

Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones¹

A series of Prado Museum French School portraits in relation to Marie Louise of Orleans' collection: suggestions and precisions

Eduardo Puerto Mendoza²

Estudiante de Grado de Arte en la UNED

Resumen: La reina María Luisa de Orleans (1662-1689), primera esposa de Carlos II, reunió en el Alcázar de Madrid una colección de pinturas compuesta principalmente por retratos que, tras su muerte, pasaron a la colección real sin que, hasta la fecha, se haya relacionado ninguna de esas obras con las actualmente conservadas.

El artículo analiza una serie de retratos de familiares de esta reina que hoy se conservan en el Museo del Prado y se sostiene su origen en la colección de esta soberana a partir del estudio de los inventarios realizados. Igualmente se propone la identificación de algunos de los personajes representados que hasta ahora figuran como desconocidos o con otra identificación

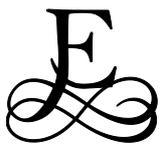
Palabras clave: María Luisa de Orleans. Carlos II. Alcázar de Madrid. Inventarios reales. Retratos. Pintura francesa del siglo XVII

Abstract: Charles II's first wife, Queen Marie Louise of Orleans (1662-1689), put together a collection of paintings, mainly composed of portraits, at the Alcázar of Madrid. At the queen's death, her collection became part of the royal collection. However, none of the original paintings have been correlated with any of the works currently preserved. This article analyzes a series of portraits of relatives of the queen, nowadays preserved in the Prado Museum, and, based on the study of the royal inventories, argues that they come from the aforementioned collection. It also suggests the identification of some of the depicted characters who hitherto were listed as unknown or with a different identity.

Key Words: Marie Louise of Orleans. Charles II. Alcázar of Madrid. Royal inventories. Portraits. Seventeenth century French painting

¹ Agradezco a D^a. Gloria Martínez Leiva su ayuda y sus consejos para la elaboración de este artículo.

² ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4579-0240>



El sábado 12 de febrero de 1689 fallecía en su dormitorio del Alcázar de Madrid, la reina María Luisa de Orleans³, esposa de Carlos II, tras una repentina y breve enfermedad, cuando aún no había cumplido 27 años.

La madrugada de ese mismo día, abandonada ya toda esperanza de sanación, la Reina había otorgado testamento que fue redactado por D. Manuel de Lira, Secretario del Despacho Universal⁴. En dicho testamento instituía a su esposo heredero universal de todos sus bienes y albacea⁵, si bien efectuaba una serie de legados a favor de otros familiares y sirvientes, consistentes en joyas y dinero.

A los pocos días de la muerte de la Reina se dio orden de realizar un inventario de todos sus bienes, el cual se desarrolló a partir del 23 de febrero, bajo el título de "Inventario de las joyas, plata y demás bienes que quedaron por fallecimiento de Doña María Luisa de Borbón"⁶. En concreto, el acta levantada el día 2 de abril consigna que tenía 151 pinturas en propiedad, siendo la mayoría de ellos retratos⁷.

Aunque no puede descartarse que tras el fallecimiento se enajenase alguna de las pinturas, en pago de deudas o entregadas a familiares y allegados⁸, la gran mayoría debió permanecer en la colección del último Austria y, dado su

³ María Luisa de Orleans nació en París en 1662, era hija de Felipe de Orleans, hermano de Luis XIV, y de Enriqueta Ana Estuardo. Contrajo matrimonio por poderes con Carlos II en París en 1679.

⁴ Una copia del testamento se puede consultar online en la Biblioteca Nacional. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000175610.H.28-30>, consultado: 3 de marzo de 2018.

⁵ Gabriel Maura y Gamazo, *Vida y Reinado de Carlos II*, (Madrid: Aguilar, 1990), p. 343. Resulta curioso que esta Reina, sobre la que se siempre se ha afirmado que nunca se sintió a gusto en España y que añoraba su Francia natal, dejase todos sus bienes a su esposo, viviendo aún su padre. Por contraste, casi 70 años después, otra reina fallecida sin descendencia, Bárbara de Braganza, dejó su fortuna personal a su hermano el Rey de Portugal en lugar de a su esposo, pese a llevar viviendo en España casi 30 años.

⁶ Este documento se conserva en el archivo del palacio real de Madrid. (AGP 5269. Secc. Registros). Ha sido tratado por Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015) p. 89, nota 299.

⁷ Resulta indicativo del gusto y carácter de esta soberana el hecho de que la mayoría de sus pinturas fueran retratos. Por contraste, la colección de su sucesora, Mariana de Neoburgo, se conformaba mayoritariamente de obras religiosas. Sobre la colección de esta Reina, se puede consultar Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo "La colección de pintura de la Reina Mariana de Neoburgo", *Goya*, nº 286, (2002), pp. 49-56, y también Ángel Aterido, "La herencia de Mariana de Neoburgo" en *Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 193-205.

⁸ Aunque creemos que es poco probable, pues el documento indicado (AGP 5269 Secc. Registros) continúa con las actas de entrega de los legados establecidos por la Reina en su testamento, tratándose en su mayoría de joyas, y nunca pinturas. Singularmente consta que el 23 de julio de 1689 se personó en palacio el Conde de Moras, enviado extraordinario del duque de Orleans, para recoger los legados realizados al duque y al resto de su familia, sin que figure ningún cuadro. Además, Francia declaró la guerra a España el 15 de abril de 1689, esto es, dos meses después del fallecimiento de la Reina, lo que, sin duda, dificultaba los contactos.

número, es razonable pensar que algunas de ellas hayan llegado hasta nosotros y hoy formen parte de las colecciones del Museo del Prado y del Patrimonio Nacional, pese a las vicisitudes sufridas a lo largo de los siglos siguientes, significativamente el incendio del Alcázar de Madrid de 1734 y la Guerra de la Independencia.

Hasta la fecha no se ha relacionado ninguna obra con la colección de esta soberana⁹, si bien hace ya tiempo que Juan J. Luna, puso de manifiesto que en el Museo del Prado existe un conjunto de retratos franceses del siglo XVII catalogados como anónimos y poco estudiados¹⁰.

En el presente estudio, se analizan algunas pinturas que hoy pertenecen al Museo del Prado y se sugiere su origen en la colección de esta Reina. No obstante, no es posible efectuar afirmaciones concluyentes, pues si bien el inventario de sus bienes es muy preciso en la descripción de las joyas o los vestidos, resulta sumamente parco en lo referente a las pinturas y no ofrece autores ni identifica en muchos casos a los personajes representados, limitándose a describir someramente el asunto en el mejor de los supuestos.

En esta labor no ofrece ayuda el contemporáneo inventario de pinturas del Alcázar de 1686, pues no contempla los bienes existentes en el Cuarto de la Reina, por ser objeto de ese inventario los pertenecientes exclusivamente a la propiedad del rey.

Para rastrear el destino de las pinturas, debemos suponer que las inmediatas negociaciones para concertar un nuevo matrimonio del monarca con la princesa de Neoburgo, dieron lugar al desmontaje de los cuadros del Cuarto de la Reina para su remodelación al gusto de la nueva soberana, pasando seguramente a zonas menos significativas del palacio, entre ellas muy posiblemente, el obrador de los pintores de cámara, donde en 1694 se documentan varios retratos de personajes franceses, entre ellos uno del duque de Orleans.¹¹

Otras pinturas debieron bajarse al Cuarto Bajo de verano de la reina, pues el inventario elaborado tras la muerte de Carlos II (1701-1703) consigna la existencia en esta parte del palacio de un retrato de cuerpo entero de María Luisa, 12 retratos de medio cuerpo de personas reales sin marco y un cuadro grande con un palacio de recreo que identifica como "Fuente-nebloc" [sic]¹²,

⁹ Excepto quizás el San Juan Bautista de Pierre Mignard, regalo del duque de Orleans, sobre el cual los responsables del inventario tenían dudas de si pertenecía al Rey o a la Reina. Ver Ángel Aterido "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II" en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), p. 206.

¹⁰ Juan J. Luna, *Guía actualizada del Prado*, (Madrid: Alfiz, 1985), p. 285

¹¹ Aterido, *Final del Siglo de Oro*, p. 89, nota 302. Este autor transcribe las obras francesas que figuran en ese documento.

¹² Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, Vol. 3, (Madrid: Museo del Prado, 1985), pp. 16 y 19.

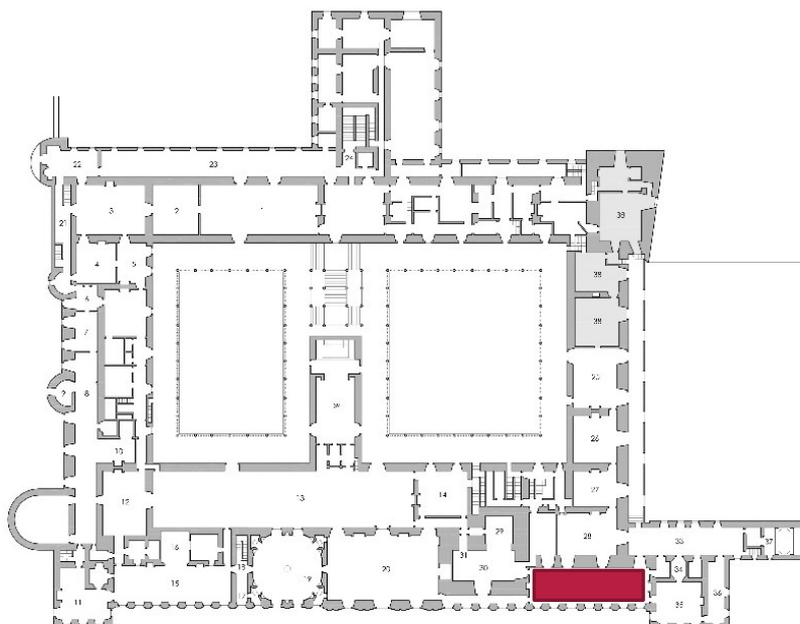


Fig. 1. Daniel Martínez Díaz, Levantamiento gráfico de la Planta principal del Alcázar de Madrid hacia 1666

seguramente confundiéndolo con el de Saint Cloud, que sí figura en el inventario de bienes de María Luisa.

En puridad jurídica todas estas obras pasaron a propiedad de D^a. Mariana de Neoburgo, a quien su esposo legó en su testamento todos sus bienes privativos¹³, como lo eran estos, adquiridos de manera privada por transmisión *mortis causa*. La gran mayoría de estas obras, retratos de la parentela francesa de su predecesora, no presentaba ningún interés para la Reina viuda, por lo que no tomó posesión de ellas, quedando probablemente en el Cuarto Bajo de la Reina del Alcázar hasta el día del incendio, del que fueron salvados¹⁴. Por ello hemos de esperar a los inventarios de 1734 y 1747¹⁵ para volver a encontrar el rastro de estas pinturas, circunstancia que permite tener la certeza que proceden del Alcázar de Madrid, pero no del momento en que entraron en la colección real.

En definitiva, la propuesta de identificación de parte de las pinturas que más adelante se formula, se realiza en base a la identidad de los personajes

¹³ En la cláusula 35 del Testamento de Carlos II se dispone: “Y por la voluntad que he tenido y tengo a la Reyna mi mui chara y muy amada mujer, la deixo todas las joyas, bienes y alajas que no quedaren vinculadas, y otros qualesquiera derechos que tenga y puedan pertenecerme. [...]”

¹⁴ Según José Manuel Barbeito, esta zona del Alcázar fue de las menos afectadas por el incendio, lo que facilitaría que pudieran ser rescatados. José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992), p. 219.

¹⁵ Posteriormente, pasaron todos al palacio del Buen Retiro, donde fueron inventariados con ocasión de la testamentaría de Carlos III, conservando actualmente escrito con pintura blanca el número que se les asignó.

representados, la fecha de su ejecución, sus dimensiones y su procedencia, contrastando tales datos con la información, a menudo insuficiente, que ofrecen los inventarios realizados.

El Cuarto de la Reina en el Alcázar y la Galería de la Reina

Por Cuarto de la Reina, se conocía en los siglos XVII y XVIII, el conjunto de estancias oficiales asignadas a las reinas en el Alcázar de Madrid, dispuestas en torno al denominado patio de la Reina, en el ala izquierda del edificio¹⁶. Se trata de una serie de habitaciones que sufrieron poca transformación a lo largo del siglo XVII¹⁷, y cuyas funciones y decoración son poco conocidas en general, pues los inventarios realizados en ese siglo recogen solamente los bienes del rey y solo excepcionalmente los de las reinas¹⁸.

De entre estas salas, la más representativa era la denominada Galería de la Reina (o de las Damas), ubicada en la planta principal del edificio con ventanas a la fachada principal -señalada con el número 32 en el plano del Alcázar- (Fig. 1)¹⁹ y dispuesta simétricamente respecto a la Galería del Rey.

En esta sala es donde las reinas recibían sus visitas oficiales²⁰ y, por tanto, su decoración tenía un mayor carácter oficial. Tradicionalmente se venía decorando con retratos, pues el inventario de 1636 indica que en esta habitación colgaban los retratos de Bartolomé González que representaban a los padres y hermanos de Margarita de Austria, así como a los emperadores Maximiliano II y María de Austria, obra estos últimos de Antonio Moro²¹.

Para conocer el aspecto de esta estancia en tiempos de María Luisa disponemos de una descripción anónima que relata el recibimiento que se dio en palacio al embajador del Duque de Moscovia en 1687, incluida la audiencia concedida por la soberana en la galería. Se indica en este documento que:

“la dicha pieza es una galería muy larga, cuyas ventanas de ella salen a la plaza del Palacio. En la cabecera de esta galería que es la pared que está al lado del cuarto del Rey Nuestro Sr. se levantó un solio de siete gradas de alto, arrimado, y debajo un rico dosel de felpa carmesí bordado de realzes altos de oro; la silla, almohada, y alfombra que

¹⁶ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. “El Cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales”, en *La Mujer en el arte español*, VIII jornadas de arte, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Centro de Estudios Históricos CSIC, (Madrid: Alpuerto, 1997), p. 208

¹⁷ Barbeito, *Alcázar de Madrid*, p. 138.

¹⁸ Gloria Martínez Leiva. “De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo”, *Estudios de Platería*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), p. 369.

¹⁹ Daniel Martínez Díaz, “Levantamiento gráfico de la Planta principal del Alcázar de Madrid hacia 1666”, en Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Polifemo, 2015), p. 28.

²⁰ Figura un estrado con trono en el plano del Alcázar de Gómez de Mora, como hace notar Virginia Tobar, “Sobre el gusto artístico de las reinas de España en el siglo XVII”, en *La Mujer en el arte español*, VIII jornadas de arte, (Madrid: Alpuerto, 1997), p. 188

²¹ Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene su majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid año del 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), p. 34.

cubrió todo el solio, y gradas de él hera todo correspondiente, y del mismo género y riqueza del dosel [...] Todo el resto de la galería estaba alfombrado de ricas alfombras de Mecina, y las paredes colgadas de felpas carmesíes guarnecidas a trechos con franjas de oro.[..].²²

Aunque en la relación anterior no se hace referencia a la decoración pictórica, sabemos que su techo estaba pintado al fresco por Francisco Rizi, Juan Carreño y Dionisio Mantuano²³. Además, en el inventario de bienes propios de la Reina antes mencionado, se especifica que esta sala estaba decorada con "Veinte y un retratos, los Veinte de medio cuerpo sin marco y el otro, de Cuerpo entero de la Reyna nra. Sra. con marco, de diferentes personas reales q. están en la Galería de las damas".

Aparte del retrato de cuerpo entero de María Luisa²⁴, el inventario no especifica la identidad de los restantes personajes representados en la galería, indicando tan sólo que se trata de miembros de la realeza. Tampoco efectúa una descripción de los mismos, pero lógicamente debían ser efigies de los familiares más próximos a la Reina, los cuales estaban representados de medio cuerpo.

Estas galerías de retratos tenían la doble función de recuerdo familiar y de exaltación dinástica y gozaban de una amplia tradición entre los Austrias desde el siglo anterior, pues consta que D^a. Juana de Austria poseía una en las Descalzas Reales, donde estaban representados todos sus parientes²⁵ y ya hemos comentado que Margarita de Austria encargó a Bartolomé González una serie completa con los retratos de sus padres y todos sus hermanos²⁶. Más conocida fue la galería de retratos del palacio de El Pardo²⁷, encargada inicialmente por Felipe II y que Felipe III mando reconstruir tras el incendio

²² Texto extractado de Fernando Checa, *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arte y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 1994), pp. 502-503. Las colgaduras de terciopelo carmesí de las paredes aún adornaban la galería en 1701, Bayton, *Testamentaría de Carlos II*, III, p. 73

²³ David García Cueto, "Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, dir. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), p. 265.

²⁴ Este retrato se ha perdido. Los dos únicos retratos de cuerpo entero de esta Reina que conserva el Museo del Prado (MNP, nº inv. P005468 y MNP, nº inv. P007190), tienen distinta procedencia. El primero, mal identificado como María Luisa de Saboya y de escuela italiana, aunque procede de la colección real, estaba en El Escorial. Se trata de una obra de escasa calidad en pésimo estado de conservación, con pérdida de gran parte de la superficie pictórica. El segundo, procede de una incautación de la Guerra Civil. Antes pertenecía al Monasterio de la Encarnación de Madrid, según la información que consta en la página web del proyecto "Investigación histórica y representación digital accesible. El patrimonio artístico durante la guerra y la posguerra" <http://pgp.ccinf.es/PGP/#/obra/619>: consultado, 4 de marzo de 2018.

²⁵ Ana García Sainz y Leticia Ruiz, "Linaje regio y monacal: La galería de retratos de las Descalzas Reales", en *El Linaje del Emperador*, dir. Javier Portús, (Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge, 2000-2001), pp. 135-157.

²⁶ María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodríguez de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007) pp. 273-278.

²⁷ Sobre la galería de retratos de El Pardo hay importantes estudios, singularmente los de Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz*, pp 153-168; y Magdalena de Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, (Madrid, Comunidad de Madrid, 2002), pp. 412-442.



Fig. 2a. Seguidor de Pierre Mignar, *Luis XIV*, Museo del Prado



Fig. 2b. Círculo de Herni y Ch. Beaubrun, *María Teresa de Austria*, Museo del Prado

que sufrió este edificio en 1604, actualizándola y dotándole de un carácter estrictamente genealógico²⁸.

Esta costumbre fue retomada en Francia por la hija mayor de Felipe III, Ana de Austria, esposa de Luis XIII, al mandar disponer en el gabinete que precedía a la sala del baño, la estancia más célebre y rica de sus aposentos de invierno del palacio del Louvre, una completa galería de retratos de su familia²⁹, que incluía a sus abuelos, padres, hermanos y sobrinos, conformando un auténtico memorial de los Habsburgo³⁰. A tal efecto había solicitado en 1654 a su hermano Felipe IV que se le remitieran copias de retratos existentes en el Alcázar facilitando la relación de los personajes y las medidas necesarias³¹. Los retratos se dispusieron en la sala a cierta altura, por encima del revestimiento, integrados "en un pequeño ático de paneles

²⁸ Miguel Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Fernando Checa Cremades, (Madrid, Museo del Prado, 1998), pp.203-227.

²⁹ Alain Merot, "Ana de Austria y las Artes", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, dir. Chantal Grel,(Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre National de recherche du château de Versailles, 2009), p. 253.

³⁰ Patrick Michel, "El entorno personal de una reina de Francia en el siglo XVII: Ana de Austria y su mobiliario", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, p. 277.

³¹ Jeannine Baticle, "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France" en *Varia Velazqueña*, Tomo I, Antonio Gallego y Burín, (Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, 1960), p. 534

alrededor de la sala”³², lo que recuerda la disposición de los retratos de la galería del palacio de El Pardo³³.

Esta galería de Ana de Austria fue conocida sin duda por su nieta María Luisa que, pensamos, quiso emular esta decoración conformando su propia galería de retratos de familiares en el Alcázar de Madrid con una disposición semejante, pues el hecho de que el inventario indique que los cuadros carecían de marcos hace pensar que debían de estar integrados en la decoración. En este sentido, creemos que el autor francés del documento encontrado entre los papeles reservados de María Luisa tras su muerte, se refería a esta estancia cuando afirma: “[..] ya se sabe en Paris, que vuestro Cuarto Real aún que inferior y menos rico, es en lo formal mui semejante a uno de los apartamentos del Louvre; y que el avito y lengua francesa son las llaves que en el facilitan las puertas más interiores, de esto os deberá eterna gratitud la Francia [..]”³⁴. El comentario es interesante porque supone el reconocimiento de que el programa decorativo tenía una intencionalidad más allá de la puramente afectiva. En esto se aproxima también a la galería de Ana de Austria, conformada en un momento en que se pretendía un acercamiento político entre las dos cortes que favoreciese la finalización del largo conflicto bélico que sostenían y facilitara el matrimonio entre Luis XIV y la infanta María Teresa.

Propuesta de identificación de algunos retratos de la Galería de la Reina

Pese a la dificultad apuntada al inicio sobre la falta de identificación de los personajes efigiados en la Galería de la Reina, la presencia en las colecciones del Museo del Prado de una serie de lienzos que representan a estos familiares de la Reina, retratados de tres cuartos y de dimensiones muy semejantes, cuya ejecución se puede situar en la década de los 80 del siglo XVII o años inmediatamente anteriores, nos permite formular la hipótesis de que fueron estos los que formaron parte de esa galería, pues conforman un conjunto homogéneo y formalmente unitario.

Refuerza la anterior teoría el hecho de que todos ellos procedan del Alcázar de Madrid de donde fueron salvados del incendio de 1734 y depositados en casa del marqués de Bedmar, pasando después a las casas arzobispales, donde fueron nuevamente inventariados en 1747, tras el fallecimiento de Felipe V. Así, el inventario de pinturas salvadas del incendio, elaborado el 28 de diciembre de 1734, incluye una serie de 18 retratos consecutivos, nume-

³² *Velázquez*, dir. Guillaume Kientz, (Paris: Grand Palais, 2015), p. 330. El cuadro más conocido de esta serie que ha llegado hasta nosotros es el retrato de Margarita de Austria del Museo del Louvre. Otros cuadros de esta serie se conservan en el palacio de Versalles.

³³ Estos estaban colocados también en una zona alta, sobre una cornisa y embutidos en marcos de estuco.

³⁴ Transcripción parcial del documento denominado: “Copia de un papel francés que se alló entre otros reservados de la Reyna Ntra Señora, que esté en Gloria”. Biblioteca Nacional <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000175610> (h. 67-81v), consultado: 4 de marzo de 2018.



Fig. 3. Copia de Pierre Mignard, *Isabel Carlota de Baviera, duquesa de Orleans*, Museo del Prado

rados del 722 a 739, de "vara y quarta de largo y vara de ancha, sin marco", que creemos que se pueden identificar con parte de esta serie pues, pese a la parquedad de la información -se limita a consignar que se trata de retratos (caballero armado, Príncipe de la casa real de Francia, señora, princesa, etc...)-, aparecen entre ellos una niña cogiendo uvas, una Diana y un niño armado, que pueden corresponderse con los retratos de Isabel Carlota de Orleans, Víctor Amadeo de Saboya y Felipe II de Orleans, duque de Chartres, más adelante analizados.

Partiendo de lo anterior, consideramos que las obras que se tratan a continuación pudieron formar parte de la decoración de esta galería en vida de María Luisa, si bien se trata de una hipótesis que en el estado del conocimiento actual no puede asegurarse.

- **Luis XIV, rey de Francia** (1638-1715). Museo Nacional del Prado (en adelante MNP), (nº P002299; L., 105 x 90 cm.) Actualmente depositado en la Capitanía General de A Coruña (Fig. 2a). Representa al monarca francés de más de medio cuerpo, con armadura completa y un bastón en la mano. Por la edad que representa, cabe datar esta obra hacia 1680.

Aparece inventariado por primera vez en 1747, en la Furriera del Rey, casas arzobispales, como escuela francesa (nº269): "Otro retrato de medio Cuerpo de Luis Cattorce Rey de Francia de vara y quartta de largo y vara de caída

escuela Francesa³⁵. Parece que reproduce un modelo de Pierre Mignard, estando atribuido actualmente por el Museo del Prado a algún discípulo del mismo.

- **María Teresa de Austria** (1638-1683). MNP, (nº cat. P002292; L. 105 x 87 cm.). Se trata de un retrato de tres cuartos de la esposa de Luis XIV (Fig. 2b), atribuido por Juan J. Luna al círculo de los primos Henri (1603-1677) y Charles Beaubrun (1604-1692)³⁶. En efecto, el retrato parte del modelo de retrato creado por los Beaubrun de la joven Reina del que se conservan en Versalles varios ejemplares considerados autógrafos³⁷. Sin embargo, el ejemplar del Prado presenta variaciones significativas, pues la soberana aparece de pie en lugar de sentada y se ha prescindido del ancho cuello de encaje que aparece indefectiblemente en los demás ejemplares conocidos, sustituyéndolo por otro más moderno, lo que lo aproxima compositiva y cronológicamente a los otros cuadros comentados. Sin embargo, el cuadro del Prado no alcanza la calidad de los originales de estos autores.

Este retrato ha sido identificado en ocasiones con el inventariado con el nº 400 del inventario de 1747: "Otro de una reina de Francia tomando una corona de vara y quartta de caída y vara de ancho escuela francesa".³⁸

- **Felipe, duque de Orleans** (1640-1701). MNP, (nº cat. P002369; L., 105 x 86 cm.). Representa al único hermano de Luis XIV y padre de María Luisa. Tiene las medidas de otros cuadros propuestos, encajando con la edad del personaje en esta época. Se trata de una obra adscrita al taller de Mignard³⁹, que representa al duque con armadura dorada y bastón de mando decorado con flores de lis, señalando hacia una batalla que se desarrolla al fondo que, probablemente, haga referencia a la de Mont Cassel (1677) donde consiguió una importante victoria sobre los holandeses.

Este cuadro puede identificarse con el asiento nº 401 del inventario de 1747: "Otro igual que el anttezte. Retratto de un Príncipe de la Casa de Francia armado con armas doradas escuela francesa"⁴⁰.

- **Isabel Carlota, duquesa de Orleans** (1652-1722), MNP, (nº cat. P002352; L., 107 x 84 cm.). (Fig. 3) La efigiada es la segunda esposa del duque de Orleans y puede ser pareja del retrato anterior, puesto que comparten medidas semejantes, cronología y atribución. Se trata de una copia de un original de Pierre Mignard en paradero desconocido. En el inven-

³⁵ Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel de Farnesio*, II, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 148 y 429.

³⁶ Luna, *Guía actualizada*, p.283.

³⁷ Clarie Constans, *Musée National du château de Versailles. Catalogue. Les peintures* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995), p. 67, MV 2042, MV2067 y MV 2159.

³⁸ Martínez, Rodríguez, *El Inventario del Alcázar*, p. 299.

³⁹ *Liselotte von der Pfalz. Madame Am Hofe des Sonnenkönigs*, Sigrun Paas, (Heidelberg: Heilderberger Schlos, 1997), p. 250.

⁴⁰ Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, II, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Artes Hispánico, 2004) p. 153.



Fig. 4a. *Ana María de Orleans* (identificación aquí propuesta), Museo del Prado.



Fig. 4b. Anónimo, *Ana María de Orleans*, colección particular

tario general de pinturas del museo del Prado⁴¹, se sostiene su identificación con dudas, pero se trata con certeza de la duquesa. Otra obra de Mignard conservada en una colección privada belga así lo confirma⁴². En este cuadro aparece con el mismo peinado y aspecto físico, acompañada por sus dos hijos. Se trata de una obra firmada y fechada en 1678, esto es, inmediatamente anterior a la llegada de María Luisa a España. Una copia se conserva en la colección de la Reina de Inglaterra (RCIN 404410).

El cuadro del Prado formó parte de una exposición dedicada a esta dama, que tuvo lugar en Heidelberg en 1997⁴³, donde se cataloga como copia de Mignard.

Se puede identificar con el asiento nº 273 del inventario de 1747: "Otro Retrato de una señora de la casa de Francia con un canastillo de flores en la mano, de vara y ttercia de largo y vara de Caida".⁴⁴

- **Ana María de Orleans**, (1669-1728) MNP, (nº cat. P002420; L., 105 x 86 cm.) (Fig. 4a). Hermana menor de María Luisa, esta pintura de escuela francesa venía, tradicionalmente, identificándose con Luisa Isabel de Orleans (1709-1742), reina de España por su matrimonio con Luis I. Sin embargo, los retratos conocidos de esta soberana, como los de Ranc del mismo museo (nº cat. P002332), o los grabados franceses que la reproducen, no encajan con

⁴¹ Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. La colección real, I*, (Madrid: Espasa Calpe, 1990), p. 640 nº 2440.

⁴² Lada Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the Grand Siècle* (Munich: Nitz Verlag, 1983), p. 87.

⁴³ *Liselotte von der Pfalz, Cat. exp*, 1997.

⁴⁴ Aterido et al., *Inventarios Reales, II*, pp. 148 y 429.

su efigie. Tampoco coinciden el peinado y vestido con la época y no tiene sentido que tenga una corona en la mano, pues cuando se concertó su matrimonio en 1722, pasaba a ser Princesa de Asturias y no Reina, evento que se produjo de manera poco previsible en 1724, por abdicación de Felipe V, estando ya la princesa en España.

Los problemas anteriores se resuelven si consideramos que la efigiada es en realidad Ana María de Orleans (1669-1728), la hermana menor de María Luisa. Se trataría de un retrato realizado en Francia con ocasión de su matrimonio con el duque Victor Amadeo II de Saboya, hacia 1684. Guarda un importante parecido con otros retratos conocidos de ella⁴⁵, (Fig. 4b) y la moda y el peinado encajan perfectamente en la época; de hecho, va peinada igual que su hermanastra en el retrato que se comenta más adelante. Por otra parte, la corona que lleva en la mano es muy semejante a la que figura en numerosos retratos de los duques de Saboya.⁴⁶

El cuadro presenta cierta calidad especialmente en el rostro, mientras que las telas presentan una factura más seca. Es muy posible que se trate de una obra del taller de Pierre Mignard, puesto que era el pintor principal del duque de Orleans y sabemos que retrató a esta princesa antes de su partida a Turín⁴⁷.

Este cuadro puede corresponder con la entrada nº 294 del inventario de 1747: "Otro igual al anteztite de una Yfantta de francia con una corona en la mano de auctor no conocido".⁴⁸

- **Victor Amadeo II de Saboya** (1666-1732) (MNP, nº cat. P002279; L., 103 x 80 cm.) (Fig. 5a). Este cuadro está titulado desde el siglo XVIII como "*dama vestida como Diana*". Se trata en realidad de un retrato de juventud del citado duque (1666-1732), esposo de la anterior y cuñado de María Luisa, disfrazado de un personaje mitológico, tal vez, Apolo. Podemos saberlo gracias a una copia del retrato que estuvo en el comercio inglés⁴⁹, donde figura escrito su nombre (Fig. 5b). Esta última pintura está atribuida al pintor francés Henri Gascar (1635-1701)⁵⁰, que estuvo al servicio de varias cortes europeas y, desde 1681, en Italia. Cabría por tanto atribuir también a este autor el ejemplar del Prado. Este cuadro puede identificarse con el inven-

⁴⁵ Retrato en colección particular. Subastado en Christie's como del círculo de Jakob Ferdinand Voet. Lote nº 1049. Nº 7175. Londres. *The collection of S.A.R. La principessa reale di Savoia*. 22 de abril de 2005.

⁴⁶ Por ejemplo, en el retrato de Vittorio Amedeo II de Saboya por Martin Mytens. Palacio Real de Turín.

⁴⁷ Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard*, (Amsterdam: 1731), p. 105.

⁴⁸ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 506. Apuntan la posibilidad de que esta descripción corresponda al cuadro que comentamos.

⁴⁹ Philip Mould Ltd historical portraits. El cuadro mide 68,6 x54,6 cm. La obra fue subastada en Bonhams el 5 de julio de 2005, lote nº 269.

⁵⁰ Sobre Henri Gascar (o Gascars) no existe una monografía. Las características de su estilo y algunas de sus obras se pueden consultar en *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*, ed. Catharine MacLeod y Julia Marciari Alexander, (London: National Portrait Gallery, 2001), pp. 32, 59, 144-145 y 188. Ver también *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, ed. Emmanuel Coquery, Dominique Brême et al., (Nantes: Musée des Beaux Arts, 1997), pp. 63, 64.



Fig. 5a. Anónimo, *Victor Amadeo II de Saboya como Apolo* (identificación aquí propuesta), Museo del Prado.



Fig. 5b. Atribuido a Herni Gaspar, *Victor Amadeo II de Saboya*, colección particular

tariado con el nº 731 del inventario de 1734 y el nº 360 del inventario de 1747.⁵¹

- **Felipe II de Orleans**, (1674-1723) (MNP, nº cat. P002288; L. 105 x 86 cm.). (Fig. 6) Duque de Chartres y hermanastro de la reina de España. Es muy posible que también formase parte del grupo de retratos esta pintura de juventud de Nicolás de Largillierre, pintada entre 1680 y 1683⁵², a juzgar por la edad que representa el niño.

Figura en el inventario de pinturas salvadas del incendio del Alcázar de 1734, con el nº 732 que indica: "Otro del mismo tamaño sin marco retrato de vn niño armado medio cuerpo mano no conocida". Lo volvemos a encontrar en el inventario de 1747, con el nº 272, con la siguiente descripción: "Otro del mismo tamaño que el anttezte. De un manzebo armado a la Romana con un bastton en la mano Yzquierda"⁵³.

Existe otra versión del retrato, más amplia, pues incorpora elementos accesorios y un perro, considerada de mayor calidad que el retrato del Prado⁵⁴. Esta pintura fue grabada por François Jollain l'Ainé (ejemplar en Versailles, inv. grav. 9639) lo que fija con seguridad la identidad del personaje.

⁵¹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 151 y 505.

⁵² Dominique Brême, *Nicolás de Larguilliere 1656-1746*, (Paris: Musée Jacquemart-André, 2003), p. 43.

⁵³ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 148 y 419.

⁵⁴ Venta en Christie's 15 December 2004, Paris, lote 559.



Fig. 6. Nicolás de Largillière, *Felipe II de Orleans, duque de Chartres*, Museo del Prado



Fig. 7. Nicolás de Largillière. *Isabel Carlota de Orleans, futura duquesa de Lorena*, Museo del Prado

- **Isabel Carlota de Orleans**, futura duquesa de Lorena (1676-1744). (MNP, nº cat. P002351) (Fig. 7). Representa a la hija de los duques de Orleans y hermana del anterior, con el que hace pareja y comparte medidas. Se encuentra igualmente recogido en los referidos inventarios de 1734 y 1747. En el primero con el nº 726: "Otro de mismo tamaño sin marco retrato mas de medio cuerpo de vna niña cogiendo ubas de mano no conocida"; y en el segundo bajo el nº 271: "Otro de vna Señorita con un cestillo de Vbas de vara y quarta de Caida y vara de ancho escuela franzesa"⁵⁵. Se trata de una obra de calidad, también de Nicolás de Largillière, actualmente depositada en el museo del Ampurdan. Dominique Brême sugiere que este cuadro fue encargado por la Reina de España y consigna la existencia de dos réplicas, una con variantes en el Museo del Palacio de Versailles (MV 7387) y otra más en colección particular.⁵⁶

- **Ana de Austria**, reina de Francia (1601-1666) (MNP, nº cat. P002406; L. 100 x 86 cm.). Esta pintura es una copia del cuadro enviado por esa soberana a su hermano Felipe IV en 1655, también conservado en el Prado (MNP, nº cat. P002234), como original de los Beaubrun.

Sabemos por la documentación dada a conocer por Amalia Descalzo que, poco después de llegar a España, María Luisa ordenó a su pintor Jean Tiger, la realización de sendos retratos de su abuela Ana de Austria y de su padre⁵⁷.

⁵⁵ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 148 y 419.

⁵⁶ *Visages du Grand Siècle*, cat. exp., pp. 213-214.

⁵⁷ Amalia Descalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, nº 269, (1995), pp. 72-76. En la memoria de pinturas realizadas para la Reina consta:

Dichos retratos debían de ser de medio cuerpo, pues el documento indica que tenían manos y un precio muy inferior al que asigna a los de cuerpo entero. Ante la ausencia de los modelos, el pintor tuvo que basarse en otros retratos ya existentes, lo que permite conjeturar que pudo copiar algunos pertenecientes a la colección real española. Ello explicaría la existencia de esta copia, cuyas medidas sugieren que pudo haber sido destinado a la Galería de la Reina en el Alcázar.

Esta pintura puede corresponder con el nº 285 del Inventario de 1734: "Otro de vara y tercia de alto y vara de ancho sin marco de un retrato de medio cuerpo de una señora viuda de la familia de franzia". Igualmente figura en el inventario de 1747 con el nº 740 "Otro retrato de una señora viuda casa de Francia de vara y tercia de alto y vara de ancho maltratado escuela francesa ciento cincuenta rs"⁵⁸.

- **Felipe, duque de Orleans** (MNP, nº cat. P002301; L. 110 x 87 cm.) Se trata nuevamente de una copia de uno de los retratos enviados por Ana de Austria en 1655, cuyo original, obra de Jean Nocret, también conserva el Prado (MNP, nº cat. P002298). Puede corresponder con el encargado a Tiger junto con el anteriormente comentado.

Es posible que se trate del recogido en el inventario de 1734 con el número 722: "Otto de vara y cuarta de alto y vara de ancha sin marco bien tratado retrato de un Príncipe de la casa real de Francia de medio cuerpo". Con el mismo número aparece en el inventario de 1747 con la siguiente descripción: "722. Ottro de un Cavallero de mas de medio Cuerpo con una Gorra en la mano de vara y media de alto y vara de ancho"⁵⁹.

- **Luis XIII** (1600-1643), (MNP, nº cat. P006170; L., 105 x 86,5 cm.). La presencia de un retrato de Ana de Austria da pie para plantearse si, al igual que el resto de serie, estuvo acompañado por otro haciendo pareja, que en este caso sería su esposo Luis XIII. Este retrato del abuelo de la Reina de España, copia el original de Philippe de Champaigne también remitido a España en 1655. Sin embargo, a diferencia de los dos anteriores, presenta variantes respecto al original orientadas a repetir la misma composición de los retratos de Luis XIV y Felipe de Orleans antes vistos, pues, al igual que en estos, presenta al Rey de tres cuartos, con armadura completa y bastón en una mano y con la otra mano señalando ostensiblemente hacia el fondo, parcialmente visible al correrse la cortina que lo cubre.

Figura en el inventario de 1747 bajo el número 301: "Ottro Retrato de Luis tercero [sic] Rey de Francia con un Vastton en la mano de vara y quartta de Caida y vara de ancho escuela francesa en ttrescienttos y sesenta Rs de vellon"⁶⁰.

"Ytem entregue dos pinturas grandes con manos y cortinajes de la Reyna Madre de franzia y de su RI Alteça del Duque de Orleans a treinta doblones cada uno [...]"

⁵⁸ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 133.

⁵⁹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 132.

⁶⁰ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 150 y 370.

- **Gran Delfín, Luis de Borbón** (1661-1711) (MNP, nº cat. P002367; L., 105 x 87 cm.) La representación de la familia real francesa vendría a completarse con el retrato del heredero al trono, Luis de Borbón, el Gran Delfín (1661-1711), que no llegaría a ocupar el trono al fallecer cuatro años antes que su padre. Este retrato, de medidas análogas a todos los anteriores, también tiene su misma procedencia. Aparece descrito en el inventario de 1747: "362 Otro del delphin de Francia antiguo de vara y quarta de Caida y vara de ancho scuela francesa en doscientos y quarentta Rs"⁶¹.

Se trata de una copia de un original perdido de Francois de Troy⁶², pero que conocemos gracias al grabado realizado por Van Shuppen (ejemplar en la colección de la Reina de Inglaterra, RCIN617127) que lleva la fecha de 1684, por lo que la pintura es necesariamente anterior, encajando perfectamente en el marco cronológico fijado.

- **Ana María Luisa de Orleans** (1627-1693) (MNP, nº cat. P002373; 104 x 86 cm.) (Fig. 8a). Esta pintura está catalogada como un "retrato de señora" de escuela francesa sin identificar al autor. Por sus medidas, también pudo formar parte de este conjunto de pinturas. A nuestro juicio se trata de un retrato de la famosa *Grande Mademoiselle*, Ana María Luisa de Orleans (1627-1693), prima de Luis XIV. La identificación puede hacerse comparándolo con el retrato que Hyacinthe Rigaud le hizo en 1689 (Viena, Kunthistoriches museum, nº inv. 573), donde la Duquesa de Montpensier aparece de algo más edad (Fig. 8b).

Al carecer este retrato de ningún atributo, es difícil su localización en los inventarios, pero es posible que se trate del nº 725 del inventario de 1734: "Otro del mismo tamaño [vara y quarta y vara de ancha] sin marco retrato de medio cuerpo de una señora de mano no conocida".

- **Carlos II de Inglaterra** (1630-1685) (MNP, nº cat. P002407; L., 105 x 86 cm.). Aun cabe suponer la presencia en esta galería de retratos de miembros de la familia real inglesa, familiares de María Luisa por parte materna⁶³, pues Enriqueta de Inglaterra era hermana de Carlos II (1630-1685) y de Jacobo II (1633-1701). Su presencia estaría perfectamente justificada por tratarse de un espacio oficial donde trata de ponerse de relieve, más que el vínculo afectivo, la importancia dinástica de la soberana y sus conexiones con las Casa Reales. Este interés se aprecia por ejemplo en los grabados de Nicolás de L'armessin que representan a María Luisa, en los que, en los breves detalles biográficos que aportan, se hace referencia a que es sobrina del Rey de Inglaterra (a Carlos II en el caso del fechado en 1683 y a Jacobo II en el fechado en 1686)⁶⁴.

⁶¹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 152 y 482.

⁶² Dominique Brême, *Francois de Troy*, (Paris: Somogy, 1997), p. 42.

⁶³ Al no identificarse los personajes retratados en la galería no es posible confirmar este extremo. Sin embargo, el inventario de bienes de la Reina sí especifica que poseía retratos del príncipe y la princesa de Orange, sus primos por línea materna.

⁶⁴ A día de hoy se nos escapa la importancia de estos vínculos de parentesco, pero eran fundamentales entre las élites nobiliarias y las monarquías en la Edad Moderna. Como de



Fig. 8a. Anónimo, *Ana María Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier*, Museo del Prado



Fig. 8b. Hyacinthe Rigaud, *Ana María Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier*, Kunsthistorischesmuseum, Viena

Las medidas de esta pintura concuerdan con las de los demás retratos y seguramente se corresponde con alguno de los abundantes registros de los inventarios de 1734 y 1747, que consignan retratos de personajes armados sin ofrecer más detalles. En concreto, podría corresponder con el número 293 del inventario de 1747: "Vn Retrato de Cauallero con un Morrión en la mano de vara y quarta de caída y vara de ancho de [f.331] mano no conocida en Doscientos Reales"⁶⁵.

- **Jacobo II de Inglaterra**, (1633-1701) (MNP, nº cat. P002410). Esta pintura, tiene las mismas medidas y procedencia que el anterior. Representa al Rey bastante joven, cuando aún era duque de York. Puede corresponder con el nº 299: "Ottro Retrato ttambien de un general armado de la casa de Francia con un Vastton en la mano de vara y quartta de Caida y vara de ancho escuela francesa en ttrescienttos y sesenta Rs de vellón"⁶⁶.

- **Catalina de Branganza**, (1638-1705) (MNP, nº cat. P002409; L., 102 x 88 cm.). Los retratos anteriores pudieron estar acompañados por retratos de sus respectivas esposas. El Prado conserva un retrato de Catalina de Branganza, esposa de Carlos II de medidas semejantes y misma procedencia, pues puede identificarse con el nº 270 del inventario de 1747: "Ottro del mis-

ejemplo de esta relevancia cabe señalar que, de haber tenido descendientes María Luisa, estos habrían sido los depositarios de los derechos al trono inglés de los Estuardo tras la muerte de los nietos de Jacobo II. Al no ser así, estos derechos pasaron a los descendientes de su hermana menor, Ana María de Orleans, duquesa de Saboya.

⁶⁵ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 149.

⁶⁶ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 150.



Fig. 9. *María Luisa de Orleans en traje de caza* (identificación aquí propuesta). Museo del Prado

mo tamaño que el anttezte de una sra Reyna y del propio autor en doscientos Reales de vellón”⁶⁷.

Se trata de una obra realizada por Jean Nocret⁶⁸, con ocasión del viaje que realizó a Portugal en 1657⁶⁹, a fin de retratar a la familia real portuguesa por mandato de Luis XIV. Dado que la pintura original es bastante anterior al periodo que tratamos, no puede descartarse que su ingreso en la colección real sea anterior, sin embargo creemos que esta hipótesis es menos factible. En 1657 España aún estaba en guerra con Portugal, cuya independencia no se reconoció hasta 1668, por lo que es difícil imaginar la entrada de retratos de miembros de esta familia en la colección real española. Sin embargo, sí tiene sentido que se hiciera traer de Francia la única representación disponible allí de esta soberana para decorar la galería. Se sabe que la madre de María Luisa tenía un retrato de Catalina en su colección⁷⁰, así que es razonable que el cuadro fuera heredado por esta y traído a España. En los

⁶⁷ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 148. Pese a la parquedad de la descripción se trata del mismo cuadro, pues el inventario del Buen Retiro de 1772, que mantiene el mismo número de inventario, añade a la descripción que se trata “de una Sra. Francesa señalando a unas rosas”.

⁶⁸ Juan J. Luna, “Jean Nocret y los retratos de la corte de Luis XIV en Madrid”, en *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)*, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, (Madrid: Centro de Estudios Históricos CISC, 1991), pp. 276 y 277.

⁶⁹ Édouard Meaume, *Jean Nocret. Peintre Lorrain*, (Nancy: 1886) p. 11.

⁷⁰ Susana Varela Flor, *Aurum Regina or Queen Gold retratos de D. Catarina de Braganza: entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, (Caxias, Fundación de la Casa de Bragança, 2012), pp. 71-72.



Fig. 9a. *Detalle, María Luisa de Orleans en traje de caza*, Museo del Prado



Fig. 9b. *Detalle, Retrato de María Luisa de Orleans*, colección particular.

fondos del museo de Versailles se conservan otras dos versiones de esta pintura (nº invs. MV 4283 y 3590).

Retratos de busto:

El inventario de 1689 de los bienes de la Reina indica que en el camarín alto nuevo había: "107 pinturas pequeñas, cuadradas y redondas de abanico y retratos de diferentes personas reales de las Casas de Francia y otras partes, con marcos dorados [...]". Por la descripción y su número debían tratarse de miniaturas en su mayoría, pero el inventario también consigna la existencia de otros retratos de busto o medio cuerpo, en formato cuadrado u oval, sobre los que ofrece algo más de información, lo que nos permite realizar algunas propuestas sobre la base de la identidad de los personajes representados, la fecha de su ejecución y su procedencia del Alcázar de Madrid.

Así, el referido inventario consigna dos pinturas con la siguiente descripción: "Ottros dos retratos el Vno de Vna Madama francesa en obalo con marco dorado y el otro de la Granze [sic] de medio cuerpo vestida de hombre con marcos dorados", que tal vez se traten de los dos cuadros siguientes, aunque dificulta la interpretación la referencia a "la Granze", que desconocemos a quien se pretende referir.

El segundo de los cuadros enunciados puede corresponder a la obra anónima de escuela francesa denominada "joven príncipe del tiempo de Luis XIV" (MNP, nº cat. P002418) (Fig. 9). Se trata a nuestro juicio de la propia reina María Luisa, vestida de amazona, atuendo muy semejante a la moda



Fig. 10. Louis Ferdinand Elle, atrib., *Isabel Carlota de Baviera, duquesa de Orleans, en traje de caza*. Berlín, Deutches Historiches Museum

masculina de la época. Al parecer, la hípica era su actividad favorita y fuente de muchos problemas en la corte donde no estaba bien vista esta afición⁷¹, llegándosele a prohibir su práctica en alguna ocasión.

Volviendo al retrato, si tomamos el rostro y lo comparamos con otro de la Reina, vemos que se trata de la misma persona (Fig. 9a y 9b). La casaca que viste, abierta por delante y con mangas cortas que llegan solo al codo, así como el lazo rojo y la corbata, son habituales en la moda femenina para la práctica de la equitación y la caza, según se aprecia en numerosos grabados y retratos de la época. En concreto, son idénticos a los que luce la duquesa de Orleans en el retrato del Deutches Historiches Museum de Berlín (Gm. 2001/1), atribuido a Louis Ferdinand Elle, el joven, obra fechada en 1678⁷². (Fig. 10) Incluso el fondo adamascado es semejante en ambos retratos.

El cuadro del Prado figura en el inventario de pinturas de 1747: nº 285 "Otro igual al anttezte en tamaño y figura de un hombre en ciento y cinquenta Rs"⁷³, y seguramente se trate del nº 525 del inventario de 1734.

⁷¹ También era aficionada a la pintura, pues Antonio Palomino cuenta en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* que pintaba miniaturas, afirmando que lo supo por boca de la propia Reina en presencia del Carlos II.

⁷² Otros ejemplos de este tipo de indumentaria son el retrato de María de Módena en traje de montar, de Simon Verelst (1644-1721), Royal Collection (RCIN 404920), o el de María de Orange (1642-1688), con Hendrik van Zuijlestein y un criado, obra de Jan Mijtens, conservado en el Mauritshuis de La Haya (Inv. n. 114).

⁷³ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 149 y 505.



Fig. 11a. Copia de François de Troy?, *María Ana Victoria de Baviera*, (aquí identificada), Museo del Prado.



Fig. 11b. François de Troy, atribuido, *María Ana Victoria de Baviera, la Gran Delfina*, Alte Pinakotek, Munich

El anterior retrato de cazadora ha estado emparejado desde antiguo con un retrato ovalado de una dama francesa sin identificar considerado como anónimo en el museo MNP, cat. P002438 (fig. 11a), pero que pertenece sin duda a la realeza de ese país pues viste un manto azul florliseado. Existe una réplica idéntica en la Alte Pinakotek de Munich (nº 7553), (Fig. 11b) donde figura catalogado como la Delfina María Ana Victoria de Baviera y atribuido al pintor francés François de Troy. El hecho de su presencia en la colección bávara, apunta a favor de una correcta identificación.

Se identifica con el que figura bajo el nº 284 del inventario de 1747: "Otro de una Señora de la Casa de Francia en obalo de mas de ttres quartas de Caida y lo correspondiente de año en ciento y cinquenta rs de von"⁷⁴.

También se recogen en el inventario: "Ottros dos retratos Uno en obalo del Sermo Sor Duque de Orliens y el otro de Cuerpo enttero de Un hijo suio con marcos dorados tallados".

- El primero de ellos puede ser el retrato de **Felipe de Orleans**, (MNP, nº cat. P002380), obra de Jean Nocret fechable hacia 1665⁷⁵. Sigue el modelo del que se conserva en el palacio de Versailles (MV 2161) donde aparece

⁷⁴ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 149 y 429. Estos autores lo consideran obra de Pierre Mignard

⁷⁵ Luna, *Jean Nocret*, p. 278.

sujetando un medallón con el retrato de su hija, atribuido también a Nocret por Claire Constans.⁷⁶

Finalmente, entre los "5 retratos en obalo de diferentes personas reales de Francia" que figuran en la relación es posible que encontraran los siguientes:

- **Enriqueta Ana de Inglaterra**, (1644-1670) (MNP, nº cat. P002400). Es pareja del anterior, también obra de Nocret. Se trata de una reducción con variantes del de cuerpo entero conservado en la National Portrait Gallery of Scotland (PG 899), del que se conocen numerosas versiones, siendo la más próxima a la del museo del Prado la que se conserva en el museo Rolin de Autun.

Tanto este como su compañero proceden del Alcázar de Madrid, de donde fueron salvados del incendio, figurando en el inventario de 1734 con los números 814 y 815, entre las pinturas que se llevaron a la casa del Marqués de Bedmar: "(814) -Otro de vara de alto y tres cuartas de ancho con marco tallado y dorado de un retrato medio cuerpo armado tambien de la misma familia bien pintado [...] - (815) - Otro del mismo tamaño y marco retrato de vna señora medio cuerpo con vn perrito de la misma mano". Posteriormente fueron consignados en el inventario de 1747 con los números 251 y 253.⁷⁷

- **Felipe de Orleans**, (MNP, nº cat. P002345) (Fig. 12a). Este retrato figura en el Inventario General de pinturas del museo del Prado como anónimo francés, si bien se trata de una obra de Jacob Ferdinand Voet (1639-1689)⁷⁸, pintor de origen flamenco pero afincado en Roma, que trabajó en París los últimos años de su vida, lo que permite datar esta obra con cierta precisión entre 1685 y 1689.

La pintura ha sido restaurada recientemente por el museo y muestra la magnífica calidad propia del periodo final de este autor.

Es posible que se trate de la pintura incluida en el inventario de 1747 con el número 296: "Ottro de un hombre con una Corbatta a lo antiguo de vara escasa de Caída y tres cuartas de ancho de mano no conocida [f. 331v] en doscientos Reales"⁷⁹.

- **Felipe II de Orleans, duque de Chartres**, (identificación aquí propuesta) (MNP, nº cat. P002294; L., 70 x 53 cm.) (Fig. 12b). En nuestra opinión, este retrato de un príncipe sin identificar se trata del hijo del anterior, el futuro regente, representado a los 11 o 12 años. Es también una obra de gran viveza y ha sido atribuido por Francesco Petrucci a Voet⁸⁰. Puede ser la pintura inventariada con el nº 246 del inventario de 1747: "Ottro Rettratto

⁷⁶ Constans, *Musee National du château de Versailles*, p. 685

⁷⁷ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, pp. 147 y 439.

⁷⁸ Cristina Geddo, "New Light on the Career of Jacob-Ferdinand Voet", *The Burlington Magazine*, nº 1176, 143, (Mar, 2001), pp. 138-144.

⁷⁹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 150.

⁸⁰ Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando d' rittrati*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005), p. 291



Fig. 12a. Jacob Ferdinand Voet, *Felipe, duque de Orleans*, Museo del Prado.

de un mancevo armado de medio cuerpo en obalo de mas de ttres quartas de caída y vara y ttercia de ancho en un mil y quinientos rs⁸¹.

Conclusiones:

A pesar de las carencias y la falta de precisión de los inventarios conservados, creemos que existen argumentos suficientes para sostener que el conjunto de retratos de escuela francesa de finales del siglo XVII al que nos hemos referido, conservados actualmente en el Museo del Prado, tienen su origen en la colección reunida por la primera esposa de Carlos II en el Alcázar de Madrid y heredada por este tras su muerte.

⁸¹ Aterido et al., *Inventarios Reales*, II, p. 146.

De entre ellos, resultan de especial interés los que debieron decorar la Galería de la Reina, por tratarse de un espacio de representación donde conformaban un programa decorativo e iconográfico de exaltación dinástica de la soberana dotado de cierta intencionalidad política. Esta idea vendría a confirmar la opinión de la Profesora Virginia Tovar Martín que María Luisa fue la reina de la Casa de Austria que más se preocupó por defender el arte de su país natal y que a través suyo se comenzó a desarrollar la influencia del arte francés en la corte española⁸².

El resto de pinturas estaría constituido por retratos de familiares de menor tamaño, generalmente de busto, que la soberana recibiría como obsequio de estos y que decorarían las estancias privadas de su Cuarto.

En todo caso, durante el reinado de esta reina se incrementó de manera notable la presencia de retratos de escuela francesa en el Alcázar de Madrid, lo que indudablemente tuvo que tener alguna repercusión entre los pintores de la corte madrileña y en la evolución del género en España.

⁸² Tovar, "Sobre el gusto artístico...", p. 201.

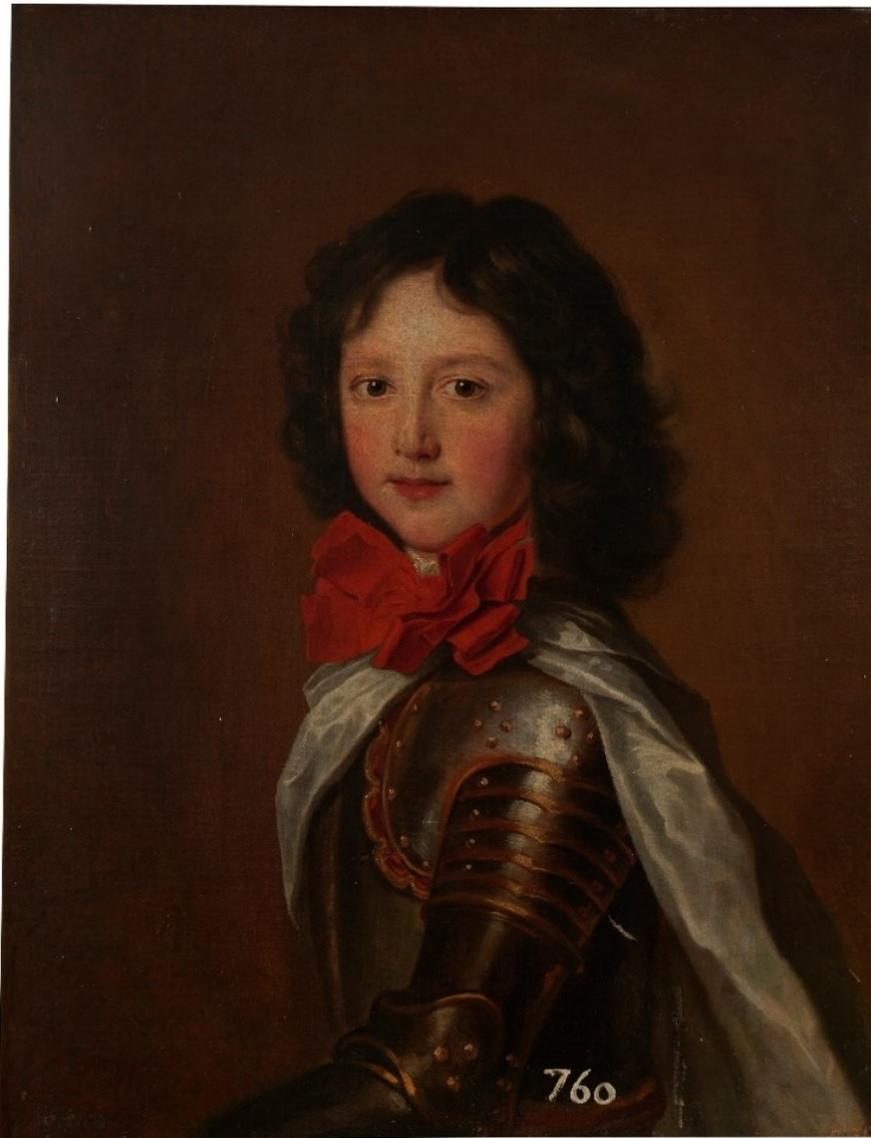


Fig. 12b. Jacob Ferdinand Voet, *Felipe de Orleans, duque de Chartres* (identificación aquí propuesta), Museo del Prado

Bibliografía

Aterido 2004: Ángel Aterido, "La herencia de Mariana de Neoburgo" en *Inventarios reales. Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 193-205.

Aterido 2009: Ángel Aterido, "Pintores y pinturas en la corte de Carlos II" en *Carlos II, el Rey y su entorno cortesano*, dir. Luis Ribot, (Madrid: CEEH, 2009), pp. 187-218.

Aterido 2015: Ángel Aterido, *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*, (Madrid: CSIC, 2015).

Aterido, Martínez y Pérez, 2004: Ángel Aterido, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales. Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Artes Hispánico, 2004).

Barbeito 1992: José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid*, (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 1992)

Baticle 1960: Jeannine Baticle, "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France" en *Varia Velazqueña*, I, (Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960).

Brême 1997: Dominique Brême, *François de Troy*, (Paris: Somogy, 1997).

Constans 1995: Claire Constans, *Musée National du château de Versailles. Catalogue. Les peintures*, (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995).

Descalzo 1985: Amalia Delcalzo, "Juan Tiger, pintor de la Reina María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, nº 269, (1995), pp. 72-76

Fernández Bayton 1985: Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, Vol. 3, (Madrid: Museo del Prado, 1985).

Flor 2012: Susana Varela Flor, *Aurum Regina or Queen Gold retratos de D. Catarina de Braganza: entre Portugal e a Inglaterra de Seiscentos*, (Caxias: Fundación de la Casa de Bragança, 2012).

García Cueto 2013: David García Cueto, "Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano", en *Carlos II y el arte de su tiempo*, dir. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), pp. 257-317.

García Sainz y Ruiz 2000: Ana García Sainz y Leticia Ruiz, "Linaje regio y monacal: La galería de retratos de las Descalzas Reales", en *El Linaje del Emperador*, dir. Javier Portús, (Cáceres: Centro de Exposiciones San Jorge, 2000-2001), pp. 135-157.

Geddo, 2001: Cristina Geddo, "New Light on the Career of Jacob-Ferdinand Voet", *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1176 (Mar. 2001), pp. 139-144.

Heidelberg 1997: *Liselotte von der Pfalz. Madame Am Hofe des Sonnenkönigs*, dir. Sigrun Paas, (Heidelberg: Heilderberger Schlos, 1997).

Kusche 2007: María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores Bartolomé González, Rodríguez de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007).

Lapuerta Montoya 2002: Magdalena de Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo*, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2002).

Londres 2001: *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*, ed. Catharine MacLeod y Julia Marciari Alexander, (London: National Portrait Gallery, 2001)

Luna 1985: Juan J. Luna, *Guía actualizada del Prado*, (Madrid: Alfiz, 1985).

Luna 1991: Juan J. Luna, "Jean Nocret y los retratos de la corte de Luis XIV en Madrid", en *III Jornadas de Arte, Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)* (Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CISC, 1991), pp. 273-281.

Madrid 1994: *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arte y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, Fernando Checa Cremades, (Madrid: Comunidad de Madrid, 1994)

Madrid 1998: Miguel Falomir Faus, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, dir. Fernando Checa Cremades (Madrid: Museo del Prado, 1998), pp. 203-227.

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2002: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo "La colección de pintura de la Reina Mariana de Neoburgo", *Goya*, nº 286, (2002), pp. 49-56

Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo 2007: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tiene su majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid año del 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007).

Martínez y Rodríguez 2015: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015).

Martínez Leiva 2016: Gloria Martínez Leiva, "De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo", en *Estudios de Platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2016) pp. 361-373.

Maura y Gamazo 1990: Gabriel Maura y Gamazo, *Vida y Reinado de Carlos II*, (Madrid: Aguilar, 1990).

Merot 2009: Alain Merot, "Ana de Austria y las Artes", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre National de recherche du château de Versailles, 2009), pp. 243-263.

Meaume 1886: Édouard Meaume, *Jean Nocret. Peintre Lorrain*, (Nancy: 1886).

Michel 2009: Patrick Michel, "El entorno personal de una reina de Francia en el siglo XVII: Ana de Austria y su mobiliario", en *Ana de Austria Infanta de España y Reina de Francia*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica y Centre National de recherche du château de Versailles, 2009), pp. 265-293.

Monville 1731: Abbé de Monville, *La Vie de Pierre Mignard*, (Amsterdam: 1731).

Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. La colección real, I*, (Madrid: Espasa Calpe, 1990).

Nantes 1997: *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV*, Dominique Brême, (Nantes: Musée des Beaux Arts, 1997)

Nikolenko 1983: Lada Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the Grand Siècle*, (Munich: Nitz Verlag, 1983).

Palomino 1715: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, (Madrid: 1715)

París 2003: *Nicolas de Largillierre 1656-1746*, Dominique Brême, (Paris: Musée Jacquemart André, 2003)

París 2015: *Velázquez*, dir. Guillaume Kientz, (Paris: Grand Palais, 2015).

Petrucci 2005: Francesco Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando d' rittrati*, (Roma: Ugo Bozzi, 2005).

Rodríguez G. de Ceballos 1997: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos "El cuarto de la Reina en el Alcázar y otros sitios reales", en *La Mujer en el arte español. VIII jornadas de arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CSIC (Madrid: Alpuerto, 1997), 203-215.

Tobar 1997: Virginia Tobar, "Sobre el gusto artístico de las reinas de España en el siglo XVII", en *La Mujer en el arte español. VIII jornadas de arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos CSIC, (Madrid: Alpuerto, 1997), pp. 187-202.

Recibido: 3/04/2018

Aceptado: 29/10/2018