ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2026
NÚMERO 128

Academia 128, 2026, 61-86 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

DINASTÍA Y FAMILIA: LA COLECCIÓN DE RETRATOS DE MARIANA DE AUSTRIA

DINASTY AND FAMILY: MARIANA OF AUSTRIA'S PORTRAIT COLLECTION

Eduardo Puerto de Mendoza
Investigador independiente
edu.puerto@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4579-0240

Recibido: 19/02/2026. Aceptado: 15/07/2026
Cómo citar: Puerto de Mendoza, Eduardo: "Dinastía y familia: la colección de retratos de Mariana de Austria", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 61-86.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24310734

Resumen: El inventario de bienes elaborado tras la muerte de Mariana de Austria revela que la reina poseyó un elevado número de retratos de miembros de su familia expuestos en las principales estancias del palacio de Uceda donde residía. A través del estudio de los sucesivos inventarios existentes se analizará el uso y la función que estas pinturas cumplían en origen, sus cambios de ubicación posterior, para seguidamente proponer razonadamente la identificación de algunas de ellas.
Palabras clave: *Inventarios reales; coleccionismo; Mariana de Austria; retrato de corte; Museo del Prado.*

Abstract: The inventory of goods drawn up after the death of Mariana of Austria reveals that the queen owned a large number of portraits of members of her family, displayed in the main rooms of the Palace of Uceda, where she resided. Through the study of successive inventories, this article analyzes the original use and function of these paintings, as well as their subsequent changes of location, and then goes on to propose a reasoned identification of some of them.
Key words: *Royal inventories; collecting; Mariana of Austria; court portraiture; Museo del Prado.*

INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene por objeto la identificación y el estudio de retratos de familiares de Mariana de Austria (1634-1696), segunda esposa de Felipe IV y madre de Carlos II, que a ella pertenecieron y cuyo número e importancia se situaba

a la par de la pintura de temática sacra que también poseía[1], constituyendo ambos géneros la práctica totalidad de su colección pictórica.

Para abordar esta tarea habremos de limitarnos a la situación existente al final de su vida, cuando residía en el palacio del duque de Uceda[2], que conocemos gracias al inventario de sus bienes[3] elaborado inmediatamente después de su fallecimiento acaecido el 16 de mayo de 1696. No es posible, en el estado actual del conocimiento, saber cómo se encontraba decorado el Cuarto de la reina en el Alcázar de Madrid durante el periodo en que fue reina consorte[4], ni tampoco durante su regencia, pues no se realizaron inventarios o descripciones que lo permitan, aunque es presumible que la soberana no prestase especial atención a las decoraciones, pues sabemos que detestaba el Alcázar[5] y que las grandes reformas del Cuarto de la reina se realizaron durante el reinado de su nuera María Luisa de Orleans[6].

USOS Y FUNCIONES DE LOS RETRATOS

Tras la muerte de su madre, Carlos II ordenó que se elaborase un inventario completo de todos sus bienes, tarea que se inició el día 24 de mayo de 1696. El documento resultante, aunque muy parco en sus descripciones, sí trata, en general, de agrupar los bienes inventariados en función de su naturaleza, distinguiendo las joyas y objetos de oro y plata, esculturas e imágenes devocionales, ornamentos litúrgicos, tapicerías, alfombras y cortinajes e, incluso, las mulas y los caballos que integraban sus caballerizas. En el caso de las pinturas, el inventario presenta la ventaja de que incorpora la estancia donde se ubicaban, dato este de interés para poder profundizar sobre la función que desempeñaban.

El citado inventario refleja un elevadísimo número de retratos, unos 80, solo superado por las obras de temática sacra. La mayor parte de ellos eran retratos al

[1] Sobre la pintura religiosa de Mariana de Austria, ver Puerto, 2023: 93-115.

[2] Sobre este palacio ver Marín Tovar / Borque Lafuente, 2016.

[3] *Papeles varios referentes a los bienes de la Reina Mariana de Austria*. 1696. Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Mss/ 9196.

[4] El único inventario realizado durante ese periodo es de 1666, con motivo del fallecimiento de Felipe IV, y no comprende los bienes existentes en el Cuarto de la reina. Martínez Leiva / Rodríguez Rebollo, 2015: 82.

[5] Barrionuevo, 1892, vol. II: 196 y 261. El 6 de noviembre de 1655 escribe: *no hay que sacar a la Reina del Retiro que allí lo pasa en grande afligiéndose su corazón viéndose en Palacio*. El 8 de enero de 1656 señala: *en pasado San Blas se van al Retiro los Reyes que la Reina no puede ver a Palacio*.

[6] Barbeito, 1992: 194-195; Rodríguez Rebollo, 2013: 117-118, n.º 43: Agp Admin Leg 712 s/f. Consultada esta hallamos numerosísimas referencias a reformas en las salas del Cuarto de la reina desde el año 1680 al de 1688. Las más importantes se refieren a las denominadas como *Cámara de Nuestra Señora, Camarín de la Reina, retretes y sobre todo la Galería del Cierzo de la Reina*.

óleo[7] que representaban a sus familiares más próximos[8], principalmente a miembros de su familia de origen, lo que demuestra su inclinación natural hacia la casa imperial, tal como ya puso de relieve M.ª Victoria López-Cordón[9]. Con ello seguía la tradición arraigada entre las mujeres de la Casa de Austria desde el siglo XVI de conformar galerías de retratos familiares, siendo bien conocidas las que pertenecieron a Margarita de Austria, María de Hungría y Juana de Austria[10]. Esta costumbre se consolidó en el siglo XVII[11] y fue posteriormente continuada por las dos esposas de Carlos II[12].

En la conformación de estos conjuntos retratísticos resulta difícil determinar qué motivación predominó en la voluntad de sus promotoras: la exaltación del linaje o el valor afectivo asociado a la presencia visual de familiares fallecidos o ausentes. En realidad, ambas dimensiones no deben entenderse como excluyentes, sino como aspectos complementarios de una misma cultura de la imagen cortesana, en la que el retrato cumplía simultáneamente funciones conmemorativas, representativas y políticas.

Cuando estas colecciones se integraban en espacios de representación, su significado trascendía el ámbito estrictamente privado para convertirse en un eficaz instrumento de legitimación y proyección del poder. La exhibición de los retratos familiares hacía visible la pertenencia de la reina a una de las principales dinastías europeas, al tiempo que evocaba la solidez de las alianzas que sustentaban su autoridad. De este modo, estos conjuntos contribuían a reforzar su estatus y prestigio, proyectando una imagen de continuidad dinástica y de autoridad política fundamentada en la fortaleza de sus vínculos familiares[13].

Resulta asimismo interesante destacar las diferencias existentes entre estas galerías femeninas de retratos y las comisionadas por los monarcas titulares. En estas últimas, las ideas de soberanía y de legitimidad política priman incluso sobre las de linaje o familia, pues se conforman habitualmente con representaciones de los soberanos que han precedido al actual en el dominio de un determinado territorio,

---

[7] El inventario también incluye algunos retratos en miniatura contenidos en cajas de oro o plata. BNE, Mss/ 9196, f. 23 r. y v.

[8] Como excepción, poseía dos retratos de medio cuerpo que representaban a los papas Inocencio XI (pontífice entre 1676 y 1689) e Inocencio XII, que había accedido al solio en 1691. BNE, Mss/ 9196, f. 36 r.

[9] López-Cordón, 1998: 51.

[10] Sobre la colección de Margarita de Austria, ver Pérez de Tudela, 2005: 115-130. Sobre María, reina de Hungría, ver Martínez Marín, 2020. Sobre Juana de Austria, ver Pérez de Tudela, 2017 y García-Frías, 2019: 212-215.

[11] Margarita de Austria, esposa de Felipe III, encargó a Bartolomé González retratos de sus padres y de todos sus hermanos. Estas obras aún decoraban la Galería de la Reina en el Alcázar de Madrid en 1636. Martínez Leiva / Rodríguez Rebollo, 2007: 185-188. Su hija Ana de Austria decoró su Sala de Baños del palacio del Louvre con retratos de todos los monarcas españoles hasta los Reyes Católicos. Sobre esta decoración, ver Baticle, 1960: 532-539.

[12] Tanto María Luisa de Orleans como Mariana de Neoburgo continuaron con esta costumbre, reuniendo sus propias galerías de retratos familiares en el Alcázar de Madrid. Sobre este tema, ver Puerto, 2018: 5-32 y Martínez Leiva, 2022: 260-262.

[13] Michielon, 2021: 584.

aunque pertenezcan a otras dinastías. Esto es apreciable en las que encargó Felipe IV para el palacio del Buen Retiro o para el Alcázar de Madrid, compuestas por genealogías de los monarcas que le antecedieron en el gobierno de los diferentes territorios bajo su control, aunque no fueran de su familia[14].

Otra característica que distingue a estas galerías femeninas es que todas ellas coinciden en incluir una destacada presencia de retratos de miembros de sus familias de origen, expuestos en un mismo espacio de carácter público o semipúblico. Este hecho resulta claramente indicativo de la voluntad de estas mujeres de afirmar una identidad propia —personal y política—, no siempre coincidente con la de sus esposos, y de reflejar así un posicionamiento singular en el ámbito dinástico y político.

Esta intencionalidad era común entre las mujeres de la realeza de la época, como puede confirmarse gracias al testimonio de Ana María Luisa de Orleans (1627-1693), personaje contemporáneo de Mariana de Austria, quien en sus memorias enumera los retratos familiares que colgaban en el comedor de su palacio de Choisy y los describe indicando el grado de parentesco con ella y el territorio donde gobernaba cada uno[15].

En el caso de las pinturas reunidas por Mariana se aprecia igualmente esta función. Entre ellas figuraban representaciones de sus padres y de sus hermanos, así como de los cónyuges de estos y de sus hijos. También poseía varios retratos de su única nieta, la archiduquesa María Antonia, y uno de su bisnieto, el príncipe electoral José Fernando de Baviera. Significativamente, el inventario no recoge ningún retrato del esposo de la soberana, el rey Felipe IV, y solo dos de medio cuerpo de Carlos II, frente a los cuatro de cuerpo entero del emperador Leopoldo, otros cuatro del futuro emperador José I y los seis de su nieta, entre otros muchos miembros de la rama austriaca de la familia.

La abundancia de retratos de la familia imperial demuestra la importancia y la frecuencia de los intercambios de retratos entre las diferentes líneas familiares de los Habsburgo, costumbre que se mantuvo hasta el final del siglo, y cuya finalidad fundamental era el afianzamiento de los objetivos políticos y dinásticos de la Casa de Austria[16]. Un ejemplo de ello es el soberbio retrato de *Mariana de Austria* que Claudio Coello pintó hacia 1690 para ser enviado como regalo diplomático a su nieta, la electriz de Baviera[17] (fig. 1). A su vez, la duquesa de Baviera correspondía con el envío de retratos propios y de su esposo[18].

---

[14] En el palacio del Buen Retiro se ubicó una galería de retratos de reyes de Aragón y de Navarra, estudiadas por Carrio-Invernizzi, 2012: 238-250. También hubo una serie de los duques de Milán de las familias Visconti y Sforza. En el Alcázar, Felipe IV encargó una serie de reyes de Castilla para el salón dorado o de comedias. Aterido, 2002: 9-36.

[15] Montpensier, 1825: 412.

[16] Sobre el intercambio de retratos entre miembros de la casa de Austria, ver Sommer-Mathis, 2013: 61-74; Cobo Delgado, 2016: 143-166.

[17] Sullivan, 1989: 218.

[18] Baviera / Maura, 2004: 229.



Fig. 1. Claudio Coello. *Mariana de Austria*, ca. 1690, óleo sobre lienzo, 181,7 x 131,8 cm, Munich Alte Pinakothek, n º inv. 146.

La función representativa de los retratos se encuentra claramente ligada a la forma de su exhibición. El inventario de la reina madre ofrece información al respecto, pues identifica las estancias del palacio donde se encontraban las obras, dato que permite apreciar la existencia de dos espacios concretos donde destacaban de modo notorio por su importancia. El primero es la denominada "Galería del cierzo", estancia que, como su nombre indica, estaría ubicada en la fachada norte del edificio. Las galerías constituían una tipología espacial surgida en el Renacimiento y desarrollada en el Barroco, caracterizada por conformar un espacio alargado especialmente indicado para la exhibición de programas políticos, decorándose frecuentemente con retratos. Mariana había hecho colgar en este espacio doce retratos que incluían las efigies de cuerpo entero de sus padres, el emperador Fernando III y la emperatriz María; de sus hermanos, el emperador Leopoldo I y

Fernando IV, rey de Hungría; así como de su nieta María Antonia, entre otros. Los retratos de esta última revisten especial interés por la connotación política que implicaban en el complicado contexto sucesorio que se vivía entonces en la monarquía de España, pues esta princesa fue durante casi veinte años la heredera de la corona española en el caso de fallecimiento de Carlos II[19].

En la misma estancia se encontraban expuestos *dos retratos de medio cuerpo de las dos hermanas de la Reyna Ntra. Sra.*[20], cuya presencia refleja otra de las funciones esenciales del retrato de corte en la Edad Moderna, como es dar a conocer la imagen de los candidatos a los enlaces matrimoniales proyectados, en cuyas negociaciones las mujeres solían desempeñar un papel importante[21]. La génesis de estas pinturas se encuentra en las conversaciones emprendidas para buscar una segunda esposa a Carlos II tras el fallecimiento de María Luisa de Orleans, razón por la que se presentó la candidatura de las hijas del duque de Neoburgo. A tal efecto se remitieron a la reina madre los retratos de las tres hijas que aún permanecían solteras, pese a que desde el principio la favorita fue Mariana por razones de edad[22].

El segundo espacio donde destacaban los retratos fue la *pieza de Ybierno donde comía su Magestad*. En este caso, la decoración pictórica de la estancia se componía exclusivamente de doce retratos de cuerpo entero que representaban a los familiares más próximos a la reina: los emperadores Fernando III y Leopoldo I, las tres esposas de este, el duque de Lorena y su hermano[23], los duques de Juliers[24], el rey de Hungría[25], la electriz de Baviera y la reina de Francia[26]. Como ha señalado Mercedes Llorente[27], esta cámara constituía un espacio semipúblico. Su decoración hacía alusión a las preferencias políticas y dinásticas de la soberana, personificadas en los retratos de su hija —la emperatriz Margarita—, y de su nieta —la duquesa

[19] Felipe IV había dejado establecido en su testamento que, en el caso de faltar Carlos II sin descendencia, la corona debía pasar a su hija Margarita y sus descendientes legítimos, siendo María Antonia la única de ellos. Cláusula 12 del testamento de Felipe IV, Domínguez Ortiz, 1982: 21. Sobre este tema, ver Martínez López, 2018: 37 y ss.

[20] BNE, Mss/ 9196, f. 44v.

[21] Como, por ejemplo, atestigua el intercambio epistolar entre el elector de Baviera y Mariana de Austria en las que el primero le pide su parecer sobre su segundo matrimonio. Baviera / Maura, 2004: 372 y 374.

[22] Consta documentalmente que fueron enviados a la reina madre en mayo de 1689 los retratos de las tres hijas solteras del duque de Neoburgo. A estas pinturas se refiere Mariana de Austria en una carta dirigida a la emperatriz: *También vivieron los retratos de las otras dos hermanas que son también muy guapas, aunque no se pueden comparar con la elegida*. Baviera / Maura, 2004: 94.

[23] Leopoldo I de Lorena y Carlos José de Lorena, sobrinos de la reina madre al ser hijos de su hermana Leonor María Josefa de Austria, duquesa de Lorena. Este último ostentó el título de Gran Prior de Castilla y de León en la Orden de San Juan de Jerusalén, cuya concesión contó con la intervención de D.ª Mariana. Quirós, 2025: 44.

[24] Juan Guillermo de Neoburgo y su primera esposa, María Ana Josefa de Austria, medio hermana de Mariana.

[25] En aquel momento, el archiduque José (1678-1711), futuro emperador José I de Austria.

[26] María Teresa de Austria (1638-1683), fruto del primer matrimonio de Felipe IV con Isabel de Borbón.

[27] Llorente, 2006: 216.

de Baviera—, mujeres que, hasta su muerte en 1673 y 1692, respectivamente, fueron las herederas de la monarquía española ante la falta de descendencia de Carlos II[28].

Las restantes efigies que componían la colección de la soberana figuraban repartidas por diversas estancias de la parte privada de sus aposentos, cuya relevancia debía ser menos notoria, pues en varios casos los autores del inventario *post mortem* no se molestaron en identificar al sujeto representado. Una excepción era el retrato del príncipe electoral José Fernando de Baviera[29], bisnieto de la soberana, que se ubicaba en el denominado "retrete grande"[30]. Este niño fue durante los últimos años de vida de la reina su gran esperanza para la sucesión de Carlos II, y seguía con vivo interés todas las noticias sobre su salud y su crianza. El origen de esta pintura se encuentra bien documentado, pues probablemente se trate del mismo retrato que menciona el padre del niño (el elector Maximiliano Manuel II de Baviera) en carta de 9 de octubre de 1693, dirigida a Mariana de Austria, en la que refiere haber recibido de Múnich el retrato del príncipe electoral y que se lo enviará cuando pueda. Considera que será más parecido que el anterior. La reina lo recibió en diciembre de 1693 y lo colocó en su gabinete[31].

Pese a la fundamental importancia del personaje en aquel momento, la ubicación de su retrato en un área estrictamente privada del palacio encuentra su explicación en la delicada situación política que se vivía, y que hacía inconveniente destacar la imagen de este príncipe en un entorno oficial. Por una parte, el propio Carlos II no quería tratar el tema de su sucesión, porque ello implicaba reconocer que nunca podría tener descendencia, por otra, las restantes potencias se encontraban permanentemente atentas a cualquier iniciativa que pudiese afectar a la sucesión a la corona.

De la colección real a la dispersión: historia posterior de la colección

Tras la muerte de D.ª Mariana, Carlos II, su hijo y heredero universal de sus bienes[32], dispuso la venta de parte de ellos a fin de que su producto sirviera para pagar a los acreedores de la difunta[33]. Tal debió de ser el destino de los retratos

---

[28] Martínez López, 2018: 40. Sobre la imagen de esta archiduquesa, también Martínez López, 2024: 163-195.

[29] *Otro en ovalo con marco negro del Señor Príncipe electoral Joseph sentado en una Almohada tocando un tamboritico,* BNE, Mss/ 9196, f. 51v. Como el resto de los retratos, esta pintura se llevó a la Casa de Campo donde se consigna en 1701. Aún se encontraba allí en 1794, perdiéndose su rastro desde entonces.

[30] La naturaleza de esta estancia no debe identificarse con su sentido más frecuente en la actualidad, sino con el asignado en la época, como aposento pequeño y recogido en la parte más apartada de la casa, tal como consta en *El Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, publicado en 1611.

[31] Baviera / Maura, 2004: 354, 363 y 369.

[32] Testamento de Mariana de Austria, otorgado el 10 de mayo de 1696. Publicado por Abreu, 1752: 361- 366.

[33] *Inventario de alhajas y efectos de la testamentaria de la Reina Madre*, 1696-1705. Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), leg. 765, exp. 37. Expresa el documento que *después de llevadas estas alhajas* [a palacio] *se pasase a la tasación de las que quedasen y se aplicasen para en pago a los acreedores a los bienes de la Reina madre*

en miniatura, pues no figuran en los listados de las memorias que relacionan los bienes llevados a palacio. Mediante Real Orden de 28 de marzo de 1697, dirigida al marqués de Mancera, mayordomo mayor de la reina madre, se instó la entrega de las alhajas que debían ser trasladadas al Alcázar de Madrid, entre ellas las pinturas, quedando todas bajo custodia de D. Ignacio de Herrera Barnuevo, ayuda de la furriera del rey, hasta que se les fuera dando destino definitivo. La relación de los bienes entregados quedó documentada en una memoria[34] a la que se fue añadiendo, mediante notas marginales, el destino que se les iba dando, que, en el caso de los retratos, fue el palacete de la Casa de Campo, según consta anotado en el propio documento de manera individualizada para cada uno de ellos. Indica la memoria que dicho traslado tuvo lugar en julio de 1698. Allí se volvieron a documentar tras la muerte de Carlos II con ocasión de la redacción del inventario de todos sus bienes[35], si bien, al tratarse de obras que no se tasaban por ser representaciones de personas reales, los encargados de la elaboración del documento optaron por no consignar la identidad de los personajes en la mayoría de los casos.

Las pinturas permanecieron en la Casa de Campo todo el siglo XVIII. Antonio Ponz vio estos retratos en 1776, pero se refiere a ellos como *de poca consideración* y los considera copias[36]. Estas obras seguían en el mismo lugar, con escasas alteraciones, el 25 de febrero de 1794, cuando Francisco de Goya, Francisco Bayeu y Jacinto Gómez redactaron un nuevo inventario del real sitio con motivo de la testamentaria de Carlos III[37].

Como en tantas otras ocasiones, fue durante los años de la Guerra de la Independencia cuando se complica el rastro documental de las pinturas. En 1809, José Bonaparte ordenó una redecoración completa del edificio para su uso personal, a cuyo efecto se extrajeron las pinturas existentes y se colocaron otras traídas de la Casita del Príncipe de El Escorial[38]. Los cuadros se trasladaron entonces al palacio de Buenavista que había sido incautado a Manuel Godoy y que se estaba utilizando como guardamuebles de la corona. Allí se habían trasladado también las pinturas procedentes del palacio del Buen Retiro y las que estaban en la capilla de la Casa del Tesoro, demolida al año siguiente. En el inventario de los cuadros existentes en Buenavista, de 1810[39], es posible reconocer con certeza varias de las obras de temática religiosa procedentes de la Casa de Campo, pero no es posible realizar

---

Ntra. Sra., siendo el ánimo de su Majestad que si de las que se llevasen no fuesen algunas de su Real agrado, se aplicasen también al mismo efecto.

[34] AGP, leg. 765, exp. 37.

[35] Inventarios publicados por Fernández Bayton, 1975. En el caso de la Casa de Campo se encuentran en el tomo II: 195-211.

[36] Ponz, 1776: 156. *Casa es de pequeña habitación: entre algunas pinturas menos considerables, como son copias de retratos, hay otras que se deben estimar*.

[37] Inventario publicado por Fernández-Miranda, 1989. Las pinturas que existían en la Casa del Campo figuran en tomo II: 451-460.

[38] Rodríguez Rebollo, 2009: 153.

[39] *Inbentario de los quadros existentes en el guarda muebles de Buenavista*, 10 de abril de 1810. AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio. Caja 25038. Exp. 14, s/f.

la misma afirmación con los retratos, aunque es lo más probable, pues al final del citado documento se hace referencia a los cuadros no colocados *por considerarse de poco mérito*, entre estos, *ciento y un quadros retratos en pie* [ ] *Diez y nueve quadros de retratos medianos* [...] *Ciento catorce retratos en busto*, encontrándose seguramente entre ellos los que se sacaron de la Casa de Campo. Todos formaban parte de un total 390 pinturas que se califican *de desecho*[40], lo que proporciona una idea sobre el destino final de, al menos, una parte de ellas.

PROPUESTAS DE IDENTIFICACIÓN

Las circunstancias expuestas anteriormente dificultan la tarea de identificar las obras que pertenecieron a esta reina entre las pinturas actualmente existentes, obligándonos a acudir a hipótesis en las que siempre resta un cierto margen de incertidumbre. No obstante, creemos que hay indicios suficientes para formular algunas propuestas de identificación de los retratos que en su día colgaron en las paredes del palacio de Uceda.

Entre las pinturas que ofrecen mayor seguridad destaca el retrato de la emperatriz Margarita de Austria (1651-1673) realizado en 1666 por Juan Bautista Martínez del Mazo, que actualmente se conserva en el Museo del Prado (fig. 2)[41]. Se trata de uno de los retratos que decoraban la pieza de invierno donde comía la reina, descrito en el inventario de 1696 como *retrato de Sra. emperatriz Margarita vestida de luto y a lo lejos otro retrato de tres varas de alto*[42]. Aunque se ha señalado que esta obra estaba en esa fecha en el Alcázar del Madrid, desde donde pasó posteriormente al palacio real nuevo[43], el documento de pinturas que quedaron a cargo de D. Ignacio de Herrera

[40] AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio. Caja 25038. Exp. 14.

[41] Llorente, 2006: 216; Pascual 2020: 187.

[42] BNE, Mss/ 9196, f. 47 r. Es posible que esta pintura fuera la misma que previamente se había colocado en la *quadra del Mediodía* del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial haciendo pareja con un retrato de Carlos II y que fue sustituida por un retrato de María Luisa de Orleans tras el primer matrimonio del monarca. Bassegoda, 2002: 225.

[43] Esta procedencia la recogen Mena, 1986: 104 y Kientz, 2015: 320, así como en la base de datos del museo, señalando que la obra se encontraba en el Alcázar en 1695. El inventario sin fechar, pero probablemente elaborado en 1686 tras la muerte de Carreño, recoge, entre las pinturas desmontadas en las bóvedas de Tiziano, *un Ovalo de lámina, de una quarta, de un retrato de la Sra. Emperatriz Margarita, Ynfanta de España, de mano de Jua Bapta del Maço* (AGP, Signatura General de Legajos, Leg. 768, Exp. 6, publicado por Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, 2015: apéndice documental: 995). Esta entrada no puede corresponder con el retrato aquí analizado, pues indica que se trata de una "lámina", término empleado para las pinturas realizadas sobre cobre y la medida tampoco corresponde. La obra aparece igualmente mencionada con idéntica descripción en el inventario de 1686 como existente en el mismo lugar. Este último inventario, publicado por Bottineau, 1958: 476.

El origen de la confusión puede encontrarse en Pedro de Madrazo, quien, en su *Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado de Madrid*, de 1872, afirma incorrectamente que procedía del palacio real nuevo y que se encontraba en el paso del cuarto del infante D. Luis (Madrazo, 1872: 448). Este autor le asigna la entrada del inventario de 1794 que realmente se refería al retrato de la infanta Margarita adolescente,



Fig. 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La emperatriz Margarita de Austria*, 1666, óleo sobre lienzo, 205 x 144 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P000888). © Museo Nacional del Prado.

acredita que esta pintura fue trasladada a la Casa de Campo tras la muerte de la reina[44]. Lamentablemente, los autores de los inventarios posteriores prescindieron de identificar a la mayoría de los personajes, pero seguramente se trate del descrito en el inventario de 1701 como *otro retrato del mismo tamaño* [dos varas y media de alto] *de persona real con traje de viuda, no se tasó = existe como el anterior*[45]; y con el n.º 4591 del inventario de 1794: *dos baras y media de alto y dos escasas de ancho. Retrato de*

de Martínez del Mazo (P001192), n.º 159, que aún porta esta pintura en la esquina inferior y que también figura de los inventarios anteriores de la furriera del Rey, 1747 (Aterido / Martínez Cuesta / Pérez Preciado, 2004, T. II: 111) y del palacio del Buen Retiro, 1772 (AGP leg. 38, exp. 45).

[44] *Vajanse por haberse llevado ala Casa del Campo* [...] *Otro Retrato de la Sra. Emperatriz Margarita de tres varas de alto*, AGP, leg 765, exp. 37.

[45] Fernández Bayton, 1975, II: 197.

una Ynfanta de la Casa de Austria en quinientos reales[46]. Es posible que también se trate del retrato inventariado en el palacio de Buenavista, en 1810, como *retrato en pie de María de Austria*[47], atribuido a Alonso del Arco, pintor madrileño de la segunda mitad del siglo XVII, pues figura sin número en la misma pieza donde se encontraban los cuadros de Paolo de Matteis procedentes de la Casa de Campo.

La historia posterior es compleja. La pintura ingresó en el Museo Real en diciembre de 1847 procedente de la Casa del Nuevo Rezado[48], edificio que había pertenecido al Monasterio de El Escorial hasta su desamortización en 1836. No obstante, la reina gobernadora dispuso que tal desamortización no comprendía las pinturas o alhajas que pudiera haber en su interior, las cuales eran todas de pertenencia exclusiva de la reina[49]. Así se lo comunicó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando sus académicos solicitaron las pinturas para incorporarlas al depósito de la Trinidad[50].

Según relata Pedro de Madrazo, la obra había formado parte previamente de la serie de retratos del monasterio de San Jerónimo de Madrid y pasó al edificio de Nuevo Rezado en 1820, cuando se produjo la primera exclaustración[51]. El origen de esta situación podría remontarse a 1815, cuando el prior del monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid acudió al palacio de Buenavista alegando que allí se encontraban numerosas obras de arte de la Orden que habían sido incautadas por los franceses. En la relación elaborada por los monjes figuraban muchos retratos reales[52], varios de los cuales pertenecían en realidad a la corona[53]. Esta confusión se vio favorecida por la nueva numeración asignada a las pinturas en el inventario de 1815 del palacio de Buenavista[54], donde se habían almacenado cientos de cuadros de diversas procedencias. Con ellos, los monjes formaron una galería de reyes y

[46] Fernández-Miranda, 1989, II: 453.

[47] AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio, caja 25038, exp. 14. Debe recordarse que la pintura porta una inscripción del siglo XVIII que la identifica como la infanta María Teresa.

[48] Minuta de oficio de José de Madrazo, director del Real Museo de Pintura y Escultura, al Gobernador de Palacio, por la que le notifica el envío de 10 cuadros procedentes de la Casa del Nuevo Rezado. Archivo del Museo de Prado, Caja: 406 / Legajo: 11.211 / n.º exp: 4 / n.º doc.: 12.

[49] Ponce de León, 2010: 494.

[50] *Comisión especial de elaboración de inventarios de conventos suprimidos y formación del Museo Nacional de la Trinidad (Madrid)*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, A.A.S.F.), 7-129-1-51.

[51] Madrazo, 1872: 448.

[52] *Secuestro de los bienes de Manuel Godoy. Caja 1. Entregas de pinturas y otros efectos que existían en el Palacio de Buenavista, correspondientes al rey y a los monasterios de San Jerónimo de Madrid y del Escorial. 10 expedientes. Consejo de Castilla.* 1815. Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), CONSEJOS, 17806.

[53] Este hecho puede comprobarse porque cuando las pinturas del monasterio fueron desamortizadas en 1835 se hizo una relación que contiene referencias a la numeración inscrita en algunos de estos retratos, siendo esta coincidente con la asignada por el inventario de 1794 del Palacio del Buen Retiro. Este listado se encuentra en *1835-1838. Listados confeccionados por la Comisión especial, de las obras que ingresan en la Academia procedentes de los conventos suprimidos.* Archivo-Biblioteca RABASF, leg. 7-130-2-1.

[54] El inventario se conserva en el AHN, FC-Mo HACIENDA, 2557.



Fig. 3. Anónimo flamenco, *El emperador Leopoldo*, ca. 1666, óleo sobre lienzo, 208 x142 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P005395). © Museo Nacional del Prado.

reinas en el propio monasterio[55], por lo que resulta factible que algunos de esos cuadros se enviaran después a la Casa del Nuevo Rezado, perteneciente a la misma orden religiosa.

Junto al retrato de Margarita ingresaron en el museo, procedentes del mismo inmueble, otros tres retratos que representan a tres de los hermanos de Mariana de Austria, circunstancia que, junto a las que seguidamente se comentan, nos hace suponer que también comparten la historia previa.

El primero de ellos es el del emperador Leopoldo I armado (fig. 3). Representa al emperador aún joven, completamente armado, en un suntuoso entorno palaciego que se abre a un jardín con estatuas. El inventario de bienes de Mariana de Austria

[55] Estas pinturas fueron desamortizadas en 1835 y pasaron a formar parte del Museo de la Trinidad. A.A. S. F., leg. 7-130-1-2-3.

documenta hasta cuatro retratos de este emperador, uno de ellos ubicado en la Galería del cierzo y otro en la pieza del comedor[56]. Pasaron después a la Casa de Campo en cuya *Galería del Jardín* se citaba, en 1701, *un retrato armado del señor Emperador de Alemania de dos varas y media de alto con marco negro que no se tasó por ser de persona real = existe*[57]. Allí seguiría, en 1794, cuando se consignaron tres retratos de cuerpo entero de este personaje[58].

El segundo de los retratos referidos es el de *Fernando IV, rey de romanos* (fig. 4), obra del pintor flamenco Frans Luycks (1604-1668). Se trata del hermano mayor de la madre de Carlos II, que no llegó a ser emperador al fallecer antes que su padre. Hasta ahora se pensaba que procedía del palacio del Buen Retiro[59], sin embargo, no lleva el número que habitualmente portan las obras de esta procedencia, asignado con ocasión del inventario realizado tras la muerte de Carlos III. En el mismo inventario, pero en el correspondiente a la Casa de Campo, se encontraba en el Corredor, el *Rtrto. de Josef Rey de Romanos*[60], que es precisamente el nombre erróneo que figura inscrito sobre la tela, y que es, seguramente, el que vieron los autores del inventario. A nuestro juicio, se trata con toda probabilidad del que fue propiedad de la reina Mariana, que decoraba su Galería del cierzo[61] y que la memoria de alhajas que quedaron a cargo de D. Ignacio de Herrera indica que se llevó a la Casa de Campo junto al resto de retratos que habían pertenecido a la reina viuda.

El tercero de los retratos procedentes de la Casa del Nuevo Rezado es el de Leonor María Josefa de Austria (1653-1697) (fig. 5), hermana menor de la reina y futura reina de Polonia y duquesa de Lorena, sucesivamente. Se trata de un retrato infantil de la archiduquesa, a la que Mariana no llegó a conocer personalmente por encontrarse ya en España en el momento de su nacimiento. El inventario de bienes de la reina madre consignaba varios retratos de niñas sin identificar que podrían corresponder con la obra indicada[62]. La pintura pasaría a la Casa de Campo, donde en su pieza segunda había, en 1701, *ottros dos retrattos de dos Niños de dos Varas de alto*

---

[56] *Galeria del Zierzo* [...] *Otros dos retratos de cuerpo entero del Sr. Emperador Leopoldo y otro del Ser. Rey de Romanos su hermano*. BNE, Mss/ 9196, f. 44 v. Más adelante, en la pieza de invierno donde comía la reina indica: *pieza de Ybierno donde comía su Magestad* [...] *Otro retrato del Sr. emperador Leopoldo del mismo tamaño* [tres varas de alto] *marco negro,* BNE, Mss/ 9196, f. 47r.

[57] *Cassa Real del Campo* [...] *Galería del Jardín* [...] *Un Retrato Armado del Señor emperador de Alemania de dos Uaras y media de altto con marco negro que no se tasso por ser de persona real. Existe*, Fernández Bayton, 1975, II: 197.

[58] *Primera Pieza entrada. 4567. Seis retratos de Cuerpo entero de dos baras y media de alto y vara y dos tercios de ancho, tres de Leopoldo emperador* [...] *a seiscientos reales cada una*, Fernández-Miranda, 1989, II: 451.

[59] Díaz Padrón, 1995, I: 692. Si bien este autor no especifica el asiento, debe referirse al n.º 367 del inventario de 1794 del palacio del Buen Retiro relativo al *retrato de un rey de Ungría* (Fernández-Miranda, 1989, I: 285). Sin embargo, esta entrada corresponde con el n.º 499 del inventario de 1747 de la furriera del Rey, donde se indica que es de *Scuela francesa*, lo que hace poco probable que se trate de la obra de Luycks.

[60] Inventario de la Casa de Campo 1794. *Corredor* [...] *4673. Dos baras y tercia de alto y bara y dos tercias de ancho. Rtrto. de Josef Rey de Romanos en mil y quinientos reales*. Fernández-Miranda, 1989, II: 459.

[61] *Otros dos retratos de cuerpo entero del Sr. Emperador Leopoldo y otro del Ser. Rey de Romanos su hermano,* BNE, Mss/ 9196, f. 44 v.

[62] Por ejemplo, *Otros tres retratos desiguales del uno de un niño y dos de niñas marcos negros,* BNE, Mss/ 9196, f. 51 r.



Fig. 4. Frans Luycks, *Fernando IV, rey de romanos*, 1653, óleo sobre lienzo, 217 x 126 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P001267). © Museo Nacional del Prado.

con marcos negros tasados en diez y seis doblones ambos[63], y en 1794, en el Corredor, *4656. Dos varas escasas de alto por bara de ancho. Retrato de una niña en doscientos cincuenta reales*[64].

Además de los señalados, es probable que el retrato de la emperatriz María, pintado por Frans Luycks y hoy perteneciente al Museo del Prado (fig. 6), proceda también de la colección de la reina. Esta poseía dos retratos de cuerpo entero de su madre: uno en su galería y otro en la pieza denominada retrete grande. Ambos se llevaron en 1698 al palacete de la Casa de Campo. Puede que fuera uno de ellos el que vuelve a figurar en el inventario realizado en 1794[65]. Esta obra se encuentra

[63] Fernández Bayton, 1975, II: 196.

[64] Fernández-Miranda, 1989, II: 458.

[65] *4467. Otro de la misma medida que el antecedente* [dos varas y media de alto por siete quartas de ancho] *La Emperatriz Dª María hija de Felipe tercero en seiscientos reales*, Fernández Miranda, 1989, II: 459.



Fig. 5. Anónimo, *La archiduquesa Leonor María de Austria*, ca. 1655, óleo sobre lienzo, 162 x 93 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P002228). © Museo Nacional del Prado.

actualmente depositada en la Embajada de Buenos Aires y fue estudiada por Matías Díaz Padrón[66], quien lo consideró una obra original de Luycks de calidad análoga a la réplica casi idéntica, que también pertenece al Museo del Prado (P001272), procedente del palacio del Buen Retiro y, antes, del Alcázar de Madrid.

Ya hemos indicado anteriormente que D.ª Mariana poseía tan solo dos retratos de medio cuerpo de su hijo Carlos II, emparejados con sus dos sucesivas esposas. Las cuatro pinturas fueron trasferidas a la Casa de Campo en 1698[67]. Sin embargo, tres años después, el inventario redactado con motivo de la muerte del último Austria solo consigna el retrato de María Luisa de Orleans. El motivo más probable

[66] Díaz Padrón, 1981: 167-172.
[67] AGP, leg. 765, exp. 37.



Fig. 6. Frans Luycks, *La emperatriz María de Austria*, ca. 1637, óleo sobre lienzo, 215 x 147 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P004169). © Museo Nacional del Prado.

es que Mariana de Neoburgo retirara los dos retratos de su esposo y el suyo propio pues, tras la muerte del rey, reclamó como propias todas las pinturas grandes y pequeñas existentes en la Casa de Campo[68], y consta que llegó a llevarse varios enseres del palacete[69]. El Museo del Prado conserva procedente de la colección de esta soberana un retrato de busto prolongado de Carlos II (fig. 7), pintado por Juan Carreño de Miranda hacia 1680, esto es, unos 10 años antes de su matrimonio con Mariana de Neoburgo, así que es muy posible que sea uno de los retratos que pertenecieron a la reina madre y que la viuda de Carlos II tomó como propios en

[68] Barbeito 1994: 423.

[69] Así consta en la declaración realizada por María Gravet, responsable del sitio ante los encargados de realizar el inventario. Fernández Bayton, 1975, II: 458.



Fig. 7. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*, ca. 1679, óleo sobre lienzo, 75 x 60 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (inv. n.º P000648). © Museo Nacional del Prado.

virtud de la cláusula del testamento del rey que la nombraba heredera de todos sus bienes privativos[70], como lo eran los heredados de su madre.

Con ciertas reservas podemos añadir a las propuestas anteriores el retrato de Sor Margarita de la Cruz perteneciente a Patrimonio Nacional y actualmente conservado en el Monasterio de las Descalzas Reales (fig. 8), pues el inventario de la reina

[70] Cláusula 35 del testamento de Carlos II: *Y por la voluntad que he tenido y tengo a la Reyna, mi mui chara y muy amada muger, la dejo todas las joyas, bienes y alajas, que no quedaren vinculadas, y otros qualesquiera derechos que tenga y puedan pertenecerme* [...], Domínguez Ortiz, 1982: 139.



Fig. 8. Matías de Torres, *Sor Margarita de la Cruz,* segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 167,5 x 107 cm, Madrid, Patrimonio Nacional. Monasterio de las Descalzas Reales (inv. n.º 00612218). © Patrimonio Nacional.

incluye un retrato de este personaje cuya composición y medidas concuerdan con esta obra[71]. La pintura estuvo en la Casa de Campo durante todo el siglo XVIII[72].

[71] Pieza de la Cámara: *Un retrato en lienzo de la Sra. Margarita de la Cruz de rodillas delante de un crucifijo de más de dos varas de alto con marco dorado y tallado,* BNE, Mss/ 9196, f. 48r.

[72] Consta tanto en los inventarios de este Real Sitio de 1701 como de 1794. Este último permite descartar que la obra que perteneció a Mariana de Austria sea la versión que actualmente custodia el Museo del Prado (P001275), pues esta procede del palacio del Buen Retiro, donde figura claramente identificada en los inventarios de este Real Sitio, especialmente el realizado en 1794, donde consta *1167. Otra con el retrato de la Ynfanta S.r Margarita de la Cruz, de dos varas de alto y vara y media de ancho... 150* (Fernández-Miranda, 1989, I: 342), lo que impide que se trate de la misma obra que en esa fecha se encontraba en la Casa de Campo.



Fig. 9. Frans Luycks, *Archiduque Carlos José de Austria*, ca. 1655, óleo sobre lienzo, 150 x 90,5 cm, Viena, Kunthistoriches museum (GG 9859).

Resulta llamativo el elevado número de retratos de personajes menos notorios desde el punto de vista español que, pese a que todavía se encontraban en la Casa de Campo a finales del siglo XVIII, no se han conservado en las colecciones públicas. No hay rastro de los retratos de cuerpo entero de las emperatrices Leonor de Gonzaga, Claudia Felicitas o Leonor Magdalena de Neoburgo, de los duques de Lorena, de Juliers y de Baviera, perfectamente identificados en el inventario de D.ª Mariana y que sabemos fueron trasladados a la Casa de Campo. Parece lógico que todas estas pinturas fueran llevadas al palacio de Buenavista en 1809, junto al resto de cuadros que hasta ese momento habían decorado el palacete de la Casa de Campo. Sin embargo, esta hipótesis no puede confirmarse documentalmente, pues el inventario que se hizo de dicho palacio en 1810 termina



Fig. 10. Anónimo, *Leopoldo I de Lorena*, ca. 1690, ubicación actual desconocida. Antigua colección Rafael García Palencia de Madrid. © Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

indicando que alberga otros 101 retratos de cuerpo entero que no se colgaron[73], sin ofrecer más detalles. Estas pinturas, junto a otras, hasta un total de 390, se califican en dicho documento como de *desecho*. Lo más probable es que se enajenasen a principios del siglo XIX, precisamente por considerarse de escaso interés y poco valor económico[74].

[73] AGP, Administración General. Real Casa y Patrimonio. Caja 25038, exp. 14. *Quadros no colocados por considerarse de poco mérito: Ciento y un quadros de retratos en pie*.

[74] Además de los extravíos de pinturas por diversos motivos producidos en el palacio de Buenavista durante la Guerra de la Independencia, hay constancia de que en los años sucesivos tanto la Real Academia de Bellas Artes como el propio Fernando VII enajenaron pinturas en varias ocasiones. Sobre este tema véase Navarrete, 1999: 378-381 y Martínez Plaza, 2018: 40-42.

La presencia en colecciones particulares madrileñas a principios del siglo XX de retratos de algunos de estos personajes, cuyo tamaño y composición se corresponden con obras que sabemos que formaron parte de la colección de la reina por las descripciones de los inventarios, parece apuntar en este sentido. Esta circunstancia permite añadir a las propuestas anteriores las siguientes, formuladas a título de hipótesis.

Un retrato del archiduque José Carlos de Austria, hermano menor de la soberana, obra de Frans Luycks (fig. 9), que actualmente se conserva en el Kunthistoriches Museum de Viena, se encontraba en España al menos hasta 1940, siendo propiedad de los marqueses de Castromonte[75]. Esta pintura puede proceder de la colección de Mariana de Austria, pues el inventario de 1794 consigna la presencia en la Casa de Campo de un retrato de este personaje[76] que tiene las mismas medidas y cuya identificación en esa fecha solo pudo ser posible debido a una inscripción, tal y como figura en la parte inferior del lienzo del museo vienés.

Otra obra que se encuentra en las mismas circunstancias y que, teniendo en cuenta su singularidad, es muy probable que proceda de la colección de la reina, es el retrato de un príncipe niño (fig. 10), que a principios del pasado siglo pertenecía al marchante D. Rafael García Palencia[77]. Se trata de un retrato de cuerpo entero que muestra a un joven príncipe de unos 12 años, vestido con armadura en la que lleva inscrita la doble cruz de Anjou que lo identifica como miembro de la casa de Lorena. La moda y la edad que presenta el personaje permiten identificarlo como Leopoldo I de Lorena (1679-1729), sobrino de la reina madre de España y que había sucedido a su padre en 1690, a la edad de 11 años. D.ª Mariana poseía un retrato de este príncipe de las mismas características que se aprecian en la fotografía. Estaba expuesto en la *pieza de Ybierno donde comía su Magestad*, donde se describen: *dos retratos de cuerpo entero iguales del Duque de Lorena actual armado y el otro de su hermano el gran Prior de San Juan vestido a lo militar con un globo debajo de la mano de vara y media de alto*[78]. Consta que ambos fueron llevados tras su muerte a la Casa de Campo[79], y quizás se trate de uno de los inventariados en dicho lugar en 1794, siendo la entrada que mejor encaja con la descripción el n.º 4640, *Vara y dos tercias de alto y bara y media quarta de ancho, retrato de un rey muchacho de unos doce años, en trescientos reales*[80].

El Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación es el titular actual de un retrato del emperador José I siendo niño (1678-1711), retratado

[75] Consta que estuvo incautada a sus propietarios durante la Guerra Civil y que les fue devuelta tras la contienda. En web: http://pgp.ccinf.es/PGP/#/obra/14846, consultado el 4 de junio de 2024.

[76] *4594 Otro igual en medida* [dos varas escasas de alto y mas de bara de ancho] *retrato de Carlos Josef Archiduque de Austria niño en cien reales,* Fernández-Miranda, 1989, II: 453.

[77] Archivo Moreno 02525-B. Colección Rafael García Palencia (Madrid), https://catalogos.mecd.es/IPCE/cgi-ipce/ipcefototeca/O13059/IDb8e3d677/NT14?ACC=165&DOC=93. Este mismo propietario tenía también un retrato del emperador José I siendo niño (02524_B) que quizás tenga la misma procedencia. Consultado el 4 de junio de 2024.

[78] BNE, Mss/ 9196. F. 47 r.

[79] AGP, leg 765, exp. 37.

[80] Fernández-Miranda, 1989, II: 457.



Fig. 11. Claudius Pavers, *Archiduque José de Austria como rey de Hungría*, ca. 1687, óleo sobre lienzo, 141 x 116 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación (CE121738).

como rey de Hungría, que se encuentra depositado en la embajada de España en Viena (fig. 11), cuyo momento de adquisición se desconoce por su antigüedad[81]. Esta pintura se realizó por un desconocido pintor llamado Claudius Pavers para conmemorar su coronación como rey de Hungría que tuvo lugar 1687, de lo que deja constancia tanto la indumentaria del niño como el documento que porta en la mano donde se puede leer esa fecha.

El inventario de bienes de Mariana de Austria incluye hasta cuatro retratos de este príncipe de los que dos podían ser de cuerpo entero. Todos ellos pasaron a la

[81] En la ficha del Ministerio figura como ingreso anterior a 1900. Quiero agradecer al historiador D. Alberto Martín Bravo que me diera a conocer la existencia de esta pintura y a la Jefa de Área de Bienes Culturales del Ministerio, D.ª María García-Rivero Gener, que me haya facilitado toda la información disponible sobre la misma.

Casa de Campo y en 1794 se inventarió un retrato de este príncipe cuyas medidas son coincidentes con el retrato de Viena[82]. No hemos localizado documentación posterior, pero es posible que fuese cedido por la corona para la decoración de la representación en Viena.

CONCLUSIONES

Doña Mariana de Austria reunió a lo largo de su vida una notable colección de retratos familiares que fue ampliándose de manera progresiva conforme evolucionaban las circunstancias políticas y dinásticas de la monarquía. Lejos de responder únicamente a un interés de carácter artístico o afectivo, este conjunto de pinturas debe entenderse como un eficaz instrumento de representación política y de legitimación dinástica. La exhibición de los retratos de sus parientes más próximos contribuía a reforzar visualmente su identidad como miembro de la rama austríaca de los Habsburgo y a proyectar la continuidad de los vínculos que unían a ambas ramas de la Casa de Austria.

Estos retratos desempeñaron un papel destacado en la configuración de espacios de representación del poder, donde la imagen adquiría un marcado valor simbólico y político. Su disposición en estancias de carácter oficial o semipúblico permitía escenificar la pertenencia de la reina a una extensa red familiar de alcance europeo, al tiempo que hacía visible la autoridad y el capital político derivados de dicha posición. En este contexto, la colección constituyó un recurso al servicio de la denominada diplomacia informal, entendida como el conjunto de estrategias de mediación, negociación e influencia ejercidas a través de los lazos familiares y las relaciones personales, que D.ª Mariana supo utilizar para fortalecer su posición política, especialmente durante los años de la regencia.

Tras su fallecimiento, la colección pasó a integrarse en la Colección Real y fue instalada en el palacete de la Casa de Campo de Madrid, donde permaneció reunida durante más de un siglo. Sin embargo, este conjunto sufrió una profunda dispersión durante el reinado de José I, especialmente como consecuencia de los acontecimientos de la Guerra de la Independencia. La pérdida de su unidad original y la ausencia de documentación suficientemente precisa sobre los sucesivos traslados y cambios de propiedad dificultan la identificación de los ejemplares conservados en la actualidad, los cuales han llegado hasta nosotros descontextualizados y desvinculados del programa iconográfico del que originalmente formaban parte.

[82] *Dos Quadros de bara y media de alto y mas de una ·de ancho el uno* [...] *el otro también Josef Archiduque a quatrocientos reales cada uno,* Fernández-Miranda, 1989, II: 451.

BIBLIOGRAFÍA

Abreu y Bertodano, José Antonio de (1752). *Colección de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantía, protección, tregua [...] hechos por los pueblos, reyes y príncipes de España con los pueblos, reyes, príncipes, repúblicas y demás potencias de Europa, y otras partes del mundo [...] reynado del S[eño]r Rey D. Carlos II*, parte III. Madrid: Viuda de Diego Peralta.

Aterido Fernández, Ángel (2002): "Alonso Cano y «la alcoba de su majestad»: la serie regia del Alcázar de Madrid". En: *Boletín del Museo del Prado*, 20, Madrid, pp. 9-36.

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

Barbeito, José Manuel (1994): "Piezas de las colecciones artísticas del Alcázar enajenadas a la muerte de Carlos II. La sala de Las Furias". En: Checa Cremades, Fernando (eds.): *El Real Alcázar de Madrid Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid: Nerea, pp. 419-424.

Barbeito, José Manuel (1995). *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Barrionuevo, Jerónimo de (1892). *Avisos*. Madrid: Imprenta y fundición M. Tello, tomo II.

Bassegoda i Hugas, Bonaventura (2002). *El Escorial como museo*. Barcelona: Servicio de Publicaciones Universidad Autónoma de Barcelona.

Baticle, Jeannine (1960): "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France". En: *Varia Velazqueña*, tomo I. Madrid: Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes, pp. 532-552.

Baviera, Adalberto de / Maura Gamazo, Gabriel (2004). *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, I. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Bottineau, Yves (1958): "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle (5e et dernier article)". En: *Buletin Hispanique*, 60, n.º 4. Bordeaux, pp. 450-483.

Carrio Invernizzi, Diana (2012): "Las galerías de reyes. Usos de las series de retratos en la corte de Felipe IV". En: Jiménez Estrella, Antonio / Lozano Navarro, Julián José (eds.): *Actas de la XI Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Granada: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Granada, pp. 238-250.

Cobo Delgado, Gemma (2016): "Entre Viena y Madrid: intercambios de retratos en la familia Habsburgo durante el siglo XVII". En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología BSAA Arte*, 82, pp. 143-166.

Domínguez Ortiz, Antonio (1982). *Testamento de Felipe IV*. Madrid: Editora Nacional.

Domínguez Ortiz, Antonio (1982). *Testamento de Carlos II*. Madrid: Editora Nacional.

Díaz Padrón, Matías (1981): "Una réplica inédita de la emperatriz María de Hungría de Frans Luycx en la Embajada de Buenos Aires". En: *Boletín del Museo del Prado*, vol. II, n.º 6. Madrid, pp. 167-172.

Díaz Padrón, Matías (1995). *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, tomo I, Madrid: Prensa Ibérica.

Fernández Bayton, Gloria (1975). *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II*, II. Madrid: Museo del Prado.

Fernández-Miranda y Lozana, Fernando (1989). *Inventarios Reales. Carlos III 1789*, II. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Patrimonio Nacional.

García-Frías Checa, Carmen (2019): "Las galerías de retratos de las Descalzas Reales y de la Encarnación: un signo de pertenencia a la Casa de Austria". En: Checa Cremades, Fernando (eds.): *La Otra Corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 212-227.

Kientz, Guillaume (2015). *Velázquez*, cat. exp. París: Grand Palais.

Llorente, Mercedes (2006): "Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder". En: *Studia historica. Historia moderna*, 28, pp. 211-238.

López-Cordón, M.ª Victoria (1998). "Mujer, poder y apariencia o las virtudes de una regencia". En: *Studia historica. Historia moderna*, 19. Salamanca, pp. 49-66.

Madrazo, Pedro de (1872). *Catálogo Descriptivo e Histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

Marín Tovar, Cristóbal / Borque Lafuente, Emilio José (2016). *El Palacio de Uceda. La Capitanía General de Madrid.* Madrid: Ministerio de Defensa.

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

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

Martínez Leiva, Gloria / Rodríguez Rebollo, Ángel (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Ediciones Polifemo.

Martínez López, Rocío (2018). *El Imperio y Baviera frente a la sucesión de Carlos II. Relaciones con la Monarquía de España (1665-1699)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral inédita.

Martínez López, Rocío (2024): "Los retratos imaginados de una heredera. La construcción política y dinástica de la imagen de la archiduquesa María Antonia de Austria (1669-1692)". En: Llorente, Mercedes / Blanco Mozo, Juan Luis (eds.): *La imagen de las reinas Habsburgo españolas y su construcción durante el siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 163-195.

Martínez Marín, Cruz María (2020): "Retratos familiares en las colecciones de la reina María de Hungría: semejanza, afectos y poder". En: *Santander. Estudios de Patrimonio*, n.º 3, pp. 378-412.

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

Mena Marqués, Manuela B. (1986). *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, cat. exp. Madrid: Museo del Prado.

Michielon, Audrey-Caroline (2021): "Identidad y estrategias de representación de la reina Isabel de Borbón". En: Blasco Esquivias, Beatriz / López Muñoz, Jonatan Jair / Ramiro Ramírez, Sergio (eds.): *Las mujeres y las artes*. Madrid: Abada, pp. 581-596.

Montpensier (1825). *Mémoires de Mlle. de Montpensier. Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France; 41-43*. 4 /, t. II-IV. París: Foucault.

Navarrete Martínez, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Pascual Chenel, Álvaro (2020): "Mariana de Austria y el patrocinio de las artes, obras, artistas y documentos". En: Mancini, Matteo (eds.): *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios.* Madrid: pp. 177-196.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena (2005): "La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos". En: García García, Bernardo José / Grilo, Fernando: *Ao modo da Flandres: disponibilidade, innovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*. Actas do congresso internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa (11-13 de abril de 2005), pp. 115-130.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena (2017). *Los inventarios de doña Juana de Austria, Princesa de Portugal (1535-1573)*. Jaén: Universidad de Jaén.

Ponce de León Hernández (2010): "El Nuevo Rezado, sede de la Real Academia de la Historia. Aportaciones sobre su origen, historia y situación presente". En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCVII, cuaderno III, septiembre-diciembre, pp. 441-512.

Ponz, Antonio (1776). *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, tomo VI. Madrid: Joaquín Ibarra.

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

Puerto de Mendoza, Eduardo (2023): "La colección de pintura religiosa de Mariana de Austria, usos, destino y propuestas de identificación". En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 125. Madrid, pp. 93-115.

Quirós Rosado, Roberto (2025): "European dynasticism and Hospitaller interest. The Grand Priory of Castile and León at the end of the reign of Charles II of Habsburg (1679-1700)". En: Burgassi, Valentina / Said-Zammit, George / Vanesio, Valeria (eds.): *The land and the cross: Properties of the Order of St John between centre and periphery (16th-18th centuries)*. Londres: Routledge, pp. 36-48.

Rodríguez Rebollo, Ángel (2009). "Fréderic Quilliet y la pérdida de cuadros en el Patrimonio Real". En: Pita Andrade, José Manuel (eds.): *La Guerra de la Independencia. Jornadas de Arte e Iconografía*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 149-176.

Sommer-Mathis, Andrea (2013). "Las relaciones dinásticas y culturales entre los dos linajes de la casa de Austria y su incidencia en la obra de Velázquez". En: Portús Pérez, Javier (eds.): *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid: Museo del Prado, pp. 61-74.

Sullivan, Edward J. (1989). *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid: Nerea.