

Un retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal, posible obra de Félix da Costa Meesen, en el Museo del Prado

A Portrait of Maria Sophia Elisabeth of Neuburg, Queen of Portugal, possibly by Félix da Costa Meesen, in the Prado Museum

Eduardo Puerto Mendoza¹

Investigador independiente

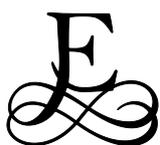
Resumen: Se estudia en el presente artículo un retrato perteneciente al Museo del Prado, tradicionalmente considerado como de María de Módena y atribuido a William Wissing. Se propone una nueva identificación del personaje efigiado, que se trataría en realidad de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal. Este cambio obliga a reconsiderar su autoría a partir de sus características estilísticas y de la información disponible sobre los pintores presentes en la corte de Lisboa en las últimas décadas del siglo XVII, estimándose como autor más probable el pintor y tratadista portugués Félix da Costa Meesen.

Palabras clave: Retrato cortesano; pintura barroca; Museo del Prado; Portugal; Félix da Costa Meesen; Feliciano de Almeida.

Abstract: This article studies a portrait belonging to the Prado Museum, traditionally considered to be of Mary of Modena and attributed to William Wissing. A new identification of the sitter is proposed, suggesting that it is actually Maria Sophia Elisabeth of Neuburg, Queen of Portugal. This modification necessitates reconsidering the authorship of the work based on stylistic characteristics and available information about the painters present at the court in Lisbon during the last decades of the 17th century, with the most likely author considered to be the Portuguese painter and theorist Félix da Costa Meesen.

Keywords: Court Portraiture; Baroque painting; Prado Museum; Portugal; Félix da Costa Meesen; Feliciano de Almeida

¹  <http://orcid.org/0000-0002-4579-0240>



Entre los amplísimos fondos que alberga el Museo del Prado se encuentra un retrato identificado hasta el momento como de María de Módena, reina de Inglaterra, atribuido al pintor de origen holandés William Wissing (P002399; Fig. 1). Se trata de una pintura ejecutada con corrección, pero escasamente estudiada, pues no ha atraído el interés de los investigadores.

La figura se presenta de tres cuartos (Lienzo, 142 x 105 cm.), ricamente ataviada y girada hacia la derecha, sujetando el manto con una mano, mientras que la otra porta una rama de olivo. Una corona y cetro reales que la identifican como soberana aparecen en segundo plano, mientras que un amplio cortinaje tras el que se aprecia un relieve clasicista con unos angelotes sosteniendo una guirnalda y una ventana abierta al exterior, completan la escenografía.

El óleo, aunque algo oscurecido por el barniz, presenta buen estado, conservando los empastes en las zonas más iluminadas y muestra una pincelada segura, propia de un artista que domina su oficio².

La pintura procede de la colección real, encontrándose ya en el Museo del Prado en 1834³, cuando aún era el Museo Real. En los inventarios de los siglos XVIII y XIX el retrato figuró como de una reina sin identificar. Más adelante, en los años 20 del siglo XX se consideró que se trataba de Catalina de Braganza, reina de Inglaterra⁴ y, posteriormente, su cuñada María de Módena, esposa de Jacobo II Estuardo, identificación esta que se mantiene hasta la fecha.

Un análisis detenido de la pintura lleva a la conclusión de que no se trata de la monarca británica. La semejanza física con los retratos seguros de esta reina realizados en la época de su ascensión al trono, realizados por William Wissing o Godfrey Kneller⁵, no es excesiva. Por otra parte, la corona que aparece en segundo plano no se corresponde con la confeccionada para su coronación en 1685, que estaba forrada de armiño en su parte inferior, tal como se aprecia en la actualidad⁶ y en los retratos conservados de los pintores citados anteriormente.

La efigiada es en realidad María Sofía Isabel de Neoburgo (1666-1699), reina consorte de Portugal por su matrimonio con Pedro II de Braganza, de

² Quiero agradecer al jefe del departamento de pintura italiana y francesa hasta 1800 del Museo Nacional del Prado, D. David García Cueto, que me facilitara el acceso a los almacenes del museo para examinar esta obra.

³ Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996), p. 260.

⁴ Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 11ª ed. corregida y aumentada, (Madrid: Tipografía artística, 1920), pp. 471 y 472.

⁵ Por ejemplo, el conservado en la National Portrait Gallery de Londres (nº NPG 214), firmado por William Wissing, o el existente en Chirk Castle, Wrexham, obra de Godfrey Kneller (NT 1171160).

⁶ Se conserva en la Royal Collection, RCIN 31707.



Fig.1. Félix da Costa Meesen (aquí atribuido), *Retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal* (atribución e identificación aquí propuestas), ca. 1687-1699, Madrid, Museo Nacional del Prado, (n.º cat. P002399). ©Museo Nacional del Prado.

quien fue su segunda esposa⁷. El aderezo de la cabeza, que consta de una diadema de perlas en cuyo centro destaca lo que parecen ser tres brillantes, uno engastado en rombo y otros dos laterales, y unos pendientes de arracada de los que cuelga un diamante y una gran perla en forma de lágrima, son casi idénticos a los representados en el retrato realizado por Jan Frans Van Douven, actualmente conservado en la Galería degli Uffizi de Florencia (Lienzo, 84,5 x 65,6 cm inv. n.º 0900196098; Fig. 2), procedente de la colección de efigies familiares que perteneció a Ana María Luisa de Medici.

El lienzo del Prado presenta además una serie de elementos accesorios significativos muy del gusto de la época, que contribuyen a identificar el personaje y definir la función en la sociedad. Así, además de la corona y el cetro reales, la rama de olivo que lleva en la mano izquierda, simboliza la paz, en clara referencia a Pedro II, cuyo apelativo era "O Pacifico". El vestido blanco recamado de oro se corresponde con el que era apropiado en el cere-

⁷ Para una biografía de esta reina ver, Isabel Drumond Braga y Paulo Drumond Braga, *Duas rainhas em tempo de novos equilíbrios europeus. Maria Francisca Isabel de Saboia. Maria Sofia Isabel de Neuburg*, (Lisboa: Circulo Leitores, 2012).



Fig. 2. Jan Frans Van Douven, *Retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal*, ca. 1690-1699. Florencia, Galleria degli Uffizi, (inv. n.º 0900196098) © Galleria degli Uffizi.

monial portugués⁸ y vestida con esos colores había desembarcado esta reina en Lisboa en el mes de agosto de 1687⁹.

No obstante, la clave definitiva sobre la identidad de la efigiada la ofrece una réplica con variantes de este retrato, conservada en la colección de los condes de Castell-Castell (Alemania). Esta obra repite el modelo de la pinacoteca madrileña, si bien la mano izquierda reposa sobre una corona que sustituye a la rama de olivo. Este lienzo forma pareja con otro que representa al rey Pedro II, figurando ambos correctamente identificados en esta colección. Al parecer, un antepasado de su propietario fue Gran Mayordomo del Elector Palatino y encargado de acompañar en 1687 a la princesa hasta Ámsterdam donde la entregó a su séquito portugués¹⁰.

María Sofía fue la undécima de los diecisiete hijos habidos del matrimonio entre el Elector Palatino del Rin Felipe Guillermo de Neoburgo y su esposa Isabel Amalia de Hesse-Darmstadt. Era hermana, por tanto, de la reina de España Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II. Fue madre de siete hijos, de los cuales seis le sobrevivieron, entre ellos, el futuro Juan V.

⁸ Leticia Ruiz Gómez, "La princesa Isabel de Borbón (h. 1620)", en: *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, coord. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), p. 68-69, n. 13

⁹ Drumond et al., *Duas rainhas*, p. 293.

¹⁰ Prosper Graf Zu Castell-Castell, *Katalog der porträts im besitz des Fürsten zu Castell-Castell Schloss Castell*, (Würzburg: Mainfränkische Hetfe, Heft 29, 1957), p. 52 e il. VI.

Sin embargo, esta reina no logró desarrollar una destacada influencia política por motivos ajenos a su voluntad, según se aprecia de un memorial dirigido a su esposo donde se quejaba de que no se le informaba de los asuntos públicos¹¹.

La pintura madrileña presenta un notable interés tanto por su iconografía, casi inexistente en el caso de esta reina, como por tratarse de uno de los escasos ejemplos de retrato barroco de corte portugués que han llegado hasta nuestros días, ya que toda la ciudad de Lisboa, incluido el palacio real y los principales palacios nobiliarios con todo su contenido, quedaron completamente destruidos en el terremoto de 1755¹². A este desastre se sumarían otros acontecimientos posteriores como el incendio en 1794 de la Real Barraca, sede de la corte tras el seísmo, o la dispersión del patrimonio mobiliario de la Corona tras la huida de la Corte a Brasil en 1807 ante la invasión francesa. De este modo, como señala Pimentel, los ejemplos hasta la fecha conocidos constituyen un conjunto poco representativo que ofrece una imagen incompleta del panorama¹³.

La iconografía de esta reina es muy escasa. Además del citado retrato de Van Douven, que no fue realizado del natural, se conoce un lienzo de Wolfgang Lorenz Hopfer ejecutado en Alemania antes del matrimonio¹⁴ y un retrato de busto de discreta calidad perteneciente al Museu Nacional dos Coches de Lisboa (Lienzo, 67 x 56 cm. inv. n.º 05259 TC; Fig. 3).

La identificación propuesta del personaje tiene como consecuencia inmediata que debe descartarse la atribución a Wissing, tanto por razones geográficas como cronológicas, ya que este autor falleció en Inglaterra en 1687, año del matrimonio de la soberana. Es por ello preciso realizar algunas reflexiones sobre el contexto y los autores presentes en Lisboa en la última década del siglo XVII.

El marco temporal para la datación del retrato viene establecido por la biografía de la efigiada, reina de Portugal entre 1687 y su fallecimiento el 4 de agosto de 1699. En esos años, la monarquía portuguesa ya había abandonado el modelo de retrato español anterior, aún muy presente en los reinados anteriores de Juan IV y Alfonso VI¹⁵. Tras el segundo matrimonio de Pedro II y por influencia de la nueva soberana D^a. María Sofía Isabel de Neoburgo, se favoreció en la corte de manera definitiva la moda francesa¹⁶

¹¹ Entre otras cuestiones afirma que "*En la casa palatina las mujeres no nacen para la rueca, ni para la aguja ni para parir solamente. Con la sangre de tantos heroes aun en los cuerpos de las hembras se infunden de espíritus de causas mayores*". Fragmento transcrito en Drummond et al., *Duas rainhas*, p. 342.

¹² Angela Delaforce, *Art and Patronage in eighteenth century Portugal*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 287.

¹³ António Filipe Pimentel, "Os pintores de d. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de história da arte*, nº5, (2008), pp. 137 y 138.

¹⁴ Alte Pinakothek Munich (inv. nº 4246). (En web: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/OrLWA8X4NO/wolfgang-lorenz-hopfer/maria-sophia-elisabeth-tochter-des-kurfuersten-philipp-wilhelm-von-der-pfalz>; consultada: 19 de junio de 2024).

¹⁵ El principal retratista cortesano en estos años fue José de Avelar Rebelo que sigue claramente el modelo de retrato cortesano español, como se aprecia en su retrato de Juan IV del palacio ducal de Vila Viçosa.

¹⁶ António Filipe Pimentel, *Arquitectura y poder o real edificio de Mafra*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2002), p. 80.



Fig. 3. Atribuido a António de Oliveira de Louredo, *Retrato de María Sofía Isabel de Neoburgo, reina de Portugal*, ca. 1687-1699. Lisboa, Museo Nacional dos Coches (inv. n.º 05259 TC) © Museu Nacional dos Coches.

ya introducida por su predecesora, una princesa de Nemours educada en la corte de París¹⁷. Con esta adopción del gusto francés, tanto en la moda como en el arte, se pretendía de ofrecer una imagen más actualizada e internacional, acorde con los gustos imperantes en otras cortes europeas¹⁸. A tal fin, una vez conseguida la estabilidad política tras la muerte de Alfonso VI en 1683 y el acceso al trono de Pedro II como rey por derecho propio, se trató de atraer a Lisboa a pintores extranjeros, principalmente franceses e italianos, objetivo conseguido especialmente durante el reinado de su sucesor Juan V. Simultáneamente, los pintores portugueses trataron de adaptarse a los nuevos gustos que les eran demandados, a cuyo efecto partirían tanto de los cuadros como de las estampas de procedencia europea llegadas a Portugal, labor en la que los intercambios de pintura entre las diferentes cortes debió jugar un papel importante.

La obra del Museo del Prado no parece que se deba uno de estos pintores extranjeros atraídos a la corte lisboeta. Si bien existen referencias documentales sobre la presencia en Lisboa del pintor francés Claude Lebault y que este realizó retratos de la familia real¹⁹, no se ha podido confirmar este

¹⁷ Maria João Miranda Fialho, *O Traje de Corte Feminino em Portugal. Da Época de D. Manuel I a D. Pedro II*, tesis de maestría en História de Arte, 2011, p. 112, (En web: <https://run.unl.pt/handle/10362/12257>; consultada: 23 de junio de 2024).

¹⁸ Pimentel, "pintores de d. João V", p. 138.

¹⁹ Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750) Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, tesis doctoral, Universidad de Lisboa, (Lisboa: 2012), p. 228. (En web: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8491>; consultada: 18 de junio de 2024).

viaje. En todo caso, la supuesta estancia de este pintor en Portugal sería posterior al fallecimiento de la reina²⁰, lo que unido al hecho de que no parece de escuela francesa, tal como apreció Marcelle Nicolle²¹, permite descartar esta posibilidad.

Lo más probable es que este lienzo se deba a los pinceles de alguno de los pintores portugueses que trabajaban al servicio de Pedro II. Los más dotados en activo en esta época que sabemos especializados en el retrato²², fueron Feliciano de Almeida (1635-1694), António de Oliveira de Louredo (act. 1675-1704) y Félix da Costa Meesen (1639-1712). Sin embargo, como consecuencia de los desastres naturales y eventos antes referidos, nos encontramos ante una extraordinaria carencia, tanto documental como de ejemplares seguros, que impide establecer una delimitación estilística de estos autores para tratar de determinar la autoría del retrato del Museo del Prado²³, labor ciertamente compleja que no permite efectuar un pronunciamiento absoluto sobre esta cuestión.

Lo que sí es claramente apreciable en el retrato de María Sofía de Neoburgo es la adopción del modelo internacional de retrato, lo que acredita la recepción de influencias artísticas extranjeras en el Portugal de la época.

Feliciano de Almeida es considerado el retratista más capacitado de este periodo²⁴. Es segura su autoría del retrato del embajador inglés en Portugal, Edward Montagu, Lord Sandwich²⁵, así como de una serie de generales portugueses encargada por Cosme III de Medici en 1669 y custodiada actualmente en la Galleria degli Uffizi²⁶. En estas obras se aprecia aún una fuerte dependencia del retrato cortesano español, al disponer las figuras sobre fondos oscuros y neutros, enmarcados por un gran cortinaje rojo, características que no están presentes en el retrato del Prado. La distancia temporal de casi veinte años entre estas pinturas de Almeida y la fecha más

²⁰ Annick Vandroux, "Quelques nouvelles de Claude Lebault peintre Bourguignon (Port de Chauvort 1665-1726)", *Trois Rivières*, nº 66, (2006), p. 26. Según esta autora el posible viaje a Portugal, sobre el que no existe certeza, habría podido tener lugar entre 1701 y 1703.

²¹ Afirma este autor lo siguiente: "Ce tableau, aux ombres noirâtres, n'a rien de particulièrement français". Marcel Nicolle, *La peinture française au musée du Prado*, (Paris: Perrin, 1925), p. 61. Esta opinión, que compartimos, hace también poco probable que se trate de una obra del francés Jérôme Trudon (o Trudon), pintor del que apenas existen datos, pero que estuvo en Lisboa trabajando para la iglesia de Nuestra Señora de Loreto. Vitor Serrão, "A pintura antiga na igreja de Nossa Senhora do Loreto", en *Igreja do Loreto - 500 anos (1518-2018)*, coord. Nunziatella Alessandrini, (Lisboa: Ed. da Confraternidade Italiana de Nossa Senhora do Loreto, 2018), p. 159.

Trudon fue también el autor de un retrato de la infanta Isabel Luisa, conocido únicamente a través de una estampa alegórica grabada por Gerard Edelinck en 1690, (Londres: British Museum, 1872), (inv. n.º 0511.1279).

²² No se han tomado en consideración otros pintores activos en Lisboa, bien por haber fallecido antes de la llegada de la reina, como Josefa de Óbidos (1630-1684) y António de Sousa (act. 1658-1687), o bien porque no consta que hayan desarrollado una actividad retratística, como Bento Coelho da Silveira (1617 - 1708) o António de Oliveira Bernardes (1662-1732).

²³ Esta dificultad es destacada por Susana Varela Flor y Pedro Flor en "Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa", *Livros Muitas Cousas*, nº 6, (Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2018), p. 15.

²⁴ Vitor Serrão "Feliciano de Almeida", en *Diccionario da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, (Lisboa: Editorial Persença, 1989), p. 26; Gonzalez, *Arte do Retrato*, p. 161.

²⁵ Retrato realizado en 1668. Esta pintura estuvo en posesión de los descendientes del retratado hasta su destrucción en un incendio en 1997, por lo que sólo es conocida por fotografía. Gonçalves, *Arte do Retrato*, p. 153.

²⁶ Susana Varela Flor, "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) in Cosimo III de' Medici's Gallery", *RIHA Journal*, 0144, (diciembre 2016).



Fig. 4. Gerard Edelinck sobre una pintura de Félix da Costa Meesen, *Retrato de João Curvo Semmedo*, estampa calcográfica, 1688. Ámsterdam, Rijksmuseum (RP-P-BI-7487). © Rijksmuseum.

temprana posible del retrato de María Sofía, posibilita una evolución estilística del artista hacía fórmulas más acordes con las corrientes internacionales, que impide descartar *a priori* su autoría²⁷. Sin embargo, no parece que fuera el caso, a juzgar por la valoración que de este pintor hizo Félix Da Costa Meesen en su tratado *Antiguidade Da Arte Da Pintura*, fechado alrededor de 1696, donde sostiene que “su pintura seguía la escuela gótica sin relieve y fuerza de colores”, de modo que “sus retratos parecen superficie”²⁸.

Por su parte, una atribución al pintor António de Oliveira de Louredo, tendría a su favor la certeza de que fue retratista de corte en el periodo en que se ejecutó la pintura. Está documentado que un retrato de Pedro II que se encontraba en la Biblioteca Nacional de Lisboa era de su mano²⁹ y también, que obtuvo nombramiento oficial como pintor de retratos de la reina María Sofía de Neoburgo en 1697³⁰. Por este motivo se le viene atribuyendo el retrato de esta soberana antes referido del Museu Nacional dos Coches de

²⁷ Se le atribuye un retrato de cuerpo entero del arzobispo de Braga D. Luis de Sousa, fechable hacia 1680, donde se aprecia una mayor luminosidad acorde con las corrientes clasicistas. No obstante, también cabe la posibilidad de que esta pintura se realizara en Italia donde este prelado desempeñó el cargo de embajador entre 1676 y 1682. Sobre dicha estancia, ver Teresa Leonor M. Vale, “Un ambasciatore portoghese a Roma nel seicento (1676-1682): tra semplice acquisti di opere d’arte e collezionismo”, *Studi di Memofonte* 12, (2014), pp. 38-54.

²⁸ Félix da Costa, *Antiguidade da arte da pintura*. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. (En web: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10075634>; consultada 19 de junio de 2024), p. 206.

²⁹ Gonçalves, *Arte do Retrato*, p. 171.

³⁰ Gonçalves, *Arte do Retrato*, p. 167.



Fig.5. Gerard Valck sobre una pintura de Félix da Costa Meesen, *Retrato de João Curvo Semmedo*, estampa calcográfica, 1689. Viena, Biblioteca Nacional de Austria (inv. n.º 00253793) © Biblioteca Nacional de Austria.

Lisboa, único que, hasta ahora, se conocía de ella pintado en Portugal. Igualmente, se le asigna la autoría de un retrato póstumo de la reina María Francisca de Saboya³¹ y otro de Aires de Sousa de Castro³² conservado en una colección particular portuguesa. De ser correctas estas atribuciones, el cuadro del Prado no podría ser suyo, al tratarse de obras de inferior calidad.

Félix da Costa Meesen fue un pintor y tratadista portugués hijo del también pintor Luís da Costa. Ocupó el cargo de pintor regio de Pedro II desde 1687, año del segundo matrimonio de este rey, si bien el nombramiento oficial tuvo lugar en 1705³³. Sus retratos, aunque documentados, no son conocidos. Por fortuna, existen varios grabados ejecutados a partir de sus retratos del médico de la corte João Curvo Semmedo, realizados por Gérard Edelinck (Fig. 4), Gerard Valck (Fig. 5) y Arnold van Westerhout (ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal, e-315-v), en 1688, 1689 y 1705, respectivamente. En estos grabados, realizados por diversos especialistas, se puede apreciar una

³¹ Lisboa, Museu Nacional dos Coches, (inv. N.º HD 6), (óleo sobre lienzo, 133 x 92,5 cm.). *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, dir. Luís de Moura Sobral, (Lisboa: Palacio Nacional da Ajuda, 1998), p. 440.

³² José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2010), p. 38.

³³ Susana Varela Flor "A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado", en *A Herança de Santos Simões, Novas Perspectivas para o Estudo Da Azulejaria e Da Cerâmica*, (Lisboa: Edições Colibri, 2014), p. 436



Fig. 6. Alexander Browne (editor), sobre una pintura de Peter Lely, *Elizabeth Lyon (nacida Stanhope), condesa de Strathmore*, grabado a media tinta, ca. 1680-1684. Londres, National Portrait Gallery, (NPG D30557 © National Portrait Gallery).

notable capacidad para el retrato³⁴ perfectamente parangonable con el cuadro de la pinacoteca madrileña.

Félix da Costa poseía una gran cultura artística y había viajado a Inglaterra en 1662 en el séquito de Catalina de Braganza, donde posiblemente permaneció un periodo dilatado de tiempo, pues no vuelve a estar documentado en Lisboa hasta 1671³⁵. Allí conoció de primera mano las colecciones reales inglesas y se familiarizó con la actividad de los retratistas que trabajaban en la corte, en especial con el pintor Peter Lely, cuyo taller visitó³⁶. Esta estancia justificaría la influencia del retrato cortesano inglés que se aprecia en el cuadro del Prado, pues la disposición de la figura y la incorporación de elementos clasicistas recuerdan los retratos de Peter Lely y de su discípulo William Wissing. Esta similitud compositiva es apreciable en las estampas realizadas a partir de pinturas de Peter Lely, tanto en la pose, como la que representa a Lady Stanhope (Fig. 6), como en la incorporación de un relieve con angelotes sosteniendo una guirnalda, utilizado en los retratos de María de Orange (Fig. 7) o María de Módena (British Museum,

³⁴ Estos grabados son fácilmente fechables pues todos ellos indican la edad del efigiado con 52, 53 y 68 años. Existe un cuarto grabado con el retrato de este médico, también a partir de una pintura de Félix da Costa, realizado por Edelinck en 1698, donde se aprecian las mismas características (ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal, (inv. n.º e-244-p).

³⁵ Está documentado en Inglaterra en 1668, Flor, "presença de artistas", p. 436. Posiblemente permaneciera allí hasta el final de la década, pues no es hasta 1671 cuando se le menciona formando parte de la Hermandad de San Lucas. Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Pintores de Lisboa Séculos XVII-XVIII A Irmandade de S. Lucas*, (Lisboa: Scribe, 2013), p. 45.

³⁶ Flor, *presença de artistas*, p. 435



Fig. 7. Jan van der Vaart, sobre una pintura de Peter Lely, *María II siendo princesa de Orange*, grabado a media tinta, ca. 1675-1688. Londres, British Museum (inv. n.º 1934,0217.106) © The Trustees of the British Museum.

1902,1011.5320) semejanzas que, sin duda, han influido en que durante tanto tiempo haya sido considerada una obra de esa procedencia.

Los datos anteriormente indicados, esto es, la condición de pintor regio de Félix da Costa, la calidad de sus retratos perceptible a través de los grabados y la influencia inglesa, apuntan a una atribución de la pintura del Prado a este autor como la opción más plausible en el momento actual, en tanto no aparezcan nuevos ejemplares que permitan definir con mayor grado de precisión la obra de los distintos artífices del momento.

La presencia de este lienzo en la colección real española se justifica por el parentesco de la efigiada con Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, pues eran hermanas, nacidas con un año de diferencia. Ambas conservaron una estrecha relación tras sus matrimonios³⁷, hasta el punto de que Mariana estuvo inconsolable tras conocer el fallecimiento de María Sofía³⁸. Existe asimismo constancia documental del interés de la reina de España por conformar una colección de retratos de toda su familia en el cuarto que ocupaba en el Alcázar de Madrid, a cuyo efecto se dirigió a diversos miembros de la misma solicitándoles el envío de retratos³⁹.

³⁷ Drumond et al., *Duas rainhas*, p. 326

³⁸ Adalberto de Baviera y Gabriel Maura Gamazo *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2004), tomo II, p. 1060.

³⁹ Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*, (Madrid: CEEH, 2022), pp. 260-261.

Los inventarios reales permiten trazar con exactitud la procedencia y vicisitudes de la pintura. Es seguro que estuvo en el Alcázar de Madrid, si bien no consta de forma individualizada en el inventario de dicho palacio realizado en 1701, tras la muerte del último Austria, ya que, en varias de las entradas, los retratos se consignan de forma agrupada. Probablemente se trate de alguno de los numerosos retratos reales de medio cuerpo que se encontraban en el Cuarto bajo de la reina⁴⁰ y que la viuda de Carlos II declaró que eran todos suyos⁴¹. Se salvó del incendio que destruyó ese edificio la Nochebuena de 1734, figurando con el n.º 741 en el inventario redactado ese mismo año de las pinturas salvadas del siniestro⁴², pasando provisionalmente a la casa del duque de Bedmar. Aparece nuevamente en el inventario realizado tras la muerte de Felipe V en 1747, emparejado con un retrato de un rey descrito como armado y con una corona en la mano⁴³. Ambos pasaron posteriormente al palacio del Buen Retiro donde se inventarían en 1772, en la Galería del Mediodía con los números 274 y 741, erróneamente descritos como "los sres. Delfines de Francia"⁴⁴.

Las dos pinturas seguían en 1794 en dicho palacio, cuando fueron registradas con los números 856 y 858⁴⁵. Por desgracia, el retrato de rey, lógicamente, Pedro II, fue considerado inútil y enajenado en esa ocasión⁴⁶. El

⁴⁰ En el Cuarto bajo o de verano de la Reina se recogen sin individualizar numerosos retratos reales, algunos de medio cuerpo. En la "Pieza donde su magestad asiste el verano" incluye "[...] *Ottros Catorce retratos de medio Cuerpo de personas reales con marcos dorados. = Ottros doze retrattos de medio Cuerpo de personas reales sin marco. [...] Y otros Catorze retrattos de las mismas Casas [Austria y de la de Neoburg] más pequeños Con marcos dorados*" En la "Pieza de Damas", había "Ottros treze retrattos de personas Reales de medios Cuerpos de personas reales desiguales". Gloria Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, vol. III, (Madrid: Museo del Prado, 1985), pp. 16, 18 y 19.

⁴¹ Memorial presentado en enero de 1701 por Mariana de Neoburgo indicando la relación de Alhajas que son de su propiedad, entre las que cita "Mas todos los retratos que estaban en la Galeria de la Damas y otros que estaban colgados en el quarto de avajo y los tiene don Gabriel de Silva Aposentador". José María Barbeito "Piezas de las colecciones artísticas del Alcázar enajenadas a la muerte de Carlos II. La Sala de las Furias", en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid: Nerea, 1994), p.423.

⁴² Inventario de las pinturas salvadas en el incendio del Alcázar en 1734, AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13, "741 Otro del mismo tamaño [vara y dos tercias de alto y vara y quarta de ancho] *sin marco retrato mas de medio cuerpo de una reina de mano no conocida*". Tenemos esta certeza porque así lo indica el listado de correspondencias entre los números nuevos asignados en el inventario de 1789-1794 (que aún conserva el lienzo) y los antiguos, señalando que el (n.º 858) del inventario de 1789-1794 corresponde con el (n.º 741) del inventario antiguo. Archivo General de Palacio (en adelante AGP), Reinados, Fernando VII, Caja 544/20).

⁴³ Inventario de 1747 (furriera del Rey). "274 *Ottro Retratto de un Rey armado con una corona en la mano de vara y dos tercias de cahida y vara y quarta de ancho en ttrescienttos y sesenta Rs de vellon [] 275 Ottro Retratto igual al antezedente de una Reyna con un ramo de Laurel en la mano Yzquierda en Trescienttos y sesenta rs de vellón*". Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales: Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, t. II, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), p. 148.

Esta pintura también figura en el inventario de 1734, con el número 740 que precede al de la reina: "740. *Otro, de vara y dos tercias de alto y vara y quarta de ancho, sin marco, retrato más de medio cuerpo de un Rey, mano no conozida*". AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁴⁴ Inv. Palacio del Buen Retiro de 1772 "274 y 741. *Dos Retratos iguales de los Sres. Delfines de francia de siete quartas de alto, y vara y quarta de ancho*", AGP, leg. 38, exp. 45.

⁴⁵ "856 *Otra, retrato de medio cuerpo de un Rey, inútil [...] 858. Otra, Copia de Ram con el retrato de medio cuerpo de una reina, de siete quartas de alto y cinco de ancho*". Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios Reales. Carlos III, 1789, II*. (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1989), p. 321.

⁴⁶ Con ocasión de la redacción de este inventario se calificaron como inútiles 214 pinturas y salieron del patrimonio real, pues fueron repartidas entre empleados del palacio por el Intendente siguiendo una Real Orden de 19 de agosto de 1790, tal como consta en el listado de correspondencias, (AGP Reinados, Fernando VII, Caja 544/20). Salvo raras excepciones, estas pinturas no se han podido identificar hasta el momento.

de la reina continuó en dicho palacio hasta 1808⁴⁷, cuando fue trasladado al palacio de Buenavista junto a las demás pinturas del Retiro, pasando al término de la Guerra de la Independencia al edificio del Paseo del Prado donde aún permanece en la actualidad.

Como conclusión, la identificación del retrato de María Sofía de Neoburgo resulta de gran interés iconográfico, histórico y artístico, tanto por la inexistencia de efigies de calidad de esta soberana como por la escasez de retratos de la corte de Lisboa en esta época y las consiguientes lagunas de conocimiento sobre la calidad artística y características estilísticas de los diversos pintores que trabajaron en ella.

Aunque aquí se apunta hacia una atribución favorable al pintor Félix da Costa Meesen, debemos reconocer que el estado actual del conocimiento no posibilita la emisión de un pronunciamiento definitivo. En todo caso, el ejemplar del Museo del Prado constituye un elemento seguro que permite comprobar el nivel de calidad alcanzado por retrato cortesano en Portugal a finales del siglo XVII, bastante superior al que hasta ahora se venía reconociendo, tratándose de una pieza importante sobre la que desarrollar futuras líneas de investigación que amplíen el conocimiento de los distintos artífices presentes en la Lisboa de Pedro II.

⁴⁷ Así consta en el inventario de las pinturas que existen en este El Palacio del Buen Retiro en el año de 1808, (AGP, Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 59).

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 13. *Inventario de las pinturas salvadas en el incendio del Alcázar en 1734.*

Secc. Administrativa, leg 38, exp. 45, *Reconocimiento de las pinturas de S.M. que se hallan colocadas en su Real Palacio del Buen Retiro, que antes fueron dotación del de Madrid, 1772.*

Secc. Administrativa, leg. 38, exp. 59. *Inventario de las pinturas que existen en este RI Palacio del Buen Retiro en el año de 1808.*

Reinados, Fernando VII, Caja 544/20. *Relación de los números nuevos y los números antiguos, su señal y color, [1787].*

Bibliografía:

Anes 1996: Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996).

Aterido, Martínez y Pérez 2004: Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales: Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, 2 vols., (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004).

Barbeito 1994: José María Barbeito "Piezas de las colecciones artísticas del Alcázar enajenadas a la muerte de Carlos II. La Sala de las Furias", en *El Real Alcázar de Madrid*, (Madrid: Nerea, 1994).

Baviera y Maura 2004: Adalberto de Baviera y Gabriel Maura Gamazo *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, (Madrid: Real Academia de la Historia, 2004), t. II.

Castell 1957: Prosper Graf Zu Castell-Castell, *Katalog der porträts im besitz des Fürsten zu Castell-Castell Schloss Castell*, (Würzburg: Mainfränkische Hetfe, Heft 29, 1957).

Delaforce 2002: Angela Delaforce, *Art and Patronage in eighteenth century Portugal*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

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

Fernández-Miranda 1988: Fernando Fernández-Miranda y Lozana, *Inventarios reales. Carlos III*, 3 vols., (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1988).

Fialho 2011: Maria João Miranda Fialho, *O Traje de Corte Feminino em Portugal. Da Época de D. Manuel I a D. Pedro II*, tesis de maestría en Historia del Arte, Universidade Nova (Lisboa: 2011), (En web: <https://run.unl.pt/handle/10362/12257>; consultada el 23 de junio de 2024).

Flor y Flor 2013: Susana Varela Flor, Pedro Flor, *Pintores de Lisboa Séculos XVII-XVIII A Irmandade de S. Lucas*, (Lisboa: Scribe, 2013).

Flor 2014: Susana Varela Flor "A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado", en *A Herança de Santos Simões, Novas Perspectivas para o Estudo Da Azulejaria e Da Cerâmica*, (Lisboa: Edições Colibri, 2014), pp 413-438.

Flor 2016: Susana Varela Flor, "Portraits by Feliciano de Almeida (1635-1694) in Cosimo III de' Medici's Gallery", *RIHA Journal*, 0144, (diciembre, 2016).

Flor y Flor 2018: Susana Varela Flor y Pedro Flor, "Retratos do Paço Ducal de Vila Viçosa", Caxias, Fundação da Casa de Bragança, nº 6, *Coleção Livros de Muitas Cousas*, dir. Maria de Jesus Monge, (Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2018).

França 2010: José-Augusto França, *O retrato na arte portuguesa*, (Lisboa: Livros Horizonte, 2010).

Gonçalves 2012: Susana Cavaleiro Ferreira Nobre Gonçalves, *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750). Conceitos, Tipologias e Protagonistas*, tesis doctoral, Universidad de Lisboa, (Lisboa: 2012). (En web: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8491>; consultada el 18 de junio de 2024).

Lisboa 1998: *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do seu Tempo*, dir. Luís de Moura Sobral, (Lisboa: Palacio Nacional da Ajuda, 1998)

Madrado 1920: Pedro de Madrazo, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, 11 ed. correg. y aument., (Madrid: Tipografía artística, 1920)

Nicolle 1925: Marcel Nicolle, *La peinture française au musée du Prado*, (París: Perrin, 1925).

Pimentel 2002: António Filipe Pimentel, *Arquitectura y poder o real edificio de Mafra*, (Lisboa: livros horizonte, 2002).

Pimentel 2008: António Filipe Pimentel, "Os pintores de d. João V e a invenção do retrato de corte", *Revista de história da arte* nº 5, (2008), pp.133-151.

Serrão 1999: Vitor Serrão "Feliciano de Almeida", en *Diccionario da Arte Barroca em Portugal*, dir. José Fernandes Pereira, (Lisboa: Editorial Persença, 1989).

Serrão 2018: Vitor Serrão, "A pintura antiga na igreja de Nossa Senhora do Loreto", en *Igreja do Loreto - 500 anos (1518-2018)*, coor. Nunziatella Alessandrini, (Lisboa: Ed. da Confraternidade Italiana de Nossa Senhora do Loreto, 2018).

Vale 2014: Teresa Leonor M. Vale, "Un ambasciatore portoghese a Roma nel seicento (1676-1682): tra semplice acquisti di opere d'arte e collezionismo", *Studi di Memofonte* 12 (2014), pp. 38-54.

Vandroux 2006: Annick Vandroux, "Quelques nouvelles de Claude Lebault peintre Bourguignon (Port de Chauvort 1665-1726)", *Trois Rivières*, n° 66, (2006).

Recibido: 12/07/2024

Aceptado: 18/11/2024