

*El Retrato de doña María de Médicis*  
por Frans Pourbus el Joven  
o la tentación habsburguesa en la corte de Francia



Blaise Ducos

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Créditos fotográficos**

- © Bibliothèque nationale de France: figs. 6 y 7
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 3 y 4
- © Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM: fig. 2
- © Museo Nacional del Prado: fig. 8
- © RMN / Thierry Le Mage: fig. 5
- © RMN / Hervé Lewandowski: figs. 12 y 13
- © Sistema Museale Civico della città di Vicenza: fig. 10
- © 2010. Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: fig. 9

Texto publicado en:

*B'09*: *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 5, 2010, pp. 109-137.

## Un retrato flamenco pintado en Italia

**E**l *Retrato de doña María de Médicis* que posee el Museo de Bellas Artes de Bilbao [fig. 1] ha sido hasta ahora, al parecer, objeto de confusión<sup>1</sup>. Desde luego, no estamos hablando de la antigua vinculación de la obra al nombre de Gheeraerts, adscripción bajo la que pasó al mercado del arte a mediados de la década de 1950, sino de un problema de mayor envergadura<sup>2</sup>: el asunto de la fecha de su creación. Dado tradicionalmente en el periodo francés de su autor, Frans Pourbus el Joven (1569-1622) –retratista de corte de origen flamenco que conseguiría su naturalización francesa de resultados de un recorrido europeo–, el lienzo debe en realidad relacionarse con los años italianos del artista (1600-1609). El presente artículo sugiere –que sepamos, por primera vez– que se feche la obra de Bilbao en ese momento (anterior) de la carrera de Pourbus el Joven y que, debido a esta nueva datación, se considere el cuadro en cuestión como la obra maestra que abrió a su autor las puertas de la corte de Francia. Este retrato de la segunda reina Médicis de Francia no es, pues, un retrato real más. Es la clave, la fórmula que permitió a su autor salir del ámbito habsburgués para entrar, siguiendo una trayectoria de singular plasticidad, en la órbita de los Borbones. El hecho de que Pourbus haya quedado registrado en la memoria francesa como el pintor de la familia real de los primeros años del siglo XVII, se debe ante todo a esta realización plenamente italiana y de espíritu habsburgués... Es lo que pretendemos explicar a continuación.

---

1 Pertenece a la antigua Colección Gustave Rothan, en cuya almoneda, celebrada del 29 al 31 de mayo de 1890 en la galería Georges Petit, figuró con el número 88 (Lugt 49176). Allí fue adquirido por Donaldson por un importe de 17.200 francos, según un ejemplar anotado que se conserva en el RKD, en La Haya. Posteriormente formó parte de la colección del duque de Roxburghe hasta que, el 1 de junio de 1956, se subastó como obra de M. Gheeraerts en Christie's (lote n.º 32), donde la compró Halsborough. Según comunicación verbal de Ana Sánchez-Lassa, conservadora del Museo de Bellas Artes de Bilbao, en la década de 1970 el cuadro se encontraba en el mercado de arte madrileño (Antigüedades Eutiquiano de la plaza de Santa Ana en Madrid), donde fue adquirido por don Lorenzo Hurtado de Saracho, quien lo dejó en calidad de depósito en 1976 en el museo y, finalmente, lo legó en 1984. Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Ana Sánchez-Lassa por haberme confiado la redacción de este artículo. Nuestro debate, *in situ*, frente al cuadro de Pourbus, ha sido un momento memorable.

2 Como ya se ha mencionado, en la subasta de Christie's de 1956 fue adquirido por Halsborough, lo que explica el comentario realizado por Federico Zeri al dorso de una reproducción del cuadro: «Halsborough?» (documentación de la Fondazione Federico Zeri, Villa la Mentana, Universidad de Bolonia).



1. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de doña María de Médicis*, 1606-1607  
Óleo sobre lienzo. 214,7 x 124,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 84/86

Los años italianos de Pourbus fueron esencialmente itinerantes, puesto que el pintor flamenco tuvo que viajar, por cuenta de sus patronos, los Gonzaga, a través de la propia península cisalpina, a Nápoles o a Roma; pero también por tierras del Imperio, por el Tirol austriaco; finalmente, por el reino de Francia. Fue durante aquel último viaje, en 1606, cuando el retratista oficial de la corte de Mantua tuvo que ejecutar la efigie solemne y espléndida de la reina de Francia, María de Médicis. El hecho se conocía exclusivamente a través de la correspondencia, publicada ya a finales del siglo XIX, sin que se haya podido localizar el rastro del cuadro:

Las muchas ocupaciones que de continuo he tenido después de que V.E. se marchara de Mantua, y aquellas que todavía tengo, al servicio de mi señor Serenísimo, no me han permitido hasta ahora tener tiempo suficiente para atender el servicio deseado por V.E. [...]. De modo que el retrato original de la Reina, por los citados impedimentos, ha quedado inacabado, no estando terminado más que el rostro, faltando todos los adornos, es decir, el cuello y el traje, por lo que para extraer bien una copia sería preciso que el original estuviera del todo concluido, y hasta ahora todavía no se ha realizado ninguna copia; yo tengo que hacer una para mi señora Madama Serenísima la cual necesita que yo termine todo por mi mano; no siendo posible que los jóvenes aprendices se pongan a ello sin tener un retrato terminado, bien han de pasar 20 días antes de que dicha copia pueda ser entregada, porque todavía está por empezar, y entonces se podrán realizar las copias; pero si V.E. se contentara con una copia en el estado en que está actualmente el original, si me lo hace saber se podría hacer bastante más rápido, y dado que yo no soy dueño de mí mismo pues estoy obligado al Serenísimo Señor Duque, no puedo actuar con la misma prontitud con la que podría hacerlo si fuese libre [...] encontrándome yo todavía a las órdenes de S.A.S., la cual en cualquier caso debe saberlo, y viéndome yo obligado a darle cuenta de todas las obras que me pasan por las manos y teniendo esta orden de S.A. Serenís. Por mi parte no faltaré de servir a V.E. con toda la diligencia y prontitud que me sean posibles y por último con toda la debida reverencia, humildemente ante V.E. me inclino y beso su mano. De V.E. humildís. y devotís. servidor, Francesco Purbis<sup>3</sup>.

Esta carta de enero de 1607, cuyo propósito es justificar un retraso en la ejecución de la efigie de la reina de Francia, pone de manifiesto con suficiente claridad que Pourbus tuvo que pintar a María de Médicis e incluso concebir réplicas a partir de aquel trabajo original. La reina, recordémoslo, era hermana de la duquesa de Mantua y, por consiguiente, cuñada del duque Vincenzo y tía de los príncipes y las princesas Gonzaga. No es difícil imaginar el encargo de la corte de la ciudad padana con el fin de poseer varios ejemplares de la representación de una parienta tan próxima e ilustre. Sin embargo hasta la fecha, y es obligatorio insistir en ello, no había sido posible vincular ninguna obra que hubiera llegado hasta nuestros días con el texto que demuestra la existencia de semejante encargo.

Es preciso volver aquí brevemente a la cronología. Pourbus se reunió con Eleonora de Médicis, duquesa de Mantua, que había ido a Francia con ocasión del bautizo del delfín, el futuro Luis XIII, en 1606; sabemos que el pintor pasó por Villers-Cotterêts. El 20 de agosto de 1606 comenzaba un retrato de María de Médicis<sup>4</sup>. De

3 «Le molte occupationi che di continuo ho havuto dopo che V. E. si è partita di Mantova, et quelle che tuttavia tengo, per servizio del Serenissimo mio signore non m'hanno permesso fino a quest'hora tempo in comodità di poter attendere al servizio desiderato da V. E. [...] Oltra che il retratto originale della Regina per detti impedimenti è rimasto imperfetto non essendovi finito altro che solo la faccia mancandovi tutti li adornamenti cioè il colaro et l'habito, si che per estraere bene una copia, bisognerebbe che l'originale fosse del tutto fornito, et sin ora non si è ancora cavato alcuna copia, io ne ho da far una per Madama Serenissima mia Signora la quale bisogna che io finisca tutta di mia mano non potendo; giovani lavorarvi attorno senza havere un retratto finito inanzi, sarà bene 20 giorni avanti che detta copia si fornita, perchè è ancora da cominciare, et allora se potranno cavar le copie, però se V. E. se contentasse d'una copia in la maniera che esta di presente originale, avisandomi se potria fare assai più presto, et percio che io non sono patrono di me stesso essendo obligado al Serenissimo Signor Duca, non posso eseguire con quella prontezza quel tanto che io faria se fosse in libertà [...] essendomi anco comandato di S. A. S. il quale ni ogni modo bisogna che lo sappia, essendo io obligado di darli conto di tutte le opere, che mi passano per le mani et havendo questo ordine di S. A. Sereniss. Non mancaro del canto mio di servire V. E. con ogni diligenza e prontezza a me possibile et qui per fine con ogni debita reverenza humilmente a V. E. m'inchino e bacio le mani. Di V. E. Humiliss. et devottiss. servitore, Francesco Purbis». Carta de Frans Pourbus el Joven a Fernando Gonzaga, Mantua, 15 de enero de 1607. En ella se menciona un retrato de María de Médicis pintado después de la estancia en Francia del artista, así como sus réplicas. Publicada por Baschet 1868, pp. 439-440.

4 Ibid., pp. 298-299.



2. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de la archiduquesa Eleonora de Austria*  
1603-1604  
Óleo sobre lienzo. 111,5 x 92 cm  
Castillo de Ambras, Innsbruck.  
Depósito del Kunsthistorisches Museum, Viena  
N.º inv. GG 3070

regreso a Mantua recibía el encargo de ponerse manos a la obra con un retrato de la reina, sin duda el que precisamente había comenzado en Francia; el 15 de enero de 1607, como hemos visto, se justificaba ante el príncipe Fernando Gonzaga por el tiempo que había necesitado para la ejecución del trabajo que éste le había encargado. Como Pourbus se marcha de París en septiembre de 1606, cabe suponer que el cuadro no lo terminó hasta regresar a Mantua y que éste se envió luego a Francia. Los hechos conocidos incitan pues a buscar un cuadro, pintado durante el invierno de 1606-1607, que represente a la reina de Francia, varios años más joven con respecto a las imágenes suyas (éstas, conocidas) que Pourbus ejecutó en París en la década de 1610.

En el cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao, María de Médicis, perfectamente identificable, se nos presenta efectivamente más joven que en los retratos que Pourbus pintó una vez instalado en el *faubourg* Saint-Germain. Es un primer dato. Sobre todo, la composición, la manera de ejecutar el suntuoso drapeado carmesí sobre el que destaca la silueta real –fragmento de pintura que sitúa directamente la obra en un contexto real– y también la pose que ponen de relieve las manos, sugieren inevitablemente la serie de retratos del castillo de Ambras, que muestra a las jóvenes archiduquesas de la casa de Austria, piezas que se deben al pincel de Frans Pourbus el Joven y que deben fecharse en los años 1603-1604<sup>5</sup>. El *Retrato de la archiduquesa Eleonora de Austria* [fig. 2], en particular, presenta semejanzas con nuestro cuadro (manos, textura de los drapeados, pose, vista en contrapicado, ejecución de las carnaciones). Las dimensiones excepcionales del lienzo de Bilbao (donde la reina está representada a tamaño natural) permiten al pintor alcanzar una amplitud y una majestuosidad que no presentan, debido a su formato de tamaño medio, los

5 Véase Heinz/Schütz 1976, cats. 100, 105 y 106.



3. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de doña María de Médicis*, 1606-1607  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle



4. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de doña María de Médicis*, 1606-1607  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

retratos austriacos. Esta comparación —la cual, creemos, nunca se había sugerido— constituye un segundo dato para la identificación del cuadro de Bilbao con el retrato que pintó Pourbus en 1606-1607 de María de Médicis.

Hay que señalar la calidad de este lienzo, que se conserva en muy buen estado. No se trata de la obra de un pintor novel (Pourbus tiene entonces 37 años de edad), sino de la ejecución de un maestro del retrato de corte. De hecho, la obra, tras una aparente economía de medios, abunda en detalles y hace gala de una verdadera ciencia de la manipulación visual. Los diamantes prendidos en los cabellos —se reconoce el «Beau Sancy», pieza insignia de las joyas de la corona [fig. 3]—; las «perlas pera», que entusiasmaban a esta Médicis y que son una muestra, en forma de pendientes, de la increíble cantidad de perlas que engalanan a la joven mujer (pulseras, collares largos, broches); los diamantes tallados «en forma de mesa» a los que Pourbus devuelve su sordo resplandor (alfileres, sortija), tan diferente a los destellos que lanzan los brillantes desde las innovaciones introducidas en el siglo XIX en el arte de la talla de piedras preciosas; y finalmente los encajes [fig. 4]; todo ello indica que se trata de un personaje fuera de lo común. Sin recurrir a la pompa, Pourbus sugiere la presencia real. La belleza de la materia pictórica tiene mucho que ver en ello, así como el contraste en negro y rojo que estructura todo el retrato (con el juego de la tela escarlata visible entre los huecos que deja el tejido negro)<sup>6</sup>, pero es preciso subrayar igualmente el papel de la perspectiva. Aunque el personaje se ve en picado, domina y da la sensación de estar naturalmente elevado con relación a la persona que contempla la obra. Estas dos perspectivas contradictorias, que sin embargo coexisten en la obra, le aportan una vibración que sorprende. El ojo se adentra en la composición gracias a la perspectiva, que lo sitúa por encima del sillón y de la mesa; pero nos vemos obligados a alzar la mirada hacia la reina, debido al contrapicado en el que ésta está pintada... La ciencia del espacio se advierte en toda la obra: da la sensación de que el aire circula en torno a María de Médicis, y en ello vislumbramos lo que Pourbus podrá acometer como pintor de grandes composiciones religiosas con múltiples personajes [fig. 5].

6 El color negro no indica aquí el luto. Su combinación con el rojo resultaría incomprensible si le hubiéramos atribuido un significado fúnebre. No cabe basarse en los colores para defender una creación posterior al asesinato de Enrique IV de Francia.



5. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*La Última Cena*, 1618  
Óleo sobre lienzo. 287 x 370 cm  
Musée du Louvre, París  
N.º inv. 1704

Por último, Pourbus se centra en una belleza particular cuando pinta a María de Médicis. Los cabellos finamente rizados, el óvalo del rostro, los ojos color avellana, la gran frente despejada, la carnación pálida muy especialmente, todo confluye para conferir a la reina un aire de nobleza, en consonancia con el oficio flamenco que podían esperar los comitentes de un pintor cuyas raíces se hallan en Brujas y Amberes. La representación habsburguesa tradicional del retrato en majestad aparece en la pose altiva y en los accesorios, al mismo tiempo austeros y ricos: el sillón, tachonado y tapizado, da la sensación de ser de terciopelo rojo; las pilastras y el suelo de mármol indican un entorno palaciego. Esta belleza es inseparable de la puesta en escena que la acompaña, particularmente espectacular en este caso con el gran drapeado rojo, que recuerda los palios bajo los que se presentaban los soberanos franceses en sus apariciones en público desde la Edad Media [figs. 6 y 7], y que rememora asimismo los grandes retratos de la dinastía de los Habsburgo [fig. 8]. De la cultura visual en juego en este cuadro cabría decir que es principalmente española, pero que ha sabido tener en cuenta el entorno francés al que se dirigía.

En definitiva, el argumento del estilo permite llenar el vacío que habían creado las fuentes. El lienzo que se conserva en Bilbao cumple perfectamente las condiciones para verlo como el retrato de María de Médicis que pintó Frans Pourbus el Joven tras su paso por Francia en el año 1606.

Observemos finalmente que existe una variante de él en el Palacio Pitti de Florencia [fig. 9], reducida (de busto) y que presenta sustanciales modificaciones en el aderezo y el atuendo de la reina —este lienzo se atribuyó en otro tiempo a Scipione Pulzone<sup>7</sup>—, pero en la que volvemos a encontrar el rostro de Bilbao. Observemos igualmente que Mrs. Phoebe Apperson Hearst (1842-1919), filántropa estadounidense, tuvo en propiedad

7 Véase Venturi 1934, vol. IX, parte VII, p. 778.





6. Jean Bourdichon (c. 1457-1521)  
*Jean Marot ofrece su libro a Ana de Bretaña, reina de Francia*  
Folio n.º 1 de *Le Voyage de Gênes-Tours* de Jean Marot, 1508  
Bibliothèque nationale de France, París  
N.º inv. Fr. 5091



7. Jean Bourdichon (c. 1457-1521)  
*Entrada de Luis XII en Génova*  
Folio n.º 22v de *Le Voyage de Gênes-Tours* de Jean Marot, 1508  
Bibliothèque nationale de France, París  
N.º inv. Fr. 5091



8. Alonso Sánchez Coello (1531/1532-1588)  
*La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, c. 1586  
 Óleo sobre lienzo. 207 cm x 129 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid  
 N.º inv. P00861



9. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de doña María de Médicis*, 1606-1607  
 Óleo sobre lienzo. 83 x 62,7 cm  
 Palazzo Pitti, Florencia  
 N.º inv. 1912

en su colección (que se presentó en San Francisco en 1917) lo que debía de ser una copia mediocre, con variaciones simplificadoras, de la composición de Bilbao<sup>8</sup>.

Algunos interrogantes en cuanto a la procedencia antigua del cuadro del museo bilbaíno son, al parecer, delicados de plantear. Efectivamente, no se sabe dónde se encontraba el *Retrato de doña María de Médicis* antes de finales del siglo XIX. El lienzo, al igual que un hermoso *Retrato de Isabel de Francia*, pertenecía por aquel entonces a la colección parisina de Gustave Rothan (1822-1890), ministro plenipotenciario<sup>9</sup>. La obra estaba entonces perfectamente atribuida, como lo pone de manifiesto la anotación en el grabado de H. Vion (1883-1890): «F. Pourbus pinx. H. Vion sc.»; así como la propia ficha del catálogo de la almoneda en la que participó a la muerte de Rothan, que atribuye el cuadro a «Porbus (Frans), el Joven». También debe señalarse la presencia, entre los objetos que se dispersaron con ocasión de aquella almoneda, de un retrato de busto de la reina de Francia, hoy desaparecido<sup>10</sup>. La personalidad de Gustave Rothan, ardiente patriota de origen alsaciano y diplomático muy destacado durante el Segundo Imperio, explica seguramente tan marcada predilección por los personajes de la familia real francesa<sup>11</sup>.

8 A juzgar por la reproducción de la Frick Art Reference Library de Nueva York. Véase Laurvik 1917.

9 El *Retrato de Isabel de Francia* formó parte del lote 91 de la almoneda celebrada a la muerte de Rothan (Lugt n.º 49176), donde apareció descrito como un retrato de la reina doña Ana de Austria. En realidad se trata de una representación de la hermana de Luis XIII, Isabel de Francia, futura reina de España. Son frecuentes las confusiones entre Ana de Austria y su cuñada Isabel de Francia (véase a este respecto Ost 2000). La razón fundamental, que Hans Ost no subraya, es el hecho de que María de Médicis, que dirige la producción de Pourbus, trata de menospreciar la figura de la infanta de España, joven esposa de Luis XIII y rival obvia en la corte de Francia, en el ámbito de la imaginería real, mientras que favorece la difusión de la imagen de su hija Isabel con el fin de preparar los «casamientos españoles» de 1615.

10 Lote 89 (óleo sobre lienzo. 62 x 49 cm). La obra en cuestión no aparece reproducida en el catálogo. Su identificación sigue siendo problemática.

11 Véase la entrada «Rothan, Gustave» en Sitzmann 1909-1910.



10. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de Margarita Gonzaga*, 1606-1607  
 Óleo sobre lienzo. 124,5 x 100 cm  
 Pinacoteca Civica, Vicenza, Italia  
 N.º inv. A 81



11. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de doña María de Médicis*, 1606-1607  
 Óleo sobre cobre. 5,4 x 4,2 cm  
 Colección particular, Estados Unidos

Otro aspecto digno de interés es que el cuadro de Bilbao presenta una composición comparable a la de un retrato escasamente conocido que representa a Margarita Gonzaga [fig. 10]<sup>12</sup>. La princesa Gonzaga, que contrajo matrimonio con el duque de Bar y Lorena en 1606, fue retratada por Pourbus aquel año. Este último cuadro muestra a la princesa Gonzaga sólo hasta las rodillas, pero las afinidades con nuestro lienzo son evidentes: misma pose, fondo enteramente ocupado por pesadas colgaduras rojo carmesí, idénticas carnaciones. La primera estancia en Francia de Frans Pourbus el Joven nos ha dejado, pues, obras fundamentales, fechables hacia 1606-1607 y hasta ahora mal ubicadas en su contexto creativo, el largo y rico periodo italiano del artista, marcado por unos cuantos viajes europeos decisivos.

Señalemos, para concluir, una hermosa miniatura que representa a María de Médicis, actualmente en manos privadas, que manifiestamente guarda un estrecho vínculo con el cuadro de Bilbao [fig. 11]<sup>13</sup>. En el catálogo de una exposición que se celebró en 1983 en Worcester (Massachusetts) y en la que figuraba este pequeño retrato, James Welu había señalado la proximidad de ambas obras, sin situarlas en el contexto de la primera estancia en Francia de Pourbus el Joven. La idea según la cual el cuadro de Bilbao puede considerarse una matriz de la que habrían salido réplicas y reducciones autógrafas (incluidas las miniaturas) concuerda con lo que se sabe, no sólo de la práctica artística de Pourbus el Joven, sino también de las exigencias del retrato de corte en los primeros años del seiscientos.

12 Véase Ballarin 1982, p. 52.

13 Subastada en Christie's, Nueva York, el 27 de enero de 2009, lote 38: «The Scholar's Eye: Property from the Julius Held Collection» (I).

## Prestigio italiano y tentación habsburguesa

En nuestra opinión, y contrariamente a lo que cabría pensar a priori, la importancia del *Retrato de doña María de Médicis* de Frans Pourbus el Joven no se explica por un italianismo arrogante supuestamente imperante en la corte de Francia en la década de 1600. Desde luego, los vínculos del reino de Francia con su país vecino eran fuertes y antiguos, remontándose cuando menos a las guerras de Italia y al sueño expansionista de los monarcas franceses, y de forma más tangible a finales del siglo XVI: en 1579, Henri Estienne publica sus *Deux dialogues du nouveau langage françois. Italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps...* (*Dos diálogos de la nueva lengua francesa, italianizada y disfrazada de otras maneras, principalmente entre los cortesanos de la época...*), sátira de la pedantería italianizante que estaba en boga en la corte de los Valois; en 1580, Montaigne, exasperado, se queja de que en Roma no haya más que franceses; en 1589, también en Roma, el cardenal de Joyeuse promueve la formalización arquitectónica de San Luis de los Franceses; *L'Astrée* de Honoré d'Urfé, obra empezada en 1607, se inspira en modelos italianos que reelabora... En definitiva, las elites francesas conocen Italia, se burlan o se enamoran de ella. Italia, cuna de las artes, ejerce sobre Francia una fascinación que difícilmente se puede sobreestimar<sup>14</sup>.

Aunque no es inútil evocar la importancia de esta influencia italiana sobre el mundo áulico francés a principios del siglo XVII (influencia que se ve favorecida por la subida al trono de Francia de una princesa italiana en la persona de María de Médicis), conviene sin embargo volver la vista hacia otra potencia, otra influencia, si se prefiere. Nos referimos a la potencia habsburguesa. Recordemos en primer lugar que Francia, por resumir, se debatía entonces entre la influencia española y la influencia italiana. Esta última, como hemos visto, ejercía una profunda seducción sobre la producción intelectual y artística, el gusto y las modas francesas. El ascendiente español, ambivalente inmediatamente después de 1560 con las guerras de religión, que resultaba amenazador por la formación de un partido español católico particularmente activo en Francia y por las pretensiones de la corona de España sobre la de Francia, conoce un nuevo impulso inesperado después de la muerte de Enrique IV de Francia en 1610, y ello gracias a María de Médicis, su viuda. Sabemos que la reina madre fue la promotora del acercamiento político y diplomático a España, que se materializa a través de los «casamientos españoles» de 1615, al desposarse el futuro Luis XIII de Francia con la infanta Ana de Austria, mientras que el príncipe de Asturias, futuro Felipe IV, se casa con Isabel de Borbón. En 1606, fecha de las festividades organizadas en Fontainebleau con motivo del bautizo del delfín y ocasión que determina el viaje de Pourbus a Francia en el séquito de la duquesa de Mantua Eleonora de Médicis, Enrique IV está vivo y la situación es muy distinta: el rey lucha entonces con vigor contra la influencia española. Se ha llegado incluso a hablar de la «hispanofobia» francesa de la década de 1600<sup>15</sup>. Esta última actitud, precisémoslo, es sobre todo de alcance político: la casa de Francia trata de afirmarse frente a su temible rival ibérica; la influencia cultural hispánica sigue siendo no obstante considerable y son innumerables las obras maestras de la literatura española que se traducen al francés en el espacio de unos cuantos años. César Oudin, intérprete real, da el tono cuando publica, precisamente en 1607, su *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, empresa orientada al acercamiento lingüístico y, por lo tanto, cultural entre ambos países<sup>16</sup>. Cuando María de Médicis posa para Frans Pourbus el Joven en 1606, la influencia española en Francia es, pues, sospechosa y al mismo tiempo irrecusable.

Es la casa de Habsburgo la que reina en España. Aun sin acometer aquí un análisis de las redes dinásticas que vivifican y estructuran la Europa de las cortes de principios del siglo XVII, nos atreveremos a hacer unas

---

14 Estas líneas se basan en la entrada «Italie et France» de Jean-François Dubost en Bély 2003, pp. 679-681.

15 Véase la entrada «Espagne et France» de Bartolomé Benassar en Bély 2003, p. 503.

16 Oudin 1607.



12. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de Enrique IV, rey de Francia, vestido de negro*, c. 1610  
Óleo sobre tabla. 39 x 25 cm  
Musée du Louvre, París  
N.º inv. 1708



13. Frans Pourbus el Joven (1569-1622)  
*Retrato de Enrique IV, rey de Francia*, c. 1610 o después  
Óleo sobre tabla. 43 x 28 cm  
Musée du Louvre, París  
N.º inv. 1707

cuantas observaciones referentes a María de Médicis. La reina de Francia es hija de la archiduquesa Juana de Austria (1547-1587); por ello tiene sangre habsburguesa y procede directamente de la rama imperial que reina en Viena (y en Praga con Rodolfo II, que muere en 1612). Su hermana, Eleonora, se ha casado con el duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga, del que se ignora a veces que es el sobrino nieto de Carlos I de España y V de Alemania por vía de su madre, Eleonora de Austria (1534-1594). Resumiendo, se puede considerar justificadamente que María de Médicis pertenecía al linaje de los Habsburgo.

Se da el caso de que, en 1606, el pintor para el que posa María de Médicis, Frans Pourbus el Joven, era uno de los más familiarizados con el espíritu de los príncipes de Habsburgo. Unos años antes (1603-1604), había ido a Austria para retratar a las archiduquesas prometidas en matrimonio con la dinastía europea; era el pintor oficial del ducado de Mantua, del que hay que recordar que era feudo imperial —el duque de Mantua trató de suavizar, de relajar este vínculo de vasallaje, manteniendo, en una de las cortes más sofisticadas de Europa, una relación de rivalidad simbólica con la corte imperial—; sobre todo, Pourbus había iniciado su carrera en los Países Bajos del sur, al servicio de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia en Bruselas, dejando de ellos imágenes en la más pura tradición de Sánchez Coello. Frans Pourbus el Joven, tanto por su formación como por sus comitentes y protectores y por su trayectoria profesional, era la encarnación, a principios del siglo XVII, de la gran tradición del retrato de corte habsburgués. Es a este artista al que María de Médicis descubre en 1606.

En una palabra, mandar venir a Pourbus a Francia significaba introducir el arte de corte de los Habsburgo en el Louvre y en Fontainebleau. El lienzo de Bilbao cristaliza esta apuesta diplomática y artística fundamental del cambio de siglo. Las consecuencias de ello son sobrecogedoras: frente al *Retrato de doña María de Médicis* que hoy en día podemos contemplar en el Museo de Bellas Artes de Bilbao habría que situar las pequeñas efigies de Enrique IV que se conservan en el Museo del Louvre. Estas dos valiosas tablitas suelen considerarse las primeras piedras del edificio francés de Frans Pourbus el Joven, que pasará a llamarse «François» Pourbus por carta de naturaleza en 1618<sup>17</sup>. Mucho más revelador nos resulta interpretar estas obras como la continuación necesaria del primer contacto del artista con la corte de Francia, en 1606. Cuando se instala en París, a finales de 1609 probablemente, el primer encargo que recibe Pourbus es, por supuesto, pintar al rey a la manera en que, unos años antes, había retratado a la reina. El resultado es Enrique IV vestido de negro, pero también Enrique IV con armadura [figs. 12 y 13]. Así da la sensación de que se ha respetado la cadena lógica y se ha concretado mejor la cronología. En último término, sólo cabe sorprenderse ante la constancia de María de Médicis a la hora de unir el arte francés y la política del reino de Francia con el gusto y las inflexiones habsburguesas.

## Conclusión

En nuestra opinión, el *Retrato de doña María de Médicis*, un éxito incontestable en la corte de Mantua por los avatares que en ella suscitó, es el origen de la llegada a Francia de Pourbus el Joven. La contemplación por parte de la reina, auténtica Médicis, conocedora y mecenas por gusto, por tradición familiar y por inteligencia política, de su retrato realizado por Pourbus es lo que la impulsó a asegurarse los servicios del flamenco. El hecho de que el pintor integrara en su arte todas las características del retrato en majestad capaces de magnificar al modelo real hizo que ella quisiera tenerlo a su lado. ¿Cómo si no comprender que no recurriera a un pintor florentino? Parece, sin embargo, bastante evidente que el ambiente provinciano de Florencia no podía rivalizar con la experiencia cosmopolita de un pintor que había dado sus primeros pasos

---

17 Nouvelles Archives de l'Art Français... 1873 (pp. 232-235) publica la carta de naturaleza de Pourbus.

en Coudenberg, el palacio en Bruselas de los gobernantes de la casa de Habsburgo. Vincenzo Gonzaga lo sabía perfectamente, él que tanto insistió para traerse de Bruselas a Pourbus y también a Rubens, y que puso claros reparos a la hora de dejar marchar a su retratista. Sus reticencias se reflejaron en una carta que le dirigió la duquesa de Mantua el 28 de agosto de 1607:

Olvidé decirle a V.A. que la Reina [de Francia, María de Médicis] os ruega que le enviéis al pintor Francesco por dos o tres meses, prometiendo a V.A. devolvérselo a su debido tiempo; suplico a V.A. que tengáis a bien darle esta satisfacción... LIONORA<sup>18</sup>.

Frans Pourbus el Joven no se marchó a Francia hasta finales de 1609. El regicidio de 1610 lo puso en una situación que nadie podía haber previsto. Pintor activo en la corte de la reina madre (pues no existe *una* corte sino *varias*, y es su yuxtaposición la que se denomina, algo inadecuadamente, «la» corte), ésta le encargó que propagara la imagen de un Luis XIII joven y dominado, así como la de una reina, por así decirlo, ensalzada por la muerte del rey, con un oscuro poderío teñido de exilio, extrayendo de un «dolorismo» superado, así como del deber asumido de servir al reino, los acentos únicos de una mujer ascendida al rango de monarca absoluto. Como es fácil de adivinar, pocos cuadros contienen, en germen, tantos desarrollos artísticos e históricos como el del museo de Bilbao.

---

18 «Mi scordai di scrivere a V.A. che la Regina la prega a mandarli Francesco pittore per due o tre mesi, prometendo a V.A. di rimandarlo al suo tempo; io supplico V.A. a compiacersi di darli questa satisfatione... Lionora». Luzio 1913, p. 278.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Ballarin 1982**

Andreina Ballarin [a cura di]. *Pinacoteca di Vicenza*. Vicenza : Palazzo Chiericati, 1982.

### **Baschet 1868**

Armand Baschet. «François Porbus, peintre de portraits à la cour de Mantoue», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 25, octobre 1868, pp. 277-298, novembre 1868, pp. 438-456.

### **Bély 2003**

Lucien Bély (dir.). *Dictionnaire de l'Ancien régime : royaume de France, XVIe-XVIIIe siècle*. (2<sup>a</sup> ed.), Paris : Presses Universitaires de France, 2003 (1<sup>a</sup> ed., 1996).

### **Heinz/Schütz 1976**

Günther Heinz ; Karl Schütz. *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800 : Katalog der Gemäldegalerie*. Wien : Kunsthistorisches Museum, 1976 (Führer durch das Kunsthistorische Museum, 22).

### **Laurvik 1917**

Nilsen Laurvik (ed.). *Catalogue Mrs. Phoebe A. Hearst Loan collection*. San Francisco : The San Francisco Art Association, 1917.

### **Luzio 1913**

Alessandro Luzio. *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28 : documenti degli archivi di Mantova e Londra*. Milano : L. F. Cogliati, 1913.

### **Nouvelles Archives de l'Art Français... 1873**

*Nouvelles Archives de l'Art Français : recueil de documents inédits publiés par la Société de l'Histoire de l'Art Français*. 1873. Paris : J. Baur, 1872-1875.

### **Oudin 1607**

César Oudin. *Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. Paris : Marc Orry, 1607.

### **Sitzmann 1909-1910**

Fr. Édouard Sitzmann. *Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. Rixheim : F. Sutter, 1909-1910.

### **Venturi 1934**

Adolfo Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Milano : U. Hoepli, 1901-1940, 11 t. en 25 vols. (reimpr, Millwood, New York: Kraus Reprint, 1983).