

## EL TRASFONDO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LOS RETRATOS DE ESTADO DE LA REINA MARÍA CRISTINA DE HABSBURGO LORENA

María Jesús Aparicio González  
(Universidad CEU San Pablo)  
[mjapagon.ihum@ceu.es](mailto:mjapagon.ihum@ceu.es)

### RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo principal examinar detalladamente la construcción de la imagen de la reina María Cristina de Habsburgo Lorena, centrándose especialmente en los aspectos esenciales de su trayectoria vital: reina consorte, regente y reina madre.

La hipótesis planteada se ajusta en la indagación sobre si los emblemas áulicos, utilizados durante la Edad Moderna y presentes en la representación pictórica femenina, perduran en doce retratos ceremoniales de doña María Cristina en plena Edad Contemporánea.

Los resultados obtenidos confirman que esta exposición visual de la reina austríaca trasciende la simple representación, al postular un modelo de virtudes encarnado por quien personifica la identidad nacional. Su imagen se erige como un documento histórico-social que aborda el liderazgo de una mujer que, de manera inesperada, guiaría junto a las Cortes durante dieciséis años a España, superando momentos de crisis personales, políticas y las críticas de los detractores de la Restauración.

PALABRAS CLAVE: Poder; retrato; reina; mujer; iconografía; emblema.

## THE HISTORICAL-ARTISTIC BACKGROUND OF THE PICTORIAL PORTRAITS OF QUEEN MARIA CHRISTINA HABSBURG LORRAINE

### ABSTRACT

The main aim of this article is to examine in detail the construction of the image of Queen Maria Christina of Habsburg Lorraine, focusing especially on the essential aspects of her life trajectory: queen consort, regent and queen mother.

The hypothesis put forward is based on the investigation of whether the aulic emblems, used during the Modern Age and present in the pictorial representation of women, survive in twelve ceremonial portraits of Doña María Cristina in the middle of the Contemporary Age.

The results obtained confirm that this visual exhibition of the Austrian queen transcends mere representation by postulating a model of virtues embodied by the personification of national identity. Her image stands as a social-historical document that deals with the leadership of a woman who, unexpectedly, together with the Cortes,

would guide Spain for sixteen years, overcoming moments of personal and political crisis and the criticisms of the detractors of the Restoration.

KEY WORDS: Power; Portrait; Queen; Woman; Iconography; Emblem.

\*\*\*

## INTRODUCCIÓN

La interconexión entre la estética, la vanguardista historia del arte y la intrincada trama de la historia resulta ser una realidad. En el caso particular del arte, se constituye un sistema integral de expresión cultural que abarca aspectos religiosos, éticos y valores que permeaban la sociedad en una época determinada. Simultáneamente, la historia desentraña el ambiente social, político, económico y antropológico que teje sus hilos en la creación artística. En un esfuerzo por abordar esta brecha y sin considerar el arte como subsidiario de la historia o viceversa, este estudio se propone analizar de manera equitativa el legado pictórico de María Cristina de Habsburgo Lorena (21 de julio de 1858, Brno, Chequia - 6 de febrero de 1929, Palacio Real de Madrid) bajo las referencias del retrato femenino áulico durante la Edad Moderna. La versatilidad de las tendencias artísticas se entrelaza directamente con los cambios dirigidos por la historia, la política y la sociedad. Y, desde la herencia histórica, trataremos su destacada posición, al ser archiduquesa de Austria, princesa de Hungría, Bohemia, Eslovenia, Croacia y Dalmacia, lo que le garantizaba el convertirse en reina por su matrimonio con el rey Alfonso XII de España, que tuvo lugar el 29 de noviembre de 1879. Y desde la perspectiva de las ciencias sociales, abordaremos su trayectoria de reina consorte, regente y reina madre.

Desde este enfoque, el arte se dota de iconografías evidentes, símbolos y emblemas, o metáforas visuales que, con elocuencia, transmiten mensajes alegóricos. En ocasiones, estos últimos evolucionan hacia auténticos registros visuales de eventos históricos. Pinturas, fotografías y diversas manifestaciones artísticas tienen la capacidad de capturar momentos trascendentales, inmortalizar la imagen de personajes de las familias reales y líderes políticos, documentar conflictos bélicos y revoluciones, o simplemente reflejar la idiosincrasia de una época específica, como acontece en el caso que nos ocupa. No obstante, la interpretación de estos mensajes o jeroglifos visuales puede presentar retos e incluso, en circunstancias excepcionales, convertirse en enigmas complejos de descifrar.

Se hace hincapié en la necesidad de mostrar las representaciones tradicionales de las figuras femeninas, que históricamente han sido relegadas a esferas de pasividad y sumisión, para poder comprobar si en la creación de la imagen de la reina María Cristina se avanza en mostrar una imagen más novedosa de las mujeres en el poder o, por el contrario, se ha creado un modelo de mujer que sostiene la exclusión de la noción de sujeto, de la acción y de la autonomía.

Tras la prematura muerte de su esposo el 25 de noviembre de 1885, María Cristina asumió el papel de regente, guiando los destinos del país en un período crucial. Su influencia no se limitó a esta función, ya que, por voluntad de su hijo, el rey don

Alfonso XIII, se convirtió en reina-madre a partir del 17 de mayo de 1902. Este acto simbolizó la continuación de su impacto en la esfera política, incluso después de que su hijo alcanzara la mayoría de edad a los dieciséis años; momento en el cual adquirió la capacidad legal para asumir funciones constitucionales como jefe de Estado español. María Cristina le proporcionaría consejo y orientación hasta el último aliento como reina-madre. Su legado no solo se limitó a los deberes formales de la realeza, sino que también abarcó una conexión profunda y afectuosa entre madre e hijo, trascendiendo las fronteras de la mera administración gubernamental<sup>1</sup>.

A través del análisis de los retratos pictóricos de la reina María Cristina, buscamos descifrar las capas simbólicas y emocionales que revelan su influencia en la configuración de una era. Estos retratos no solo documentan su presencia física, también capturan la esencia de su papel como líder, madre y consejera, lo que proporciona una ventana única para comprender la intersección entre arte, historia y la dinámica personal que marcó su tiempo en la escena española.

Por consiguiente, hemos adoptado un esquema metodológico cualitativo e historiográfico, en el que se resaltan las publicaciones hechas por especialistas que abordan la representación femenina en el arte de la corte de España desde el siglo XV al XIX.

Desde la iconología e iconografía trataremos la imagen femenina de la monarquía hispánica para determinar cuál es el estereotipo que se configura a través de grandes maestros de la pintura durante los siglos XV-XVI.

Para concluir, comprobaremos si ambos modelos alejados temporalmente por tres siglos mantienen unas pautas similares de transmisión y continuidad en la retratística áulica femenina de la España finisecular. En esta etapa, la autoridad, identidad, sensibilidad y poder de la mujer-reina se verán eclipsados por una vasta sombra proyectada por el varón.

En el caso de la reina María Cristina, esta penumbra se manifiesta a través de su esposo, el rey Alfonso XII, y se consolida una vez cumplida la mayoría de edad de su único hijo varón, don Alfonso XIII: «un paréntesis entre dos reinados», como ella misma se definía.

## MUJER, PODER Y POLÍTICA

Durante mediados del siglo XIX en España, el poder político tenía una gran capacidad de maniobra. Efectivamente, este excluía la opinión e intereses de la ciudadanía y limitaba las libertades democráticas. Hubo cambios frecuentes de gobiernos y golpes de fuerza, liderados tanto por el parlamento como por la jerarquía militar, lo que resultó en un Estado unitario y centralista. Se fomentó la conciencia nacional española, y se establecieron las bases de una economía capitalista y una sociedad clasista<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Esta conexión quedaría inmortalizada en fotografías, hoy en día, custodiados los originales en el fondo de Fotografía Histórica del Archivo General de Palacio (a partir de ahora, AGP).

<sup>2</sup> Carlos Dardé, *La Restauración, 1875-1902: Alfonso XII y la regencia de María Cristina* (Temas de hoy 24). Madrid: Historia 16, 1996: 10.

Es evidente que tanto la vida personal de Isabel II como el periodo que lleva su nombre estuvieron condicionados, más allá de sus capacidades, por su irresponsabilidad e implicación en un gobierno desastroso. Por esta razón, el principal objetivo de la revolución de 1868 fue poner fin a todo lo asociado con el término «isabelino». El verdadero arquitecto de la Restauración fue don Antonio Cánovas del Castillo. Aunque el líder conservador, dotado de notables habilidades políticas y la capacidad de operar con agilidad, según sus propias palabras, para lograr la convivencia entre los hombres, no encontró nada fácil este desafío.

El primer obstáculo consistió en lograr la abdicación de la reina «de los tristes destinos»<sup>3</sup>, que será degradada y exiliada en París por haberse convertido en la protagonista de la deshonra nacional, debido a su crueldad, frivolidad y vida lujuriosa<sup>4</sup>. A pesar de que la monarca buscaba una restauración bajo su liderazgo, el nombramiento del marqués de Molins para encabezar la embajada parisina resultó crucial<sup>5</sup>. Molins coincidía con el político reformista al ceder el testigo al heredero de la corona, el príncipe don Alfonso. Finalmente, el 22 de agosto de 1873, Isabel II y el príncipe Alfonso otorgaron plenos poderes a Cánovas mediante una carta-documento redactada por Molins<sup>6</sup>.

El proyecto renovador del «monstruo malagueño», fiel reflejo del modelo bipartidista inglés se configuró en un estereotipado modelo de Estado asimilado de la tradición, fundamentado en la denominada «constitución histórica»: Corte y Monarquía hereditaria gobernarían España excluyendo a las mujeres:

Sin poder votar ni ser votadas, se les inculcaba la idea de que la verdadera ciudadanía de la mujer no se basaba en la obtención de derechos políticos o jurídicos, sino en la respetabilidad proporcionada por el cumplimiento de normas sociales y una conducta moral arraigada en una ética católica. Según el ordenamiento legal español de aquel tiempo, las mujeres eran individuos bajo tutela<sup>7</sup>.

De este modo, se inicia el periodo de la Restauración borbónica bajo la figura de Alfonso XII, que apenas duraría once años. En contraste, el país sería dirigido por su viuda durante dieciséis, a pesar de las dificultades inherentes a su condición femenina y la presión ejercida por Cánovas para que jurara la Constitución y así somatizar las dudas de la inestabilidad política del sexenio:

El sistema inevitablemente se volvía en contra de cualquier mujer que intentara consolidar o hacer público su ejercicio del poder por sus propios méritos, y no por referencia o suplencia a un varón... En tales casos, su perfil político debía mantenerse especialmente atento a no parecer definitivo ni autónomo, sino contingente y

---

<sup>3</sup> Benito Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*, Episodios Nacionales. 4.ª serie. Madrid: Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando, 1907, 33.

<sup>4</sup> Isabel Burdiel, *Isabel II: Una biografía (1830-1904)*. Madrid: Taurus, 2010), 4-9.

<sup>5</sup> Afiliado desde joven al partido moderado, fue un monárquico convencido, fiel partidario de la reina María Cristina y servidor de Isabel II y Alfonso XII.

<sup>6</sup> Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*, 50-51.

<sup>7</sup> Rosa Ríos, «Imágenes de mujer en la España de la Restauración. Un modelo: la reina M.<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo Lorena», *Saitabi* (2006): 57-72.

sometido al orden patriarcal, respaldado en cualquier caso por un comportamiento y moralidad irreprochables, exigencias mucho más estrictas que las aplicadas a los varones<sup>8</sup>.

Según Ángeles Lario, la reina aceptó el Pacto de El Pardo, que establecía la alternancia de las dos facciones políticas dominantes: conservadores y liberales reforzaban el poder de la monarquía, a cambio de convertirla en la garantía del sistema de turnos, pero también quedaba sujeta a una vigilancia<sup>9</sup>. Sin embargo, María Cristina destacó como uno de «los monarcas» constitucionales más relevantes de Europa. La archiduquesa de Austria, también princesa de Hungría, Bohemia, Eslavonia, Croacia y Dalmacia estaba vinculada a la familia real española por línea materna. Como tataranieta de Carlos III y bisnieta de Leopoldo II del Sacro Imperio Romano Germánico, cumplió con la obligación estatal de unirse a un joven de sangre real europea:

[...] opción que permitió estrechar la relación entre la casa real española y la austriaca, al afianzar sus vínculos históricos y religiosos, y, al mismo tiempo, neutralizar el apoyo de la corte de Viena al carlismo, que había sido derrotado en la última guerra, pero seguía teniendo influencia política en el interior del país y fuera de él<sup>10</sup>.

Este compromiso, según Fanny Cosandey, ya se producía durante el Renacimiento en otras monarquías europeas, como la francesa: «Casarse con extranjeras, seleccionarlas de las casas reinantes y preferir a las hermanas mayores en lugar de las menores»<sup>11</sup>.

Aunque inicialmente se consideró a la princesa Beatriz del Reino Unido como una candidata para el matrimonio, fue María Cristina quien finalmente conquistó al joven y afligido viudo:

En este día en que, muerta Mercedes, me he quedado como un cuerpo sin alma [...] el único descanso moral es contemplar estas sierras [...] por este monasterio de San Lorenzo, los sombríos recuerdos de aquel rey, que al menos tenía la suerte de ser creyente. Él hubiera creído que yo volvería a encontrar a Mercedes en el cielo<sup>12</sup>.

La princesa austriaca impresionó durante su primera cita en el palacio de la familia al apesadumbrado monarca español la tarde del 22 de agosto de 1879. Fue solemne a la par de graciosa, gentil, y desenvuelta. La joven Crista realizó un gesto

---

<sup>8</sup> Jorge Lozano, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de Valencia, 2005, 1.

<sup>9</sup> Ángeles Lario, *El Rey, piloto sin brújula: La Corona y el sistema político de la Restauración (1875-1902)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, 35-56.

<sup>10</sup> María Ángeles Casado y Mónica Moreno, «María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo: Dos regentes entre los modos aristocráticos y los burgueses», *Historia y Política* 31 (2014): 113-138.

<sup>11</sup> Bartolomé Bennassar, *Reinas y princesas del Renacimiento a la Ilustración: El lecho, el poder y la muerte*. Barcelona: Paidós, 2007, 58.

<sup>12</sup> Ángeles Lario, «Alfonso XII: El rey que quiso ser constitucional», *Ayer* 52 (2003): 21.

conmover al colocar una fotografía de María de las Mercedes, la difunta Reina-Niña, sobre el piano del gran salón de encuentro. La hermosa y angelical Mercedes había fallecido a los 18 años, cinco meses después de su matrimonio con su primo hermano, debido al tifus, sin dejar descendencia, una cuestión crucial para la continuidad dinástica<sup>13</sup>.

La necesidad de un heredero, preferiblemente varón, para la corona de España motivó el inicio del noviazgo en Garvacon, aunque don Alfonso y María Cristina parecían carecer de entusiasmo, siendo la premura más evidente para los políticos. María Cristina recibió lujosos regalos del rey, incluyendo joyas de oro y brillantes valuadas en cinco millones de pesetas de la época, así como un ajuar de boda de París. El rey Francisco José I, tío de la novia, correspondió con una dote de trescientas cincuenta mil pesetas, ya que la situación económica de la madre de María Cristina no era muy próspera<sup>14</sup>.

Finalmente, el 29 de noviembre de 1879, se llevó a cabo la unión entre el rey y la archiduquesa en la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha de Madrid.

En consonancia con las reinas de la Casa de Austria o Habsburgo, las mujeres de sangre real eran consideradas no solo por su función reproductiva, esencial para el sostenimiento del sistema, sino también por su eventual papel como detentadoras del poder, actuando como regentes o gobernadoras en nombre de un rey ausente, menor de edad o incapaz.

Así, lo transmitía Carlos V a su hijo Felipe II, instándole a tener mucha prole: «Lo mejor, sin embargo, es establecer lazos con distintos reinos a través de los hijos. Por esta razón debéis tener una numerosa posteridad y contraer una nueva alianza»<sup>15</sup>.

Este poder femenino fue una realidad incuestionable en la Europa moderna, aunque se miraba con desconfianza, limitado por diversas restricciones y sujeto a críticas feroces cuando no cumplía con las expectativas depositadas en ella<sup>16</sup>.

## «PERFILES» CONCEPTUALES DE LA REINA MARÍA CRISTINA DE HABSBURGO LORENA

Dos acreditados escritores y políticos, el duque de Maura y el conde de Romanones, abocetaron su retrato, el primero en vida de la reina, el segundo a los cuatro años de haber fallecido<sup>17</sup>.

María Cristina de Austria nació el 21 de julio de 1858 en el antiguo reino de Bohemia, frente a la cordillera de los Cárpatos, en la ciudad morava de Židlochovice. Fue registrada con los nombres María Cristina Desirée Enriqueta. Hija de los archiduques Carlos Fernando (nieto del emperador Leopoldo II) y M.<sup>a</sup> Isabel Francisca

---

<sup>13</sup> Julián Cortés, *María Cristina de Austria, madre de Alfonso XIII*. Madrid: Juventud, 1961, 30.

<sup>14</sup> María Jesús Aparicio, *La imagen pictórica de Alfonso XIII en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: Última evocación del retrato de corte de la monarquía hispana*. Madrid: Sial Pigmalión, 2021), 23.

<sup>15</sup>

<sup>16</sup> Elisa García, *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, 13.

<sup>17</sup> Cortés, *María Cristina de Austria*, 8.

de Austria-Este-Módena, discretamente apartados de la corte de Viena. Era prima segunda del emperador Francisco José.

Desde niña recibió una estricta educación en el magnífico castillo de Hradschin y anteriormente Palacio Real de Praga, en la protocolaria corte austríaca. Formada en las Humanidades, disfrutaba mucho de la música (tocaba el piano, práctica que abandonaría años más tarde, en señal de duelo a raíz de la pérdida de las colonias) y la historia. Hablaba más de cinco idiomas y los dialectos vernáculos; era una lectora impenitente, amante de la ópera y del cine en su madurez, estudiosa de la filosofía y las ciencias económicas; sin embargo, las artes plásticas no le apasionaban demasiado. A partir de los dieciocho años, demostraría sus capacidades organizativas y de liderazgo al ser nombrada por el emperador abadesa de las Damas Nobles Canonesas de Praga, una institución de acogida de 30 jóvenes de aristocráticas familias sin recursos<sup>18</sup>. Responsabilidad que se paralizaría poco antes de anunciarse su boda de estado con el rey don Alfonso XII en 1879.

En principio, es necesario señalar que la atracción o falta de ella hacia un eventual consorte podría motivar la modificación de los planes matrimoniales, aunque estos casos no fueran excesivamente comunes; la preeminencia política imperaba<sup>19</sup>. En el caso de María Cristina, su apariencia no constituiría un factor determinante, aunque su semblante no ostentaba similar agrado en comparación con el de su predecesora en el trono. No obstante, Isabel II, en una carta dirigida a su hija Paz, fechada el 2 junio de 1879 en París, respecto a su futura nuera, expone:

Tengo un retrato de la archiduquesa..., el último que le han hecho, y que Alfonso aún no tiene, escotada y vestida y peinada ataviada a la moda, está preciosísima. Tiene los ojos negros e inteligentes (...). Los dientes preciosos, según dicen; un cuerpo también precioso y unas manos de modelo<sup>20</sup>.

Ahora bien, sobre la futura regente, todos elogian su porte, elegancia y modales, más allá de su belleza<sup>21</sup>.

Hermosa o no, inesperadamente y sin pretenderlo, por razones de conveniencia política, María Cristina llegaría a liderar la nación, enfrentándose a considerables desafíos. No obstante, su experiencia no resultó sencilla, al ser una forastera en un entorno desconocido. El reto se veía agravado por la dificultad para expresarse en español, aunque se familiarizó rápidamente con el idioma, a pesar de las bromas de su esposo, quien, en tono jocoso, hablaba en el caló de las áreas marginadas de la capital. Además, experimentaría una sensación de extrañeza hacia la idiosincrasia y costumbres de la nación anfitriona, mientras al mismo tiempo se manifestaba su rechazo hacia algunas tradiciones arraigadas, como la tauromaquia. Pero, sobre todo, resultaba palmaria la falta de atracción mutua al inicio de la relación entre ambos pretendientes reales. No obstante, de manera similar al poema de Garcilaso de la Vega, «Amor, amor, un hábito vestí el cual de vuestro paño fue cortado; al vestir ancho fue,

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, 22.

<sup>19</sup> Lozano, *Imágenes femeninas*, 276.

<sup>20</sup> Cortés, *María Cristina de Austria*, 23.

<sup>21</sup> Ríos, *Imágenes de mujer*, 59.

más apretado y estrecho cuando estuvo sobre mí [...]»<sup>22</sup>, los sentimientos de Crista tomarían un rumbo opuesto en los últimos años de su matrimonio.

Imperturbable, sufrió de celos exacerbados debido a las múltiples infidelidades de su esposo, un combate silente que, según el conde de Romanones, requeriría la pluma de un Stendhal para ser descrito. Este enfrentamiento diario era, ante todo, una lucha interna de la mujer consigo misma, la más ardua de todas. Aunque nada se reflejaba en su exterior, ya que los celos implicarían conceder cierta beligerancia a la amante, algo que la soberana no podía permitirse. Con un esfuerzo sobrehumano, contuvo las lágrimas y mantuvo una serenidad e indiferencia encomiables<sup>23</sup>: «una extranjera de maneras frías e inexpresivas», según la diplomacia<sup>24</sup>.

Entre las favoritas del rey figuraba Elena Sanz<sup>25</sup>, una destacada diva de la ópera que le dio dos hijos, Fernando y Alfonso; una mujer sencilla a la que la reina Isabel profesaba afecto y consideración. Otra amante real fue Adela Borghi, apodada la Biondina, una notoria mezzosoprano de renombre internacional. La diva fue expulsada de España por petición de la reina a Cánovas, y cumplido el encargo por Elduayen, gobernador de Madrid y aspirante a ministro. La nueva situación de los amantes no impidió encuentros clandestinos en la capital hasta poco antes del deceso de don Alfonso. La desconsideración del rey provocó en la austriaca el deseo de abandonar España. Sin embargo, Isabel II frustraría dicha intención. Por lo tanto, la desconsolada Crista se sumerge en la lectura y se instruye en el estudio del Derecho público, se empapa de la situación en las otras cortes y se relaciona con políticos como Castelar, Canalejas, Sagasta y no tanto con Cánovas, por el que no siente demasiado aprecio. Sus amistades femeninas son muy escasas. En el ámbito privado, empatizaba con su cuñada Isabel «la Chata», pues Paz y Eulalia residían en el extranjero; las damas de honor y algunas aristócratas, como la duquesa de Bailén, la apoyaron incondicionalmente.

María Cristina se mostraría como un ejemplo de mujer que, debido a las adversidades de la vida, se ve compelida a asumir el rol de monarca. Optó por permitir que su comportamiento como reina se cimentara en su ética personal, en lugar de fundamentarse en su desempeño político. Es posible que fuera consciente de que las críticas hacia su suegra, Isabel II, se dirigían con mayor frecuencia a señalar sus transgresiones como mujer que a censurar sus errores como gobernante<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Pablo Méndez (selecc.), *Cincuenta sonetos esenciales* (Madrid: Vitruvio, 2008), soneto XXVI.

<sup>23</sup> José María Zavala, *Bastardos y Borbones: Los hijos secretos de la dinastía*. (Barcelona: Plaza & Janés, 2011).

<sup>24</sup> Mónica Moreno, «Discreta regente, la austriaca o doña Virtudes. Las imágenes de María Cristina de Habsburgo», *Historia y Política* 22 (2009): 159-184.

<sup>25</sup> José María Zavala, autor del libro *Elena y el rey*, describe la etapa de residencia del rey en Viena y cómo conoció en la capital austriaca a la cantante de ópera castellanense que ejerció de emisaria de una carta de la reina Isabel II para su hijo, que se encontraba en una academia militar.

<sup>26</sup> Ríos, *Imágenes de mujer*, 58.

## DOÑA VIRTUDES

María Cristina tiene tan poderoso relieve que su figura se destaca sobre el fondo borrascoso y el horizonte cargado de sombríos nubarrones que envuelve su época. Y es tan sólida su grandeza que ni el crítico más exigente le encuentra detrimento ni el adversario más tenaz puede hallar otro agravio que llamarla Doña Virtudes<sup>27</sup>.

Al igual que sus regias antecesoras en el gobierno de la nación, la reina se consolida como la encarnación del ideal femenino de su época:

[...] ideal femenino del ángel del hogar, identificado con valores como la sumisión, la abnegación y la prudencia. Por ello, la presencia de mujeres en el trono, en el «arte tan rudo y arriesgado» de gobernar, suponía una alteración de la norma y un contratiempo político. Además, como mujer *pública*, su vida privada —su matrimonio, su maternidad, su fidelidad— debía ser reflejo de la institución que representaba, era un asunto de Estado, lo cual hace todavía más dificultoso el análisis de su imagen<sup>28</sup>.

María Cristina fue una madre ejemplar, cariñosa y tierna, volcada en sus hijos bajo el amparo de la familia política. «Extranjera, desconocida en su nueva patria, bastó que se presentara ante el pueblo, viuda con dos hijas, y embarazada de tres meses, para inspirar más simpatía que de ser poderoso varón»<sup>29</sup>. Una vez fallecido el rey, asumiría el estereotipado modelo de viuda abnegada, triste y melancólica de conducta intachable a lo largo de toda su existencia, de ahí el apelativo conferido por el pueblo de Doña Virtudes. Actitudes que le ayudarían a gobernar durante la minoría de edad de su hijo Alfonso, nacido rey *ad nativitate*. En palabras de Castelar: «Si la Señora, por sus tristezas, sus infortunios y sus virtudes inspira viva simpatía y merece profundo respeto, la Reina [...] tiene derecho, por sí misma, a la adhesión incondicional de todos los españoles monárquicos y liberales»<sup>30</sup>.

Al inicio del reinado, la ciudadanía la rebautizó con el apelativo de La Monja, por ser muy piadosa. Sin embargo, detestaba la beatería y las falsas idolatrías populares que no fueran aceptadas por la Iglesia de Roma. La sociedad promovía la imagen de la mujer-madre-entregada a la familia, acorde con los valores cristianos de la sociedad católico-burguesa. La reina, en este contexto, personificaba este modelo inspirador para otras mujeres. Es decir, era un icono destacado del nuevo tipo cultural en la dinámica de género y roles sociales, donde los hombres abandonan la religión en favor de la política, mientras que las mujeres se ven reforzadas en su papel tradicional de madres y educadoras<sup>31</sup>.

Argumenta Gabriel Maura Gamazo, miembro del Partido Conservador:

---

<sup>27</sup> Cortés, *María Cristina de Austria*, 8.

<sup>28</sup> Moreno, *Discreta regente*, 392.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 18.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 180.

<sup>31</sup> Laura Oliván, «Ángeles o demonios: La leyenda negra de las reinas regentes en la historiografía del siglo XIX». *Arenal* 11:1 (2004): 156.

La intachable conducta de Doña María Cristina, llevando con igual dignidad las tocas de viuda y los atributos de regente y revelando en toda ocasión sus virtudes de cristiana, sus abnegaciones de madre y sus perfecciones de gran señora; la fuerza imponderable de la tradición monárquica [...] neutralizaba el filtro desmoralizador de la propaganda revolucionaria<sup>32</sup>.

### «LA SECA» O «LA INSTITUTRIZ»

Tan absoluta era su belleza moral que ni el carácter hermético, ni la voluntad acerada, ni la inflexible energía mermaron nunca los fueros de la justicia, de la bondad y de la misericordia. Más que una reina fue, como dijo el francés René Lara, imperiosamente un verdadero rey. Y por eso salvó a España cuando España no tenía más salida que la desesperación o el abismo<sup>33</sup>.

En efecto, la Austriaca logró ganarse la aceptación personal y del asentamiento institucional después del fin prematuro del rey antes de cumplir los veintiocho años:

Sus manifestaciones de desconsuelo por la muerte del rey, descritas con tintes patéticos por la prensa afín al régimen, consiguieron reflejar una imagen humanizada y más próxima de la regente. Se relató en numerosas ocasiones la escena del fallecimiento, en que María Cristina acompañó al rey y «de estrechaba y besaba febrilmente las manos, y prorrumplía en ayes de dolor y en amargo llanto», y cómo llevó a sus hijas para que se despidieran de su padre: «¿Por qué duerme papá?», preguntó la princesita de Asturias. «¡Pobre hija mía, ¡cuánto has perdido!», pudo contestar la reina<sup>34</sup>.

Expone Mónica Seco:

La compasión que despertó la joven viuda, madre de dos niñas pequeñas y obligada a hacerse cargo del trono, ¡fue importante para superar la crisis en los primeros días. En la misa fúnebre, el arzobispo de Valladolid pidió ayuda para «la virtuosa REINA [sic], que llora desconsolada su temprana viudez, para que rija con acierto los destinos de su pueblo»<sup>35</sup>.

El momento fue inmortalizado en la pintura *El último beso* (1887) de Juan Antonio Benlliure, galardonado con una distinción en la Exposición Nacional de Pintura. Si bien no respondía a un encargo oficial, fue adquirido por Canalejas y más adelante colocado en la Diputación Provincial de Barcelona. Actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado<sup>36</sup>.

Carlos Reyero lo describe así:

---

<sup>32</sup> Gabriel Maura, *Historia crítica del reinado de Alfonso XIII durante la minoridad bajo la regencia de su madre doña María Cristina de Austria*. Madrid: Montaner y Simón, 1919, 55.

<sup>33</sup> Cortés, *María Cristina de Austria*, 8.

<sup>34</sup> Moreno, *Discreta regente*, 392.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 396.

<sup>36</sup> Vicente Vidal, *Los Benlliure y su época* (Valencia: Prometeo, 1977), 84.

La penumbra permite teatralizar la escena, a la que asisten más personajes, todos circunspectos, sin que nadie experimente la necesidad de acudir a informar del suceso. Junto a la cabecera, pero en pie, está su viuda, vestida ya de luto, que se limita a enjugarse las lágrimas con un pañuelo, como si la contención del dolor fuese propia de su condición. Desde el punto de vista iconográfico, la diferencia sustancial radica en la presencia de las infantas María de las Mercedes y María Teresa, que ponen el toque melodramático<sup>37</sup>.

La transición política fue facilitada por dos hombres de estado y clave de la apertura política: Cánovas y Práxedes Mateo Sagasta. Es interesante notar cómo la propuesta de gobierno por parte de personalidades liberales de diferentes orientaciones ideológicas contribuyó a aumentar la popularidad de María Cristina<sup>38</sup>.

La reina juró sobre la Biblia en el Palacio del Senado, comprometiéndose a ser fiel al heredero de la corona y a respetar la Constitución de 1876, resalta su compromiso con los principios y normas establecidos: «para unos representa la dicha del pasado, para otros la tristeza del presente, y para toda la incertidumbre del porvenir. La Reina ha sido ante todo reina y ha conservado su actitud augusta»<sup>39</sup>.

La responsabilidad se palpa verazmente en un amplio cuadro de historia, encargado por el Senado en 1886. Los autores, Francisco Jover Casanova (1836-1890) y Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), realizan la pintura en 1897, para el Fondo Histórico del Senado de España. La obra lleva por título *Jura de la Constitución por S. M. la Reina Regente Doña María Cristina* el 30 de diciembre de 1885, apenas un mes después del óbito del monarca. Joaquín Sorolla, compelido a finalizar la obra tras el fallecimiento de Francisco Jover en 1890, quien la había iniciado, no la completó hasta 1898. Desde entonces, esta pintura ha ocupado un lugar destacado en la Cámara Alta, por desempeñar la encarnación de los valores políticos modernos, al mostrar el papel subordinado de la corona ante «la Constitución y las Leyes», conforme al juramento formulado por la regente<sup>40</sup>.

Ambas obras adoptan el débito de convertirse en documentos histórico-plásticos de uso propagandístico, con el principal objetivo de defender la legitimidad dinástica y justificar la presencia de la reina María Cristina en el trono (un sitio anti absolutista) y, por otro lado, subyugar a las facciones carlistas y así superar las dificultades heredadas de períodos anteriores.

Según Álvaro de Figueroa:

---

<sup>37</sup> Carlos Reyero, «La ambigüedad de Clío: Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27, n.º 87 (2005): 37-63.

<sup>38</sup> Desde la oposición se instrumentalizó esta percepción; por ejemplo, en un cuento que apareció el 14 de abril de 1898 en el periódico republicano *El Pueblo*, ambientado en Ibernia, gobernada por una duquesa que [...] se sostenía en el poder amparándose en el respeto que merece una mujer viuda y triste, [cuyo] fanatismo y rigidez de mujer del norte la hacían poco grata a los ojos de los ibernianos, alegres, animosos y zumbones, que la llamaban María la Seca: su castidad de enferma y beata hacía que la gente la apodase también doña Virtudes.

<sup>39</sup> AGP, Reinados, Alfonso XII, caja 8901-44.

<sup>40</sup> Reyero, *La ambigüedad de Clío*, 13.

Cada día de despacho con el presidente y los ministros resultaba para la Regente una lección de Derecho Político. Con la misma facilidad que de niña aprendiera las enseñanzas de sus maestros ahora estudiaba afanosa el difícil arte de gobernar según la Constitución, materia difícil que de puro sutil se quiebra. Durante los dieciséis años de Regencia convirtió la Constitución en su segundo catecismo, llegando a conocer de memoria todos sus artículos, con su alcance y su exégesis<sup>41</sup>.

El 26 de diciembre de 1885, la lealtad de Cánovas hacia la reina se hacía evidente en la prensa conservadora afín a su figura; y, de igual manera, era reconocida en medios liberales, como el periódico: *La Regencia* (6-11-1886). A la par, Castelar, último presidente de la I República, se compadecía con cortesía exquisita de la situación de la regente: «[...] representado por una cuna donde duerme la inocencia, y por una dama sola, abandonada, triste, por una mujer que llora»<sup>42</sup>. También, en 1892, se podía leer en la prensa republicana: «Nosotros, aunque adversarios del Trono, sabemos las consideraciones que se deben guardar a una señora», criticando a Cánovas no como hombre de estado, sino como caballero<sup>43</sup>.

El respeto democrático mediante la diplomacia hacia la monarca contribuiría a mantener la deferencia con la Familia Real española durante una primera etapa. Aunque gobierna en la época dorada de la Restauración liberal, tiene importantes detractores en los círculos intelectuales, políticos y la prensa, debido a la peor crisis vivida durante su mandato: tensión con los independentistas, terrorismo, Estados Unidos, y las guerras de independencia en Cuba, Filipinas y Puerto Rico<sup>44</sup>.

La corona se vio forzada a adoptar elementos simbólicos concretos como respuesta a las transformaciones de la Europa posrevolucionaria. Esta adaptación condujo a la configuración de una monarquía denominada «ceremonial» o «teatral», donde la representación desempeñó un papel crucial. En este escenario, la monarquía dejó de ser simplemente una institución formal y adquirió una dimensión más palpable, presentándose como una entidad arraigada en la popularidad y percibida como un símbolo de continuidad y consenso nacionales.

Por tanto, habría que dejar a que los símbolos hablaran, y, como señala Marc Abélès, «... para que su acción se inscriba en un sistema de valores que está por encima de él y en una historia colectiva que todo lo engloba; lo que prima es el sistema de valores y de símbolos reactualizado por el acto ritual»<sup>45</sup>.

María Cristina, fue justa merecedora de retrato, al igual que sus antecesoras de la casa de Austria. Así lo justifica el tratadista y pintor Francisco de Holanda (1517-1584):

---

<sup>41</sup> Álvaro de Figueroa y Torres, *Doña María Cristina de Habsburgo Lorena: la discreta regente de España*. (Madrid: Revista Literaria Novelas y Cuentos, 1952), 17.

<sup>42</sup> Carmen Llorca, *Emilio Castelar, precursor de la democracia cristiana*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gilabert, 1999, 309.

<sup>43</sup> Manuel Pérez, «La sociedad española, la guerra y la derrota», en *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, coord. Juan Pan-Montojo. Madrid: Alianza, 1998, 98.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 99.

<sup>45</sup> Demetrio Martín, «Los símbolos del poder», *Gazeta de Antropología* 28 (2) (2012): 9.

«(...) deseo de demostrarle el precio y honra en que los grandes Emperadores y Reyes de los antiguos la tuvieron, para que no se desdene de imitarlos; pues que ellos, no solamente la honraron mucho, mas aun por sus manos la ejercitaron y fueron maestros en ella»<sup>46</sup>.

## LA IMAGEN REGIA HEREDERA DE LA TRADICIÓN. DESARROLLO CRONOLÓGICO DEL RETRATO DE CORTE FEMENINO DURANTE LA EDAD MODERNA

La Europa del Renacimiento dotó a los artistas de cierta libertad. Sin embargo, era obligación *sine qua non* captar fielmente la fisonomía y la personalidad del retratado. Una consecuencia de la voluntad o ejercicio de vanidad de este por sobrevivir más allá de todos los tiempos, aunque fuera de manera figurada. Así, permanecería en la memoria de los vivos. Luke Syson afirma: «Ese concepto de la individualidad surgió en los primeros años del siglo XV, fieles a su aspecto físico por primera vez desde la antigüedad, y a salvaguardar las imágenes resultantes para garantizar su memoria»<sup>47</sup>. Le otorgarían prestigio y reconocimiento. Es decir, lo estético se ponía al servicio del poder.

Los Reyes Católicos idearon el enlace matrimonial de su hija Juana con Felipe, hijo de Maximiliano I de Austria y María de Borgoña, con el objetivo de expandir los dominios de Castilla. La herencia territorial de esta estratégica alianza estaba destinada a recaer en su nieto, quien sería conocido como Carlos de Gante y llegaría a convertirse en el emperador del primer gran imperio de la era moderna. Carlos V, *maiestas imperale* de la dinastía Habsburgo, elegiría para sus efigies un modelo de retrato fundamentado en sus origen germano y borgoñón, y, como novedad, dotado de algunos recursos retóricos italianizantes. Según Checa, «[...] en lo que se refiere a manifestación de estoicismo, tristeza y resignación ante el fracaso de toda una idea política, es ahora el eje en torno al que gira la construcción de su figura mítica, y son Cranach, Tiziano y León Leoni los artistas llamados a realizarla»<sup>48</sup>. El maestro veneciano se encargaría de recrear en sus retratos una aureola mayestática del César romano, descrita en el epistolario de Aretino y que «de catapultaría a la fama en las principales Cortes europeas»<sup>49</sup>.

Igualmente, el arquetipo del retrato femenino de aparato se inicia con el pincel de Tiziano cuando inmortaliza por petición del emperador a su amada esposa la reina Isabel de Portugal, en dos ocasiones, 1545 y 1548. Ambos retratos iban destinados a uso íntimo, una primera copia de otro de diversas atribuciones —Scrouts, Seisenegger, Vermeyen o Arroyo— y el segundo a partir de su propio cuadro. El emperador solicitó

---

<sup>46</sup> Francisco de Holanda, *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*, Madrid: Visor Libros, 2003. 15.

<sup>47</sup> Luke Syson, «Testimonios de rostros, recuerdos de almas», en *El retrato del Renacimiento*, coord. Miguel Falomir Faus. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, 23-39.

<sup>48</sup> Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1983, 198.

<sup>49</sup> Santiago Arroyo, «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla». *Pecia Complutense* 15 (2011): 39.

que lo reprodujeran repetidas veces. Curiosamente, las pinturas no se realizaron del natural, ni tampoco en vida de la emperatriz<sup>50</sup>.

Algunos autores comentan que este modelo, ya se había representado con anterioridad: «un topos de la novia llena de belleza y virtudes» materializado en el retrato de Giovanna d'Aragona por Rafael<sup>51</sup>, que también dejaría su impronta en Sebastiano del Piombo uno de sus discípulos, y en el retrato de María Tudor, de Antonio Moro. En ellos se aprecia la caracterización psicológica de las modelos, que marcaría la pauta de la imagen de la feminidad que perduraría pasados dos siglos<sup>52</sup>. También se recrearon identidades novedosas de reina letrada o erasmista en Flandes por parte de los pintores Bernard van Orley o Jan Vermeyen, al servicio de Margarita de Austria. Pero los más vanguardistas fueron los procedentes de Austria y Alemania. Artistas como Lucas Cranach, padre, o Alberto Dürero con las estampas, se especializan en los retratos de cuerpo entero. Aunque insistiremos en el retrato de la reina vestida de negro de Tiziano, pues aportaría para este género otros elementos novedosos, como son el retrato de tres cuartos, una ventana abierta con vistas a un paisaje y la figura apoyándose sobre una mesa o bufete. En él se apreciaba la corona imperial sobre el alféizar de la ventana; la mano derecha se posa sobre un pequeño libro que descansa sobre la mesa. Este explicitaba la condición de consorte imperial y gobernadora durante los momentos en los que ejerció la regencia o, en caso de ser un breviario, su piedad religiosa. En la mano izquierda sostiene un ramillete de rosas en alusión a su santa patrona, Santa Isabel de Portugal<sup>53</sup>. De manera muy similar, el veneciano en 1548 pinta a la emperatriz vestida con un traje de tonalidades rojizas con detalles de brocado y pedrería. Destacan las llamativas joyas, como el collar de perlas con un broche decorado con piedras preciosas, una sortija en la mano derecha y un joyel inserto en su trenzado tocado, característico de la moda de la época. Sujeta un libro abierto en la mano izquierda, posiblemente un misal o libro de oraciones, mientras dirige la mirada hacia un punto distante con expresión reflexiva. El cuadro se halla en el Museo del Prado, en Madrid.

Los retratistas de la corte española se configuran bajo cuatro generaciones: la de Moro, Coello, Pantoja de la Cruz y Bartolomé González:

El arte y la manera de Antonio Moro encuentran, como hemos dicho, en los pintores peninsulares una continuación inmediata. Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Felipe de Liña y Bartolomé González forman esta serie de pintores que, teniendo su origen en un artista holandés, llenan estos años hasta llegar a Velázquez, quien determina el retrato netamente español y tipo de una escuela. Aquellos retratistas, así puede calificárseles, pues aun cuando lucieron sus facultades en diferentes géneros, fue el del retrato en el que más se significaron, pintaban de una

<sup>50</sup> Almudena Pérez de Tudela. “Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599): fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta”. En: WYHE, Cordula van. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 60-87.

<sup>51</sup> Joanna Woodal, «An Exemplary Consort: Antonis Mor's Portrait of Mary Tudor», *Art History* 14, n.º. 2 (1991): 193-224.

<sup>52</sup> Woodal, «An Exemplary Consort», 208.

<sup>53</sup> *Ibidem*, 210.

manera un tanto minuciosa, dando al detalle una exagerada importancia en perjuicio del conjunto de la obra; pero su distinción, su maestría y el carácter con que dotaron a los personajes que retrataran, les hacen formar una escuela de verdadero interés y valor artístico. Sánchez Coello, el primero en orden cronológico, no iguala a su maestro Moro en firmeza y en intensidad de colorido, pero con tintas más gríseas, sobre todo en aquellas obras que realizara con más libertad que los retratos cortesanos, cual el del P. Sigüenza, que se conserva en el Monasterio de El Escorial, se apuntan ya las tonalidades finas que, desarrolladas en el siglo XVII, hubieran de hacer tan famosa y singular a la pintura española.<sup>54</sup>

Carreño, Velázquez y Mazo:

Aprendieron de ellos actitudes, composición, enfoque del natural, hasta recursos técnicos nada externos: los fondos grises incorrectos de Velázquez véanse antes en Pantoja, y antes en Sánchez-Coello y antes en Moro... Los ejemplos no se agotarán fácilmente, que de tal modo se entretujan nuestro arte y nuestra historia<sup>55</sup>.

Y, a su vez, dejarían una impronta indiscutible sobre los retratistas alfonsinos y de María Cristina Habsburgo.

En realidad, tener un retrato de una monarca era sinónimo de tenerla *in situ*, aunque fuera de modo figurado, pues como humanos no tenían la capacidad de la ubicuidad<sup>56</sup>.

La corte austríaca, tan amante de las artes plásticas, «intentó hacer de sí misma una obra total de arte»<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Aureliano de Beruete y Moret, *Mujeres españolas. Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*. Madrid: Sociedad Española Amigos del Arte, 1924, 8.

<sup>55</sup> Francisco Javier Sánchez Cantón, «Los pintores de los Borbones», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXIV (1916): 12.

<sup>56</sup> La historiadora del arte María Kusche, que ha dedicado gran parte de su carrera profesional al estudio del retrato de los Austrias, indica que ya en la Edad Media el retrato secular, con unas características de corte aristocrático muy similares a las del retrato del XVI, se empapó del «ceremonial borgoñón». Se trata de la fusión de los demás ceremoniales cortesanos europeos, remontándose a los orígenes de Bizancio y la Antigüedad. Con Carlos V y Felipe II, este modelo borgoñón se terminó convirtiendo en algo típicamente español. María Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, 39.

<sup>57</sup> Encarnación de la Torre García, «Los Austrias y el poder: La imagen en el siglo XVII», *Historia y Comunicación Social* 5, n.º 5 (2000): 13.

## LAS TOCAS DE VIUDA Y LOS ATRIBUTOS DE REGENTE

Centrémonos ahora en estos dos elementos.

A los maestros renacentistas se les exigiría para el estereotipado retrato de Estado dos tipologías: una protocolaria y otra más humanizada. Empecemos por la segunda: pintarlas enlutadas. Tanto la toca como las brunas vestimentas, e incluso portar en su mano un pequeño rosario, se convierten en un icono más de la parafernalia áulica propia de las reinas-regentes y de las que le sucederían siglos más tarde. Inmortalizarlas afligidas —como sucede con las efigies de las reinas madres—, representadas en dobles retratos acompañadas por sus herederos (a veces convivían y en otras ocasiones permanecían separadas de ellos) implicaba identificarlas como *exempla* de virtud y gobierno, signos dinásticos, una vez fallecidos sus esposos, durante las protocolarias audiencias en la corte. La sobriedad de sus retratos era una señal efectiva de su religiosidad, su virtud y su fidelidad a la dinastía. De hecho, hay autores que van más allá y vislumbran en la imagen una analogía simbólica con la Virgen María, extensiva a la Virgen de la Soledad.



Fig. 1. Juan Carreño de Miranda, *La reina viuda doña Mariana de Austria*, 1669. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-644.

La reina María Cristina adopta la indumentaria de reina viuda; por lo tanto, mantiene la tradición de algunas de sus antecesoras en el puesto, como fue la reina Mariana de Austria, con la que va a mantener bastante similitud tanto en experiencia vital como en el comportamiento y en la estética: «La mujer viuda debe olvidar su vida matrimonial y entregarse en soledad a la castidad, al ayuno, a la oración y a la limosna: en el momento de enviudar pasa a ser esposa de Dios. El hábito negro ayuda a mantener la castidad y las costumbres ejemplares»<sup>58</sup>.



Fig. 2. José Manuel Laredo y Ordóñez, *La reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena*, 1887. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. P-7779.

---

<sup>58</sup> Mercedes Llorente, «Imagen y autoridad en una regencia: Los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», *Studia Historica: Historia Moderna* 28 (2006): 216.

Tanto en la obra pictórica de Joaquín Sorolla, como en los grabados de *La Ilustración Española y Americana*, la reina viste un sobrio traje negro, sin brillo en los tejidos y con una escasa decoración bordada, acorde con la etiqueta de palacio. Esta indumentaria será la que defina la imagen de la regente de manera oficial, en solitario y en pareja con su hijo don Alfonso.



Fig. 3. Juan Carreño de Miranda, *La reina Mariana de Austria*, posterior a 1665. Museo de Historia del Arte de Viena, inv. 0640.



Fig. 4. Anónimo español, *Retrato de la reina María Cristina de Habsburgo Lorena*, posterior a 1906. Museo Naval de Madrid, inv. 2675.



Fig. 5. Juan Pantoja de la Cruz, *Retrato de Margarita de Austria*, 1605. Museo de Bellas Artes de Houston, inv. 61.66.



Fig. 6. Manuel Gómez-Moreno González, *La reina María Cristina de Habsburgo posa apoyada en el trono real*, 1887. Museo Nacional D'Art de Catalunya.

María Cristina posa similarmente a las imágenes devocionales o retratos a lo divino, igual que la emperatriz Isabel de Portugal con el príncipe Felipe en brazos, de Antonio de Holanda (1529)<sup>59</sup>, tanto en los retratos pictóricos como en los fotográficos.

---

<sup>59</sup> Antonio Romero, «La emperatriz Isabel de Portugal con el príncipe Felipe en brazos: En busca de un retrato perdido de Antonio de Holanda», *Ars Bilduma* 8 (2018), <https://idus.us.es/handle/11441/95203> (consultado el 7 de diciembre de 2023).



Fig. 7. *La emperatriz Isabel de Portugal con el Príncipe Felipe en brazos*, 1529 (versión cercana al retrato original de Holanda, que se considera perdido). Colección de la Fundación Casa de Medina Sidonia.



Fig. 8. Manuel Gómez-Moreno, *Retrato de SS. MM. el Rey D. Alfonso XIII y la Reina Regente D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Cristina de Habsburgo*. 1887. Hospital Real, Universidad de Granada, inv. 1596.

El cuadro de Serafín Martínez del Rincón y Trives (1840-1892) *La reina María Cristina de Habsburgo-Lorena y su hijo, Alfonso XIII* muestra la efigie de la reina regente, que aparece llevando en brazos a su hijo, el rey Alfonso XIII de España. La pintura está expuesta en la Real Casa de Aduanas de Madrid. En este retrato, la reina deja ver sus hombros. El tejido del traje es resplandeciente; lleva una diadema y una gargantilla de brillantes sobre fondo de terciopelo negro y brazaletes de oro. En cuestión de la vestimenta: «Aquí, como tantas otras veces, el lujoso traje y las ricas joyas se convierten en los protagonistas de la obra, muy por encima de la expresión de los inexistentes signos psicológicos de la retratada»<sup>60</sup>. Del fondo surge un cortinaje de tono carmesí. Los espesos cortinajes de tonos encarnados o verdosos, de tejidos adamscados, terciopelo o brocados apuntan a un simulado palio o incluso a los pendones que cubrían dichos retratos y que se descorrían solo en fechas señaladas.

Sirvan de ejemplo los retratos de Catalina de Austria, hermana menor del emperador Carlos V. La monarca portuguesa demuestra en su imaginería una seducción por los lujosos trajes brocados con hilos de oro y plata, sobre seda veneciana, damascos y cromáticos terciopelos teñidos con pigmentos muy costosos, y que seguían la moda española y lusitana, por igual. O el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia, heredera de Felipe II, pintado por Alonso Sánchez Coello y expuesto en el Museo del Prado<sup>61</sup>. La más querida de las hijas del «Prudente» fue un icono de belleza y elegancia que la convertía en un referente de la moda europea<sup>62</sup>, pues, tanto la vestimenta como las joyas, incluidos los dijes, eran imitados o replicados por las damas del continente.<sup>63</sup>

Desde muy pequeña, la infanta se preocupó por sus trajes y tocados, y desde su juventud usó joyas adecuadas a su edad. En sus primeros años sus alhajas tenían un valor apotropaico y protector. Así, Arnao realizó una cadenilla de oro reformando otras: una de procedencia indiana y otra que Juana de Austria había regalado a Isabel de Valois, de la que pendían reliquias protegidas con oro, un veril de cristal y quizás una guarnición esmaltada para coral. De este mismo material eran ocho brazaletes que también fabricó Arnao para la infanta, quien ya a los tres años usaba ciertas joyas: collares de perlas, diamantes y rubíes, junto a unas arracadas de perlititas en forma de pera que figuran en algunos de sus retratos posteriores.<sup>64</sup>

<sup>60</sup> Llorente, «Imagen y autoridad», 212.

<sup>61</sup> Cordula, Van Wyhe. «Piedad, representación y poder: la construcción del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)», en *Isabel Clara Eugenia: Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, dir. por Cordula van Wyhe. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 88-129.

<sup>62</sup> Almudena Pérez de Tudela. «El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela», en: Colomer, José Luis; Descalzo, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Volumen I. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, 321-362.

<sup>63</sup> Almudena Pérez de Tudela. «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar...», 17.

<sup>64</sup> Almudena Pérez de Tudela. «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar...», 17.

Del mismo modo doña Ana de Austria demostraría una gran pasión:

por las joyas e hizo muchos encargos a los orfebres que trabajaban para ella. Al ser reina de España, donde llegaban las perlas y esmeraldas americanas, amén de los rubíes y otras gemas orientales, la colocaron en una posición especialmente privilegiada. Su marido compra para ella algunas piezas significativas como botones de diamantes y camafeos, aparte de puntas de oro y perlas en 1574, en la almoneda de don Jerónimo de Padilla<sup>65</sup>



Fig. 9. Serafín Martínez del Rincón y Trives, La reina María Cristina de Habsburgo-Lorena y su hijo, Alfonso XIII, finales siglo XIX. Real Casa de la Aduana.

En la obra de José Martínez Bueno y Vilches del año 1896, perteneciente al Museo Nacional del Prado (depositado en el Ayuntamiento de La Orotava. Sta. Cruz de Tenerife), muestra los hombros y cubre sus brazos con guantes blancos, sin

---

<sup>65</sup> Almudena Pérez de Tudela. «La reina Anna de Austria (1549-1580), su imagen y su colección artística», en: *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*, coord. por José Martínez Millán y Maria Paula Marçal Lourenço. Madrid: Polifemo, 2007, 1578.

desestimar el negro vestuario. Igual se la representa en el retrato de Cebrián Mezquita, perteneciente a la colección del Ayuntamiento Valencia<sup>66</sup>.

El primer ejemplo es el retrato de Manuel Yus, firmado poco después de que María Cristina asumiera la regencia, cumpliendo con la tradición de la institución de tener retratos de los líderes estatales para decorar sus espacios más importantes. En esta pintura adopta la misma indumentaria de viuda, traje negro ribeteado su vuelo en blanco, con cuello y mangas bordadas, tocado y velo con diadema de perlas negras, brazalete en oro y perlas blancas. Refuerza la imagen de suma autoridad con los dos elementos áulicos de mayor trascendencia: la corona sobre un almohadón, soportado en un bufete con patas de efigies de león.



Fig. 10. Manuel Yus y Colas, *María Cristina de Habsburgo-Lorena con Alfonso XIII*, 1887. Colección del Banco de España, inv. P-125.

---

<sup>66</sup> José Luis Díez y Ana Gutiérrez. *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, 388.

Ejecutada con precisión, sigue las tendencias internacionales del retrato áulico y presenta a la reina regente vestida de luto, sosteniendo al rey niño, que lleva una rama de olivo en su mano derecha, como símbolo de la paz y la prosperidad tras las guerras carlistas.

El niño está de pie sobre una mesa con un cojín carmesí que sostiene el cetro y la corona, simbolizando su condición real. El sobre de la mesa tiene leones por patas, traídos por Velázquez, con un simbolismo relacionado con la monarquía hispánica. La sala alberga una alfombra rica y un gran espejo sobre una chimenea al fondo. El cuadro evoca los retratos de Mariana de Austria y Carlos II pintados por Carreño dos siglos antes, especialmente en la disposición del espacio y la mesa de piedras duras con leones<sup>67</sup>, lo que sugiere que Yus se inspiró en la tradición del retrato cortesano español.

Aunque en estos retratos los personajes son concebidos de manera independiente, comparten similitudes, especialmente en el espacio. Carreño ubicó a sus modelos en el Salón de los Espejos del Alcázar, caracterizado por grandes lunas que reflejaban la sala, creando así una sensación de profundidad. Yus sigue esta tradición al utilizar un espejo en el fondo, revelando la estructura del techo y la forma de la araña que ilumina el salón. Otra coincidencia relevante es la presencia de una mesa de piedras duras con un león, similar a la consola presente en el cuadro de Carreño. Con estos elementos, Yus logra conectar directamente con la tradición del retrato de corte hispano en su composición.

Asimismo, sucede con el óleo de Antonio Caba (1838-1907) de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Barcelona). La monarca se retrata encumbrada en un último peldaño de una escalinata alfombrada: como parte de la misma retórica exaltada, se hace un juego conceptual con la función de la escalera, mediante la ilusión decorativa de que, abriéndose a más alturas, se les pone en contacto con las divinidades celestiales:

Porta a su pequeño en brazos y muestra al mundo al rey-niño bajo los atributos de majestad. Viste un hermoso traje de larga cola y tejido brillante. Se resaltan las magníficas piezas de joyería que adornan su cabeza, cuello, pecho y brazo<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Álvaro Pascual, «Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVIII, 310 (2005): 179-184.

<sup>68</sup> Amelia Aranda, «Las joyas de María Cristina de Habsburgo-Lorena», en *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. Alejandro Cañestro Donoso. Alicante: Universidad de Alicante, 2018, 242-267.



Fig. 11. Antonio Caba, *La reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena y Alfonso XIII*, 1890. Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, inv. 244.

La simbología que se le atribuye no solo responde al nivel social de estas mujeres, sino también a la castidad; por tanto, favorecía a la consideración del virtuosismo y a animar la fisonomía de las protagonistas que las portaban.

En opinión de Chiorian, las perlas eran accesorios costosos y, por ende, solo accesibles para familias de alto nivel adquisitivo. Esto subraya la importancia económica e icónica de exhibirlas, como indicación de un estatus social elevado. Sin embargo, el uso de aderezos va más allá de lo estético, ya que se conecta con significados religiosos, al simbolizar la pureza asociada con Cristo y María. Cristo nace del vientre de María. Esto se relaciona con el símil de la perla nacida de una ostra; por ende, tanto el Hijo de Dios como la mujer elegida entre todas las mujeres son el icono

por excelencia de la virtud de «pureza». Por extensión, tanto a la gema como a quien la porta se les adjudica esta identidad<sup>69</sup>.

En la Casa de Austria era famoso el «joyel rico» o el «joyel de los Austrias»: una pieza realizada con un diamante y una perla, la famosa Peregrina<sup>70</sup>, con forma de gota pinjante, regalo para Felipe II y que luciría en ilustres ocasiones Margarita de Austria. Entre otros, la reluce en el retrato de Velázquez para el Salón de Reinos, y en dos retratos oficiales de Pantoja de la Cruz: uno de 1605, hoy en Londres (Hampton Court), y otro de 1606, en el Prado<sup>71</sup>. Brillaría sobre el pecho de ocho reinas españolas.



Fig. 12. Anónimo, *Dama desconocida y niño*, h. 1610. National Trust, Penrhyn Castle, Inglaterra, NT 1422014.

<sup>69</sup> Chiorian Wolken, *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration: Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*. Cleveland: Case Western Reserve University, 2012, 214.

<sup>70</sup> Isabel Escalera, «(Re)significar la pintura: La representación de las reinas en la literatura emblemática», *De Arte* 20 (2021): 66.

<sup>71</sup> Priscilla Muller, *Jewels in Spain, 1500- 1800*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1972, 66.



Fig. 13. Anónimo, *La reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena y Alfonso XIII*, 1886-1887. Museo Nacional del Prado, inv. P-596.

Según Gállego, el sillón o trono representa la condición regia en calidad de *sede sapientiae*. Antonio Moro (1517-1577) fue uno de los primeros artistas de la tradición en incluir el sillón frailer, signo de alta condición o jerarquía en los retratos: «El personaje que se apoya en él tiene derecho a emplearlo como asiento, si le place».<sup>72</sup> Se trata de un recurso iconográfico que observamos en retratos oficiales, entre ellos el de Felipe II (1592), de Juan Pantoja de la Cruz (Patrimonio Nacional); de don Sebastián de Portugal (1565), de Cristóbal de Morales (Patrimonio Nacional), y del príncipe Baltasar Carlos (1645), de Juan Bautista Martínez del Mazo (Museo del Prado, procedente de la Colección Real)<sup>73</sup>. Asimismo, en época de los Borbones, se identifica

<sup>72</sup> Torre García, «Los Austrias», 18.

<sup>73</sup> Aparicio, *La imagen pictórica*, 130.

conceptualmente con el trono criselefantino de presencia leonina del rey Salomón de Jerusalén, es decir, con el ejercicio del poder y la justicia<sup>74</sup>.

La columna carolina sobre la que se inscribe el lema *Plus ultra* fue utilizada por el César cristiano para demostrar la extensión del nuevo Imperio español bajo su dominio. El sobre del bufete, en ocasiones cubierto por tapete o no, puede retener un libro de horas, breviario<sup>75</sup>; representa la administración de justicia y la acción de gobierno. A estos atributos iconográficos se suman alfombras, escaleras, perros, espejos, relojes, flores, naipes, dijes, rosarios, abanicos, guantes, bufones o exóticas mascotas<sup>76</sup>.



Fig. 14. Charles Beaubrun, *María Teresa de Austria y el Gran Delfín de Francia*, 1664. Museo Nacional del Prado, inv. P-2291.

<sup>74</sup> Carmen García-Frías, y Javier Jordán de Urríes (coms.). *El retrato en las Colecciones Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2015.

<sup>75</sup> Juan Miguel Serrera. «La mecánica del retrato de corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, (1990), 43.

<sup>76</sup> Julián Gállego. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid: Cátedra, 1972, 260-275.



Fig. 15. Gonzalo Bilbao, *La reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena y Alfonso XIII*, primer tercio del siglo XX. Sevilla. Ayuntamiento de Sevilla. Salón Constitucional.

Del mismo modo, se perciben atributos de este tipo en el retrato de la reina con don Alfonso niño surgido del pincel del maestro sevillano Gonzalo Bilbao (1888), pintura perteneciente al Ayuntamiento de Sevilla.

El pequeño, con dos años de vida, aparece en primer plano, vestido de blanco inmaculado; lleva colgada sobre el pecho la prestigiosa insignia real de la Orden del Toisón de Oro o del Vello de Oro, divisa llegada a la dinastía castellana gracias al enlace de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla. La reina Cristina aparece en un segundo plano, tocada de un bonete y con el lujoso collar de perlas regalo de su esposo durante la pedida de mano, vestida de luto riguroso. Posa próxima a un bufete cubierto

por un barroco tapete de adamascado tejido en el que puede verse un almohadón de terciopelo rojo, y sobre este, la corona y el cetro real. Sostiene en su mano izquierda un pañuelo de hilo blanco, reflejo de su estado anímico, e igualmente de su jerarquía social. Puede apreciarse la similitud con *Doña Juana de Austria* (1560), de Antonio Moro (Museo del Prado), *Retrato de doña Juana de Austria, princesa de Portugal* (1537), de Alonso Sánchez Coello (Museo de Bellas Artes de Bilbao), *Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV* (1620), de Rodrigo de Villabrando (Museo del Prado), *La reina Mariana de Austria* (1652-1653), de Velázquez (Museo del Prado).

El doble retrato del pintor sevillano remite a un contexto histórico y político, ya que refleja simbólicamente la transición de la regente a la asunción del joven Alfonso XIII como rey.

Otro de los retratos oficiales de María Cristina con Alfonso XIII púber es el realizado en 1892 por Francesc Masriera i Manovens. En él luce diadema y gargantilla de brillantes y un vestido de manga abullonada estampado en tonos ocres y sobrefalda agrisada. Por otro lado, don Alfonso lleva traje negro de terciopelo, sombrero tipo chambergo en la mano y, sobre el pecho, el collar de la insigne orden del Vellocino de Oro.



Fig. 16. Fernando Tirado, *La reina regente María Cristina de Habsburgo-Lorena y Alfonso XIII* (1891). Museo de Bellas Artes de Sevilla, inv. CE0654P.

Pero sin lugar a duda, el cuadro más solemne y representativo de la reina regente, al que le hemos dedicado unas líneas con anterioridad, es el del juramento de la Constitución de 1876, en un solemne acto acaecido el 30 de diciembre de 1885.



Fig. 17. Justus Susterman, *Retrato de María Magdalena de Austria y su hijo Fernando en traje polaco*, 1623. Colección permanente del Instituto de Artes de Flint, Michigan, inv. 1965.15.

Tanto la reina como las infantas niñas y el resto de las damas visten riguroso luto emparentado con el habitual de la reina Victoria (1819-1901). María Cristina lleva el tocado que se observa en las representaciones comentadas anteriormente, y señalamos el largo tamaño de la cola de la falda, que reposa sobre el asiento, otro elemento distintivo de los patrones seleccionados para su armario de luto siguiendo la moda imperante.

Mencionemos, por otro lado, los retratos de la reina una vez eliminado el luto. En el de Luis Álvarez Catalá (1836-1901), pintado en 1898, la reina viste un traje blanco con hombros al aire; guantes blancos cubren sus brazos, y aparte de la corona, gargantilla y brazalete de brillantes, adorna su torso el magnífico broche de diamantes *Devant-de-Corsage*, uno de los regalos de boda del rey Alfonso XII a su futura esposa.



Fig. 18. Francisco Jover y Joaquín Sorolla, *Jura de la Constitución por S. M. la reina María Cristina*, 1897. Madrid, Palacio del Senado.

En su madurez, destaca el retrato de la reina con ramillete de flores en la mano de José Llaneces, que forma parte del fondo del Palacio del Senado de España<sup>77</sup> y el magnífico óleo de José Moreno Carbonero de 1906, conservado en el Palacio Real de Madrid (Patrimonio Nacional); en él aparece vestida de color inmaculado y porta el manto real, de magnífica hechura, la banda de Carlos III, diadema, collar de perlas y abanico.

Catalina de Austria inicia el uso de los plegables de coste elevado, importados de Japón e incorporados a la corte portuguesa. Los antecedentes a lo señalado se vislumbran, entre otros, en los retratos de Isabel la Católica<sup>78</sup>, de Isabel de Portugal, de las hijas de Felipe II Catalina Micaela e Isabel Clara Eugenia; de Juana de Portugal, de María de Austria y de la archiduquesa Margarita de Austria, o de su sobrina María de Hungría. Todas ellas, regias figuras, fueron coleccionistas y mecenas de los magníficos pintores Sánchez Coello, Claudio Coello, Pantoja de la Cruz, Blas de Prado, Tiziano y Moro.

[...] crear una imagen deslumbrante de la persona femenina regia, a través de las joyas y la indumentaria. Es decir, si la armería real era un signo de la autoridad regia mediante la referencia al ejercicio de la fuerza militar, las joyas y las ropas de una reina hablaban

<sup>77</sup> Pilar de Miguel, *El arte en el Senado*. Madrid: Departamento de Publicaciones, Dirección de Estudios y Documentación de la Secretaría General del Senado, 1999, 338-340.

<sup>78</sup> Marvin Lunelfeld, «The Royal Image: Symbol and Paradigm in Portraits of Early Modern Female Sovereigns and Regents», *Gazette des Beaux-Arts* *XCVII*, 1347(1981): 157-162.

también el lenguaje de la autoridad. En efecto, eran una invocación de la majestad, de la presencia sin par que, por su exclusividad, su coste y su ingente acumulación, quedaba reservada a la máxima autoridad en lo terrenal... pero de género femenino<sup>79</sup>.



Fig. 19. José, Moreno Carbonero, *La reina madre María Cristina de Habsburgo-Lorena*, 1906. Palacio Real de Madrid, inv. 10002429.

## CONCLUSIÓN

Los retratos de Corte de la reina María Cristina de Habsburgo Lorena no solo capturan su imagen personal y evocadora, sino también su papel político como colaboradora en un programa gubernamental impuesto por circunstancias familiares. Su condición de mujer extranjera y sin experiencia política complicaba su

---

<sup>79</sup> Lozano, *Imágenes femeninas*, 163.

reconocimiento como reina española, lo que la llevó a esforzarse en divulgar su imagen y destacar su seriedad y rectitud a través de retratos que sacralizaban su identidad.

La iconografía en sus retratos refleja una cuidadosa construcción de su imagen pública, al destacar elementos que enfatizan su posición como líder y gobernante. Estos retratos, diferenciándose de los convencionales o religiosos, contribuyeron a afirmar su autoridad monárquica y su evolución de viuda doliente a figura que buscaba multiplicar su presencia en diversos espacios gubernamentales, incluidas casas reales.

Los retratos ofrecen una visión de la moda y la cultura de la época; estaban ligados a las tendencias del Renacimiento y Barroco europeos. Los símbolos y atributos iconográficos presentes en las obras transmiten ideas políticas o mensajes diplomáticos, y proporcionan una comprensión más profunda de la comunicación visual en la corte de la Edad Moderna.

La representación visual de María Cristina en sus retratos influyó en su imagen pública y su legado histórico; contribuyó a una narrativa visual perdurable que moldeó la percepción de la reina en la memoria colectiva. Su pose, indumentaria y gestualidad formaron parte de un protocolo ceremonial que reforzaba la personalización del liderazgo borbónico.

Estos retratos destacan la colaboración entre la reina y los artistas de la corte; evidencian la intersección entre el arte y la política en la monarquía. Cada detalle de las colecciones tenía un propósito político y emocional, pues buscaban dar a la nación y su historia un sentido coherente con sus representaciones.

El retrato femenino de corte servía como arquetipo de poder y grandeza, además de convertirse en un modelo de feminidad a imitar. Los retratos de aparato manifestaban conceptualmente la continuidad dinástica y eran símbolos de orgullo y reconocimiento a los ancestros, guías para los herederos de los reinos.

Los emblemas y atributos áulicos, como la corona y el cetro, transferidos de generación en generación, eran elementos distintivos. Aunque los reyes españoles dejaron de portarlos físicamente, las reinas y aristócratas podían lucir las diademas como elementos de distinción en espacios sociales compartidos con la emergente burguesía. En cuanto a la corona y el cetro, se lucían en los retratos «oficiales».

El retrato femenino carecía de alusiones militares en general; las virtudes femeninas se asociaban al amor, la fecundidad y la paz. María Cristina no era representada militarmente en sus retratos pictóricos, aunque fotográficamente se vinculaba a su suegra en esa faceta.

En resumen, los retratos de María Cristina Habsburgo Lorena son testimonios históricos y narrativas visuales que trascienden la mera representación estética: revelan la complejidad de su papel político y social en la monarquía de la Edad Contemporánea.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, María Jesús. *La imagen pictórica de Alfonso XIII en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: última evocación del retrato de corte de la monarquía hispana*. Madrid: Sial Pigmalión, 2021.
- Aranda, Amelia. «Las joyas de María Cristina de Habsburgo-Lorena». En *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, coord. por Alejandro Cañestro Donoso. Alicante: Universidad de Alicante, 2018, 242-267.
- Arroyo, Santiago. «Imagen de regia majestad: Carlos V y Felipe II en las fuentes impresas de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla». *Pecia Complutense* 15 (2011), 27-59.
- Bennassar, Bartolomé. *Reinas y princesas del Renacimiento a la Ilustración: El lecho, el poder y la muerte*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Beruete y Moret, Aureliano. *Mujeres españolas. Exposición de retratos de mujeres españolas por artistas españoles anteriores a 1850*. Madrid: Sociedad Española Amigos del Arte, 1924.
- Burdiel, Isabel. *Isabel II: Una biografía (1830-1904)*. Madrid: Taurus, 2010.
- Casado, María Ángeles, y Mónica Moreno. «María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo: Dos regentes entre los modos aristocráticos y los burgueses». *Historia y Política* 31 (2014): 113-138.
- Checa, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Cortés, Juan. *María Cristina de Austria, madre de Alfonso XIII*. Madrid: Juventud, 1961.
- Dardé, Carlos. *La Restauración, 1875-1902: Alfonso XII y la regencia de María Cristina (Temas de hoy 24)*. Madrid: Historia 16, 1996.
- Díez, José Luis, y Ana Gutiérrez. *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015.
- Escalera, Isabel. «(Re)significar la pintura: La representación de las reinas en la literatura emblemática», *De Arte* 20 (2021): 59-68.
- Figuroa y Torres, Álvaro de. *Doña María Cristina de Habsburgo Lorena: la discreta regente de España*. Madrid: Revista Literaria Novelas y Cuentos, 1952.

- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- García, Elisa. *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- García-Frías, Carmen y Jordán de Urríes, Javier (coms). *El retrato en las Colecciones Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2015.
- Holanda, Francisco de. *De la pintura antigua y El diálogo de la pintura*. Madrid: Visor Libros, 2003.
- Kusche, María. *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- Lario, Ángeles. *El Rey, piloto sin brújula: La Corona y el sistema político de la Restauración, 1875-1902*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- . «Alfonso XII: El rey que quiso ser constitucional», *Ayer* 52 (2003): 21.
- Llorca, Carmen. *Emilio Castelar, precursor de la democracia cristiana*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gilabert, 1999.
- Llorente, Mercedes. «Imagen y autoridad en una regencia: Los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», *Studia Historica: Historia Moderna* 28 (2006): 211-238.
- Lozano, Jorge. *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI* (tesis doctoral). Valencia: Universitat de Valencia, 2005.
- Lunelfeld, Marvin. «The Royal Image: Symbol and Paradigm in Portraits of Early Modern Female Sovereigns and Regents». *Gazette des Beaux-Arts* XCVII, 1347 (1981): 157-162.
- Martín, Demetrio. «Los símbolos del poder». *Gazeta de Antropología*, 28(2) (2012): art. 01.
- Maura, Gabriel. *Historia crítica del reinado de Alfonso XIII durante la minoridad bajo la regencia de su madre doña María Cristina de Austria*. Madrid: Montaner y Simón, 1919.
- Méndez, Pablo (selecc.). *Cincuenta sonetos esenciales*. Madrid: Vitruvio, 2008.

- Miguel, Pilar de. *El arte en el Senado*. Madrid: Departamento de Publicaciones, Dirección de Estudios y Documentación de la Secretaría General del Senado, 1999.
- Moreno, Mónica. «Discreta regente, la austriaca o doña Virtudes. Las imágenes de María Cristina de Habsburgo». *Historia y Política* 22 (2009): 159-184.
- Muller, Priscilla. *Jewels in Spain, 1500-1800*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1972.
- Oliván, Laura. «Ángeles o demonios: La leyenda negra de las reinas regentes en la historiografía del siglo XIX». *Arenal* 11:1 (2004): 153-173.
- Pascual, Álvaro. «Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II, por Herrera Barnuevo». *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVIII, 310 (2005): 179-184.
- Pérez de Tudela, Almudena. «Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599) fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta», en: Whye, Cordula van. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 60-87.
- , «El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela», en: Colomer, José Luis; Descalzo, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Volumen I. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, 321-362.
- , «La reina Anna de Austria (1549-1580), su imagen y su colección artística», en *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglo XV-XIX)*, coord. por José Martínez Millán y Maria Paula Marçal Lourenço. Madrid: Polifemo, 2007, 1563-1616.
- Pérez Galdós, Benito. *La de los tristes destinos* (Episodios Nacionales. 4.ª serie). Madrid: Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando, 1907.
- Pérez, Manuel. «La sociedad española, la guerra y la derrota». En *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, coord. por Juan Pan-Montojo. Madrid: Alianza, 1998, 91-150.
- Reyero, Carlos. «La ambigüedad de Clío: Pintura de historia y cambios ideológicos en la España del siglo XIX», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 27, n.º 87 (2005): 37-63.
- Ríos, Rosa. «Imágenes de mujer en la España de la Restauración. Un modelo: la reina M.ª Cristina de Habsburgo Lorena». *Saitabi* (2006): 57-72.

- Romero, Antonio. «La emperatriz Isabel de Portugal con el príncipe Felipe en brazos: En busca de un retrato perdido de Antonio de Holanda», *Ars Bilduma* 8 (2018), <https://idus.us.es/handle/11441/95203>. Consultado el 7 de diciembre de 2023.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. «Los pintores de los Borbones». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXIV (1916), 141-144.
- Serrera, Juan Miguel. «La mecánica del retrato de corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Museo del Prado, (1990).
- Syon, Luke. «Testimonios de rostros, recuerdos de almas», en *El retrato del Renacimiento*, coord. por Miguel Falomir Faus. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, 23-39.
- Torre García, Encarnación de la. «Los Austrias y el poder: La imagen en el siglo XVII». *Historia y Comunicación Social* 5 (2000), 13-19.
- Van Wyhe, Cordula. «Piedad, representación y poder: la construcción del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)», en *Isabel Clara Eugenia: Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, dir. por Cordula van Wyhe. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011. 88-129.
- Vidal, Vicente. *Los Benlliure y su época*. Valencia: Prometeo, 1977.
- Wolken, Chiorian. *Beauty, Power, Propaganda, and Celebration: Profiling Women in Sixteenth-Century Italian Commemorative Medals*. Cleveland: Case Western Reserve University, 2012.
- Woodal, Joanna. «An Exemplary Consort: Antonis Mor's Portrait of Mary Tudor». *Art History* 14, n.º 2 (1991): 193-224.
- Zavala, José María. *Bastardos y Borbones: Los hijos secretos de la dinastía*. Barcelona: Plaza & Janés, 2011.

Recibido: 2 de marzo de 2024  
Aceptado: 10 de octubre de 2024