

LE SUPPLICO ME YNBÍE UN RRETRATO CHIQUITO SUYO PARA QUE LE PUEDA TRAER CONMIGO. LA EMPERATRIZ MARÍA ANA DE AUSTRIA (1606–1646) Y EL USO DE LOS RETRATOS EN LA CORTE IMPERIAL DE VIENA

Andrea Sommer-Mathis - Christian Standhartinger
(Österreichische Akademie der Wissenschaften)
andrea.sommer@oeaw.ac.at - christian.standhartinger@oeaw.ac.at

RESUMEN

Este artículo examina el uso del retrato en la corte imperial de Viena durante la primera mitad del siglo XVII. Partiendo de las largas negociaciones nupciales sobre el matrimonio de la infanta española María (Ana) con el archiduque y más tarde emperador Fernando III, se analiza el retrato como elemento central de la política matrimonial en las cortes europeas, que a menudo intercambiaban cuadros y miniaturas de los candidatos a casarse para disponer de información fidedigna por lo menos sobre su aspecto físico. Sin embargo, los retratos también desempeñaron un papel importante en el ámbito familiar de las casas soberanas. La correspondencia de María con su marido Fernando ofrece varios ejemplos de cómo los retratos no sólo servían para salvar la distancia geográfica y hacer presente simbólicamente a la persona ausente, sino también para ofrecer consuelo y apoyo moral durante el tiempo de separación.

PALABRAS CLAVE: María (Ana) de Austria, emperatriz (1606–1646); Fernando III emperador (1608–1657); corte de Viena; retratos; correspondencia familiar

LE SUPPLICO ME YNBÍE UN RRETRATO CHIQUITO SUYO PARA QUE LE PUEDA TRAER CONMIGO. EMPRESS MARIA ANNA OF AUSTRIA (1606–1646) AND THE USE OF PORTRAITS AT THE IMPERIAL COURT IN VIENNA

ABSTRACT

This article examines the use of portraits at the imperial court in Vienna during the first half of the 17th century. Starting with the long nuptial negotiations over the marriage of the Spanish Infanta Maria (Anna) to the Archduke and later Emperor Ferdinand III, it examines portraiture as a central element of marriage policy at the European courts, which often involved the exchange of portraits and miniatures of the candidates for marriage in order to have reliable information at least about their physical appearance. However, portraits also played an important role in the family sphere of the sovereign houses. Maria's correspondence with her husband Ferdinand

offers several examples of how portraits not only served to bridge the geographical distance and symbolically make the absent person present, but also to offer comfort and moral support during a time of separation.

KEY WORDS: Maria (Anna) of Austria, empress (1606–1646); Ferdinand III, emperor (1608–1657); imperial court in Vienna; portraits; family correspondence

INTRODUCCIÓN*

En la Edad Moderna el retrato no sólo era un instrumento de la política artística cortesana, sino también un elemento central de la representación principesca. Retratos de varios tipos y tamaños tenían una función especialmente importante en el contexto de la política matrimonial de las casas soberanas. El uso de retratos en las negociaciones matrimoniales está documentado ya desde finales del siglo XIV, pero sólo se convirtió en práctica habitual a partir del siglo XVI. En el proceso de selección de los posibles candidatos al matrimonio determinada por intereses dinásticos, los retratos servían principalmente para proporcionar información fiable sobre el aspecto de los futuros cónyuges.

En el habitual intercambio de retratos entre las cortes implicadas, se sabía que no siempre se les facilitaba la apariencia real de la persona retratada, y los retratistas se encontraban a menudo en situaciones difíciles cuando la relación entre parecido e idealización se comparaba a la realidad¹. Para obtener una imagen más o menos ‘objetiva’ de los candidatos, los príncipes enviaban a menudo a sus propios pintores de corte junto a las delegaciones diplomáticas encargadas de las gestiones. Estos artistas debían realizar los retratos de los príncipes y princesas lo más cercanos a la realidad posible, como había constatado el humanista y lexicógrafo alemán Georg Henisch en su *Thesaurus Linguae et Sapientiae Germanicae*: «[I]mago debet respondere archetypo.»² Y aún casi 120 años después, en 1733, Julius Bernhard von Rohr se refería a la misma idea de que la efigie debía coincidir con el original:

* Queremos agradecer muy especialmente a Bernardo García García y Magdalena S. Sánchez por sus valiosas sugerencias, en concreto, en relación a la correspondencia de la infanta Catalina Micaela con su marido, Carlo Emanuele, duque de Saboya, y los pasajes sobre el uso de los retratos que contiene.

¹ Véanse Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln: DuMont, 1985), 270–284; Friedrich Polleroß. “Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell-darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell,” en *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Frühe Neuzeit, 25), ed. Jörg Jochen Berns y Thomas Rahn (Tübingen: Niemeyer, 1995), 382–409: 385–388.

² Georg Henisch, *Teütsche Sprach und Weißheit. Thesaurus Linguae et Sapientiae Germanicae*, vol. 1 (Augsburg 1616), col. 377. Sin embargo, retratar a una persona con veracidad también podía ser arriesgado. Se dice, por ejemplo, que María Luisa de Orleans se sintió completamente turbada por el aspecto de su futuro marido cuando le presentaron un retrato del rey Carlos II; véase Hubert Winkler, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 1989), 113.

Como los grandes señores no pueden viajar con la misma facilidad que los particulares, suelen hacer que les envíen de antemano los retratos del príncipe o la princesa con los que pretenden aliarse y ordenan a los pintores de la manera más estricta que no pinten el retrato más bonito que el original. A menudo, sin embargo, los príncipes no se fían de los pintores, sino que prefieren viajar ellos mismos a la corte donde se aloja su pretendida, aunque lo hagan de incógnito, y escrutarla³.

Aunque el uso de retratos en relación con los proyectos matrimoniales dinásticos podía remitir a la esfera privada, su envío o entrega personal debe considerarse en el contexto de la etiqueta cortesana. En cambio, en el ámbito familiar, el foco de atención se centró en representar visualmente a los ausentes: los retratos servían sobre todo como medios de comunicación para sustituir a los familiares que estaban o vivían lejos⁴. Dado que los miembros de las familias principescas a menudo debían distanciarse por obligaciones políticas o militares, el sentimiento de unificación debía establecerse de otras formas, estas incluían cartas y retratos. Las primeras servían para sustituir una interacción directa que no era posible⁵, pero, como esta forma de comunicación a menudo parecía insuficiente a los remitentes de las cartas, surgía el deseo de obtener también una imagen de la persona ausente. Estos retratos proporcionaban consuelo en los momentos de separación, pero también podían documentar el desarrollo de los niños o –en el caso de miniaturas⁶– servir como talismanes. Por tanto, los retratos aparecían en muchos lugares diferentes y el formato variaba desde el más pequeño hasta el de mayor tamaño⁷: estos podrían colgarse en la pared de los apartamentos, o por el contrario se encargaba una miniatura para poder llevarla consigo en todo momento.

Aunque al destinatario del retrato le interesaba una representación lo más fiel posible a la realidad, en muchos casos los pintores trataban de favorecer a los modelos, incluso en las pinturas de uso familiar. Mientras que los retratos oficiales debían mostrar no sólo el aspecto físico del retratado, sino también los preciosos tejidos de la indumentaria, como el terciopelo y la seda, los encajes o las insignias, estos detalles

³ Traducción de los autores de este artículo según Julius Bernhard von Rohr, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* (Berlin: Johann Andreas Rüdiger 1733), 133: «Nachdem die großen Herren nicht so leicht zusammen reisen können, als wie Privat-Personen, so lassen sie sich gemeinlich vorher die Portraite des Printzen oder der Princeßin, mit der sie sich zu alliiren gedencen, zuschicken, und befehlen den Mahlern auf das schärfffste, daß sie ja nicht flattiren, oder die Copie schöner abschildern sollen, als das Original ist. Oeffters trauen die Printzen hierunter den Mahlern nicht, sondern reisen lieber selbst an denjenigen Hof, und solten sie es auch incognito thun, wo sich ihre ausersehene Braut aufhält, und nehmen sie in Augenschein.» Véase también Warnke, *Hofkünstler*, 281–282.

⁴ Véase Philipp Zitzlsperger. “Distanz und Präsenz. Das Porträt in der Frühneuzeit zwischen Repräsentation und Realpräsenz,” en *Abwesenheit beobachten. Zu Kommunikation auf Distanz in der Frühen Neuzeit* (Vita curialis. Form und Wandel höfischer Herrschaft, 4), ed. Mark Hengerer (Wien/Berlin: LIT, 2013), 41–78.

⁵ Beatrix Bastl. “Briefe als Trost. Zur Überwindung von Zeit und Raum,” en *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, ed. Susanne Rode-Breyman y Antje Tumat (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2013), 314–334: 315–317, 331–334.

⁶ Véase Isabel M. Rodríguez Marco, “Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato,” *Espacio, Tiempo y Forma* 6 (2018): 331–348.

⁷ Véanse Winkler, *Bildnis und Gebrauch*, 4–14; Polleroß, “Des abwesenden Prinzen Porträt”, 400–402.

eran menos importantes en los retratos de familia. A continuación, trataremos de demostrar el doble uso –ceremonial y familiar– de los retratos en la corte imperial de Viena a través del ejemplo que representa la infanta María (Ana)⁸, partiendo, por un lado, de los informes sobre las largas negociaciones nupciales, y, por otro, de algunos pasajes de su correspondencia familiar.

EL USO DE LOS RETRATOS COMO INSTRUMENTOS DIPLOMÁTICO-POLÍTICOS

A principios del siglo XVII el uso de retratos en negociaciones matrimoniales constituía una práctica común durante mucho tiempo y naturalmente también desempeñó un papel importante a lo largo de los años de las conversaciones en relación al enlace de la infanta María (1606–1646), hija del rey Felipe III y de Margarita de Austria, con el archiduque Fernando (1608–1657), hijo del emperador Fernando II y de María Ana de Baviera⁹. De hecho, había dos partes interesadas: la corte imperial en Viena y la corte real en Londres¹⁰. En 1614, cuando María contaba con apenas ocho años, el rey Jacobo I de Inglaterra, a través del embajador español en la corte inglesa, Diego Sarmiento de Acuña Conde de Gondomar, se informó de cómo podía ganarse el favor del rey Felipe III, y la respuesta fue clara: el monarca español deseaba retratos del rey inglés, su esposa Ana de Dinamarca y sus hijos como prueba de su particular amistad¹¹.

⁸ Hemos decidido utilizar el nombre María en lugar de María Ana en nuestra contribución porque así es como ella misma firmaba sus cartas y también para evitar confusiones con su cuñada y su hija del mismo nombre.

⁹ Estas negociaciones se han estudiado en detalle en varios estudios basándose en primer lugar en la obra historiográfica *Annales Ferdinandei* del conde Franz Christoph Khevenhüller; véanse entre otros Anton Gindely, “Eine Heirat mit Hindernissen. Geschichte der Verhandlungen zur Vermählung der Infantin Maria von Spanien 1612–1631,” *Zeitschrift für Allgemeine Geschichte, Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte* 1 (1884): 481–497, 607–629, 641–666; Grete Mecenseffy, “Habsburger im 17. Jahrhundert. Die Beziehungen der Höfe von Wien und Madrid während des Dreißigjährigen Krieges,” *Archiv für österreichische Geschichte* 121 (1955): 1–91; Helga Widorn, *Die spanischen Gemahlinnen der Kaiser Maximilian II., Ferdinand III. und Leopold I.* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 1959), 52–127; Alf Gerd Fantur, *Die Diplomatie des Franz Christoph Khevenhüller als kaiserlicher Gesandter in Madrid (1617–1629) bei der Verheiratung der Infantin Maria von Spanien. Politische Bedeutung und Folgen in europäischer Sicht* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 1974); Claudia Ham, *Die verkauften Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 1995), 1–159.

¹⁰ Véanse Carl Justi, “Die spanische Brautfahrt des Prinzen von Wales im Jahre 1623,” *Deutsche Rundschau* 36 (1883): 197–233; Franz Kunz, “Österreich und der spanisch-englische Heiratsplan vom Jahre 1623,” *Zehnter Jahresbericht der Staats-Realschule im XVIII. Gemeindebezirk von Wien* (Wien 1895): 1–42; Anna Pavesi, “Feste teatrale e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro Re d’Inghilterra”, en *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo (Quaderni di Acme, 28)*, ed. Maria Teresa Cattaneo (Bologna: Cisalpino, 1997), 9–57; Glynn Redworth, *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match* (New Haven/London: Yale University Press, 2003); Henar Pizarro Llorente, “El proyecto matrimonial entre el príncipe de Gales y la infanta María (1623). Una polémica política y teológica,” en *Papeles sobre el tratado de matrimonio entre el príncipe de Gales y la infanta María de Austria (1623)*, ed. Fray Francisco de Jesús Jódar, O. Carm. (Madrid: Ediciones Carmelitanas, 2009), 9–78.

¹¹ Véase Winkler, *Bildnis und Gebrauch*, 77.

A pesar de este primer acercamiento por parte de Inglaterra, las negociaciones con la corte vienesa tuvieron lugar al mismo tiempo, y en 1617 el embajador imperial en Madrid, el conde Franz Christoph Khevenhüller, pudo informar al emperador Fernando II de que el rey español se había pronunciado a favor de un matrimonio entre la infanta María (fig. 1) y el archiduque Juan Carlos, nacido en 1605 (fig. 2).



Fig. 1. Bartolomé González; *La infanta María*; 1617; óleo sobre lienzo; 144 × 89 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 3165; © KHM-Museumsverband.



Fig. 2. Autoría desconocida; *El archiduque Juan Carlos a la edad de tres años*; hacia 1607/1608; óleo sobre lienzo; 136 × 106 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 3209; © KHM-Museumsverband.

Debido a los rumores que circulaban en relación a que el joven príncipe era torcido y feo, se exigió un retrato suyo que no llegó hasta un año más tarde¹², pese a que Khevenhüller había señalado su urgencia a consecuencia de las negociaciones simultáneas del rey Felipe III con Inglaterra. Por fin, la corte española se mostró

¹² Por desgracia, no se sabe nada más sobre la naturaleza y el destino de este cuadro.

satisfecha con la apariencia del candidato imperial, pero, como Juan Carlos falleció al año siguiente el candidato pasó a ser su hermano Fernando, tres años más joven que él¹³.

Sin embargo, Inglaterra también siguió adelante con el enlace español e incluso redobló sus esfuerzos: en 1623, el rey inglés decidió enviar a su hijo Carlos a Madrid para un desfile nupcial personal, algo bastante inusual para la época. Hubo diferentes hipótesis sobre las razones de este viaje, entre ellas se insinuó que Carlos se había enamorado del retrato de la infanta¹⁴. Desgraciadamente no se sabe quién pintó ese cuadro ni cuándo fue enviado a Inglaterra. Sea como fuere, la entrada de Carlos en Madrid en 1623 fue acompañada de una serie de celebraciones: las calles estaban decoradas no sólo con tapices, sino también con los retratos de los anteriores reyes y reinas de España, y además se representaron varias comedias y bailes¹⁵. Carlos trajo un espejo con el retrato del rey inglés como regalo para la infanta que le fue presentado junto al comentario de que era un cristal mágico que le mostraría siempre la imagen de la dama más bella del mundo. Sin duda, se trataba sobre todo de un galante gesto retórico, pero también de una referencia al posible doble efecto de un espejo con un retrato. El rey, por su parte, deseaba una miniatura de la infanta, que, tras algunos obstáculos, se autorizó a que lo realizase el diplomático y miniaturista anglo-holandés Balthazar Gerbier que había acompañado al príncipe Carlos a Madrid¹⁶.

Aunque se intercambiaron otros regalos preciosos entre las cortes española e inglesa, este proyecto matrimonial acabó fracasando por incompatibilidades religiosas entre los interesados, y los Habsburgo austríacos, que habían observado con gran preocupación las intensas negociaciones con Inglaterra, pudieron volver a hacer sus propias gestiones en favor del archiduque Fernando, quien entre tanto había sido coronado rey de Hungría. A finales de 1625 el conde-duque de Olivares le envió un retrato de la infanta por encargo del rey Felipe IV¹⁷. Si bien sabemos muy poco sobre este cuadro, el conde Khevenhüller le dedicó un interesante comentario en cuanto llegó a Viena. Según él, el rostro de la princesa estaba muy bien pintado, pero mostraba más años que el original, añadiendo que las mujeres españolas, incluida la reina, usaban el color rojo para su maquillaje, pero la infanta no necesitaba color, ni rojo ni blanco; además estaba muy bien proporcionada. Khevenhüller elogió sus hermosas manos y subrayó que los españoles, en general, eran famosos por sus manos, ojos y dientes ante

¹³ Véanse Fantur, *Die Diplomatie*, 94–96; Winkler, *Bildnis und Gebrauch*, 78–79.

¹⁴ La literatura antigua, los romances de caballería y los cuentos de hadas orientales conocían desde hace mucho tiempo el motivo del retrato, cuya «visión enciende el amor». En el siglo XIV, este motivo literario entró en la práctica de las negociaciones matrimoniales entre las cortes; véase Warnke, *Hofkünstler*, 279.

¹⁵ Franz Christoph Khevenhüller, *Annales Ferdinandi Oder Wahrhafftige Beschreibung Kayzers Ferdinandi Des Andern* [...], vol. 10 (Leipzig: Moritz Georg Weidmann, 1724), col. 240: «Die Gassen, dadurch sie passirt, sind mit den schönsten Tapetzereyen und der vorigen Könige und Königinnen von Spanien Contrefaiten behängt gewesen, und auf 6. hierzu aufgerichteten Bühnen sind 6. unterschiedliche Comœdien und Tãntze gehalten worden.»

¹⁶ Véase Winkler, *Bildnis und Gebrauch*, 80. No se sabe con certeza si se produjo un nuevo retrato de la infanta para esta ocasión. Sin embargo, como el acceso directo a la infanta estaba estrictamente regulado, es más probable que se copió un retrato ya existente.

¹⁷ Véase Khevenhüller, *Annales Ferdinandi*, vol. 10, col. 711–712.

otras naciones¹⁸. Al parecer, el retrato de la infanta agradó a su futuro novio, pues este pidió a su padre, el emperador Fernando II, que le permitiera celebrar un fastuoso torneo como muestra de su satisfacción¹⁹.

Las negociaciones nupciales entre Viena y Madrid se prolongaron durante varios años debido a que la composición de la corte de la infanta causó grandes problemas²⁰. Finalmente, el 3 de septiembre de 1628, el conde Khevenhüller y el conde-duque de Olivares, representantes de las dos cortes, firmaron las capitulaciones matrimoniales²¹.

Un año después, el emperador Fernando II envió una embajada extraordinaria encabezada por Don César Gonzaga a Madrid para entregar a la infanta su regalo de bodas, una joya de diamantes con un medallón y el retrato de su futuro marido²². Con este acto solemne se completó el habitual intercambio ceremonial de retratos de los novios, y la nueva reina de Hungría pudo iniciar su largo viaje a Viena para conocer a su marido, al que hasta entonces sólo había conocido a través de un pequeño retrato y los informes de Khevenhüller²³.

De la época del viaje nupcial data un famoso retrato de María realizado por Diego Velázquez (fig. 3), que durante mucho tiempo se pensó que había sido pintado durante la estancia de la infanta en Nápoles en 1630, hasta que, según la ficha digital del cuadro del Museo Nacional del Prado, el hallazgo de un nuevo documento fechado

¹⁸ HHStA, StAbt, Spanien Varia, leg. 6-1, carta de Khevenhüller del 3 de diciembre de 1625: «Das Gesicht ist sehr wol troffen, allein zeigts mehr Jahr als das Original an. Ihr Durchlaucht brauchen khein einige Farb, weder roth noch weis. Ob sich schon sunst alles Frauenzimmer in Spanien und die Königin selbst der roten bedient, so seindt Ihr Durchlaucht von person auch sehr wol proportioniert, und glaub, dass in ganz Spanien nit schönere henndt, da doch, wie sich Euer Fürstliche Gnaden noch gnädig erindern werden können, der Spanier Henndt, Augen und Zenndt hoch und vor andern Nationen gerühmt werden.» Véase también Ham, *Die verkaufte Bräute*, 22.

¹⁹ Véanse Khevenhüller, *Annales Ferdinandei*, vol. 10, col. 1078–1083; Widorn, *Die spanischen Gemahlinnen*, 57; Ham, *Die verkaufte Bräute*, 23–25.

²⁰ Véanse José Rufino Novo Zaballos. “Relaciones entre las cortes de Madrid y Viena durante el siglo XVII a través de los servidores de las reinas,” en *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Ediciones Polifemo, 2011), vol. 2, 701–757; Henar Pizarro Llorente. “La elección de confesor de la infanta María de Austria en 1628,” en *ibidem*, 759–799; Félix Labrador Arroyo. “La organización de la casa y el séquito de la reina de Hungría en su Jornada al Imperio en 1629–1630,” en *ibidem*, 801–835.

²¹ Véanse Khevenhüller, *Annales Ferdinandei*, vol. 11, col. 14–15; Widorn, *Die spanischen Gemahlinnen*, 61–62; Ham, *Die verkaufte Bräute*, 26.

²² HHStA, HausA, Familienakten, leg. 27, septiembre de 1629; Khevenhüller, *Annales Ferdinandei*, vol. 11, col. 579–582.

²³ El intercambio de retratos era un elemento esencial de las negociaciones matrimoniales entre las familias principescas de la época. Como ejemplo remitimos al ensayo de Almudena Pérez de Tudela. “Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567–1584),” en *L'infanta. Caterina d'Austria, duchessa di Savoia (1567–1597)*, ed. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo (Roma: Carocci, 2013), 97–141, en el cual la autora describe detalladamente el intercambio de retratos y regalos entre las cortes de Madrid y Turín antes y después del matrimonio de la infanta Catalina Micaela con el duque Carlo Emanuele I de Saboya. Véase también Magdalena S. Sánchez. “Lord of my soul: The Letters of Catalina Micaela, Duchess of Savoy, to Her Husband, Carlo Emanuele I,” en *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, ed. Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino (University of Miami: Ashgate, 2013), 79–95: 88–91.

a finales de octubre de 1628, cuyo carácter no se especifica en la ficha, puso en duda la anterior datación²⁴.



Fig. 3. Diego Velázquez; *María de Austria, reina de Hungría*; hacia 1630; óleo sobre lienzo; 59,5 × 44,5 cm; Madrid, Museo Nacional del Prado; inv. P001187; © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

²⁴ Véase Museo Nacional del Prado, Ficha del cuadro “María de Austria, reina de Hungría”, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-maria-de-austria-reina-de-hungria/1e61408f-ef2d-498b-a719-289a1fbd91ff> (consultado el 19 febrero 2024): «Durante mucho tiempo se ha creído que este cuadro es el que cita Pacheco cuando, al tratar sobre el viaje de su yerno a Italia, escribió que en Nápoles *pintó un lindo retrato de la reina de Hungría, para traerlo a su Majestad*, lo que lo fecharía entre el 13 de agosto y el 18 de diciembre de 1630. Estaríamos, pues, ante una obra fruto del deseo del rey de conservar recuerdo visual de la hermana a la que sabía no volvería a ver, y en este sentido podría relacionarse con la multitud de retratos que se hicieron en las cortes europeas con objeto de que los familiares alejados supieran de la evolución física de las personas queridas. Sin embargo, el hallazgo de un documento fechado a finales de octubre de 1628 relacionado con el encargo a Velázquez de retratos de varios miembros de la familia real (entre ellos el de la infanta María) ha arrojado dudas sobre la datación de esta obra, y aunque esa noticia no aclara si realmente llegó a pintar los cuadros, lo cierto es que los historiadores manejan ambas fechas y acuden a análisis estilísticos para decidirse por una o por otra.»

El primer encuentro en persona de María y Fernando tuvo lugar el 22 de febrero de 1631. De nuevo es el conde Khevenhüller, ahora en su nueva función como mayordomo mayor de la infanta, quien relata un detalle interesante de este encuentro: al parecer María se mostró muy aliviada cuando vio a Fernando, porque había sospechado, basándose en diversos rumores, que ni tenía juicio ni era muy guapo²⁵, por lo que el pequeño retrato que tenía de él no debió haber reflejado la verdadera apariencia de Fernando.

En contra de lo esperado, este matrimonio, tan laboriosamente gestado a lo largo de muchos años y sin duda alguna tampoco concluido por un amor a primera vista, iba a ser excepcionalmente feliz, como se desprende de la correspondencia posterior entre la infanta y su marido²⁶.

LOS RETRATOS COMO OBJETOS FAMILIARES E ÍNTIMOS

No existen numerosas fuentes con referencias directas al uso de los retratos en las cartas de María a su marido, el archiduque y más tarde emperador Fernando III, conservadas en los fondos del Haus-, Hof- und Staatsarchiv en Viena²⁷. En su mayoría, se trata de anotaciones sueltas y aisladas que no permiten realizar un recuento general de la práctica común en la corte imperial, pero sí ofrecen algunas ideas interesantes.

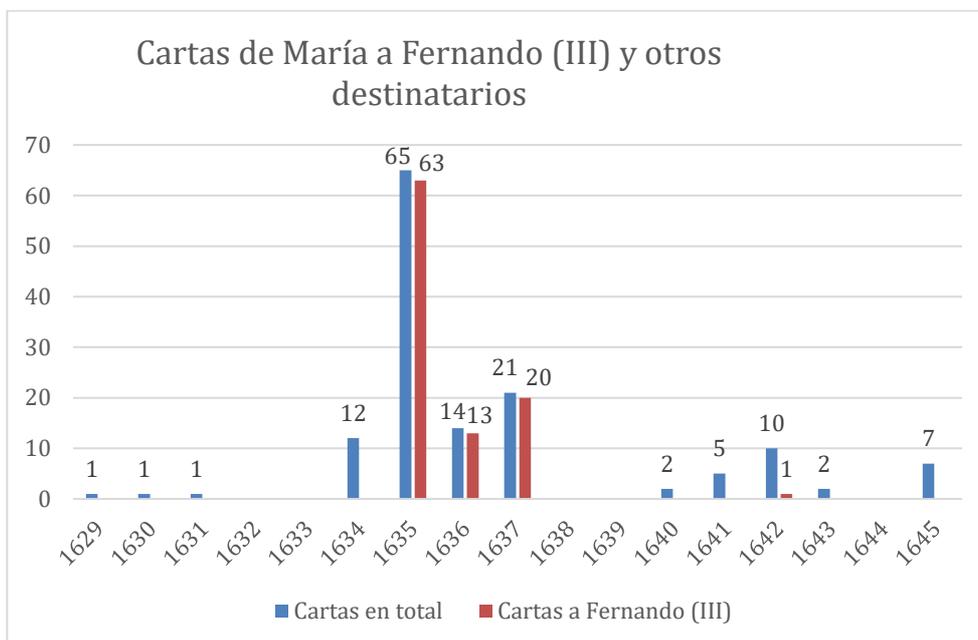
En total, la correspondencia de María consta de 141 cartas escritas entre los años 1629 y 1645 que, salvo dos excepciones, son todas autógrafas. Por su volumen, este corpus es un caso especial dentro de la correspondencia femenina de los miembros de la familia imperial en el siglo XVII²⁸. La mayor parte de ellas (97) están dirigidas a su marido Fernando, y treinta al archiduque Leopoldo Guillermo, hermano de Fernando y cuñado de la infanta. Las catorce cartas restantes se distribuyen entre los siguientes destinatarios: el emperador Fernando II, el suegro de María, con seis cartas, el conde Christoph Simon Thun, mayordomo mayor de su marido Fernando, con cuatro cartas, el rey Felipe IV de España, hermano de María, con dos cartas, y, por último, la archiduquesa María Ana, su cuñada, y Paula María di Gesù, monja carmelita en Viena, con una carta cada una. Por lo que sabemos, las respuestas de los destinatarios no han sobrevivido.

²⁵ Véase Khevenhüller, *Annales Ferdinandeae*, vol. 11, col. 1504–1505.

²⁶ Véase Sommer-Mathis, Andrea. “María Ana de Austria: spanische Infantin – Königin von Ungarn und Böhmen – römisch-deutsche Kaiserin (1606–1646),” en *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 64), ed. Bettina Braun, Katrin Keller y Matthias Schnettger (Wien: Böhlau, 2016), 141–156.

²⁷ HHStA, HausA, FKA, leg. 10-2-7 y leg. 31-4; HHStA, OMeA, ÄZA, leg. 2-18. – Los autores de este artículo están preparando una edición anotada de estas cartas.

²⁸ Sin embargo, existen correspondencias femeninas aún más amplias. En cuanto a los epistolarios de las infantas españolas destacan los de Isabel Clara Eugenia (1566–1633) con el duque de Lerma, y sobre todo el de Catalina Micaela (1567–1597), la hermana de Isabel, con su marido Carlo Emanuele, el duque de Saboya, que incluye también las respuestas de Carlo Emanuele. Véanse Isabel Clara Eugenia de Austria, *Correspondencia de la infanta archiduquesa doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el duque de Lerma y otros personajes*, ed. Antonio Rodríguez Villa (Madrid: Fortanet, 1906); Catalina Micaela d’Austria, *Lettere inedite a Carlo Emanuele I (1588–1597)*, 3 vols., ed. Giovanna Altadonna (Messina: Il Grano, 2012); Magdalena S. Sánchez, “Lord of my soul”.



El gráfico, creado por los autores, muestra la totalidad de las cartas conservadas de María en cada año en barras azules y las cantidades de cartas dirigidas a su marido Fernando en barras naranjas.

Como muestra el gráfico, las cartas de María se concentran principalmente en los años 1634 a 1637, cuando Fernando, como generalísimo de las tropas imperiales, participó en varias campañas militares durante la Guerra de los Treinta Años²⁹ (fig. 4). En 1635 la ausencia de Fernando fue particularmente larga: en mayo viajó a Praga como comisario imperial en las negociaciones de paz, ya concluidas antes de su llegada. Desde Bohemia se trasladó al sur de Alemania y no regresó a Viena hasta mediados de noviembre de 1635. Al año siguiente visitó al elector Maximiliano I de Baviera, recién casado con su hermana, la archiduquesa María Ana, en Múnich. A mediados de octubre de 1636 Fernando llegó a Ratisbona, donde se reunió con su esposa para la ceremonia de coronación como reyes de Romanos. En febrero de 1637, los cónyuges volvieron juntos a Viena, pero en el camino les llegó la noticia de la muerte del emperador Fernando II ocurrida cuatro días después de la partida, así que Fernando y María regresaron a la capital imperial como emperador y emperatriz del Sacro Imperio Romano.

²⁹ Véanse Lothar Höbelt, *Von Nördlingen bis Jankau. Kaiserliche Strategie und Kriegführung 1634–1645* (Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums, 22) (Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 2016), 24–174; idem, *Ferdinand III. (1608–1657). Friedenskaiser wider Willen* (Graz: Ares Verlag, 2008), 63–94; Mark Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 107) (Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012), 101–123.



Fig. 4. Frans Luycx; *Fernando III*; hacia 1638; óleo sobre lienzo; 199 × 111 cm; Varsovia, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum; inv. ZKW/1276; © Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum.

Todas las cartas están escritas en español y abarcan una gran variedad de temas típicos de la correspondencia de la época. Además de los acontecimientos políticos y bélicos de la Guerra de los Treinta Años, María informa sobre fiestas cortesanas y eclesiásticas, partidas de caza y juegos, matrimonios, nacimientos, bautizos y fallecimientos, problemas de salud, pero también sobre la educación y las diversiones

de sus hijos. A menudo, se encuentran referencias a pequeños regalos y galanterías que acompañaban a las cartas, entre ellos un reloj, una regadera, una bolsa turca, una cartera, un frasco forrado de corcho para el almacenamiento de hielo, fruta fresca e incluso la mermelada favorita de Fernando³⁰.

La primera mención de un retrato en la correspondencia de María aparece en su misiva del 2 de junio de 1635. En ese momento, Fernando se dirigía a Praga como comisario imperial en las negociaciones de paz. En su séquito iba también un pintor desconocido, de cuya actividad durante el viaje no sabemos nada concreto. No era extraño que los príncipes fueran acompañados de un pintor en sus jornadas, práctica que comenzó a finales del siglo XIV y continuó hasta el siglo XIX³¹. Podría ser que Fernando encargara un retrato relacionado con las negociaciones de paz y destinado a un participante concreto en el acontecimiento. En cualquier caso, cuando María se enteró de la presencia del pintor en el entorno de Fernando, pidió a su marido un retrato suyo en miniatura:

Mucho me guelgo allase V. Mg^t [con] tan buena música, que bien será menester divertirse algunos rratos, y el pintor también ayudará a ello. Si es bueno y V. Mg^t no se cansa, le suplico me ynbíe un rretrato chiquito suyo para que le pueda traer conmigo, que, aunque tengo el grande en mi aposento, quisiera éste para que baya siempre dónde yo³².

El gran cuadro al que se refirió María lo tenía en su habitación e iba a desempeñar un papel fundamental en el curso de la correspondencia, aunque desafortunadamente desconocemos su autoría. Como complemento a este retrato, María pidió a su marido una miniatura para poder llevarla siempre consigo, y cabe suponer que le sirvió de apoyo y consuelo para soportar mejor la separación de Fernando, del mismo modo que la correspondencia regular con él la reconfortaba en su ausencia³³.

El tema de la soledad es recurrente en las cartas de María. La frecuente referencia a echar de menos a su esposo podría interpretarse como una fórmula de cortesía que no siempre correspondía al estado emocional real. Sin embargo, en el caso de la infanta se trató indudablemente de sentimientos auténticos. Así lo sugiere su largo lamento en la carta del 22 de agosto de 1635, cuando Fernando llevaba tres meses

³⁰ Véase Andrea Sommer-Mathis. “La infanta María Ana y la vida de familia en la corte imperial a través de la correspondencia con su marido Fernando III,” en *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, ed. Bernardo J. García García, Katrin Keller y Andrea Sommer-Mathis (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2019), 111–144.

³¹ Véase Warnke, *Hofkünstler*, 292–294.

³² Carta de María a Fernando, Weikersdorf, 2 de junio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 98–99).

³³ En cuanto a este aspecto —el consuelo y la ayuda que ofrecen las cartas— véase Bastl, “Briefe als Trost”, 322–324. — Medio siglo antes de María, la infanta española Catalina Micaela vivió una experiencia muy similar. Cuando su marido, Carlo Emanuele, dirigió una campaña militar a finales del otoño de 1588, su esposa permanecía en Turín y le envió los retratos de ella misma y de sus tres hijos. Catalina tenía también un retrato de su marido, del que le escribió que, aparte de la correspondencia que mantenía con él, era su mejor consuelo durante su ausencia. Véase Sánchez, “Lord of my soul”, 88–89.

ausente y María no quería esperar su regreso, proponiéndole viajar al lugar donde se encontraba en ese momento:

De lo que V. Mg^t me dice acerca de su benida, le digo que si yo no le beo y si yo no le oygo y si no le ablo y si no le tengo siempre conmigo, no estaré contenta con que se esté y se benga, se quede y se parta. [...] Por amor de Dios, mi Señor, cumpla lo que me dice, de que si no viene por nobiembre, ynbiará por mí, porque ciertísimamente que de otra manera yo lo pasaré malísimamente, y le prometo de ir con el menos enbarço que yo pueda³⁴.

Un retrato en miniatura claramente no podía sustituir al esposo lejano, pero lo hacía presente de forma simbólica. El relevante significado que este pequeño retrato tenía para María durante la prolongada separación de Fernando se nota en su carta del 28 de junio de 1635, en la que afirma: «[E]stoy [...] tan contenta con su rretrato de V. Mg.^t que no se lo sabré decir. Está pareçidísimo y todos lo dicen así. No le aparto un ynstante de mí»³⁵.

En este contexto, cabe señalar que los retratos en miniatura crean una relación especialmente íntima entre la persona representada y su portador. Como objetos cercanos al cuerpo, están en contacto directo con el portador y pueden ser mirados, besados o llorados en momentos de soledad, alegría, recuerdo o consuelo³⁶. En este sentido, las miniaturas permiten experiencias mucho más íntimas que los grandes retratos colgados en la pared, expuestos a la mirada de más personas debido a su ubicación inmutable en una habitación.

Además de poder llevar siempre consigo la miniatura con la imagen de su marido, la semejanza del retrato con el modelo era también importante para María. Para asegurarse de ello, mostró la miniatura a otras personas de su entorno y se alegró cuando le confirmaron que, efectivamente, se parecía mucho a Fernando³⁷. En cambio, se abstuvo de enviar a su esposo un retrato de su pequeña hija Mariana (1634–1696) para no privarle de la sorpresa del cambio de aspecto de la niña cuando volviera a verla, que, según María, tenía «una cara como una bola»³⁸.

Por su parte, en el verano de 1635 Fernando, solicitó un retrato de su esposa, muy probablemente por el mismo motivo de tenerla cerca, al menos simbólicamente.

³⁴ Carta de María a Fernando, Viena, 22 de agosto de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 125–127).

³⁵ Carta de María a Fernando, Viena, 28 de junio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 76–77).

³⁶ Véase Marianne Koos. “Zur Handlungsmacht der Dinge: Das Miniaturporträt als körpernahes und wandelbares Artefakt,” en *Das Porträt als kulturelle Praxis*, ed. Eva-Bettina Krems y Sigrid Ruby (Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2016), 233–253. – A principios de 1603, la infanta Isabel Clara Eugenia, soberana de los Países Bajos, recibió un retrato de su sobrina, la infanta Ana (1601–1666), con quien intentó casar el hijo que esperaba tener. En una carta dirigida al duque de Lerma exclamó que «¡Ojala me la pudiéades poner en los brazos, que yo al retrato no me arto de abrazalle!» Véase la carta de Isabel Clara Eugenia al Duque de Lerma, Gante, 21 enero de 1603, en *Correspondencia de la infanta*, 81.

³⁷ Véase la cita anterior de la carta del 28 de junio de 1635 (nota 33).

³⁸ Carta de María a Fernando, Viena, 22 de agosto de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 125–127): «Los chiquillos quedan muy bonitos. Mariana con una cara como una bola. Yo no quiero ynbiar su rretrato a V. Mg.^t para que, cuando venga, no la conozca de lo que se a mudado.»

Tampoco conocemos al pintor de ese cuadro, sólo sabemos que el trabajo se prolongaba porque el pintor era, en las palabras de María, «algo espacioso»³⁹, y ella misma estaba ocupada con los preparativos de la boda de su cuñada, la archiduquesa María Ana, con el elector de Baviera, Maximiliano I. Cuando María por fin pudo enviar el retrato a Fernando, lamentó no poder acompañarlo ella misma: «Mientras no puedo tener esta dicha, ynbíe el rretrato que V. Mg.^t me a mandado para que le aga compañía, sintiendo de todo corazón no ser el orijinal, quien se la aga a V. Mg.^s»⁴⁰.

De este modo, Fernando y María tenían retratos en miniatura el uno del otro. Estas pequeñas obras de arte fueron encargadas y creadas precisamente durante la separación de los cónyuges, que, aunque casados por razones dinásticas, pronto desarrollaron sentimientos genuinos de amor y afecto. Por tanto, las miniaturas cumplían una función más íntima y emocional que representativa y ceremonial, a diferencia de los retratos oficiales intercambiados entre las cortes que formaban parte de la diplomacia y la política matrimonial entre las dos líneas de la Casa de Austria.

Como el envío de retratos era habitual en la mayoría de las cortes europeas, en 1635, el príncipe elector de Baviera, Maximiliano I (1573–1651) (fig. 5), también envió una miniatura a su futura esposa, la archiduquesa María Ana (1610–1665) (fig. 6), aproximadamente dos meses antes de la boda, subrayando expresamente que la imagen se parecía mucho a él. La infanta María no pudo resistirse a realizar un breve comentario en su carta a Fernando: «A mí no me a parecido tan mal como aguardava», y al mismo tiempo aconsejó a su joven cuñada que imaginara a su futuro marido más viejo y canoso de lo que parecía en el retrato, para evitarle una desagradable sorpresa en el momento del encuentro. La miniatura había venido en una caja que María describió como muy pobre y carente de las perlas esperadas, «las cuales se están cada día aguardando», por lo que surgieron dudas sobre si se podía mostrar la pintura sin el adorno que lo debía acompañar⁴¹, ejemplo característico del uso ceremonial de los retratos, que se preocupaba menos por la veracidad de la imagen que por el valioso marco.

³⁹ Carta de María a Fernando, Viena, 20 de julio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 130–131): «El rretrato, que V. Mg.^t me manda le ynbíe, se está haciendo. Ba un poco despacio, porque el pintor es algo espacioso i yo e tenido estos días poco lugar.»

⁴⁰ Carta de María a Fernando, Viena, 24 de agosto de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 255–256).

⁴¹ Carta de María a Fernando, Weikersdorf, 8 de junio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 72–73): «Oy a venido la rrespuesta de Vabiera en todo lo que toca a la jente, que a de ir con la archiduquesa. [...] A la escrito una carta muy fina y ynbiado un rretrato, el cual diz que es muy parecido. A mí no me a parecido tan mal como aguardava. Más a la archiduquesa la digo le espere mucho más cano y biejo, porque después no se lo parezca más aguardándole como le vio en Rratisbona. La caja de el rretrato es muy mala, pero avía de benir con unas perlas, las cuales se están cada día aguardando, y el de Volerestan no a tenido flema de detener más aquella linda cara. El rretrato anda de rreboço asta que las perlas vengan, porque no se bea sola la caja.»



Fig. 5. Joachim von Sandrart; *Retrato del Elector de Baviera, Maximiliano I*; hacia 1643; óleo sobre lienzo; 137 × 98,5 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 8035; © KHM-Museumsverband.



Fig. 6. Joachim von Sandrart; *Retrato de la archiduquesa María Ana como Electora de Baviera*; 1643; óleo sobre lienzo; 135 × 95 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 8034; © KHM-Museumsverband.

Los retratos no sólo hacían simbólicamente presente a la persona ausente, también podían proporcionar alivio en momentos de dolor físico o emocional. Aunque María no establece una relación causal entre la imagen de Fernando y el alivio de un fuerte dolor de muelas, sí subraya el efecto placentero del retrato tras el fin de las molestias, como ilustra el siguiente pasaje:

El otro día no pude escribir a V. Mg.^t [...], porque estava con tan fuerte dolor de muelas que fue arto escribir aquellos rringlones. Túbele cruelísimo asta las 5 de la mañana, pero después acá estoy buena y tan contenta con su rretrato de V. Mg.^t que no se lo sabré decir⁴².

El gran retrato de Fernando que María tenía colgado en su habitación también tuvo un efecto tranquilizador, en este caso en relación con su hijo Fernando (1633–1654) (fig. 7), que entonces tenía dos años y estaba de mal humor a causa de un resfriado: «Fernando está con mucho catarro y muy gruñón [...]. Es tan buen hijo que oy a llorado mucho por V. Mg.^t y no quiso callar asta que le mostraron su rretrato»⁴³.

Parece que el pequeño Fernando había comprendido ya en otra ocasión que el cuadro representaba a su padre. Su madre se mostró satisfecha con este paso en la evolución del pequeño archiduque: «Aora acava de venir Fernando a mi aposento y no a querido parar asta que le an llegado a bisitar su rretrato de V. Mg.^t, que ya es persona de tan buen juycio como esto»⁴⁴. El niño consideraba el acceso a este retrato como un privilegio a defender frente a otros, pues ni siquiera quería conceder a su hermana Mariana, que entonces tenía sólo siete meses: «Es tan gran bellaco que hoy no quería dejar llegar a su hermana junto a el rretrato de V. Mg.^t»⁴⁵.

Pero los niños no sólo contemplaban el cuadro del padre, sino que fueron también objeto de los pintores de la corte. Incluso María imaginó una escena para un retrato de su hijo en un momento particularmente íntimo: «A el señor Fernando le a dado oy el umor de bañarse y alo conseguido, porque los doctores dicen es bueno para aquel achaque de la arena. Yo le e ydo a ver en el baño donde estava alegrísimo y tan bonito que me a dado gana de hacerle rretratar así»⁴⁶.

⁴² Carta de María a Fernando, Viena, 28 de junio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 76–77). – Algo parecido encontramos también en la correspondencia de Catalina Micaela con su marido Carlo Emanuele: Durante el asedio de Revello Catalina Micaela se encontraba en el castillo de Savigliano, unos veinte kilómetros al este de Revello. Se colocó donde mejor podía oír el fuego de la artillería y escribió una carta a su marido mientras avanzaba el ataque. Tenía el retrato de su marido delante de sí y le escribió que su dolor de muelas se había aliviado ahora que podía sentir dónde estaba «su corazón». Véase Sánchez, “Lord of my soul”, 89.

⁴³ Carta de María a Fernando, Viena, 19 de noviembre de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 213–214).

⁴⁴ Carta de María a Fernando, Weikersdorf, 3 de junio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 100–101).

⁴⁵ Carta de María a Fernando, Viena, 10 de julio de 1635 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 108–109).

⁴⁶ Carta de María a Fernando, Viena, 8 y 9 de junio de 1637 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 187–188).



Fig. 7. Autoría anónima [atribuido a Friedrich Stoll]; *La infanta María con su hijo primogénito Fernando*; 1634; óleo sobre lienzo; 195 × 130 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 3113; © KHM-Museumsverband.

El primer retrato oficial de los niños que conocemos muestra al pequeño Fernando y a su hermana Mariana. Fue pintado hacia 1636 por el flamenco Frans Luycx⁴⁷ y se conserva en el Kunsthistorisches Museum en Viena (fig. 8). Los niños van

⁴⁷ Sobre la vida y obra de Luycx véanse sobre todo Ernst Ebenstein, “Der Hofmaler Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe,” *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XXVI/3 (Wien/Leipzig: E. Tempsky/G. Freytag, 1907); Günther Heinz, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande* (Wien: Schroll, 1963), 163–164,

vestidos a la moda de la época: el archiduque, de rojo; la archiduquesa, de blanco. Fernando lleva un sombrero de plumas con la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un tulipán del mismo color que su ropa. A su lado, Mariana, sentada en una silla roja, lleva una corona de flores rojas y blancas en la mano derecha, además de una cadena con varios amuletos.

Frans Luycx es el único pintor que María menciona por su nombre. Nació en 1604 en Amberes y fue aprendiz del pintor Remakel Sina. Sabemos que en 1630 estaba en Roma, donde dos años después recibió su primer encargo: un retrato del cardenal Ernst Adalbert von Harrach. En 1635 Luycx aparece en una lista de miembros de la Accademia di San Luca. Su buena reputación y probablemente una recomendación del cardenal Harrach hicieron que el emperador Fernando III le contratara como pintor de corte en Praga el 1 de enero de 1638 con un salario anual de 600 florines. Sin embargo, parece que ya había trabajado como retratista para la familia imperial antes de su nombramiento si atendemos a la carta de María del 16 de junio de 1637: «Nunca crey que V. Mg.^t tubiera flema de rret[r]atarse con el Lux, pero lo a echo muy bien y si el rretrato sale bueno, me abrá de dar una copia de éb»⁴⁸.

204–206, 208–210; Walter Franz Kalina, *Ferdinand III. (1637–57) und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 2003), 218–250; Elisabeth Maria Leitner, *Überlegungen zum Porträtschaffen des flämischen Künstlers Frans Luycx* (Tesis de Diploma, Universidad de Viena, 2008); Friedrich Polleroß, “Frans Luycx von Leuxenstein (1604–1668) und Prag,” en *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, ed. Lenka Stolárová y Kateřiná Holečková (Praha: Národní Galerie, 2013), 243–256; idem. “Series, Paraphrases, Copies: Diego Velázquez and Frans Luycx as Portraitists of the House of Austria,” en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado* (Actas del Congreso Internacional, Madrid Museo Nacional del Prado, junio de 2017), ed. David García Cueto (Madrid: Museo Nacional del Prado 2021), 128–137.

⁴⁸ Carta de María a Fernando, Viena, 16 de junio de 1637 (HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4-3, fol. 179-180).



Fig. 8. Frans Luycx; *Doble retrato del archiduque Fernando y la archiduquesa Mariana*; hacia 1636; óleo sobre lienzo; 136 × 112 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 3214; © KHM-Museumsverband.

Luycx tuvo sus primeros éxitos en la corte vienesa con los retratos del emperador Fernando III (fig. 9), su mujer María (fig. 10) y los niños, pero en los años siguientes creó también un gran número de retratos de otros miembros de la familia imperial, como por ejemplo del archiduque Leopoldo Guillermo (1614–1662), hermano de Fernando III (fig. 11) y varias familias principescas⁴⁹.



Fig. 9. Frans Luycx; *Retrato de medio cuerpo del emperador Fernando III*; hacia 1637/1638; óleo sobre lienzo; 77,5 × 66,5 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 8024; © KHM-Museumsverband.

⁴⁹ Véase Polleroß, “Frans Luycx von Leuxenstein”, 249–255.



Fig. 10. Frans Luyckx; *Retrato de María de Austria, reina de Hungría*; hacia 1635; óleo sobre lienzo; 215 × 147 cm; Madrid, Museo Nacional del Prado; inv. PP004169; © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 11. Frans Luycx; *Retrato de medio cuerpo del archiduque Leopoldo Guillermo*; hacia 1638; óleo sobre lienzo; 85 × 56 cm; Viena, Kunsthistorisches Museum; inv. GG 2754; © KHM-Museumsverband.

Otros dos retratos de los hijos de la pareja imperial, Fernando y Mariana, fechados en 1639 o 1640 y atribuidos también a Frans Luycx, se conservan en el Museo Nacional del Prado (fig. 12 y 13)⁵⁰. Sin embargo, tenemos dudas acerca de la autoría

⁵⁰ Véase Gemma Cobo Delgado, “Intercambios de retratos en la familia Habsburgo durante el siglo XVII entre Viena y Madrid,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (B.S.A.A. Arte, 2016): 143–166.

de Luycx por el aspecto bastante diferente en comparación con el doble retrato de los niños conservado en Viena (fig. 8). Puede ser, no obstante, que fueran encargados por la madre María a Frans Luycx y enviados a la corte española a instancias suyas con la idea de presentar a sus descendientes como posibles candidatos para futuros matrimonios entre las dos líneas de la Casa de Austria. Esta suposición se ve respaldada por un acuse de recibo del pintor fechado el 26 de enero de 1641, en el que confirma haber recibido 500 florines por unos cuadros encargados por la emperatriz⁵¹.

Por tanto, parece que María fomentó la producción de retratos en la corte imperial y probablemente también participó en su distribución, si bien sólo podemos especular sobre su papel concreto en este contexto debido a la escasez de fuentes. Los cuadros de sus hijos enviados a Madrid, en todo caso, remiten a la primera parte de este artículo sobre la función del intercambio de retratos entre las cortes de Viena y Madrid como instrumentos diplomáticos y políticos.

Los estrechos lazos familiares entre las dos líneas de la Casa de Austria se renovaron de nuevo en 1649, cuando la hija de Fernando y María, la archiduquesa Mariana, se casó con el hermano de su madre, el rey Felipe IV (1605–1665), y la hija nacida de este matrimonio, la infanta Margarita María Teresa (1651–1673) contrajo matrimonio con su tío, el emperador Leopoldo I (1640–1705), también descendiente del matrimonio de Fernando III y María. Nuevamente, el intercambio de retratos desempeñó un papel importante en la preparación de estos enlaces⁵².

⁵¹ HHStA, HausA, Nachlass Khevenhüller, leg. 2-8: recibo del pintor por «certi Ritratti fatti per la medesima Mag.^{ta}»; véanse también Sommer-Mathis, “María Ana de Austria”, 148; Polleroß, “Series, Paraphrases, Copies”, 133.

⁵² Véanse Cobo Delgado, “Intercambios de retratos”, 143–166; Polleroß, “Series, Paraphrases, Copies”, 131–134.



Fig. 12. Atribuido a Frans Luycx; *Retrato del archiduque Fernando [IV de Hungría]*; hacia 1639/1640; óleo sobre lienzo; 120 × 158 cm; Madrid, Museo Nacional del Prado; inv. P007680; © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.



Fig. 13. Atribuido a Frans Luycx; *Retrato de la archiduquesa Mariana de Austria*; hacia 1639/1640; óleo sobre lienzo; 164 × 118; Madrid, Museo Nacional del Prado; inv. P002871; © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

CONCLUSIONES

Aunque las fuentes de la primera mitad del siglo XVII revelan poco sobre la función de los retratos, así como sobre obras y pintores concretos, el presente estudio permite plantear algunas observaciones sobre cuál fue su uso en la corte imperial de Viena durante este periodo.

En el contexto de la política matrimonial de las cortes europeas los retratos servían para crear una imagen lo más favorable posible a los intereses políticos y dinásticos de las familias soberanas implicadas. Esto se puso de manifiesto una y otra vez durante las largas negociaciones matrimoniales de la infanta María entre las cortes de Madrid, Londres y Viena. Cuando, por ejemplo, en la corte española se extendieron rumores sobre el aspecto supuestamente poco favorecedor del archiduque Juan Carlos, los consejeros imperiales decidieron enviar su retrato a Madrid para documentar que no era así y que el príncipe resultaba idóneo como candidato matrimonial para la infanta. El Elector de Baviera, Maximiliano I, también intentó presentar su apariencia física de forma favorable: el retrato que envió a su futura esposa, la archiduquesa María Ana, le hacía parecer mucho más joven de lo que era en realidad, y él mismo, por supuesto, subrayaba el gran parecido del cuadro con su aspecto real.

Estos dos ejemplos sugieren que la semejanza –supuesta o real– del retrato con el modelo interesaba especialmente a los destinatarios de los retratos. En el caso de la miniatura enviada por Fernando a su esposa María, fue el parecido de la imagen con el «original» lo que impulsó a la infanta a mostrarlo a otras personas de su entorno –a pesar de que una miniatura era un objeto íntimo–, porque esperaba que confirmaran el parecido con su marido ausente.

A la inversa, la similitud esperada entre el retrato y la persona retratada podía ser una razón para retener un retrato o para no encargarlo: así María se abstuvo de enviar a Fernando uno de su hija pequeña, Mariana, cuyo aspecto había cambiado mucho durante la ausencia del padre. María quería que su marido fuera testigo directo del desarrollo de la niña a su regreso a Viena.

Los retratos también podían crear una presencia simbólica de una persona ausente. Aunque no podían sustituir al modelo, permitían realizar acciones sustitutivas: por ejemplo, las miniaturas se llevaban en el cuerpo y se tocaban para crear una sensación de cercanía con la persona amada que estaba lejos. La infanta María lamentaba una y otra vez no poder estar al lado de su marido en persona y tener que contentarse con enviarle un retrato suyo que, sin embargo, sólo podía sustituirla de forma insuficiente. El pequeño Fernando, en cambio, a veces era conducido al gran cuadro de su padre en el aposento de su madre para tranquilizarlo en momentos de mal humor. De este modo, los retratos –ya fueran de gran tamaño o miniaturas– muchas veces tenían la importante tarea de superar la distancia geográfica real mediante la proximidad simbólica, por lo que no es de extrañar que desempeñaran un papel fundamental en las cortes europeas del siglo XVII.

FUENTES

Viena, Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Hausarchiv (HausA), Familienkorrespondenz A (FKA), leg. 10-2-7

HHStA, HausA, FKA, leg. 31-4

HHStA, HausA, Familienakten, leg. 27

HHStA, HausA, Nachlass Khevenhüller, leg. 2-8

HHStA, Obersthofmeisteramt (OMeA), Ältere Zeremonialakten (ÄZA), leg. 2-18

HHStA, StAbt, Spanien Varia, leg. 6-1

BIBLIOGRAFÍA

Bastl, Beatrix. “Briefe als Trost. Zur Überwindung von Zeit und Raum,” en *Der Hof. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der Frühen Neuzeit*, ed. Susanne Rode-Breyman y Antje Tumat (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2013), 314–334.

Berns, Jörg Jochen. “*Dies Bildnis ist bezaubernd schön*. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit,” en *Kultur zwischen Bürgertum und Volk*, ed. Jutta Held (Argument. Sonderband, 103) (Berlin: Argument-Verlag, 1983), 44–65.

Beyer, Andreas, *Das Porträt in der Malerei* (München: Hirmer Verlag, 2002).

Brückner, Wolfgang, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies* (Berlin: Erich Schmidt, 1966).

Catalina Micaela d’Austria, *Lettere inedite a Carlo Emanuele I (1588-1597)*, 3 vols., ed. Giovanna Altadonna (Messina: Il Grano, 2012).

Cobo Delgado, Gemma, “Intercambios de retratos en la familia Habsburgo durante el siglo XVII entre Viena y Madrid,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* LXXXII (2016): 143–166.

Correspondencia de la infanta archiduquesa doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el duque de Lerma y otros personajes, ed. Antonio Rodríguez Villa (Madrid: Fortanet, 1906).

Díaz Padrón, Matías, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela flamenca* (Madrid: Museo del Prado, Patrimonio Nacional de Museos, 1975).

- Ebenstein, Ernst, "Der Hofmaler Frans Luycx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe," *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* XXVI/3 (Wien/Leipzig: E. Tempsky/G. Freytag, 1907).
- Fantur, Alf Gerd, *Die Diplomatie des Franz Christoph Khevenhüller als kaiserlicher Gesandter in Madrid (1617–1629) bei der Verheiratung der Infantin Maria von Spanien. Politische Bedeutung und Folgen in europäischer Sicht* (Tesis Doctoral, manuscrito, Universidad de Viena, 1974).
- Gindely, Anton, "Eine Heirat mit Hindernissen. Geschichte der Verhandlungen zur Vermählung der Infantin Maria von Spanien 1612–1631," *Zeitschrift für Allgemeine Geschichte, Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte* 1 (1884): 481–497, 607–629, 641–666.
- Ham, Claudia, *Die verkauften Bräute. Studien zu den Hochzeiten zwischen österreichischen und spanischen Habsburgern im 17. Jahrhundert* (Tesis Doctoral, manuscrito, Universidad de Viena, 1995), 1–159.
- Heinz, Günther, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande* (Wien: Schroll, 1963).
- Hengerer, Mark, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, 107) (Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012).
- Hengerer, Mark, ed., *Abwesenheit beobachten. Zu Kommunikation auf Distanz in der Frühen Neuzeit* (Vita curialis. Form und Wandel höfischer Herrschaft, 4) (Wien/Berlin: LIT, 2013).
- Henisch, Georg, *Teütsche Sprach und Weißheit. Thesaurus Linguae et Sapientiae Germanicae*, vol. 1, (Augsburg 1616).
- Höbelt, Lothar, *Von Nördlingen bis Jankau. Kaiserliche Strategie und Kriegführung 1634–1645* (Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums, 22) (Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 2016).
- , *Ferdinand III. (1608–1657). Friedenskaiser wider Willen* (Graz: Ares Verlag, 2008).
- Justi, Carl, "Die spanische Brautfahrt des Prinzen von Wales im Jahre 1623," *Deutsche Rundschau* 36 (1883): 197–233.
- Kalina, Walter Franz, *Ferdinand III. (1637–57) und die bildende Kunst. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 2003).

- Khevenhüller, Franz Christoph, *Annales Ferdinandeí Oder Wahrhafftige Beschreibung Kayzers Ferdinandi Des Andern [...] Thaten*, 12 vols. (Leipzig: Moritz Georg Weidmann, 1721–1726).
- Koos, Marianne. “Zur Handlungsmacht der Dinge: Das Miniaturporträt als körpernahes und wandelbares Artefakt,” en *Das Porträt als kulturelle Praxis* (Transformationen des Visuellen, 4), ed. Eva-Bettina Krems y Sigrid Ruby (Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2016), 233–253.
- Krems, Eva-Bettina y Sigrid Ruby, eds., *Das Porträt als kulturelle Praxis* (Transformationen des Visuellen, 4) (Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2016).
- Kunz, Franz, “Österreich und der spanisch-englische Heiratsplan vom Jahre 1623,” *Zehnter Jahresbericht der Staats-Realschule im XVIII. Gemeindebezirk von Wien* (Wien 1895): 1–42.
- Labrador Arroyo, Félix. “La organización de la casa y el séquito de la reina de Hungría en su Jornada al Imperio en 1629–1630,” en *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Ediciones Polifemo, 2011), vol. 2, 801–835.
- Leitner, Elisabeth Maria, *Überlegungen zum Porträtschaffen des flämischen Künstlers Frans Luycx* (Tesis de Diploma, Universidad de Viena, 2008).
- Martínez Millán, José y Rubén González Cuerva, eds., *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, 2 vols. (Madrid: Ediciones Polifemo, 2011).
- Mecenseffy, Grete, “Habsburger im 17. Jahrhundert. Die Beziehungen der Höfe von Wien und Madrid während des Dreißigjährigen Krieges,” *Archiv für österreichische Geschichte* 121 (1955): 1–91.
- Museo Nacional del Prado, Ficha del cuadro “María de Austria, reina de Hungría”, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-maria-de-austria-reina-de-hungria/1e61408f-ef2d-498b-a719-289a1fbd91ff> (consultado el 19 febrero 2024).
- Novo Zaballos, José Rufino. “Relaciones entre las cortes de Madrid y Viena durante el siglo XVII a través de los servidores de las reinas,” en *La Dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Ediciones Polifemo, 2011), vol. 2, 701–757.

- Pavesi, Anna. “Feste teatrali e politica. Un matrimonio spagnolo per il futuro Re d’Inghilterra,” en *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo* (Quaderni di Acme, 28), ed. Maria Teresa Cattaneo (Bologna: Cisalpino, 1997), 9–57.
- Pérez de Tudela, Almudena. “Regalos y retratos. Los años de la infanta Catalina Micaela en la corte de Madrid (1567-1584),” en *L’infanta. Caterina d’Austria, duchessa di Savoia (1567-1597)*, ed. Blythe Alice Raviola y Franca Varallo (Roma: Carocci, 2013), 97–141.
- Pizarro Llorente, Henar. “El proyecto matrimonial entre el príncipe de Gales y la infanta María (1623). Una polémica política y teológica,” en *Papeles sobre el tratado de matrimonio entre el príncipe de Gales y la infanta María de Austria (1623)*, ed. Fray Francisco de Jesús Jódar, O. Carm. (Madrid: Ediciones Carmelitanas, 2009), 9–78.
- . “La elección de confesor de la infanta María de Austria en 1628,” en *La Dinastía de los Austrias. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Ediciones Polifemo, 2011), vol. 2, 759–799.
- Polleroß, Friedrich, “*Des abwesenden Prinzen Porträt. Zeremoniell*darstellung im Bildnis und Bildnisgebrauch im Zeremoniell,” en *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (Frühe Neuzeit, 25), ed. Jörg Jochen Berns y Thomas Rahn (Tübingen: Niemeyer, 1995), 382–409.
- . “Series, Paraphrases, Copies: Diego Velázquez and Frans Luycx as Portraitists of the House of Austria,” en *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado* (Actas del Congreso Internacional, Madrid Museo Nacional del Prado, junio de 2017), ed. David García Cueto (Madrid: Museo Nacional del Prado 2021), 128–137.
- . “Frans Luycx von Leuxenstein (1604–1668) und Prag,” en *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, ed. Lenka Stolárová y Kateřiná Holečková (Praha: Národní Galerie, 2013), 243–256.
- Redworth, Glynn, *The Prince and the Infanta. The Cultural Politics of the Spanish Match* (New Haven/London: Yale University Press, 2003).
- Rodríguez Marco, Isabel M., “Definición, usos e historiografía de la miniatura-retrato,” *Espacio, Tiempo y Forma* 6 (2018): 331–348.
- Rohr, Julius Bernhard von, *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren* (Berlin: Johann Andreas Rüdiger, 1733).

- Sánchez, Magdalena S. “‘Lord of my soul’: The Letters of Catalina Micaela, Duchess of Savoy, to Her Husband, Carlo Emanuele I,” en *Early Modern Habsburg Women. Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*, ed. Anne J. Cruz y Maria Galli Stampino (University of Miami: Ashgate, 2013), 79–95.
- Sommer-Mathis, Andrea. “María Ana de Austria: spanische Infantin – Königin von Ungarn und Böhmen – römisch-deutsche Kaiserin (1606–1646),” en *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 64), ed. Bettina Braun, Katrin Keller y Matthias Schnettger (Wien: Böhlau, 2016), 141–156.
- . “La infanta María Ana y la vida de familia en la corte imperial a través de la correspondencia con su marido Fernando III,” en *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, ed. Bernardo J. García García, Katrin Keller y Andrea Sommer-Mathis (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2019), 111–144.
- Warnke, Martin, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln: DuMont, 1985).
- Widorn, Helga, *Die spanischen Gemahlinnen der Kaiser Maximilian II., Ferdinand III. und Leopold I.* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 1959).
- Winkler, Hubert, *Bildnis und Gebrauch. Zum Umgang mit dem fürstlichen Bildnis in der frühen Neuzeit. Vermählungen – Gesandtschaftswesen – Spanischer Erbfolgekrieg* (Tesis Doctoral, Universidad de Viena, 1989).
- Zitzlsperger, Philipp. “Distanz und Präsenz. Das Porträt in der Frühneuzeit zwischen Repräsentation und Realpräsenz,” en *Abwesenheit beobachten. Zu Kommunikation auf Distanz in der Frühen Neuzeit* (Vita curialis. Form und Wandel höfischer Herrschaft, 4), ed. Mark Hengerer (Wien/Berlin: LIT, 2013), 41–78.

Recibido: 21 de febrero de 2024

Aceptado: 26 de abril de 2024