

Nuevas propuestas de identificación en retratos de corte de los siglos XVII y XVIII del Museo del Prado

New Proposals for Identification in 17th and 18th centuries Court Portraits at the Prado Museum

Eduardo Puerto de Mendoza¹

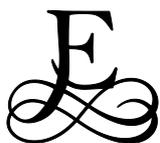
Estudiante de Grado de Historia del Arte
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: El museo del Prado dispone entre sus fondos de un elevado número de retratos de corte procedentes en su gran mayoría de la colección real. En el presente artículo se analizan algunas de estas obras de los siglos XVII y XVIII, sugiriendo nuevas identificaciones de los personajes representados y abordando el contexto en que fueron creadas, muy vinculado a los acontecimientos históricos y a las relaciones entre las familias reales.

Palabras clave: Retrato; Coleccionismo; Museo del Prado; Inventarios reales; Barroco.

Abstract: The Prado Museum has among its collections a large number of court portraits, the vast majority of which coming from the royal collection. This article analyzes some of these works from the 17th and 18th centuries, suggesting new identifications of the sitters and addressing the context in which they were created, closely linked to historical events and relationships among royal families.

Keywords: Court Portraiture; Collecting; Prado Museum; Royal Inventories; Baroque.



Es un hecho bien conocido que el núcleo fundamental del Museo del Prado lo conforman las obras procedentes de la colección real de pintura fruto de la actividad coleccionista de nuestros monarcas y que en el pasado decoraron las principales

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

residencias de los Austrias y los Borbones². Consecuencia de ello es la desigual presencia en la colección de las diferentes escuelas de pintura europeas, pues en su conformación ha influido tanto el gusto personal de cada monarca, como los intereses dinásticos, las relaciones familiares o acontecimientos históricos concretos. Esta característica dota al Museo de una singularidad que lo distingue de otras pinacotecas y le confiere una personalidad propia.

La circunstancia anterior resulta especialmente notoria en el caso de los retratos, que fueron empleados con frecuencia como soporte material para la remisión de mensajes políticos, dotando a estas obras de un interés adicional, independiente del de su calidad artística o de su valor meramente iconográfico, no siempre presente o fácilmente perceptible en otros géneros pictóricos.

Cuando nos encontramos ante un retrato, la identificación de la persona efigiada constituye un dato esencial para ajustar su cronología y situar su génesis en un emplazamiento geográfico determinado, de modo que permite ubicar la obra en un contexto histórico y político concreto. Dicha información resulta también de utilidad para la determinación de su autoría, permitiendo todo ello llegar a comprender el motivo o finalidad por el que la obra fue encargada.

Desgraciadamente, los hechos han demostrado la facilidad con la que se pierden todas esas referencias en un lapso temporal relativamente breve, tal y como podemos comprobar con una simple lectura de cualquiera de los inventarios de las colecciones reales españolas, cuyas entradas se limitan a describir las pinturas como "*retrato de un personaje*" o "*retrato de una madama*", por poner unos ejemplos. En este sentido, resulta especialmente ilustrativo el inventario realizado entre 1789 y 1794, tras la muerte de Carlos III, que contiene numerosos errores de atribución y de identificación de los modelos, que hoy podemos detectar con certeza gracias a que muchas de estas obras llevan aún pintados los números que les fueron asignados en esa ocasión. Así, retratos de Carlos II pintados por Carreño de Miranda aparecen como de "Felipe 2º siendo Príncipe"³; Isabel de Farnesio figura como "la muger de Luis 14 de Francia"⁴ y Felipe III como "retrato del Rey Enrique el Enfermo"⁵, por citar sólo algunos casos a título de ejemplo.

La realidad es que la acumulación de retratos a finales de siglo XVIII debió ser tan alta y su estado de conservación tan precario, en algunos casos, que

² Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación Juan March, 1977), p. 8. Sobre este tema ver también el libro de Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996).

³ Fernando Fernández Miranda, *Inventarios reales. Carlos III 1789-1790*, vol. I, (Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional, 1988), pp. 314 y 316, (inv. n.º 758) e (inv. n.º 793). Se trata de retratos de Carlos II por Juan Carreño de Miranda, actualmente en el Museo del Prado, (inv. n.º P000642) e (inv. n.º P007100).

⁴ Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol. I, p. 302, (inv. n.º 601). Se corresponde con el retrato de Isabel de Farnesio de Giovanni Maria delle Piane, apodado *Il Molinaretto*, actualmente en el Museo del Prado, (inv. n.º P002439).

⁵ Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol. I, p. 339, (inv. n.º 1123). Se trata del retrato de Felipe III sedente, de Bartolomé González, (inv. n.º P002918).

no suscitaban gran interés, hasta el punto que, en el inventario antes indicado correspondiente al palacio del Buen Retiro, muchas de las pinturas declaradas inútiles fueron retratos, no constando ya en el siguiente inventario realizado en 1808⁶. Posteriormente, algunos de ellos se utilizaron como contrapartida para cubrir lagunas de la colección, permutándose por obras de autores menos representados⁷.

Desde la creación del Museo Real de Pintura en 1819, sus responsables fueron tratando de corregir errores de identificación y atribución existentes mediante su estudio y la publicación de catálogos razonados, si bien no lograron esta finalidad en muchos de los casos. Conscientes de esta situación, dos grandes historiadores del arte estrechamente vinculados con el museo, Francisco Javier Sánchez Cantón y Juan Allende Salazar, realizaron hace ahora poco más de cien años, una profunda revisión de los fondos proponiendo o rectificando las identificaciones entonces existentes, que fue premiada y publicada por la Junta de Iconografía Nacional y que supuso un importante avance en este sentido⁸. Unos años después, el museo encargó a un especialista francés, Marcel Nicolle, un examen de los fondos de la escuela francesa que también perseguía ese objetivo⁹.

Estos y otros muchos trabajos posteriores consiguieron un importante avance en el conocimiento de las colecciones muy meritorio, en un momento en el que no se disponía de los recursos actuales para acceder a los fondos de museos y bibliotecas con los que comparar las obras, recursos que actualmente disfrutamos gracias al esfuerzo de digitalización de colecciones llevado a cabo en los últimos años por numerosas instituciones museísticas.

Aunque los estudios anteriores han logrado resolver los problemas de identificación de la gran mayoría de los personajes representados en las obras del Prado, aún persisten casos aislados pendientes de encontrar un nombre o bien se mantienen identificaciones erróneas efectuadas en los primeros catálogos de la pinacoteca realizados en el siglo XIX.

Seguidamente vamos a proponer algunas identificaciones diferentes de las que actualmente constan en el catálogo de pinturas del museo a varios de los personajes representados, así como exponer algunas ideas sobre el contexto

⁶ Fueron en total 1004 las pinturas del palacio del Buen Retiro las que se declararon inútiles y se repartieron por orden del Rey entre los criados y dependientes del Real Sitio. Mercedes Simal López, "La colección de pinturas del palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación", en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, (Madrid: Ediciones Trea, 2013), p. 384, nota 47.

⁷ Por ejemplo, en 1820 se entregaron al coronel Von Schepeler tres retratos reales a cambio de una pintura atribuida entonces a Miguel Ángel. Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018), p. 41. Uno de estos retratos fue el de María de Hungría del taller de Velázquez, hoy en la Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, (inv. n.º 413C), procedente del palacio del Buen Retiro. Al año siguiente, en otra permuta de obras con el deán López Cepero, se enajenaron 37 obras de la colección real, entre ellos un retrato de cuerpo entero de Felipe IV, considerada copia de Velázquez. Pedro J. Martínez Plaza, "Manuel López Cepero (1778-1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 28, n.º 1, (marzo de 2016), p. 75, nota 18.

⁸ Juan Allende Salazar y Francisco José Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, (Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919).

⁹ Marcel Nicolle, *La peinture française au Musée du Prado*, (París: Librairie Académique Perrin et Cie, Libraires-éditeurs, 1925).

histórico en el que fueron creadas, que explican y justifican su finalidad y el mensaje político o meramente afectivo que portaban.

1. La archiduquesa María Magdalena de Austria-Estiria

La primera obra que vamos a tratar es la que actualmente figura como *Retrato de Cristina de Lorena, gran duquesa de Toscana* (inv. n.º el P000008; Fig. 1a). La identificación procede de la asignada en el *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y de Escultura de S. M.*, elaborado por Pedro de Madrazo y editado en 1845¹⁰, donde figura como Cristina de Lorena (1565-1637), duquesa de Florencia por su matrimonio con Fernando I de Medici, identificación que el museo ha mantenido hasta nuestros días.

Se trata en realidad de una efigie de su nuera, la archiduquesa María Magdalena de Austria-Estiria (1589-1631), casada en 1608 con Cosme II de Medici. Era hija del archiduque Carlos de Austria y de María de Baviera, hermana, por tanto, de la reina Margarita de Austria-Estiria (1584-1611), mujer de Felipe III, a quien perteneció esta obra.

Esta identificación del personaje ya fue propuesta por Karla Langedijk en 1983¹¹, si bien no ha sido incluida en los catálogos del Museo del Prado. En efecto, la comparación se puede realizar con otros retratos de María Magdalena como el retrato doble con su esposo (inv. n.º P00623102), o con el retrato atribuido a Tiberio Titi perteneciente a la Galería degli Uffizi, depositado en el Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta (inv. n.º 2306 / 1890; Fig. 1b)¹². También con otro tipo de obras, como el grabado realizado por Wolfgang Kilian hacia 1615¹³, o la medalla atribuida a Gaspare Mola que reproduce el rostro de la pintura del Prado¹⁴.

En cuanto a la autoría de la pintura, la atribución a Cristofano Allori es generalmente aceptada¹⁵, existiendo un estudio de la mano que sostiene el abanico (inv. n.º 7848F) y una versión al óleo reducida del busto (inv. n.º 1890 e inv. n.º 2471), ambos en los Uffizi¹⁶.

¹⁰ Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y de Escultura de S. M.*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Jordán e hijos, 1845), p. 434: "Núm. 633. Allori (Cristóbal)/633. Retrato de Cristina de Lorena, Gran Duquesa de Toscana. / Está de cuerpo entero, vestida de negro, con ancha gorguera, la mano izquierda sobre una mesa cubierta con tapete de terciopelo carmesí, y en la derecha un abanico: cortina carmesí. / Alto 7 pies, 10 pulg, 6 lin; ancho 5 pies, 1 pulg, 6 lin". En el inventario del palacio del Buen Retiro de 1794 se identificaba como D^a. Mariana de Austria, y se estimaba copia de Van Dyck. Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol I, p.352, (inv. n.º 1325).

¹¹ Karla Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, vol. II, (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1981-83), p. 1277.

¹² (En web: https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere?isPostBack=1&numero_opera=2306&id_inventario=1; consultada: 10 de febrero de 2022).

¹³ Ejemplar en el British Museum, n.º Bb, 8.331.

(En web: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Bb-8-331, consultada: 9 de marzo de 2022).

¹⁴ Reproducida en Langedijk, *portraits*, vol. II, p. 1298.

¹⁵ Claudio Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori* (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1982), p. 134. Este autor incluye la obra entre las de atribución segura.

¹⁶ Annamaria Petrioli Tofani, *Omaggio a Leopoldo de' Medici. Disegni. Catalogo*, Vol. 1, (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1976, p. 61.



Fig.1a. Cristofano Allori, *María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana* (identificación aquí propuesta), ca. 1610. Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P000008). © Museo Nacional del Prado.



Fig. 1b. Atribuido a Tiberio Titi, *María Magdalena de Austria, mujer de Cosme II de Medici*, ca. 1610. © Galería degli Uffizi, (2306/1890).

La obra fue pintada probablemente entre 1609 y 1610, con ocasión de su ascenso al trono tras la muerte de Fernando I de Medici, estando la gran duquesa embarazada, tal como aparece en el retrato. La pintura entró muy pronto en la colección real española, ya que se encontraba en el Alcázar de Madrid en 1611, pues figura en el inventario de bienes dejados por la reina Margarita¹⁷, fallecida en octubre de ese año.

En dicho inventario constaba también un retrato de cuerpo entero de su esposo Cosme II¹⁸, que también conserva el Museo del Prado (inv. nº P00007), obra igualmente de Allori.

El envío de estos retratos a la corte madrileña, puede estar relacionado, no sólo con el estrecho vínculo entre las dos familias, sino con la orientación política favorable a un entendimiento con España que caracterizó la política de Cosme II, frente a la inclinación pro francesa que había desarrollado su padre durante la mayor parte de su gobierno.¹⁹

¹⁷ Almoneda de bienes de la reina Margarita en el Alcázar de Madrid. 1612 [...] "839. un retrato entero, de pincel, al ollio de la duquesa de Florencia, vestida de negro, con ropa y basquiña y botones de oro redondos, puesta la mano yzquierda sobre un bufete carmesí con marco de madera dorado.; que tiene de alto con él tres baras menos sesma, tasado en quinientos reales", Archivo General de Palacio (en adelante AGP), (Madrid), Admin. Leg. 902, exp. 13.

¹⁸ "Otro retrato entero, de pincel, ollio, del gran duque de Florencia, armado, con calzas blancas, puesta la mano derecha en una celada que está puesta en un bufete, que tiene de alto dos baras con el marco dorado, tasado en otros quinientos reales". AGP, Admin. Leg. 902.

¹⁹ Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, (Madrid: Marcial Pons Historia, 2018), p. 369; Alejandra Franganillo Álvarez, "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la gran

2. Ana Mauricia de Austria, reina de Francia

El pintor flamenco Frans Pourbus el joven (1569-1622), es el autor del espléndido retrato de una princesa vestida de luto, identificada como Isabel de Francia, esposa de Felipe IV (inv. n.º P001625; Fig. 2).

La identidad del personaje ha sido discutida desde antiguo. Para Madrazo²⁰, Burchard²¹, o más recientemente Kusche²², se trata de Ana de Austria; mientras que para Allende Salazar y Sánchez Cantón²³, Díaz Padrón²⁴, Hans Ost²⁵ y Blaise Ducos²⁶, se trata de un retrato de Isabel de Borbón pintado poco antes de su partida para España que tuvo lugar en 1615.

Por su parte, Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo también han considerado que la efigiada es la reina de Francia, tras el estudio del devenir de esta obra a través de los diferentes inventarios²⁷.

La identificación de la retratada con Isabel de Borbón presenta varios inconvenientes, siendo el primero de ellos la justificación del luto. En 1615 la futura soberana no tenía ningún motivo para esta vestimenta. De hecho, el Museo de Valenciennes conserva un retrato seguro de ella, realizado por el propio Pourbus y fechado en ese año, donde luce un traje de corte de gran riqueza²⁸. Con el fin de solventar este problema, se ha propuesto en ocasiones adelantar la fecha del retrato a 1612, indicando que el luto vendría justificado por el asesinato de su padre, Enrique IV, en 1610, o la muerte de su futura suegra en 1611. Sin embargo, el aspecto de la joven del Museo del Prado no es el de una niña de nueve o diez años, edad que tenía Isabel en esa fecha, y cuyo aspecto también conocemos por otro retrato del mismo autor, fechado en 1611, que la muestra con un aspecto mucho más infantil y acorde a esa edad²⁹.

duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)", en *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019), p. 175.

²⁰ Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, (Madrid, Librería de la viuda de Hernando y C^a, 1889), p. 271-272, (inv. n.º 1535).

²¹ Ludwig Burchard, en *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Tomo XXVII, (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1933), p. 318.

²² María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. Bartolomé Gonzalez, Rodrigo de Villandrando y Antonio López Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007), pp. 325-326.

²³ Allende-Salazar et al., *Retratos*, p. 149.

²⁴ Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, vol. 1, (Barcelona-Madrid: Prensa Ibérica, 1995), p. 814. Este autor aporta el dato objetivo de la presencia en el inventario de 1621 de un retrato de "La reina Nuestra Señora estando en Francia vestida de luto".

²⁵ Hans Ost, "Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich. Zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, (Berlín, Deutscher Kunstverlag, 2000), pp. 75-77.

²⁶ Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle*, (París: Fatou, 2011), pp. 242-244.

²⁷ Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*, (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015), p. 371.

²⁸ (Óleo sobre lienzo, 176 x 104 cm), Museo de Valenciennes, (nº inv. P. 46.1.48), Firmado F. Pourbus F/An 1615.

²⁹ (Óleo sobre lienzo, 185 x 100 cm), Galería degli Uffizi, Inv. 1890 (nº inv. 2399), Inscrit ANO SAL. 1611.

Un segundo inconveniente de la identificación actual es que la joven del cuadro del Prado tiene el pelo y los ojos claros, mientras que los retratos de Isabel de Borbón la muestran invariablemente con el cabello y los ojos oscuros. Así aparece en sus retratos seguros de Bartolomé González³⁰, Rodrigo de Villandrando del Museo del Prado (inv. n.º P007124), Diego Velázquez del mismo museo (inv. n.º P001179), Juan van der Hamen del Instituto Valencia de Don Juan, o de Peter Paul Rubens Kunsthistorisches Museum de Viena (inv. n.º 538). Estas características físicas también figuran en los retratos que le hizo Frans Pourbus, como los mencionados del Museo de Valenciennes y de los Uffizi de Florencia.

En nuestra opinión, la pintura del Prado representa a Ana Mauricia de Austria (1601-1666), primogénita de Margarita de Austria y de Felipe III, reina de Francia desde 1615. Al igual que muchas otras princesas de la Edad Moderna su destino fue ser reina consorte en un reino rival, encontrándose frecuentemente ante la disyuntiva entre la fidelidad a su patria de adopción o a la de su dinastía de origen. En su caso, la asunción de los intereses del país donde reinaba fue muy costosa y sólo tras el nacimiento de su primer hijo, después de 23 años de matrimonio, puede decirse que lo consiguió. El afecto que sintió por su familia española se tradujo en un interesante intercambio de retratos a lo largo de casi cincuenta años, de los que sólo algunos se conservan.

Tras su llegada a Francia a finales de 1615, se debió enviar un primer retrato de cuerpo entero pintado por Pourbus que no ha llegado hasta nuestros días³¹, y que sólo conocemos por una versión autógrafa de tres cuartos conservada en la Staatliche Kuntsthalle de Karlsruhe (inv. n.º 2804)³², y una copia pintada por Bartolomé González, a la que luego nos referiremos. Poco tiempo posterior debe ser un segundo retrato, obra del mismo autor que, a nuestro juicio, es el que actualmente se conserva en el Museo del Prado identificado como Isabel de Borbón.

La pintura del Prado presenta a la joven con un aspecto y peinado más próximo al retrato de Pourbus de 1616 que al que tendría en 1621, fecha propuesta por quienes estiman que se trata de Ana de Austria, en la consideración de que el luto responde a la muerte de su padre, Felipe III, fallecido en marzo de ese año. El aspecto de la soberana es bastante más ju-

³⁰ Versiones en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, (nº inv. 416, como Margarita de Austria) y Germanisches Nationalmuseum Nuremberg, (Nr.: Gm. 710, como Ana de Austria, destruido en la II Guerra Mundial).

³¹ Probablemente se trate del que figura en el inventario de 1636 como existente en la pieza de Las Furias: "[395] Reina de Francia. Un retrato entero de la señora infanta doña Ana, que hoy es Reyna de Francia, con bordaduras de oro y colores de primavera el bestido es blanco". Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año 1636*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007) pp. 83 y 137. Estos autores proponen identificar la obra del Alcázar con la conservada en el monasterio de La Encarnación de Madrid (inv. nº. PN 00620703). Nosotros pensamos que es más probable que se traten de dos pinturas distintas, siendo un original perdido de Pourbus el existente en el Alcázar y una copia del mismo el del monasterio de La Encarnación.

³² (óleo sobre lienzo, 100 x 76 cm. En web: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Frans-Pourbus/Anna-von-%C3%96sterreich/DCB6210E48207394BEDE2D97722EA368/>; consultada: 10 de febrero de 2022).



Fig. 2. Frans Pourbus el joven, *Ana de Austria, reina de Francia* (identificación aquí propuesta), ca. 1617. Madrid Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P001625). © Museo Nacional del Prado.

venil que el que muestra en el retrato que le hizo Rubens en 1622 del Museo del Prado (inv. n.º P001689), en el que sí viste de luto por su padre. Pensamos que esta pintura pudo realizarse en 1617, estando la soberana en duelo por el fallecimiento de su hermana menor y ahijada de bautismo, Margarita de Austria, que había muerto en Madrid el 11 de marzo de 1617, a la edad de 7 años. El envío de un retrato con este atuendo vendría a demostrar a su familia española el sentimiento con que habría acogido la pérdida de la infanta.

Por otra parte, la presencia del mismo perrito en la pintura del Prado y en la copia realizada por Bartolomé González del retrato pintado por Pourbus en 1616, actualmente en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (inv. n.º CE1144)³³, permite suponer que se trata de la misma dueña en ambos casos.

3. Felipe de Anjou, después Orleans

La pintura que representa a un príncipe niño de pie, vestido aún con faldones infantiles, con la Orden del Saint-Esprit y portando una vara en la mano derecha, ha sido considerado hasta fechas recientes como retrato Luis XIV niño en el inventario general de pinturas del museo (inv. n.º P002374)³⁴.

Sin embargo, el retratado no es Luis XIV, sino su hermano menor, Felipe (1640-1701), entonces duque de Anjou y, posteriormente, de Orleans (Fig. 3). Tiene el mismo aspecto que en un retrato de grupo donde aparece representado junto a su madre y hermano, conservado en el palacio de Versalles (inv. n.º MW 3369). El pelo y los ojos son oscuros, a diferencia de Luis XIV, y posee el bello caído, herencia austriaca de su madre. En el Museo Nacional de Estocolmo (inv. n.º NMGrh 1217) se conserva otro retrato de grupo de estos tres personajes, algo posterior, pues está realizado alrededor de 1646, donde el joven Felipe vuelve a portar una vara semejante a la de la pintura del Prado, y que debía de ser un atributo de su rango.

La pintura del Prado tiene las mismas medidas (128 x 107 cm.) que un retrato de Luis XIV niño también perteneciente a esta institución (inv. n.º P002417) que, aunque de mejor calidad, tuvo que haberse realizado en las mismas fechas y, en todo caso, antes de 1645 en que el joven rey dejó de llevar las vestiduras infantiles, como podemos apreciar en el grabado de

³³ (Lienzo, 225 x143 cm). Esta obra está fechada y firmada por Bartolomé González en 1621. Perteneció al duque de Uceda y ha sido documentada por Kusche. Kusche, *Juan Pantoja*, pp. 323 -326. Esta autora recoge la detallada descripción de la obra contenida en la memoria de los retratos realizados por este pintor por mandato de Felipe III, que identifica a la efigiada como la reina de Francia lo que descarta cualquier duda sobre la identificación del personaje. La figura de la reina es idéntica a la del retrato de Karlsruhe, mientras que la figura del perrito coincide con la del retrato de luto del Prado. González debió copiar una obra de Pourbus de 1616, que se encuentra descrita en el inventario del Alcázar de 1636, y que, desgraciadamente, no se ha conservado. Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, *Quadros y otras cosas*, p. 83, n.º 395.

³⁴ *Inventario General de Pinturas. La colección real*, tomo I (Madrid: Museo del Prado-Espasa Calpe, 1990), p. 638. En la galería online del Museo del Prado figura ya correctamente como Felipe de Anjou. En web: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-de-orleans-duque-de-anjou/64f16482-9b2d-4edb-aa25-6f2ec48d6e50>; consultada 10 de febrero de 2022.



Fig. 3. Anónimo francés, *Felipe de Borbón, duque de Anjou, después de Orleans*, ca. 1643. Madrid Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P 002374). © Museo del Prado.

Abraham Bosse de ese año³⁵. El retrato del duque de Anjou puede rastrearse en los inventarios de las colecciones reales desde el inventario de 1686³⁶. Posteriormente se encontraba formando pareja con el de su hermano en el Obrador de los pintores de cámara en el año 1694 donde constan con la siguiente descripción: "retratos de dos niños vestidos de blanco con el hábito de santi spiritu y el uno con una bengalita en la mano y el otro con una corona de a vara y media de alto y mas de una bara de ancho pintura de Francia"³⁷.

Esta circunstancia apunta la idea de que se produjo un primer envío de retratos de la familia real francesa en los meses inmediatos posteriores al fallecimiento de Luis XIII, acaecido en mayo de 1643.

El grupo estaría completado con otra pintura que también conserva el Prado (inv. n.º P003353), cuya cronología es similar. Se trata del retrato de la

³⁵ Grabado que representa la ceremonia del contrato de matrimonio entre el rey de Polonia y Luisa María Gonzaga el 25 de septiembre de 1645. Ejemplar del Metropolitan Museum of Nueva York (En web: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/380659?searchField=All&sortBy=Relevance∓ft=Gonzaga&offset=60&rpp=20&pos=63>; consultada: 9 de marzo de 2022).

³⁶ Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (5e et dernier article)", *Bulletin Hispanique*, tome 60, n.º 4, (1958), p. 470: "Tránsito sobre la primera Escalera [...] (1344) Una pintura de un niño en pie con un sayo blanco y una caña en la mano de vara y quarta de alto y tres quartas de ancho marco negro".

³⁷ AGP, Leg 768, exp 4.

madre de los príncipes, la reina Ana de Austria, representada en el primer año de viudedad, pues aparece con el tocado denominado "*grand deuil*" que portaban las viudas durante el primer año de luto. Esto permite fechar el retrato entre mayo de 1643 y mayo de 1644, fecha en que sabemos que abandona ese tocado³⁸. Esta obra es muy semejante a las anteriores, tanto en lo relativo a la sobriedad compositiva y cromática, como desde el punto de vista estilístico. Aunque esta pintura entró en el museo a través de los fondos del Museo de la Trinidad, procede también de las colecciones reales, hecho que queda acreditado con el número de inventario 787, correspondiente al del palacio del Buen Retiro de 1794, que aún se conserva en la parte inferior de la tela³⁹. Se puede rastrear esta obra en los inventarios anteriores, figurando en el listado de obras existentes en el obrador de los pintores de cámara en 1694⁴⁰.

El envío de estos retratos a la corte madrileña con la que se encontraba en guerra, en un momento tan delicado como es el inicio de una regencia por minoridad del rey, tiene pleno sentido. Se pretendía por una parte mandar un mensaje de fortaleza y estabilidad que mostrase que el gobierno quedaba garantizado por la reina madre, quien sujeta la corona, al igual que el rey niño, así como por la presencia de un segundo hijo varón, que ofrecería la garantía de continuidad dinástica en el caso de fallecimiento del monarca. Al mismo tiempo, la remisión de retratos podría tener como objetivo establecer un primer acercamiento, con la excusa de los estrechos vínculos familiares entre las dos coronas⁴¹, de cara a una tregua o armisticio en un momento complicado para ambos reinos, que se encontraban extenuados tras casi diez años de conflicto. En este sentido, la firma de una paz mediante el matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, era una idea ya presente en esa época, pues hay constancia documental de que, a finales de 1645, ya se plantea dicho enlace y la entrega de los Países Bajos españoles como dote⁴².

En todo caso, las pinturas se encontrarían muy pronto sin funcionalidad, pues en 1655 se produjo un nuevo envío de pinturas desde la corte francesa mucho más ambicioso y que constaba de 10 óleos que representaba a toda

³⁸ Françoise de Motteville, *Memoires, pour servir a l'histoire d'Anne d'Autriche, epouse de Louis XIII Roi de France*, vol. 1, (Amsterdam: 1723), pp. 229-230.

³⁹ "787. Otra, Copia de Rincon con el retrato entero de una Reina Viuda, de dos varas y quarta de alto y vara y dos tercias de ancho... 150". Fernández Miranda, *Inventarios*, p. 316.

⁴⁰ "Un retrato en lienzo cuerpo entero, que es la Sra Infanta de España D^a Ana, Reyna viuda de Francia sentada y la mano sobre una corona, marco negro". AGP, Leg 768, exp 4.

⁴¹ Ana de Austria era hermana del rey de España, Felipe IV, mientras que Luis XIII lo era de Isabel de Borbón. Debe tenerse en cuenta que las conferencias de paz de la que resultarían los Tratados de Westfalia se iniciaron en 1644, y que incluso negociaciones informales ya existían desde 1641. Marcílio Toscano Franca Filho, "Historia y razón del paradigma westfaliano", *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, núm. 131, (enero-marzo 2006), p. 98.

⁴² Lucien Bély, "Le mariage de Louis XIV et Marie Thérèse: un symbole de la paix", en *Autour du mariage de Louis XIV. Cinq siècles de relations franco-espagnoles*. (Bayonne: Société des sciences lettres et arts de Bayonne, 2011), p. 68.

la familia real francesa⁴³. El Museo del Prado conserva actualmente seis de estos diez cuadros⁴⁴.

4. Felipe de Orleans

La vinculación de Felipe de Orleans con España se reforzará posteriormente con el matrimonio de su hija primogénita con Carlos II en 1679. Esta nueva alianza entre las dos familias será el motivo de la presencia en la colección real española de varios retratos más de este personaje que abarcan todas las etapas de su vida y que hoy se conservan en el Museo del Prado. El último de ellos es, a nuestro juicio, el (inv. n.º P002403), actualmente considerado como retrato Louis Alexandre de Borbón, conde de Toulouse (Fig. 4). El sujeto representado viste armadura y porta una amplia peluca oscura típica de finales del siglo XVII. Es por ello que no creemos que se trate del conde de Toulouse (1678-1737), hijo de Luis XIV y de Madame de Montespan, quien únicamente tenía 22 años en el cambio del siglo. Por otra parte, tampoco se parece a los retratos seguros de este personaje, especialmente el que le hizo Rigaud en 1709 (Copia en Versalles, inv. n.º MV 2115), donde aparece sensiblemente más joven y con los ojos azules. Por el contrario, los rasgos del personaje efigiado en la obra del Prado son compatibles con los del duque de Orleans, cuya edad se acomoda a la moda que presenta esta pintura. Esta similitud fue ya apreciada por Marcel Nicolle⁴⁵, quien identificó al duque de Orleans señalando su parecido con el retrato de este príncipe que aparece en la composición de Antoine Dieu que presenta la ceremonia de matrimonio del duque de Borgoña con María Adelaida de Saboya (inv. n.º MV 2095) y también con otro retrato suyo que conserva el Museo del Prado, obra de Jacob Ferdinand Voet (inv. n.º P002345).

Aunque Juan J. Luna atribuyó la pintura a Pierre Gobert o su taller⁴⁶, Nicolle había apuntado previamente la posibilidad de que se tratara de una copia de una obra de Rigaud. Esta última hipótesis es verosímil, pues este pintor retrató al hermano de Luis XIV en 1688, obra actualmente perdida, pero que se sabe que representaba al príncipe armado⁴⁷. Su presencia en las colecciones del Museo del Prado, podría deberse a un envío realizado a su hija, la reina de España, quien se sabe que reunió en su cuarto del Alcázar

⁴³ Ha sido documentado y estudiado por Jeannine Baticle, "Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII siècle", *Revue de Art*, 4/5, (1960), pp. 195-200.

⁴⁴ Son los retratos de Ana de Austria (inv. n.º P002234); Ana María Luisa de Orleans (inv. n.º P002231) y María de Medici (inv. n.º P002233), todos ellos por los Beaubrun; Luis XIII, por Champaigne (inv. n.º P002240); Felipe de Francia, I duque de Orleans (inv. n.º P-002298) y Luis XIV (inv. n.º P-002300), ambos por Nocret. Se sabe que de los cuatro perdidos uno representaba a Enrique IV y el otro a Gastón de Orleans.

⁴⁵ Nicolle, *Peinture française*, p. 63.

⁴⁶ Juan J. Luna Fernández, "Pinturas de Pierre Gobert en España", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 196 (1976), p. 381.

⁴⁷ Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue Raisonné*, tomo 2, (Dijon: Fatou, 2016), p. 57.



Fig. 4. Copia de Hyacinthe Rigaud, *Felipe de Borbón, duque de Orleans* (atribución e identificación aquí propuesta), 1688. Madrid Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P002403). © Museo Nacional del Prado.

de Madrid una abundante colección de retratos de su familia⁴⁸. La procedencia de la obra es compatible con esta hipótesis, pues se encontraba entre las pinturas de la Furriera del Rey en 1747⁴⁹, en las casas arzobispaes, donde

⁴⁸ Eduardo Puerto de Mendoza, "Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 4, (2018), pp. 5-32.

⁴⁹ -(243) - Otro retrato armado de medio cuerpo de vara de caída de tres cuartos de ancho en ciento cincuenta reales". Ángel Aterido Fernández, Juan Martínez Cuesta y José Juan Pérez Preciado, *Inventarios Reales: Colecciones de Pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol. 2 (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004), pp. 143 y 404.

se habían almacenado las pinturas salvadas del incendio del citado Alcázar. La obra pasó posteriormente al palacio del Buen Retiro donde se inventarió sucesivamente en 1772 (inv. n.º 243)⁵⁰, 1794 (inv. n.º 894)⁵¹ y 1808 (inv. n.º 894)⁵². En 1834 estaba ya en el Museo Real⁵³.

5. Alejandro Farnesio

La extensión de los territorios europeos de los Austrias españoles y la necesidad de nombrar virreyes y gobernadores que los administrasen fue considerada por muchas casas reinantes europeas como una oportunidad para obtener un destino prestigioso para los miembros segundones de sus dinastías. Así, miembros de la propia Casa de Austria, pero también de las de Saboya, Farnesio, Wittelsbach o Hesse-Darmstadt desempeñaron estos cargos durante el reinado de los últimos Austrias, con gran recelo por parte de las élites españolas.

A esta práctica quizás se deba la presencia en el museo de la pintura (inv. n.º P000553), que lleva actualmente por título, *Retrato de Guillermo Ramón de Moncada, marqués de Aytona* (Fig. 5a). La obra procede de la antigua colección real y en el inventario del Real Museo de 1857 figura como retrato de hombre de escuela francesa⁵⁴. Posteriormente, y hasta la actualidad, figura como escuela napolitana del siglo XVII, aunque ya Allende Salazar y Sánchez Cantón apreciaron que no parecía de esta escuela⁵⁵.

La identificación con el VI marqués de Aytona fue realizada por Allende Salazar y Sánchez Cantón en 1919⁵⁶. Estos autores consideraron que se trataba de Guillermo Ramón de Moncada y Portocarrero, VI marqués de Aytona (1671-1727), fundando tal opinión exclusivamente sobre la base de la comparación de los rasgos del retratado con los del citado marqués que figuran en un grabado conservado en la Biblioteca Nacional⁵⁷.

Sin embargo, el parecido entre ambos personajes es bastante cuestionable. Además, la moda que luce el personaje en el óleo del Prado es más propia de finales del siglo XVII, mientras que el que figura en el grabado es del reinado de Felipe V. Debe tenerse en cuenta que el marqués contaba solo veintinueve años al inicio del reinado del primer Borbón, lo que no se corresponde con la edad mucho más avanzada que aparenta el personaje efigiado en la obra del museo. Por otra parte, existe en la colección de los

⁵⁰ AGP, Leg. 38, exp. 45.

⁵¹ Fernández-Miranda, *Inventarios*, vol. I, p. 323.

⁵² AGP, Leg. 38, exp. 59.

⁵³ Anes, *Colecciones reales*, p. 269, n.º 894.

⁵⁴ Inv. Real Museo 1857, n.º 2452. "Escuela Francesa. [] Retrato de hombre con lazo encarnado en el brazo". *Inventario General de Pinturas*, I, p. 643.

⁵⁵ Allende Salazar et al., *Retratos*, p. 251.

⁵⁶ Allende Salazar et al., *Retratos*, pp. 250-252.

⁵⁷ Ejemplar en la Biblioteca Nacional de España signatura IH/6018, (En web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000032738&page=1>; consultada: 9 de marzo de 2022).



Fig. 5a. Anónimo, *El príncipe Alejandro Farnesio* (identificación aquí propuesta), ca. 1687. Madrid, Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P000553). © Museo Nacional del Prado.

duques de Medinaceli un retrato identificado con el VI marqués de Aytona⁵⁸ que, de ser correcta, demostraría que no se trata del mismo individuo.

Nuestra sugerencia es que el personaje efigiado en el retrato del Museo del Prado es el príncipe Alejandro Farnesio (1635-1689), con cuyos retratos muestran un importante parecido y presentan igualmente la obesidad que le afectó y que llegó a impedirle incluso montar a caballo. La comparación puede efectuarse con los grabados que lo representan en su juventud⁵⁹, pero, especialmente, con el óleo conservado en la Galleria Nazionale di Parma (inv. n.º 2074)⁶⁰ (Fig. 5b), donde aparece con una armadura decorada con la flor de lis de los Farnesio, indicativa de su pertenencia a esa familia. Los datos biográficos de este príncipe son compatibles con esta propuesta. Fue el segundo hijo de Eduardo Farnesio, V duque de Parma, y de Margarita de Medici. Estuvo al servicio del rey de España, ocupando sucesivamente los cargos de virrey de Navarra, virrey de Cataluña y gobernador de los Países Bajos españoles, cargo este último del que se vio obligado a dimitir en 1682. Posteriormente volvió a Parma y, a continuación, entró al servicio de la República de Venecia hasta 1687, en que volvió a España, siendo nombrado consejero de Estado por Carlos II. Ocupó este cargo hasta su muerte acaecida

⁵⁸ Pintura conocida por una fotografía que se conserva en la fototeca del Instituto del Patrimonio Histórico Español, archivo Hauser y Menet (Madrid), signatura: AJP-0538.

⁵⁹ Grabado de Giacomo Piccini, ejemplar conservado en el Rijksmuseum de Ámsterdam (nº RP-P-1909-5155) y grabado de la Biblioteca Nacional de Austria (n.º 00476414).

⁶⁰ (Óleo sobre lienzo, 64 x 55 cm.), (En web: <https://complessopilotta.it/opera/ritratto-di-alessandro-farnese/>, consultada: 10 de enero de 2022).



Fig. 5b. Anónimo, *El príncipe Alejandro Farnesio*. © Galería Nacional de Parma (inv. n.º 2074).

en Madrid el 11 de febrero de 1689⁶¹. Fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de Copacabana de la desaparecida iglesia de los Agustinos Descalzos de Madrid. Por la edad que aparenta, el retrato debió ser pintado en su última década de vida, quizás durante el periodo que ocupó el cargo de gobernador de los Países Bajos, pues la banda roja que lleva anudada al brazo lo identifica como miembro del ejército español, lo que apuntaría hacia una autoría de origen flamenco.

La pintura procede de la colección real, si bien no es sencilla su localización en los inventarios antiguos debido a su escasa precisión. Probablemente se trate del número 446 del inventario de 1834⁶². Asimismo, debe mencionarse la existencia en el inventario de 1747 de un "rettratto de medio cuerpo de Alexandro farnesio con marco dorado de vara y quarta en quadro", entre las pinturas de la furriera del rey "que no se hallan comprendidas en el cargo ni en el Ymbentario del señor Carlos segundo"⁶³.

6. Carlos Manuel Víctor Amadeo de Saboya

Para finalizar, nos referiremos al cuadro (inv. n.º P002389), que en el museo figura como retrato de Carlos Manuel, duque de Aosta, futuro Carlos

⁶¹ Datos tomados del Diccionario Biográfico Treccani. Dario Busolini Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 45 (1995). (En web: https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-farnese_res-e9ad90ea-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/; consultada: 12 de enero de 2022).

⁶² "446. Retrato de personaje con colete amarillo", considerado de escuela francesa y ubicado entonces en el depósito del entresuelo del real Museo. Anes, *Colecciones reales*, p. 256.

⁶³ Aterido et al., *Inventarios*, vol. 2, p. 192.

Manuel II de Saboya (1634-1675) (Fig. 6), pintado en la primera mitad del siglo XVII como propuso Luna⁶⁴. Se trata, a nuestro juicio, de su nieto del mismo nombre, Carlos Manuel Víctor Amadeo de Saboya (1701-1773). Fue el segundo hijo varón de Víctor Amadeo II de Saboya y Ana María de Orleans. Nació en Turín el 27 de abril de 1701 y ostentó el título de duque de Aosta, reservado a los segundogénitos de los duques de Saboya, hasta la muerte de su hermano mayor en 1715, en que pasó a ser el heredero del ducado. Reinó tras la abdicación de su padre en 1730, con el nombre de Carlos Manuel III de Saboya.

La inscripción en la parte posterior de la obra "[C]harle emanuel victor aine -/[Mo]nseigneur Le Duc D'Oste age / De Dix mois" indicativa del nombre y edad del personaje permiten concretar la fecha de su realización en febrero de 1702. Se trata, muy probablemente, de un regalo destinado a la reina de España, María Luisa Gabriela de Saboya, que era su hermana mayor y madrina de bautismo⁶⁵, a quien apenas conoció, pues ella partió de Turín en septiembre de 1701, cuando Carlos Manuel apenas tenía unos meses. Esta identificación retrasa casi setenta años la fecha de realización de la obra, frente a la anterior, y solventa la incoherencia de su calificación como obra del siglo XVIII que figura en la ficha del Museo.

La pintura procede del Alcázar de Madrid, de cuyo incendio fue salvada, tratándose del n.º 845 del inventario realizado tras el siniestro: "Otro, de vara de alto y tres cuartas de ancho, con marco liso dorado, retrato de un niño, cuerpo entero, sentado con un pajarito, de mano no conozida"⁶⁶. El cuadro figuraba en el inventario de la Furriera de Rey de 1747, entre las obras "entradas y fabricadas en el Reynado del Señor don Phelipe quinto" (inv. n.º 240)⁶⁷. Pasó posteriormente al palacio del Buen Retiro donde fue inventariado en 1772 (inv. n.º 420)⁶⁸, 1794 (inv. n.º 1239) y 1808 (inv. n.º 1239)⁶⁹. En 1834 estaba ya en el Museo Real, conservando el n.º 845⁷⁰ que le había sido asignado en el inventario realizado en 1734 con las pinturas rescatadas del incendio del Alcázar de Madrid.

En el inventario de 1794⁷¹ se le identifica correctamente gracias a la inscripción, indicando que se trata del infante Carlos Manuel Víctor Amado, coincidente con los cuatro nombres de bautizo de este príncipe.

⁶⁴ Juan J. Luna Fernández, "Carlos Manuel Víctor duque de Aosta", en *El niño en el Museo del Prado*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983-1984), pp. 51 y 179, cat. n.º 106.

⁶⁵ El documento de bautismo, con su nombre completo y el de sus padrinos aparece reproducido por María Teresa Reineri, *Anna Maria d'Orleans, Regina di Sardegna Duquesa di Savoia*, (Torino: Centro Studi Piemontesi, 2017), p. 344.

⁶⁶ AGP, Secc. Administrativa, Leg. 768/13.

⁶⁷ Aterido et al., *Inventarios*, vol. 2, pp. 146 y 505.

⁶⁸ AGP, Secc. Administrativa, Leg. 38, exp. 45.

⁶⁹ AGP, Secc. Administrativa, Leg. 38, exp. 59.

⁷⁰ Anes, *Colecciones reales*, p. 269. "Ocho cientos cuarenta y cinco. Retrato de cuerpo entero de Carlos Manuel Victor Amenon. Señor y Duque de Osteage de edad diez meses".

⁷¹ Fernández Miranda, *Inventarios*, pp. 346-347.



Fig. 6. Anónimo italiano, *Carlos Manuel Víctor Amadeo, duque de Aosta, después Carlos Manuel III de Saboya* (identificación aquí propuesta), 1702. Madrid, Museo Nacional del Prado, (inv. n.º P002389). © Museo Nacional del Prado.

Conclusiones

La extraordinaria riqueza de los fondos del Museo del Prado permite abordar revisiones sobre la identidad de algunos de los personajes representados y comprobar la escasa fiabilidad que ofrecen los inventarios reales en este aspecto. Por otra parte, pese a las numerosas pérdidas sufridas, aún se conserva un elevado número de retratos que demuestran la importancia que alcanzó este género durante los siglos de la Edad Moderna, desempeñando la función de memoria familiar, memoria histórica y memoria artística, como ha puesto de manifiesto Javier Portús⁷².

Recuperar la identidad de los modelos aporta un conocimiento fundamental para interpretar correctamente estas obras de arte, pues permite llegar a conocer las motivaciones y el contexto en que la obra se creó, así como la concreta función que desempeñó como instrumento al servicio de la política matrimonial del momento o, simplemente, como muestra de afecto familiar y para dar a conocer el aspecto de aquellos familiares que vivían lejos.

⁷² Javier Portús, "En el traje cortesano, en el militar y en el de campo. Tipologías del retrato cortesano en España", en *El retrato en las Colecciones Reales*, dir. Carmen García-Frías Checa y Javier Jordán de Urríes y de la Colina, (Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014–2015), p. 29.

Fuentes documentales:

Madrid, Archivo General de Palacio (AGP)

Administración General, leg. 902, exp. 13. Guardajoyas. Inventario de las alhajas y efectos que quedaron por fallecimiento de la reina Doña Margarita, 1612.

Secc. Administrativa, leg. 768, exp. 4. Obrador de los pintores de Cámara. Memoria de las pinturas que habían en él al entregar sus llaves a Jordán, 10 de agosto, 1694.

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.

Bibliografía:

Allende y Sánchez 1919: Juan Allende Salazar y Francisco José Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, (Madrid: Imprenta de Julio Cosano, 1919).

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).

Baticle 1960: Jeannine Baticle, "Note sur les portraits de la Maison de Bourbon envoyés en Espagne au XVII^e siècle", *Revue de Art*, 1960, 4/5, pp. 195-200.

Bély 2011: Lucien Bély, "Le mariage de Louis XIV et Marie Thérèse: un symbole de la paix", en *Autour du mariage de Louis XIV. Cinq siècles de relations franco-espagnoles*, (Bayonne, Société des sciences lettres et arts de Bayonne, 2011), pp. 63-80.

Bottineau 1958: Yves Bottineau, "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII^e siècle (5^e et dernier article)", *Bulletin Hispanique*, tome 60, nº 4, (1958), pp. 450-483.

Burchard 1933: Ludwig Burchard, en *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Tomo XXVII, (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann 1933).

Díaz Padrón 1995: Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, (Barcelona - Madrid: Prensa Ibérica, 1995).

Ducos 2011: Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune. Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle*, (París: Faton, 2011).

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

Franganillo 2019: Alejandra Franganillo Álvarez, "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la gran duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)", en *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de la Casa de Austria*, (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019), pp. 173-199.

James-Sarazin 2016: Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud. Catalogue Raisonné*, tomo 2, (Dijon: Faton, 2016).

Kusche 2007: María Kusche, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. Gonzalez, R. De Villandrando y A. Lopez Polanco*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007).

Langedijk 1981: Karla Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, 3 vols., (Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1981-83).

Luna 1976: Juan J. Luna Fernández, "Pinturas de Pierre Gobert en España", *Archivo Español de Arte*, XLIX, 196, (1976), pp.363-385.

Luna 1983-1984: Juan J. Luna Fernández, "Carlos Manuel Víctor duque de Aosta", en *El niño en el Museo del Prado*, (Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1983-1984), pp. 51 y 179, nº 106.

Madrazo 1845: Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M.*, (Madrid: Imprenta de la viuda de Jordán e hijos, 1845).

Madrazo 1889: Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, (Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Ca, 1889).

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

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

Martínez Plaza 2016: Pedro J. Martínez Plaza, "Manuel López Cepero (1778-1858) and the trade in paintings between Madrid and Seville in the first half of the nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 28, nº 1, marzo, 2016, pp. 73-84.

Martínez Plaza 2018: Pedro J. Martínez Plaza, *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018).

Motteville 1723: Françoise de Motteville, *Memoires, pour servir a l'histoire d'Anne d'Autriche, epouse de Louis XIII Roi de France*, vol 1, (Amsterdam, 1723).

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

Nicolle 1925: Marcel Nicolle, *La peinture française au Musée du Prado*, (París: Librairie Académique Perrin et Cie, Libraires-editeurs, 1925).

Ost 2000: Hans Ost, "Anna von Österreich und Elisabeth von Frankreich. Zu einigen Porträts von Frans Pourbus d.J., Peter Paul Rubens und Cornelis de Vos", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden- Württemberg*, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2000), pp. 57-80.

Pérez Sánchez 1977: Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, (Madrid: Fundación Juan March, 1977).

Petrioli 1976: Annamaria Petrioli Tofani, *Omaggio a Leopoldo de' Medici*, Vol. 1: Disegni, (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1976).

Pizzorusso 1982: Claudio Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, (Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1982).

Portus 2014-2015: Javier Portús, "En el traje cortesano, en el militar y en el de campo. Tipologías del retrato cortesano en España", en *El retrato en las Colecciones Reales*, dir. Carmen García-Frías Checa y Javier Jordán de Urrés y de la Colina, (Madrid: Palacio Real, Patrimonio Nacional, 2014-2015), pp. 29-47.

Puerto 2018: Eduardo Puerto de Mendoza, "Una serie de retratos de escuela francesa del Museo del Prado en relación con la colección de María Luisa de Orleans: sugerencias y precisiones", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n.º 4, (diciembre de 2018), pp. 5-32.

Reineri 2017: María Teresa Reineri, *Anna Maria d'Orleans, Regina di Sardegna Duquesa di Savoia*, (Torino: Centro Studi Piemontesi, 2017).

Ribot 2018: Luis Ribot, *La Edad Moderna (siglos XV-XVIII)*, (Madrid: Marcial Pons Historia, 2018)

Simal 2013: Mercedes Simal López, "La colección de pinturas del palacio del Buen Retiro: procedencia, dispersión y rastros para su identificación", en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, (Madrid: Ediciones Trea, 2013), pp.371-394.

Toscano 2006: Marcílio Toscano Franca Filho, "Historia y razón del paradigma westfaliano", *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, Núm. 131, (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, enero-marzo 2006), pp. 87-111.

Recibido: 27/09/2023

Aceptado: 06/10/2023