*, pp. 82-83 y 87.

Estas objeciones llegaron a Alemania y se respondieron manipulando las descripciones y los retratos, lo cual no pasó desapercibido en España y fue recogido en el cotejo que la evaluaba como candidata:

“La estatura pintada de la Serenissima Mariana hasta los 9 de octubre de 46 solía ser en todos los retratos conforme a lo que se avissaua y creía. Un retrato solo ha venido que la representa con edad de 11 años y dos meses (segun la cuenta que se haze) [en febrero de 1646, antes del luto] muy crecida pero con su edad verdadera se desacredita su altura pintada, mas si es pintar como ver? [...] si por los lienzos que retratan lisonjas que adivinan se hallara el rey catholico engañado en el original lo hecho y la monarquia con su daño. [...] En suma hasta los 12 de mayo de 46 crecía tan pequeña y delicada la serenissima Mariana que su Augustissima madre nunca se atreuió aunque vivamente lo dessease a ofrecerla para nuera al rey su hermano; en los 5 meses siguientes, hasta los 9 de octubre, creciendo todavía de espacio su alteza al parecer de los que la mirauan como pricesa ya de españa tampoco tubo proporcion con los 17 años del serenissimo principe que aya gloria solo de los 9 de octubre aca creció la serenissima Mariana tan de repente que las instancias que de oficio haze ay el embajador Cesareo la ofrecen y aseguran consorte proporcionada a los 42 años de la Magd Catholica”<sup>48</sup>.

Quizá este retrato falseado al que se refieren sea el que hizo Luyckx (fig. 9)<sup>49</sup>, muy distinto a los demás, donde aparece más crecida que en aquél en el que guardaba luto, aunque sería anterior. Tal fue el grado de manipulación que Madame d'Aulnoy -a quien debemos tomar con prudencia<sup>50</sup>- detalló que, cuando fue a visitar a la ya reina madre Mariana, ésta le contó que al llegar a España no se reconocía en el retrato que su reciente esposo tenía colgado en la habitación<sup>51</sup>. No sabemos si el relato es cierto ni si, de serlo, Mariana se refería a alguno de los retratos citados, pero éste destaca por su singularidad, mostrando a Mariana particularmente corpu-

<sup>48</sup> *Cotejo phisico político de las cosas de Viena y de Inspruch...*, Biblioteca Nacional de España, Mss. 2080, ff. 145v-146r, transcrito por completo en el apéndice documental de OLIVÁN, L., *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 525, véase la relación con la Paz de Westfalia en pp. 293-294.

<sup>49</sup> Óleo sobre lienzo, 194,5 x 131,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º inv.: P02441. SALAZAR, J. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919, p. 227. y DÍAZ PADRÓN, M. *El siglo de...*, p. 696.

<sup>50</sup> Se ha señalado que existe la posibilidad de que d'Aulnoy no hubiera llegado a estar en España, mientras que sí estuvo su madre, Mdme. de Gudannes, LÓPEZ-CORDÓN, M<sup>a</sup>. V., “El observador impertinente. Literatura de viajes y economía”, en ASTIGARRAGA, J. y USOZ, J., *L'économie politique et la sphère publique dans le débat des Lumières*, Madrid, 2013, p. 66.

<sup>51</sup> Cuenta Madame d'Aulnoy: “¿[...] no os acordáis?, añadió [Mariana de Austria] hablando a la marquesa de Palacios, "de haber visto mi retrato en la habitación del difunto Rey?". "Sí, Señora", replicó la marquesa, "también me acuerdo de que al ver a Vuestra Majestad nos quedamos asombradas de que la pintura os favoreciera tan poco". "Eso quería decirlo", replicó, "y cuando llegué y eché un vistazo a la pintura que decían que era yo, intenté inútilmente creerlo y no lo logré". D'AULNOY, M., *Relación del viaje de España*, Madrid, 2000, p. 303.

lenta. Hipótesis aparte, este caso muestra que era habitual colgar los retratos previos a los esponsales en las cámaras personales de los contrayentes y que, para bien o para mal, debían de causar ciertas sorpresas a quien los recibía.

Es posible que uno de los retratos de Mariana enviados desde Alemania fuera el que apareció en el Nuevo Olimpo (1648), festejo organizado por el catorce cumpleaños de la nueva reina, cuando ésta aún no había llegado a la Península<sup>52</sup>. En un momento de la obra, las diosas hablan de un retrato de Mariana pintado por Diana: “Tu retrato, Diana / de propio y bello / ya no está parecido, / porque es lo mismo [...]”, y Juno añade: “Tan natural has copiado / de Mariana la hermosura, / y es tan viua la pintura, / que no puede ser traslado”<sup>53</sup>. Por tanto, es probable que se mostrara un retrato de la nueva reina para hacerla presente en la celebración, quizás aquel de Mariana con un perro faldero a los pies -símbolo de fidelidad marital, pues ya estaría desposada por poderes-, del que se conserva una fotografía en el Archivo Moreno<sup>54</sup>, y que haría un guiño a los retratos de Isabel de Borbón (08786\_B). Felipe IV también envió a Viena un retrato suyo en 1649, en miniatura en este caso y engarzado en una joya<sup>55</sup>, que sería anterior al encuentro en persona y posterior al matrimonio por poderes.

Por su parte, los retratos intercambiados para el compromiso entre María Teresa y Fernando IV testimonian lo que fueron unas promesas de matrimonio frustradas. Como es bien sabido, éste podría ser el caso del retrato de la infanta conocido como “el de los dos relojes”, del *Kunsthistorisches Museum*, y el del joven realizado por Luyckx, del Museo del Prado<sup>56</sup>. Este último es interesante no sólo por atestiguar las relaciones políticas y dinásticas de la monarquía, sino también por mostrar las conexiones entre pintores y obras. Díaz Padrón relacionó el retrato con los españoles aludiendo a la “servidumbre de Luyck a la retratística de Velázquez”<sup>57</sup> y poniendo como caso concreto las deudas existentes con el retrato de *Baltasar Carlos* del *Kunsthistorisches*. Aunque son evidentes las relaciones con los retratos de Ve-

<sup>52</sup> En enero de 1647 ya se habían cerrado las negociaciones, así lo contaba Felipe IV: “mi nuebo matrimonio se a ajustado ya con mi sobrina la hija del Emperador: suplicad a nro Señor permita que sea para su mayor servicio [...], pues en todas partes ay muchos riesgos y trabajos” 30 de enero de 1647, y en agosto de este mismo año, se firmaron las capitulaciones, 7 de agosto de 1647, SECO, C., *ob. cit.*, pp. 93 y 116. La boda por poderes se celebró el 8 de noviembre de 1648 y el cumpleaños de Mariana el 21 de diciembre de este mismo año.

<sup>53</sup> BOCÁNGEL, G., *El Nuevo Olimpo*, Madrid, 1649, pp. 17r y 17v. y véase también COBO, G., “Catorce veces el sol doró su edad de diamante»: una fiesta en honor a Mariana de Austria en El nuevo Olimpo”, en MATA, C. y ZÚÑIGA, A., *Venia docendi*, actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, Pamplona, 2015, pp. 23-35.

<sup>54</sup> Anónimo: *Mariana de Austria*, siglo XVII, ¿Colección Linares?. Fotografía de la Fototeca del Patrimonio Histórico, Archivo Moreno, 5118\_C.

<sup>55</sup> HERNÁNDEZ, J., “Velázquez y las joyas”, *Archivo Español de Arte*, 23 (1969), pp. 274-275.

<sup>56</sup> Diego Velázquez, *La infanta María Teresa*, 1652-1653, óleo sobre lienzo, 127 x 98, 5 cm, *Kunsthistorisches Museum* de Viena, nº inv.: GG\_353 y Frans Luycks, *Fernando IV, rey de los romanos*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 217 x 126 cm, Museo Nacional del Prado, nº inv. P01267.

<sup>57</sup> DÍAZ PADRÓN, M., *El siglo de...*, p. 692.



lázquez, al igual que con los de Martínez del Mazo<sup>58</sup>, si nos quedamos en esas similitudes, nuestra visión del asunto será más reducida de lo que sería entonces, porque también los retratistas de la corte de Felipe III hacían retratos de este tipo, con los mismos elementos, como el de Felipe III de la Colección Lobjovicz de Praga pintado por Andrés López Polanco<sup>59</sup> y que Luyckx pudo haber conocido. Quizá la intervisualidad y las citas<sup>60</sup> entre pintores fueran mucho más ricas de lo que pensamos, y el retrato de Luyckx debiera verse, más bien, como una adaptación al retrato de aparato hispánico y una asimilación de la moda española por parte del archiduque. Todo ello se debería a la voluntad de acomodar el retrato a su destino, con el fin de agradar a Felipe IV y a la infanta. Así, se querría presentar un candidato de madre española, que conoce la tradición y la conducta españolas, respaldado con un retrato que seguía las fórmulas del retrato hispánico con el negro riguroso, los guantes, e incluso con el sombrero sobre el bufete. No hay que olvidar que la infanta era una pieza fundamental para el entramado político y que se barajaban varios candidatos para su mano<sup>61</sup>, por lo que todo era poco para lograr una buena recepción y ganar el beneplácito de la monarquía hispánica.

## RETRATOS PARA COMBATIR LA DISTANCIA

“Esa tan reñida lid / de amor, que te da tal pena, / gloriosa injuria en Viena, / estrago dulce en Madrid”<sup>62</sup>. Estas palabras subrayan el sabor agri dulce de los matrimonios: Mariana, nueva reina de España, nunca volvería a estar con su familia. Por ello, una vez instalada en Madrid, el emperador Fernando III pidió al rey en sus cartas que le enviara retratos para ver cómo su joven hija estaba cambiando<sup>63</sup>. Igualmente, al saber del nacimiento de su nieta Margarita en 1652, pidió a Felipe IV que le remitiera su retrato<sup>64</sup>. En estos casos, la imagen del

<sup>58</sup> Juan Bautista Martínez del Mazo, El príncipe Baltasar Carlos, 1646. Óleo sobre lienzo, 209 x 144 cm, Museo Nacional del Prado, nº inv. P01221.

<sup>59</sup> Óleo sobre lienzo, 206 x 111 cm, Castillo de Nelahozeves (Colección Lobkovicz), Praga, nº inv.: 243.

<sup>60</sup> Véase BURKE, P., *ob. cit.* Como ya hemos señalado, partimos del rechazo del término “influencia”, véase la nota número 28.

<sup>61</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *ob. cit.*, p. 317, SOMMER-MATHIS, A., *ob. cit.*, pp. 63-66; PORTÚS, J., *Velázquez...*, pp. 116 y 119, SCHREIBER, R., «*Ein Galeria nach meinem Humor*»: *Erzherzog Leopold Wilhelm*, Viena, 2004, pp. 38-41; OLIVÁN, L., *Mariana de Austria...*, p. 301.

<sup>62</sup> BOCÁNGEL, G., *ob. cit.*, f. 11 r.

<sup>63</sup> Véanse la insistencia y el cariño que desprenden las cartas del emperador; transcritas en MORÁN, M. y RUDOLF, K. F., “Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las colecciones reales”, *Archivo Español de Arte*, 65/259-260 (1992), pp. 296-297. También el epistolario de Felipe III en relación con Ana de Austria da cuenta de la emoción con la que se recibían este tipo de retratos.

<sup>64</sup> El abuelo no era el único que quería conocer a la recién nacida, también sor María de Jesús de Ágreda pidió “un retrato en secreto de la Reyna nra. Sra con su Altaza en los brazos, como cuando salió a missa y otro de la S<sup>a</sup> Infanta o que este en el mismo retrato, para tenerlas en la tribuna [...]”, 7 de Setiembre de 1651, véase FERNÁNDEZ, R., *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*, Soria, 2002, p. 112.

representado superaba el medio por el que se manifestaba; a modo de encarnación, hacía realmente presentes a los ausentes.

En los dos retratos<sup>65</sup> que se hicieron por deseos del emperador -uno de Mariana y otro de Margarita<sup>66</sup> (fig. 10)-, Velázquez introdujo dos elementos, un reloj de torre<sup>67</sup> y un florero, respectivamente, ajenos a la tradición del retrato español del XVII, pero no del retrato alemán, como se ve en la pareja de retratos de Luyckx (figs. 5 y 6) enviados antes a Madrid. Siempre se ha dicho que Velázquez, a la vuelta de su segundo viaje a Italia, había establecido algunas variantes respecto a los retratos del periodo anterior<sup>68</sup> y que uno de los elementos iconográficos nuevos más evidentes es el reloj del retrato de Mariana. Sin embargo, probablemente este cambio no fuera fortuito ni provendría sólo del ingenio de Velázquez<sup>69</sup>. Lo más probable es que Velázquez adaptara, como había hecho Luyckx, el retrato a su destino, siguiendo el gusto alemán, y el reloj podría haberlo pedido Mariana<sup>70</sup>, pues quizá fuese regalo de su padre o tuviese un significado especial; pero lo cierto es que estaba en consonancia con la cultura visual tanto de Mariana como del emperador. De hecho, es lógico que al menos dieran a la reina esa mínima concesión al gusto alemán pues, a diferencia de su madre, que vestía a la española en Alemania, a ella no le permitieron vestir a la alemana una vez pisó suelo español ni conservar el ceremonial vienés<sup>71</sup>. La imagen oficial de los primeros años del reinado de Mariana se formó en un tira y afloja de concesiones y restricciones<sup>72</sup>.

Lo mismo ocurre con el retrato de Margarita; la pretensión de Velázquez y de los comitentes era que gustase al abuelo de la niña y quizá en esto radica la introducción del florero. La clave podría estar en el retrato que hizo Luyckx a la propia Mariana cuando era niña, que se había enviado a Madrid (fig. 6), y respecto al cual Díaz Padrón señaló que el flamenco habría recurrido a fórmulas propias de Velázquez<sup>73</sup>; sin embargo, si fuera cierta la fecha que aquí se propone, el de Luyckx sería

<sup>65</sup> *Kunsthistorischen Museum*, GG\_6308 y GG\_321.

<sup>66</sup> Óleo sobre lienzo, 128, 5 x 100 cm, Viena, *Kunsthistorisches Museum*, n.º. inv.: GG\_321.

<sup>67</sup> Aunque con anterioridad aparece también en el retrato de Carlos V e Isabel de Portugal de Tiziano su presencia es excepcional dentro del retrato cortesano español.

<sup>68</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M., *ob. cit.*, p. 315.

<sup>69</sup> Según Gállego, Velázquez “suele inventar poco en la iconografía: prefiere usarla a su modo”, GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 261.

<sup>70</sup> Según Portús, la presencia del reloj debía estar relacionada con las aficiones personales de Mariana, puesto que son “objetos vinculados a su propia imagen, a la de su hija Margarita y a la de su hijo Carlos”, PORTÚS, J., *Velázquez...*, p. 110.

<sup>71</sup> OLIVÁN, L. “La influencia...”, p. 566.

<sup>72</sup> Existen dos retratos más como este, PORTÚS, J., *Velázquez...*, p. 108-113. A pesar de que sean prácticamente idénticos, cada uno estuvo sujeto a funciones completamente distintas que además pudieron variar con el tiempo. En particular, la copia del museo vienés permite vislumbrar en el momento de la recepción del retrato por parte de Fernando III el *punctum* descrito por Barthes (*La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, 2006, p. 59).

<sup>73</sup> DÍAZ PADRÓN, *El siglo de...*, p. 698.

anterior y, por tanto, sería el sevillano el que se estaría adaptando al gusto alemán<sup>74</sup>. De hecho, no sería de extrañar que la reina reclamara un elemento propio de su corte natal, donde era común que en los retratos femeninos aparecieran floreros. En este sentido es significativo que en la copia del retrato de Margarita que se quedó en Madrid, ahora en el Palacio de Liria, no aparezca el florero.



Fig. 10. *Margarita de Austria*. Diego Velázquez. 1654.  
*Kunsthistorisches Museum*. Viena.

<sup>74</sup> No sería excepcional, Oliván señala también que Velázquez hizo adaptaciones "vandiquianas" en sus retratos para agradar a la corte inglesa OLIVÁN, L., "«Decía que no se dejaba...», p. 20.

Esto nos hace cuestionarnos hasta qué punto el flamenco fue tan deudor de Velázquez como se ha dicho. Como también hizo Luyckx a la inversa, el maestro sevillano se adaptó al gusto imperial de su comitente y de su destinatario, lo cual fue un éxito pues, al margen de la calidad de las pinturas, lo que realmente agradó a Fernando III fue su valor sentimental. Así, cuando por fin llegó el de Margarita, lo agradeció con estas palabras: “Me he holgado muchísimo con el retrato de my nieta, que Dios la guarde, es lindísima”<sup>75</sup>. Pocos años después, para que el abuelo comprobara cuánto había crecido la infanta, se envió otro retrato que la representaba en la puericia<sup>76</sup>. Del mismo modo se testimoniaron esos dos periodos del archiduque Carlos José -hijo del propio Fernando III y María Leopoldina de Austria, hermanastro de Mariana de Austria y cuñado y ahijado de Felipe IV<sup>77</sup>-, en dos retratos, el primero de Luyckx y el segundo de Cornelius Suttermans. En ellos se le representa de un modo muy parecido a Felipe Próspero en los que tiempo después hicieron Velázquez y Martínez del Mazo en estas dos etapas. Estos retratos, que se solían intercambiar<sup>78</sup>, muestran que los comitentes y los receptores eran de la misma familia y por ello compartían prácticas culturales. Tal es el caso de los dijes protectores que ponían a los niños, casi una seña de identidad de la Casa de Austria.

### Y VUELTA A EMPEZAR...

El rey Felipe IV no dejó de enviar retratos a su suegro y a su cuñado, y éstos le correspondieron<sup>79</sup>. La historia se repite cuando los retratos de Margarita enviados a Viena dejaron de estar destinados a informar sobre el bienestar de la niña para convertirse en retratos con vistas al enlace con su tío, Leopoldo I<sup>80</sup> y, como ocurrió con su abuela, se convertiría en emperatriz.

<sup>75</sup> MORÁN, M. y RUDOLF, K. F., *ob. cit.*, p. 298. El emperador no valoró las pinceladas, sino el poder contemplar por fin la imagen de su nieta.

<sup>76</sup> También de Velázquez, conservado en el *Kunsthistorisches*, GG\_3691. Véase nota 33.

<sup>77</sup> WEISS, S., *Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Konprinz Rudolf*, Innsbruck, 2008, p. 76.

<sup>78</sup> De hecho, es seguro que llegara a Madrid uno de Carlos José en la puericia, atribuido a Luyckx, que perteneció a la Colección marqués de Castromonte, como demuestra una fotografía del Archivo Moreno (A.J.P.0216), aunque en la actualidad se encuentra en el *Kunsthistorisches* (GG\_9859) tras ser adquirido en 1992. También el retrato de Felipe Próspero desde su origen estuvo concebido para ser remitido a la corte imperial, CRUZ VALDOVINOS, J. M., *ob. cit.*, p. 349.

<sup>79</sup> Muestra de ello podría ser el retrato de un archiduque a caballo del que existe una fotografía en el Archivo Moreno (4977\_C), identificado como Baltasar Carlos, pero que seguramente se trate de Leopoldo. Esto es bastante evidente si se compara con el retrato del archiduque publicado en WEISS, S., *ob. cit.*, p. 75.

<sup>80</sup> Anteriormente Leopoldo había sido elegido para María Teresa por Felipe IV en una carta de 1656, tras la muerte de Fernando IV de Hungría en 1654, en la que enumeraba los posibles maridos para su hija, véase BROWN, J., *Escritos completos sobre Velázquez*, Madrid, 2008, p. 177.

En agosto de 1659, cuando ya se había prometido a María Teresa con Luis XIV<sup>81</sup>, Mariana de Austria pedía en secreto a Sor María de Ágreda que rezara para que Dios pusiera a su hija Margarita en el corazón de su hermano Leopoldo y que éste la esperara hasta que tuviese bastante edad, pues ése sería su mayor consuelo<sup>82</sup>. No es de extrañar que ese mismo año se enviara a Viena un retrato de la infanta con ocho años<sup>83</sup> junto al de su hermano Felipe Próspero de dos, con el fin de presentar a Leopoldo I a su nuevo sobrino y mostrarle el favorable panorama dinástico de España<sup>84</sup>.

Tiempo después, Margarita pasó a ser una pieza dinástica clave, pues María Teresa ya era reina consorte de Francia, Felipe Próspero había muerto y en Europa se ponía en duda que el recién nacido Carlos llegase a edad adulta; por eso las negociaciones matrimoniales se ralentizaron todo lo posible<sup>85</sup>. Siguiendo la costumbre, Leopoldo pidió que le enviaran una imagen de su prometida y en respuesta recibió, en 1664, el retrato de Margarita, hoy en el *Kunsthistorisches Museum*, de Martínez del Mazo<sup>86</sup>. Una vez más, se amoldó a su destinatario, y por ello Margarita lleva una joya en forma de águila imperial, quizás un regalo del propio Leopoldo, que en el ejemplar que se quedó en España se cambió por una circular<sup>87</sup>. Sin embargo, no debió de agradar a Leopoldo, pues en 1665 mandó a su pintor, Gerard Du Château, para que llevase su retrato y retratase a la familia real, especialmente a Margarita. De hecho, en una carta mostraba su satisfacción por el retrato del flamenco mientras que afirmaba que los retratos españoles no le gustaban nada<sup>88</sup>. La verdad es que sus retratos se distinguían bastante de los de Velázquez y Mazo, muy alejados del gusto flamenco y francés<sup>89</sup>.

Cuando Margarita se fue a la corte imperial, su madre también debió de pedir retratos suyos, pero no se tenían noticias de esto. Recientemente ha apare-

<sup>81</sup> También este matrimonio fue muy doloroso para la familia real; así lo manifiesta la correspondencia de Felipe IV (23 de septiembre de 1659, SECO, C. *ob. cit.* vol. V, p. 136) y las relaciones de los esposales (*Primera parte de las relaciones de las reales disposiciones...*, Sevilla, 1660).

<sup>82</sup> SILVELA, F., *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV*, t. 1, 1885, pp. 13-14.

<sup>83</sup> *Kunsthistorisches Museum*, GG\_2130.

<sup>84</sup> PORTÚS, J., *ob. cit.*, pp. 130 y 132.

<sup>85</sup> OLIVÁN, L., *Mariana de Austria...*, pp. 302-309.

<sup>86</sup> *Kunsthistorisches Museum*, n.º inv. GG\_3531.

<sup>87</sup> PORTÚS, J., *ob. cit.*, p. 138.

<sup>88</sup> SOMMER-MATHIS, A., *ob. cit.*, pp. 70-72; MORÁN, M., “Fue un final asombroso, sí, pero un final”, en PORTÚS, J., *Velázquez...*, p. 81.

<sup>89</sup> Quizá por ello, cuando se produjo el casamiento por poderes el 25 de abril de 1666 y ya Du Château no estaba en España, realizaron los retratos de Margarita, de pintores del círculo de Carreño imitando ese estilo y así agradar al emperador, ejemplos podrían ser el retrato de *Kunsthistorisches*, GG\_8147, y el otro atribuido a Ruiz de la Iglesia de la Fundación Yannick y Ben Jakober, n.º 513, en el que aparece el reloj marcando las tres menos cuarto, véanse notas 31 y 74.

cido un retrato de Margarita, considerado una copia de un original de Jan Thomas<sup>90</sup>, enviado a Mariana para que viese a su hija en su nueva corte<sup>91</sup>. En nuestra opinión se puede relacionar con el retrato del museo vienés de Margarita vestida a la española<sup>92</sup> junto a su hija María Antonia<sup>93</sup> (fig. 11); lo único que los diferencia es la presencia de la niña. Pero resulta extraño que no se hubiese enviado también un retrato de la pequeña, pues fue la única que llegó a vivir de los siete embarazos que tuvo Margarita y era una pieza clave para la sucesión dinástica hispánica<sup>94</sup>.

Estas razones, sumadas a las ganas que pudiera tener Mariana de conocer a su nieta, hacen suponer que enviasen también un retrato como el del *Baye-risches Nationalmuseum*<sup>95</sup> (fig. 12), en el que la niña aparece sola, pero con los mismos dijes y traje que lleva en el retrato doble con su madre, para que Mariana tuviese un retrato de cada una. Posteriormente, tras la muerte de Margarita, Leopoldo no dejó de enviar a su hermana retratos en los que se podía seguir el crecimiento de María Antonia y del resto de sus hijos<sup>96</sup>, fruto de su tercer matrimonio.

A partir del estudio de los retratos vieneses se pueden comprender mejor los de la monarquía hispánica, pero para ello haría falta también conocer mejor a los pintores del Sacro Imperio. Todos ellos fueron importantes e incluso, en un momento dado, se prefirieron a los españoles. Además, los retratos de ambas cortes tienen el mismo interés por los datos que aportan en cuanto a las citas visuales y otros recursos que se empleaban para producir diversos efectos en el espectador y que su recepción fuese la más favorable.

<sup>90</sup> Pintura publicada en SOUTO, J. L. y SANCHO, J. L., “El primer retrato del Rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Barnuevo. Precisiones sobre la iconografía regia en la Corte del último Austria”, *Reales Sitios*, 184 (2010), pp. 54-57.

<sup>91</sup> Otro ejemplo de ello podrían ser las miniaturas y cuadros que aparecen en el retrato de *Carlos II y Mariana de Austria* de Herrera Barnuevo y el conservado en el Lázaro Galdiano, que representan a Leopoldo y Margarita, marcando así la hermandad política y familiar entre los Austrias. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12 (2000), p. 98.

<sup>92</sup> Este detalle, en absoluto baladí, muestra la repetición de los recursos llevados a cabo por la anterior emperatriz española, María Ana, por los cuales mostraban su identidad española y el mantenimiento de sus costumbres en la capital del Imperio, véase BASTL, B. y COLOMER, J. L., *ob. cit.* pp. 153-162.

<sup>93</sup> Óleo sobre lienzo, Viena, *Kunsthistorisches Museum*. N.º inv.: GG\_3079.

<sup>94</sup> RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, W., *Relaciones entre España y Austria durante el reinado de la emperatriz D<sup>a</sup> Margarita, Infanta de España, esposa del emperador Leopoldo I*, Madrid, 1905, p. 85.

<sup>95</sup> Archiduquesa María Antonia de Austria, Gérard du Chateau, h. 1670, óleo sobre lienzo, 52 x 76 cm, n.º inv.: 2930.I.

<sup>96</sup> Véanse en el Archivo Moreno los retratos de algunos de sus hijos (01774\_B, 02458\_B y 02524\_B).



Fig. 11. *Emperatriz Margarita con su hija María Antonia*. Jan Thomas. Hacia 1672.  
*Kunsthistorisches Museum, Viena*



Fig. 12. Archiduquesa María Antonia de Austria. Hacia 1670. Bayerisches Nationalmuseum. Munich (©Bayerisches Nationalmuseum München, Foto Nr D154138, Photo: Haberland, Walter)

Para ello, no sólo son importantes los originales, sino también las copias y los llamados "del círculo", porque en aquel momento cumplían por igual distintas funciones políticas y familiares, y en ocasiones son precisamente sus elementos distintivos los que ayudan a conocer sus destinos. Por otra parte, los retratos manifiestan la agencia cultural de las mujeres pues, al ser ellas quienes viajaban, fomentaban el traslado y el establecimiento de prácticas en sus cortes receptoras. Así las imágenes reflejaron cómo las emperatrices españolas llevaban consigo a Alemania la etiqueta borgoñona y, al mismo tiempo, cómo las alemanas trasladaban a la corte hispánica el gusto imperial. Con todo ello se comprueba que no se pueden estudiar los retratos desde una única perspectiva, sino con una mirada antropológica, entendiendo que son fruto de un complejo contexto político, cultural y artístico, pero también parte de la vida personal de los retratados, de los comitentes y de sus destinatarios.