

# ÓLEO SOBRE NAIPE. DOS PEQUEÑOS RETRATOS DE CARLOS II (SEGÚN VAN KESSEL II) Y MARIANA DE NEOBURGO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

*Mercedes Simal López*  
Museo Nacional del Prado

Entre sus fondos, el Museo Nacional de Artes Decorativas posee una interesante colección de pequeños retratos y miniaturas formada por casi dos centenares de obras, de las cuales aproximadamente una docena datan del siglo XVII y del primer tercio del siglo XVIII<sup>1</sup>.

Entre ellas destacan, por su calidad artística y su significado histórico, dos pequeños retratos realizados al óleo sobre naipe pertenecientes al reinado de Carlos II, adquiridos por el Estado en los últimos años: uno del soberano representado en la edad adulta y otro de su segunda esposa, Mariana de Neoburgo, ya viuda, que aún conserva su montura original de oro y esmeraldas.

Además de confirmar la procedencia de ambas obras de la antigua colección del general Ezpeleta, hemos podido atribuir la efigie del soberano a los pinceles de Jan van Kessel II, uno de los más interesantes retratistas de la corte del último monarca de la Casa de Austria. Asimismo, gracias a nuevos documentos sobre el uso que Mariana de Neoburgo hizo de este tipo de obras durante los años que permaneció exilada en Bayona, hemos podido contextualizar mejor el espléndido pequeño retrato de la soberana conservado en el MNAD<sup>2</sup>.

### USO Y FUNCIÓN DE LOS PEQUEÑOS RETRATOS EN LA MONARQUÍA HISPÁNICA DURANTE LA EDAD MODERNA<sup>3</sup>

Conocidos en la época como “retráticos” o “retratos de faltriquera”, este tipo de representaciones de pequeño tamaño, que constituyen un tema muy poco tratado por la historiografía española, estuvieron vinculadas principalmente al mundo de la corte y la alta nobleza y tuvieron distintos usos en Europa durante la Edad Moderna.

Como señaló José Luis Colomer, en principio tenían un carácter esencialmente íntimo ya que se trataban de objetos pertenecientes al ámbito de la vida privada y alusivos a los vínculos de afecto o de parentesco. Eran un obsequio que se intercambiaba entre personas queridas, con el objetivo de que la imagen sustituyese la ausencia física, cumpliendo el papel que hoy confiamos a las fotografías familiares<sup>4</sup>.

Gracias a su pequeño tamaño resultaban muy fáciles de transportar y son muy numerosas las noticias que se han conservado sobre el envío e intercambio de este tipo de obras entre miembros de la familia real española, tanto de la Casa de Austria como de la de Borbón, durante la Edad Moderna, para conocer el aspecto físico y la evolución de esos familiares queridos que, salvo en contadas excepciones, nunca más volvieron a verse<sup>5</sup>.

Como ha estudiado Javier Portús, además de este uso, los pequeños retratos también podían tener valor representativo. En el ámbito cortesano, eran, en algunos casos, signo de estatus, como se puede comprobar en las representaciones oficiales de los miembros femeninos de la familia real<sup>6</sup>. Son numerosas las efigies que se han conservado de reinas, infantas o prometidas a príncipes y soberanos mostrando, de forma ostensible, joyeles con la efigie de su padre, su hermano o su futuro marido -validador de sus derechos dinásticos o políticos-, o bien luciéndolas montadas en colgantes, medallones o manillas, aludiendo a la dinastía reinante, a la grandeza de la familia y a que eran ellas quienes, en determinados momentos, ejercían el gobierno<sup>7</sup>. Es el caso del retrato de la infanta Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pintado por Alonso Sánchez Coello en 1557 mientras ejercía de regente de la monarquía hispánica al haberse trasladado Felipe II a Inglaterra con motivo de su boda con María Tudor<sup>8</sup>. Lo mismo sucede con la efigie de Isabel de Valois de Sofonisba Anguissola fechada a comienzos de la década de 1560 del Museo del Prado, en la que la reina consorte representa a su marido ante su madre, Catalina de Medici, en el encuentro que ambas tuvieron en Bayona<sup>9</sup>; y también se conservan numerosas efigies de Isabel Clara Eugenia en las que la infanta y gobernadora de Bruselas exhibe un pequeño retrato, de su padre o de su hermano, colgado de una cadena acreditando su condición, como sucede en el realizado por Juan Pantoja de la Cruz también del Museo del Prado<sup>10</sup> (Fig. 1).

En el siglo XVIII este tipo de representaciones continuaron manteniendo su vigencia y su uso en el mundo cortesano, como podemos comprobar en distintos retratos de



Figura 1

Juan Pantoja de la Cruz. *La infanta Isabel Clara Eugenia*, 1598-1599. Museo Nacional del Prado, P-717.

Isabel de Farnesio, María Luisa de Parma o en el de la infanta María Josefa de Borbón pintado por Mengs, en el que la joven muestra orgullosa un par de manillas adornadas con los retratos de sus padres, Carlos III y María Amalia de Sajonia (Fig. 2). Y aún hoy en día, las mujeres de las casas reales británica, sueca y noruega lucen en los actos oficiales miniaturas con la efigie del soberano o bien de su progenitor.



*Figura 2*  
**Juan Pantoja de la Cruz.**  
*La infanta María Josefa de Borbón,*  
posterior a 1768.  
Palacio Real de Caserta, inv. 2159.

*Figura 3 >*  
**Atribuido a Herrera Barnuevo.**  
*Carlos II rodeado de imágenes*  
*de sus antepasados,*  
1670-1675.  
Fundación Lázaro Galdiano, inv. 8473.

Con otro carácter, aunque igualmente dotados de valor representativo, son varios los pequeños retratos que aparecen incluidos en las representaciones de Carlos II realizadas durante su minoría de edad atribuidos a Herrera Barnuevo. Tanto en la pintura conservada en una colección particular barcelonesa en la que el soberano aparece junto a Mariana de Austria, como en la de la Fundación Lázaro Galdiano en la que el monarca ha sido representado rodeado de las efigies de sus antepasados (Fig. 3), la presencia de pequeños retratos en un estuche de formato oval -que en esta última obra muy probablemente corresponden, respectivamente, a su hermanastra María Teresa y a su marido Luis XIV, y a la infanta Margarita y a su esposo el emperador Leopoldo I- servían para enfatizar la solidez del linaje y la legitimidad dinástica del último rey de la Casa de Austria y de la regente<sup>11</sup>.



Los matrimonios entre miembros de dinastías reinantes también eran otra ocasión para utilizar las miniaturas como retrato de corte con carácter solemne y representativo. Cuando se emprendían las negociaciones era habitual el intercambio de este tipo de obras y, una vez que se había formalizado el enlace, las novias solían recibir como regalo de esponsales una valiosa joya con la efigie de su esposo en el reverso.

Los pequeños retratos también jugaron un importante papel como regalos entre Estados, especialmente cuando eran considerados la pública confirmación de un acuerdo de amistad entre diferentes países. Sabemos que en 1603 Pantoja de la Cruz pintó las efigies de Felipe III y de la reina Margarita “en dos chapas de cobre [...] que se hicieron poner en una caja de diamantes para dar al Almirante de Ynglaterra” y que hay que poner en relación con la conferencia de paz de Somerset House y la firma del tratado de Londres al año siguiente entre ambos países, que marco el final de la Guerra anglo-española<sup>12</sup>. Otro ejemplo aún más significativo de esta práctica tuvo lugar a finales de 1656 cuando Felipe IV, en un gesto de acercamiento entre España y Francia con vistas a una posible alianza matrimonial, envió a su hermana Ana de Austria “un retrato suyo de la reina, pequeño, guarnecido de oro y diamantes como una palma”<sup>13</sup>. Del mismo modo, una vez celebrados los esponsales entre el futuro Luis XIV y la infanta María Teresa en 1659, la novia obsequió a su tía y suegra con una joya guarnecida con nueve diamantes de gran tamaño y, en el reverso, las efigies de Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Felipe Próspero y la infanta Margarita<sup>14</sup>.

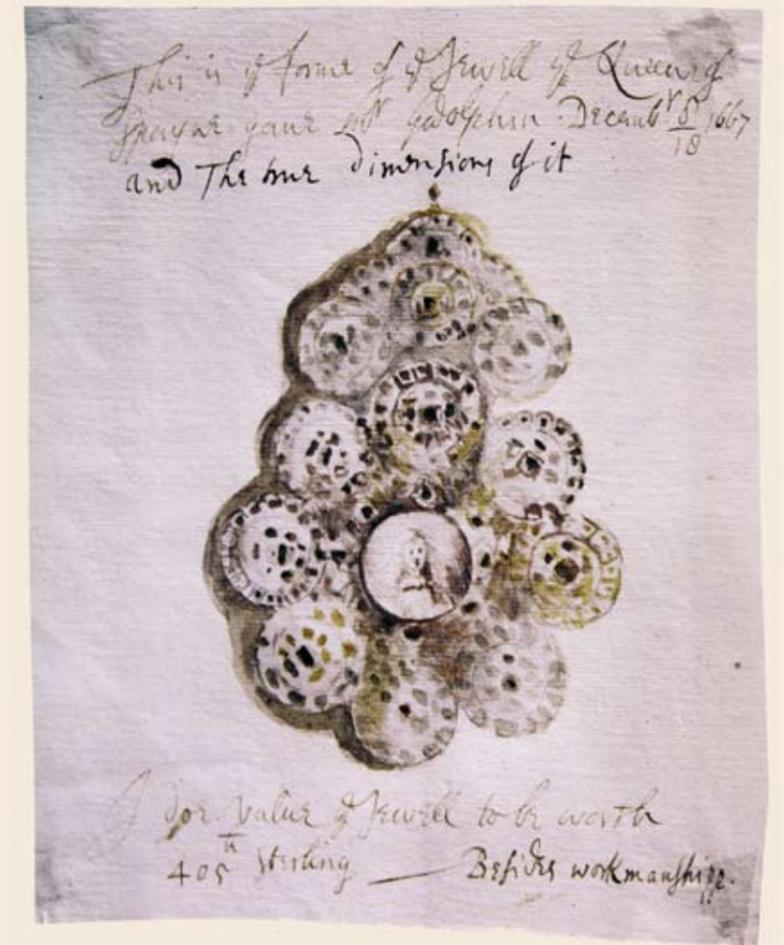
**Es importante aclarar la diferencia que tienen los términos “pequeño retrato” y miniatura a la hora de definir este tipo de obras, ya que implican el uso de técnicas y soportes distintos y cronologías diversas.**

Con motivo de tratados internacionales, entre los numerosos regalos que habitualmente se intercambiaban los pequeños retratos también ocuparon un lugar fundamental, al constituir un símbolo de cercanía y afecto. Sabemos que, por esta razón, fue frecuente el envío a cortes extranjeras de representaciones del monarca y de su valido, como tenemos constancia en el caso de Felipe IV y del conde-duque de Olivares, de modo que el personaje que las luciera hiciera así pública y explícita demostración de lealtad<sup>15</sup>.

Dentro de este mismo ámbito, otro uso destinado a estos retratitos fue el de servir como obsequio para embajadores, cortesanos y visitantes de alto rango tras su paso por la corte. Era frecuente que, una vez que habían completado su misión diplomática o finalizado su estancia, dichos personajes recibieran una imagen en miniatura de algún miembro de la familia real como signo de agradecimiento o distinción, adquiriendo así estas representaciones la entidad de regalo diplomático, con un valor superior al de las efigies contenidas en las medallas, tal como señaló José Luis Colomer en su brillante trabajo sobre este tipo de obras<sup>16</sup>. En este sentido, son bien conocidos los ejemplos de cómo Felipe IV obsequió al cardenal Francesco Barberini en 1626 y años más tarde al duque de Módena en 1638, con valiosos joyeles en cuyo reverso se habían colocado un retrato en

Figura 4

Dibujo de la joya con un pequeño retrato de Carlos II regalada por Mariana de Austria, reina regente, al diplomático inglés William Godolphin con motivo de la ratificación del tratado anglo español de 1667. Colección del conde de Sandwich.



miniatura del soberano, pintado por Velázquez. Esta práctica se mantuvo tras la llegada de los Borbones, aunque de un modo más reglamentado<sup>17</sup>.

Si bien la mayoría de estas obras no han llegado a nuestros días, en la colección del conde de Sandwich se ha conservado un interesante dibujo de una pieza de este tipo que data del reinado de Carlos II. Se trata de la representación de una joya que la regente, Mariana de Austria, regaló al diplomático inglés William Godolphin, secretario del conde de Sandwich, tras las negociaciones mantenidas entre ambos países con motivo de la firma del tratado anglo-español de 1667. Tasada en 405 libras, como consta en la parte inferior del dibujo, esta joya de dos cuerpos estaba formada por un lazo ornado con diamantes, del que pendía un pequeño retrato de Carlos II montado en una guarnición formada por una sucesión radial de estructuras circulares engastadas también con piedras<sup>18</sup> (Fig. 4).

Por último, no podemos dejar de mencionar que este tipo de obras en ocasiones también podían servir como soporte para representaciones galantes. En su tratado, Palomino menciona “otro linaje de pinturas que, sin ser desnudas, ni deshonestas, suelen ser accidentalmente provocativas. Estas son los retratos pequeños, que llaman de faldriquera, y por otro nombre amatorios; en que no podemos negar, que el retrato de su naturaleza, es indiferente, y aún pudiéramos decir, directamente bueno, si los fines y el mal uso no le vician [...] como el que solicita el retrato de la amiga, para excitar en su soledad su deleite sensual [...]”<sup>19</sup>. Por esta razón, en numerosas pinturas de “vanitas” del siglo XVII aparecen pequeños retratos femeninos, ya que los naipes con representaciones de bellas mujeres formaban parte de los placeres mundanos en los que no merecía la pena malgastar el tiempo, dado que ninguno de ellos tenía importancia cuando llegaba la muerte<sup>20</sup>.

Según su intención y destinatario, los pequeños retratos en la mayoría de las ocasiones eran enmarcados simplemente con una guarnición metálica, o bien montados en marcos de oro o plata, en ocasiones ricamente decorados con esmaltes, perlas y piedras preciosas, a modo de colgante, en la vena de una orden militar o bien en una cajita o en el interior de un estuche. Desafortunadamente, muchas de estas monturas no han llegado hasta nuestros días, debido a su alto valor o bien porque han sido sustituidas por otras más afines a los gustos de cada momento.

### FORTUNA DE LOS PEQUEÑOS RETRATOS EN ESPAÑA: DE LA EDAD MODERNA HASTA HOY

En los territorios de la monarquía hispánica el encargo de este tipo de piezas se restringía a la familia real y a la alta nobleza, que las empleaban, según las circunstancias, como una opción más de retrato cortesano o bien con un carácter más íntimo y privado.

Los pequeños retratos fueron puestos de moda por Antonio Moro y Sofonisba Anguissola y desde el reinado de Felipe II hasta la muerte de Carlos II sabemos que esta tipología de efigies en miniatura formaba parte del cometido habitual de los artistas que ostentaban el puesto de pintor del rey. Y en las ocasiones en que éstos no eran los encargados de realizarlas, el artista responsable solía tomar como modelos los retratos oficiales de los soberanos<sup>21</sup>.

Durante los siglos XVI, XVII y comienzos del XVIII, en España la modalidad de pequeño retrato que alcanzó mayor popularidad fue la pintada al óleo sobre naípe, aunque también era habitual utilizar como soporte láminas de cobre, y con menor frecuencia finas planchas de plata, bronce, tablitas de madera o vitela, frente a las miniaturas realizadas con la técnica de la iluminación que predominaban en el resto de Europa. El uso de este tipo de soportes permitía realizar pequeños retratos, pero sin la calidad de detalle que se conseguiría a partir del primer tercio del siglo XVIII, cuando se impuso de forma generalizada del uso de finas placas de marfil, ampliándose además su uso a otras clases sociales<sup>22</sup>.

Hasta prácticamente el último tercio del siglo XIX, en España la mayoría de estos pequeños retratos se mantuvieron en manos de las familias que, a lo largo de generaciones, los habían atesorado como recuerdo de los miembros del linaje o bien como testimonio de los altos honores obtenidos por los antepasados. Pero el auge de la fotografía, la quiebra de las principales casas nobiliarias del país y la consiguiente venta y dispersión de sus bienes, así como las distintas exposiciones de pequeños retratos y miniaturas que desde mediados del siglo XIX comenzaron a celebrarse en las principales capitales europeas, hicieron que este tipo de obras comenzaron a circular por el mercado del arte, convirtiéndose en objetos de colección.

Actualmente, si bien muchos pequeños retratos aún permanecen en manos de las familias que desde hace siglos las atesoran o de las instituciones que han heredado la misión de preservarlas, como sucede con las conservadas en Patrimonio Nacional<sup>23</sup> o en la Fundación Casa de Alba<sup>24</sup>, las principales colecciones de este tipo de obras de nuestro país se deben a la labor de coleccionistas privados del siglo XIX y XX, entre los que destacan José Lázaro Gal-

diano y su esposa, Paula Florido y que hoy se puede disfrutar en la Fundación que lleva su nombre<sup>25</sup>. Asimismo, el Museo Nacional del Prado también conserva un interesante conjunto de pequeños retratos procedentes de la donación que hizo la duquesa viuda de Pastrana en 1889, el legado realizado por Pablo Bosch en 1916 y de distintas compras, entre ellas la de la magnífica colección del Doctor Arturo Perera y Prats<sup>26</sup>.

Actualmente, el Estado continúa adquiriendo pequeños retratos y miniaturas. Gracias a la amabilidad del anticuario que ofreció los pequeños retratos objeto de este estudio a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Francisco Escudero, hemos podido saber que las efigies de Carlos II y Mariana de Neoburgo formaban parte de la colección del general Luis Ezpeleta y Contreras, quien a lo largo de su vida reunió una importante colección de obras de arte.

En el caso de las miniaturas y pequeños retratos, Ezpeleta fue uno de los coleccionistas españoles más destacados de finales del siglo XIX y comienzos del XX, definido por Gutiérrez Abascal como “el hombre de las miniaturas” por el amplio conjunto que reunió y que se convirtió en la galería iconográfica particular más conocida en Madrid durante esa época<sup>27</sup>. Distintas fotografías que hemos localizado del interior de su residencia dan buena muestra de ello, permitiendo conocer cómo este tipo de obras recubrían las paredes de algunas habitaciones o se exhibían en el interior de aparadores<sup>28</sup> (Fig. 5).

Figura 5

Vista de una de las estancias de la casa del General Ezpeleta en Madrid, hacia 1920. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núm. inv. 6672.



### EL PEQUEÑO RETRATO DE CARLOS II DEL MNAD, OBRA DE VAN KESSEL II

Este pequeño retrato, de busto, representa a Carlos II en la edad adulta vistiendo una armadura, sobre la que sobresale el cuello de la camisa rematada con un delicado encaje -último vestigio de la lechuguilla alta- y el collar de la orden del Toisón de Oro<sup>29</sup> (Fig. 6). Siguiendo las normas del retrato cortesano, la efigie del monarca ha sido representada en un interior, tal como sugiere el marco pétreo que se adivina al fondo y que probablemente se corresponde con una puerta, ennoblecido con la presencia de una suntuosa cortina.

Con unas medidas de 4,10 cm. de alto y 3,50 de ancho, está realizado al óleo sobre naipe y al dorso conserva una antigua inscripción en tinta que identifica erróneamente al retratado con Luis I de Borbón. El naipe actualmente está montado en una rica guarnición de filigrana de plata formada por motivos florales y rematada con una corona ducal, si bien muy probablemente no se trata de la original, a juzgar por los cartones que contiene en su interior (Fig. 7 y 8).

La obra ingresó en el Museo Nacional de Artes Decorativas en 2003 tras ser adquirida por el Estado a Francisco Escudero, quien a su vez la había comprado a los descendientes del general Ezpeleta, tal como hemos podido ratificar al identificarla en una de las fotografías del interior de la residencia de este importante coleccionista, con la guarnición de filigrana que aún conserva, colocada dentro de un escaparate, al fondo de la segunda balda, junto a unos pequeños retratos de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya<sup>30</sup> (Fig. 9).

En cuanto a su autoría, el pequeño retrato fue adquirido por el Estado como obra de Carreño de Miranda, probablemente debido a la catalogación que de esta pieza hizo Mariano Tomás en su monografía sobre *La miniatura retrato en España*, publicada en 1953, en donde figuró reproducida de forma parcial, sin su montura, cuando formaba parte de la colección de la condesa de Bassoco, hija del general Ezpeleta<sup>31</sup>.

Si bien Carreño pintó numerosas efigies del soberano de gran formato, respecto a pequeños retratos de su mano solo conocemos el espléndido de Carlos II niño que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano fechado hacia 1670<sup>32</sup>. Y también se atribuye a su taller la pequeña efigie del rey datada hacia 1680 conservada en el Rosenbach Museum de Philadelphia<sup>33</sup>. Dado que el artista nacido en Avilés falleció en 1685, no es posible que fuera el autor del pequeño retrato conservado en el MNAD, que como explicaremos más adelante, pensamos que fue realizado hacia 1690.

Al comparar las características estilísticas del pequeño retrato del MNAD con otras efigies de Carlos II hemos podido atribuirlo a Jan Van Kessel II (Amberes, 1654-Madrid, 1711), hijo del homónimo pintor flamenco famoso por sus representaciones de animales y flores, cuya presencia en Madrid al servicio de Carlos II está documentada desde 1679<sup>34</sup>.



Figura 6  
Jan Van Kessel II,  
naipe con el retrato de  
Carlos II, hacia 1690.  
MNAD, CE26627.



Figura 7  
Pequeño retrato de  
Carlos II, desmontado.  
Los distintos cartones  
utilizados para fijar  
el naipe hacen pensar  
que la guarnición  
no se corresponde  
con la original.  
MNAD, CE26627.



Figura 8

Jan Van Kessel II, pequeño retrato de Carlos II montado sobre una guarnición de filigrana de plata, hacia 1690. MNAD, CE26627.

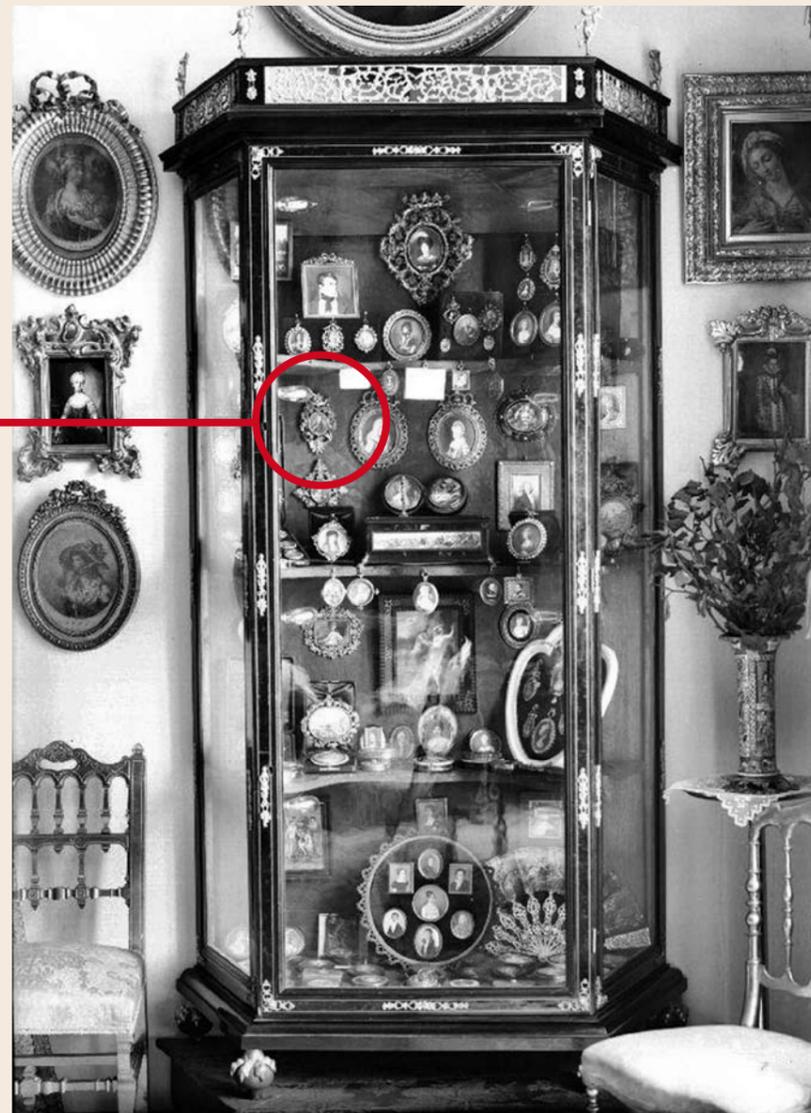


Figura 9

Escaparate con pequeños retratos y miniaturas, colocado en una de las estancias de la casa del General Ezpeleta en Madrid, hacia 1920. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núm. inv. 6671.

Desafortunadamente, son muy pocas las obras que se han conservado de este artista, emparentado con el clan de los Brueghel y el propio David Teniers II que alcanzó una gran reputación como retratista de la corte madrileña, principalmente debida al éxito de las efigies que realizó de la reina María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, además de participar en la decoración al fresco de algunas estancias del cuarto de la soberana en la galería del cierzo del real alcázar bajo la dirección de Claudio Coello<sup>35</sup>.

Sabemos que 1683 fue nombrado pintor ad honorem de María Luisa de Orleans y en 1686 de Carlos II. Y aunque llegó a retratar a Felipe V, tal y como ha señalado Ángel Aterido no tuvo “tanto acierto como se esperaba” y por ello acompañó a Mariana de Neoburgo a su exilio a Toledo en calidad de ayuda de furriera. Años más tarde, tras la marcha de la reina viuda a Bayona, en 1706 Van Kessel II regresó a Madrid, en donde falleció en 1711<sup>36</sup>.

***muy probablemente este pequeño retrato debió realizarse a partir de otro mayor, obra de alguno de los pintores del rey, en el que Carlos II luciera armadura, cuello de encaje y el collar del Toisón.***

Según Palomino, el estilo de Van Kessel II en materia de retratos se acercaba de tal manera al de Van Dyck, que el tratadista se atrevió a afirmar que la posteridad podría llegar a confundir las obras de ambos artistas<sup>37</sup>.

Respecto a la faceta de Van Kessel II como pintor de pequeños retratos, en la que se especializó y destacó sobremanera, la primera obra de la que tenemos noticia fue la efigie de Carlos II que se colocó en la “joya grande” que el rey regaló a Mariana de Neoburgo como presente matrimonial a su llegada a España en 1690 y que le fue entregada por el XII conde-duque de Benavente, si bien de esta pieza sólo nos han llegado noticias de carácter documental<sup>38</sup>. También están atribuidos a sus pinceles los bustos de Carlos II y Mariana de Neoburgo que actualmente se conservan en la colección Abelló y que, como ha señalado Aterido, es muy posible que fueran un encargo directo del IX duque del Infantado, sumiller de Corps del rey<sup>39</sup>; una pareja de pequeñas efigies de los soberanos conservadas en la Fundación Lázaro Galdiano, muy probablemente concebidas para ser enviadas a la corte imperial rusa como regalo diplomático<sup>40</sup>; los pequeños retratos “a lo divino” de Carlos II representado como san Fernando y Mariana de Neoburgo como santa Elena, fechados entre 1696 y 1700, pertenecientes a una colección particular<sup>41</sup>; y dos pequeñas efigies de Felipe V y María Luisa Gabriela de Saboya atribuidas a sus pinceles, datadas hacia 1701, que se custodian en la Real Academia de la Historia<sup>42</sup>. Por lo tanto, resulta de gran interés poder añadir una nueva obra a esta breve nómina de pequeños retratos obra del flamenco.

Salvando las distancias de formato y dimensiones, la efigie de Carlos II pintada sobre naipe conservada en el MNAD muestra características estilísticas muy similares a otras dos efigies de Carlos II pintadas por Van Kessel II en torno a 1690: el ya citado pequeño retrato circular conservado en la colección Abelló (Fig. 10) y la gran efigie del monarca, representado de cuerpo entero, del Museo de Bellas Artes de Bilbao atribuido al artista flamenco<sup>43</sup>. Las tres obras presentan una construcción pictórica de los rasgos del rey similar, con labios profundamente carnosos y una barbilla prominente, así como con un peinado de gran volumen con ondulaciones escalonadas muy contrastadas. Y lo mismo sucede con el delicado modo en que el pintor ha representado la nariz y la forma de reproducir los párpados y los ojos del soberano, resuelta de una forma lineal, concisa y al mismo tiempo delicada y elegante. Asimismo, en todos ellos, Jan van Kessel II ha colocado una cortina roja al fondo, repitiendo uno de los recursos habituales de las representaciones cortesanas para ennoblecer el espacio en el que aparece el retratado.

Tal y como era habitual, muy probablemente este pequeño retrato debió realizarse a partir de otro mayor, obra de alguno de los pintores del rey, en el que Carlos II luciera armadura, cuello de encaje y el collar del Toisón. Sobre qué lienzo pudo servir de modelo, pensamos que debió de ser alguno similar al cuadro que perteneció a la colección del duque de Medinaceli y que solo conocemos a través de una fotografía anterior a 1938 que hemos localizado en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural Español<sup>44</sup> (Fig. 11).

El hecho de que el rey haya sido representado en el pequeño retrato del MNAD con armadura permite establecer la hipótesis de que esta efigie hubiera servido como regalo diplomático, o bien que se tratase de un presente para algún personaje ilustre que hubiera visitado la corte. Por su datación en 1690, es posible que la celebración del segundo matrimonio del monarca con Mariana de Neoburgo ese año hubiera sido el marco en el que se gestó esta efigie, convirtiéndose en un obsequio entregado a alguno de los nobles que formó parte de la comitiva que condujo a la nueva reina a la corte o bien a una las personalidades que asistieron al enlace regio.

***emparentado con el clan de los Brueghel y el propio David Teniers II, Jan van Kessel II alcanzó una gran reputación como retratista de la corte de Carlos II, principalmente debida al éxito de las efigies que realizó de la reina María Luisa de Orlean***



*Figura 10*  
**Jan Van Kessel II.**  
*Carlos II, hacia 1690.*  
Colección Abelló.



*Figura 11*  
**Fotografía de un retrato de Carlos II,**  
con armadura perteneciente a la  
colección del duque de Medinaceli.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España,  
Fototeca, Archivo de Información  
Artística-Junta del Tesoro,  
núm. inv. 516.

### EL PEQUEÑO RETRATO DE MARIANA DE NEOBURGO EN EL MNAD: LA EFIGIE DE UNA REINA EN EL EXILIO

Realizado al óleo sobre naípe, y a su vez pegado a un papel verjurado que conserva la inscripción “Neoboorg” escrita a tinta en el reverso, este pequeño retrato tiene unas dimensiones de 3,2 cm. de altura y 2,7 cm. de ancho<sup>45</sup> (Fig. 12).

La rica guarnición en la que está montada y que muy probablemente es la original, tiene unas medidas de 6,2x4,8 cm. Realizada en oro, presenta una decoración en todo su perímetro formada por motivos de hojas de acantos en las que se han engastado dieciocho esmeraldas. En la cara interna, cuenta con una argolla en la parte superior y un pequeño aro en la inferior que servirían para poder colgar este pequeño retrato de una cadena o una cinta o bien fijarlo sobre la indumentaria<sup>46</sup> (Fig. 13), de un modo similar al que luce Mariana de Neoburgo sobre el pecho en el retrato que en 1690 le hizo Godfried Schalcken<sup>47</sup> (Fig. 14).

La obra ingresó en el Museo Nacional de Artes Decorativas formando parte de un lote de dieciséis miniaturas pertenecientes a los descendientes del general Ezpeleta, adquiridas por el Estado en 2008 a un anticuario madrileño, Francisco Escudero<sup>48</sup>.

En este pequeño retrato de busto, Mariana de Neoburgo aparece representada ante un fondo neutro vistiendo ropas de luto. Ataviada con un jubón negro, cuyo escote se ha recatado con una espumilla en todo su perímetro, la reina se cubre con un manto del mismo color, como podemos deducir por la presencia de una sutil borla en el centro de la frente, y luce como único adorno una cadena dorada<sup>49</sup>.

Para poder datar con precisión esta obra es necesario conocer las circunstancias que atravesó la soberana tras enviudar y el modo en que evolucionó su iconografía.

Tras la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700, Felipe V obligó a Mariana de Neoburgo a abandonar la corte antes de que él llegase a Madrid, y por ello la reina viuda se trasladó a Toledo, en donde fijó su residencia hasta 1706, año en que fue expulsada de España y desterrada a Bayona por apoyar al candidato austríaco durante la guerra de Sucesión. Allí permaneció hasta 1738, fecha en la que obtuvo permiso regio para poder regresar a España, instalándose en Guadalajara hasta su muerte en 1740.

Durante estos años de exilio, primero en Toledo y después de Bayona, Mariana de Neoburgo se hizo retratar en numerosas ocasiones como viuda, aunque también se han conservado otras efigies suyas en las que aparece representada como cazadora o bien luciendo vestidos a la moda de vivos colores, como recientemente ha estudiado Gloria Martínez Leiva<sup>50</sup>.

El uso de una u otra indumentaria tenía un claro objetivo en cada uno de los casos. Sabemos que la primera vez que Mariana abandonó el luto desde la muerte de su marido fue en junio de 1706, cuando el candidato austríaco al trono hispano fue proclamado rey de España en el Ayuntamiento de Toledo con toda solemnidad<sup>51</sup>. Aunque es muy



Figura 12

Pequeño retrato de Mariana de Neoburgo realizado al óleo sobre naípe, guarnecido con una rica montura de oro y esmeraldas. MNAD, Inv. CE27316.



Figura 13

Reverso. Pequeño retrato de Mariana de Neoburgo MNAD, Inv. CE27316.



Figura 14

Godfried Schalcken. Mariana de Neoburgo, 1690. Colección particular.

posible que con la recuperación de Madrid por parte de las tropas de Felipe V al mes siguiente y el inmediato decreto de su exilio a Bayona dictado por el primer monarca de la dinastía Borbón, la Neoburgo volviera a vestir sus antiguos trajes oscuros.

Sin duda, este tipo de representaciones de Mariana de luto respondían claramente al deseo de tratar de mantener viva en la memoria de sus súbditos una imagen de la soberana como viuda doliente de Carlos II, con la esperanza de poder regresar algún día a la corte española y, sobre todo, seguir recibiendo los emolumentos que la correspondían en calidad de consorte del último soberano de la Casa de Austria<sup>52</sup>.

Volviendo al estudio del pequeño retrato de la reina del MNAD, la fuente en que se inspiró el artista que lo realizó fue el retrato de Mariana vestida de luto conservado en el Chateau de Haïtze atribuido a Jacques Courtilleau<sup>53</sup> (Fig. 15), documentado al servicio de la soberana desde 1696 como pintor de cámara, cargo que continuó ostentando junto con el de ayuda de la Furriera durante el exilio de la reina en Bayona. Aunque en la efigie en miniatura de Mariana se ha prescindido de la representación de la corona, la columna y la cortina que la identifican como reina en el retrato francés, así como del valioso collar de perlas que luce la soberana y que en el naipe ha sido sustituido por una sencilla cadena de oro y del pequeño fondo arquitectónico que deja entrever la cortina, es posible datar esta obra entre 1710 -fecha en la que Courtilleau comienza a estar documentado en Bayona- y 1713 -año de la muerte del retratista-<sup>54</sup>.

Asimismo, el marco de oro y esmeraldas en que está montado el pequeño retrato del MNAD denota que probablemente se tratara de un regalo, bien destinado a un familiar o para algún visitante ilustre que pasara por la corte de la reina viuda en Bayona.

En este sentido, tal como publicó Ángel Aterido, sabemos que durante sus años de exilio Mariana de Neoburgo reunió una pequeña galería iconográfica con efigies de los miembros de su familia, entre las que también se incluían algunas de la familia Borbón-Farnesio. Y también encargó pequeños retratos con su efigie para regalar a sus múltiples parientes, como demuestran los pagos conservados a “Thebenard pintor por varias miniaturas que ha hecho de orn. de S. M.” efectuados en 1729<sup>55</sup>.

Sobre la práctica de estos regalos, conocemos un precedente que data de 1703, cuando tras un encuentro que tuvo lugar en Aranjuez entre Mariana de Neoburgo y Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya y la princesa de los Ursinos, la reina viuda obsequió a la soberana con un aderezo de brillantes, mientras que la princesa recibió un retrato de Mariana en miniatura, rodeado de brillantes<sup>56</sup>.

Las personalidades que visitaron a la reina viuda durante los años que pasó en el exilio en Bayona también recibieron valiosos presentes, como sucedió con Isabel de Farnesio en 1714. Durante su viaje a la corte para contraer matrimonio con Felipe V, la nueva reina de España pasó algunos días junto a su tía en Pau, y antes de su despedida Mariana regaló a su sobrina un valioso “aderezo de diamantes y zafiros muy rico” consistente en una cruz, unos pendientes y un gran alamar, así como otro aderezo com-

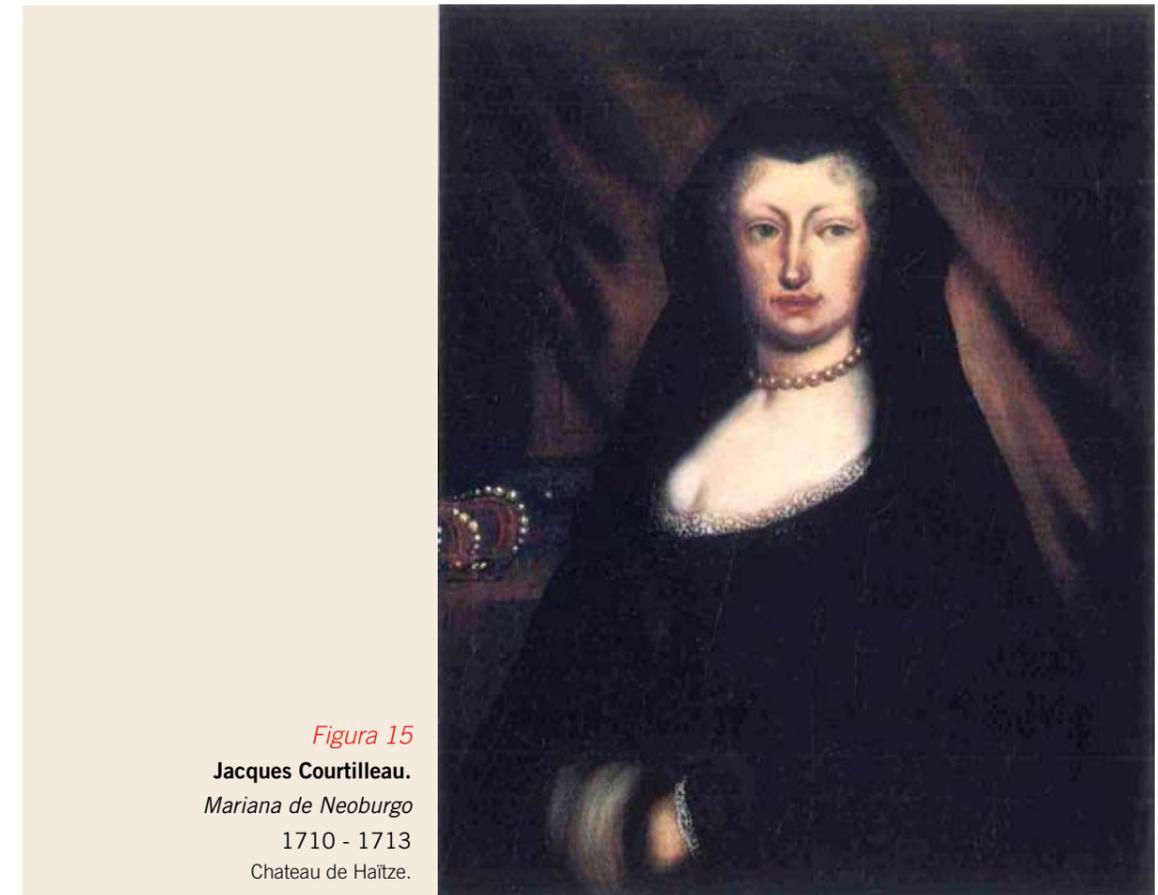
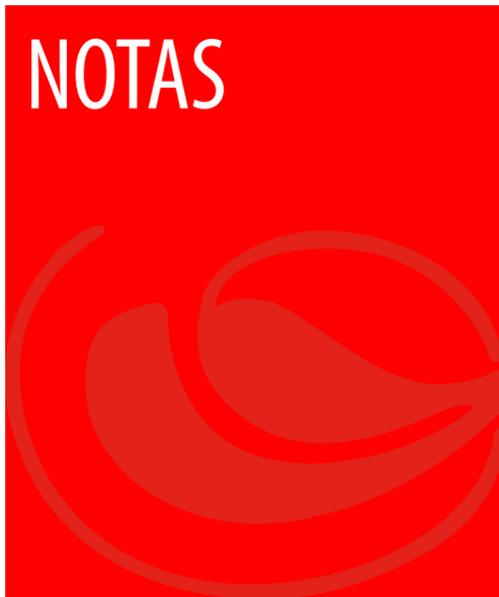


Figura 15  
Jacques Courtilleau.  
Mariana de Neoburgo  
1710 - 1713  
Chateau de Haïtze.

puesto por “unas manillas y un collar y aracadadas de perlas lindisimo”<sup>57</sup>. Y no podemos descartar que alguno de los nobles que acompañaba a la nueva esposa de Felipe V recibiera algún pequeño retrato de Mariana, si bien no tenemos constancia documental.

Respecto a los autores de la guarnición con el pequeño retrato de la viuda de Carlos II del MNAD solo tenemos hipótesis, dado que la documentación relativa a los años que Mariana de Neoburgo pasó en Bayona se ha conservado solo de forma parcial. Es posible que el ya citado “Thebenard” señalado por Aterido, del que desconocemos su identidad y los años que estuvo al servicio de la reina viuda, fuera el autor del pequeño retrato, si bien no podemos descartar que esta tarea recayera sobre algún otro de los pintores que trabajaron para Mariana de Neoburgo durante esos años<sup>58</sup>. Respecto a la autoría de la montura, Amelia Aranda publicó los pagos que la reina hizo en 1708 y en 1709 a Martin de Aubin, platero de oro y vecino de Bayona, por varias obras que realizó para su servicio, aunque desconocemos de qué tipo de piezas se trataban<sup>59</sup>. Y asimismo de 1738 data el pago al platero Petrelli por el importe de una joya con el retrato de la reina guarnecido de diamantes que fue regalada al conde Roca, lo que testimonia que Mariana de Neoburgo mantuvo la práctica de regalar pequeños retratos con su efigie a personajes ilustres que la pudieran beneficiar, hasta prácticamente el fin de su exilio en Bayona<sup>60</sup>.



## NOTAS

<sup>1</sup> Esta colección puede consultarse en parte a través del Catálogo Colectivo de la Red Digital de Museos de España [<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNAD>]. Véase también HIDALGO OGAYAR, J., *Catálogo de las miniaturas conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, 1994; y RODRÍGUEZ MARCO, I., *La colección de miniaturas del Museo Nacional de Artes Decorativas. Un estudio preliminar*, Trabajo fin de Máster, UNED, mayo de 2014.

<sup>2</sup> Sobre este tema expusimos nuestras primeras conclusiones en junio de 2012 en las conferencias impartidas en el Museo Nacional de Artes Decorativas dentro del ciclo “La pieza del mes”.

<sup>3</sup> Es importante aclarar la diferencia que tienen los términos “pequeño retrato” y miniatura a la hora de definir este tipo de obras, ya que implican el uso de técnicas y soportes distintos y cronologías diversas. Se denomina con el término específico de “miniatura” a los retratos de pequeñas dimensiones realizados sobre una plancha de marfil, utilizando el *gouache* como pigmento. Este sistema conseguía alcanzar un mayor detalle en las representaciones y se generalizó a partir de 1730 por toda Europa. Por el contrario, las obras realizadas en otros soportes (naípe, cobre, láminas de plata, vitela, madera, etc.) utilizando el óleo como pigmento reciben el nombre de “pequeños retratos” y fueron muy frecuentes en España durante los siglos XVI y XVII.

<sup>4</sup> COLOMER, J. L., “Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista”, *Boletín del Museo del Prado*, núm. 38, 2002, p. 67.

<sup>5</sup> SERRERA, J. M., “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, en SERRERA, J. M. (com.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 53-55.

<sup>6</sup> Tal como señaló Lorne Campbell, la costumbre de incluir miniaturas en los retratos se puso de moda en torno a 1560 en la corte española y a partir de esa fecha se extendió a otras cortes europeas. CAMPBELL, L., *Renaissance Portraits: European Portraits Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990, p. 218.

<sup>7</sup> FALOMIR FAUS, M., “Imágenes del poder y evocaciones de la memoria: usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, en CHECA CREMADES, F. (com.), *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II un monarca y su época*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, en especial pp. 208-209; y PORTÚS PÉREZ, J., “Soy tu hechura: un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España”, en CHECA CREMADES, F. (com.), *Carlos V: retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 180-219, en especial pp. 193-205.

<sup>8</sup> Museo Bellas Artes de Bilbao, nº inv. 90/15. Respecto a esta obra, RUIZ GÓMEZ, L., “En nombre del Rey. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *B'06: Buletina=Boletín=Bolletín. Bilbao: Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum*, núm. 2, 2007, pp. 85-123.

<sup>9</sup> Museo del Prado, P-1031. Véase un estado de la cuestión en RUIZ GÓMEZ, L., “Atribuido a Sofonisba Anguissola, Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II”, en FALOMIR FAUS, M. (com.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 402.

<sup>10</sup> Museo del Prado, P-717. Respecto a esta pintura, SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R., “La infanta Isabel Clara Eugenia (h. 1598-1599)”, en RUIZ GÓMEZ, L. (com.), *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006, p. 56.

<sup>11</sup> La pintura conservada en una colección privada barcelonesa está realizada al óleo sobre lienzo, tiene unas medidas de 194,5x137 cm. y ha sido datado hacia 1670. La de la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 8473) se fecha entre 1670 y 1675. Sobre ambas obras, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (com.), *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo: 1650-1700*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 105; GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Retratos de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. XII, 2000, en especial pp. 98-99; PORTÚS PÉREZ, J., “Varia fortuna del retrato en España”, en PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 45; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2005, pp. 74-75; PASCUAL CHENEL, A., *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010, pp. 344-346 y 460-461; *Idem*, “Retórica del poder y persuasión política. Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria”, *Goya: revista de arte*, núm. 331, 2010, pp. 135; y MÍNGUEZ CORNELLES, V., *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 67-70.

<sup>12</sup> SERRERA, J. M., “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, en SERRERA, J. M. (com.), *ob. cit.*, p. 55.

<sup>13</sup> BARRIONUEVO, J. de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias* (ed. A. Paz y Meliá), 18 de octubre de 1656, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, 1969, T. III, p. 31, citado en PORTÚS PÉREZ, J., “Diego Velázquez, 1650-1660. Retrato y cultura cortesana”, en PORTÚS PÉREZ, J. (com.), *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 34-35.

<sup>14</sup> COLOMER, J. L., “Paz política, rivalidad suntuaria. Francia y España en la isla de los Faisanes”, en COLOMER, J. L., (dir.), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, p. 76.

<sup>15</sup> COLOMER, J. L., *ob. cit.*, 2002, p. 68; y PORTÚS PÉREZ, J., “Diego Velázquez, El conde-duque de Olivares”, en GARCÍA-FRÍAS CHECA, C. y JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, J. (coms.), *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp. 210-212.

<sup>16</sup> COLOMER, J. L., *ob. cit.*, 2002, p. 67.

<sup>17</sup> ESPINOSA MARTÍN, M. C., “El retrato-miniatura de los regalos diplomáticos españoles en el siglo XVIII”, en AA.VV., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 264-268.

<sup>18</sup> SCARISBRICK, D., *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*, Londres, Thames & Hudson, 2011, pp. 130 y 135.

<sup>19</sup> PALOMINO, A. A., *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Madrid, Aguilar, 1988, T. II, pp. 264-265.

<sup>20</sup> Sobre las pinturas de este tipo obra de Pereda y de Deleito, véase VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 37-48 y 90-92.

<sup>21</sup> Respecto a este tema, además de los catálogos de las principales colecciones españolas y los artículos y monografías sobre los distintos pintores de corte, véase TOMÁS, M., *La miniatura retrato en España*, 1953; STRATTON, S. L., “Spanish Miniatures of the 16th and 17th Centuries”, en AA.VV., *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, Philadelphia, The Spanish Institute, 1988, pp. 15-31; COLOMER, J. L., *ob. cit.*, 2002; y DE LA TORRE, J., *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Málaga, 2009.

<sup>22</sup> ESPINOSA MARTÍN, M. C., *Las miniaturas en el Museo del Prado: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, pp. 1-5.

<sup>23</sup> JUNQUERA, P., “Miniaturas-retrato en el Palacio de Oriente”, *Reales sitios*, núm. 27, 1971, pp. 12-24.

<sup>24</sup> Sobre este conjunto sigue resultando fundamental el trabajo realizado por Joaquín Ezquerro del Bayo, *Catálogo de las Miniaturas y pequeños retratos, pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1924.

<sup>25</sup> ESPINOSA MARTÍN, C., *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999.

<sup>26</sup> ESPINOSA MARTÍN, C., *ob. cit.*, 2011.

<sup>27</sup> *La Ilustración Española y Americana*, Vol. 48, Parte 1, 1904, p. 303. Sobre este tema, véase la tesis de Pedro José Martínez de la Plaza, a quien agradezco esta información: MARTÍNEZ PLAZA, P. J., *Coleccionismo privado y mercado de pintura española en Madrid: 1808-1898*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 157-158 y 437.

<sup>28</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núms. inv. 6671-6679. Quiero agradecer a Isabel Argerich su ayuda para conseguir los permisos necesarios para poder incluir las imágenes del Instituto en este trabajo.

<sup>29</sup> Inv. CE26627. En el reverso, el naípe conserva la inscripción “L. Borbon / 1<sup>o</sup>”.

<sup>30</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo Moreno, núm. inv. 6671.

<sup>31</sup> TOMÁS, M., *ob. cit.*, lám.4.

<sup>32</sup> Inv. 3.734. Realizado al óleo sobre cobre, sobre esta obra véase ESPINOSA MARTÍN, C., *ob. cit.*, 1999, pp. 72-73, núm. 16.

<sup>33</sup> Inv. 54-630.30. Respecto a esta pieza, AA.VV., *ob. cit.*, 1988, p. 36.

<sup>34</sup> Sobre esta familia de artistas, ERTZ, K. y NITZE-ERTZ, C., *Die Maler Jan van Kessel - Jan van Kessel der Jan van Kessel der Ältere 1626-1679; Jan van Kessel der Jüngere 1654-1708; Jan van Kessel der 'Andere' ca. 1620 - ca. 1661: kritische Kataloge der Gemälde*. Luca-Verlag, Lingen, 2012.

<sup>35</sup> Sobre su biografía y sus obras, ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*, Madrid, Coll& Cortés, 2015, pp. 80-83.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>37</sup> PALOMINO, A. A., *El museo pictórico y escala óptica (1715-1724)*, Madrid, Aguilar, 1988, T. III, p. 541.

<sup>38</sup> SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R., “Jan van Kessel II y la “Joya Grande” de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II”, *Reales Sitios*, núm. 150, 2001, pp. 65-74.

<sup>39</sup> Pintados al óleo sobre lienzo, tienen un diámetro de 29,5 cm. Como ha señalado Aterido, es muy probable que fueran encargados por el IX duque del Infantado, si bien fueron abonados a Van Kessel II por su heredero en 1693. Respecto a estas obras, PASCUAL CHENEL, Á., *ob. cit.*, 2010, pp. 286 y 588; GARÍN LLOMBART, F. y ROS DE BARBERO, A., *Colección Abelló*, Madrid, CentroCentro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, 2014, pp. 66-67 y 186; y ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2015, p. 82.

<sup>40</sup> Inv. 3.740 y 3.741. Ejecutados al óleo sobre naípe, tienen unas medidas, respectivamente, de 7,1x5,8 y 7,7x5,7 cm. ESPINOSA MARTÍN, C., *ob. cit.*, 1999, pp. 79-80, núms. 21 y 22.

<sup>41</sup> Realizados al óleo sobre cobre, tienen unas dimensiones de 7,9x6,5 cm. Sobre este tema, ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2009, p. 201; PASCUAL CHENEL, *ob. cit.*, 2010, pp. 135 y 168; y ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2015, p. 82.

<sup>42</sup> Pintadas al óleo sobre papel, tienen unas medidas de 19,3x15,1 cm. Respecto a estas obras, GONZÁLEZ ZYMLA, H. y DE FRUTOS SASTRE, L., *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, pp. 220-221.

<sup>43</sup> Inspirado en un retrato de Carlos II obra Carreño de Miranda conservado en el Ayuntamiento de Sevilla, la pintura de Bilbao (inv. 69/63) tiene unas dimensiones de 203x142,5 cm. Sobre este retrato, véase un estado de la cuestión en PASCUAL CHENEL, Á., *ob. cit.*, 2010, pp. 394-395.

<sup>44</sup> Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca, Archivo de Información Artística-Junta del Tesoro, núm. inv. 516.

<sup>45</sup> Inv. CE27316.

<sup>46</sup> Agradezco a Cristina Villar Fernández y a Javier Alonso Benito su ayuda para estudiar este pequeño retrato y verificar los materiales utilizados para el soporte -naipe- y el joyel -oro y esmeraldas-.

<sup>47</sup> Esta obra fue subastada en la sede londinense de Christie's el 3 de julio de 2013 (subasta 1138, lote 158).

<sup>48</sup> Así consta en el *Catálogo de adquisiciones de bienes culturales 2008*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 176-177 [<http://www.mecd.gob.es/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/abc/2008/presentacion.html> (última consulta, 12 de septiembre de 2016)].

<sup>49</sup> Quiero agradecer a María Dolores Vila Tejero su ayuda para el estudio de la indumentaria que luce la reina.

<sup>50</sup> MARTÍNEZ LEIVA, G., "El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato áulico", en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (dirs.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 219-256.

<sup>51</sup> SANZ AYÁN, C., "La reina viuda Mariana de Neoburgo (1700-1706): Primeras batallas contra la invisibilidad", en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y MARÇAL LOURENÇO, M. P. (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, Polifemo, 2008, Vol. I, p. 479.

<sup>52</sup> SANZ AYÁN, C., *ob. cit.*, Vol. I, pp. 476 y siguientes.

<sup>53</sup> LAVIT, J.-G., "Marie-Anne de Neubourg, reine douairière d'Espagne", en lavit, j.-g. y DE LANNOY, I. (coms.), *Du Duc d'Anjou à Philippe V le premier Bourbon d'Espagne*, París, Conseil General, 1993, pp. 34-35; ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., "La herencia de Mariana de Neoburgo", en ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., MARTÍNEZ CUESTA, J. y PÉREZ PRECIADO, J. J., *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, Vol. I, p. 194; y MARTÍNEZ LEIVA, G., *ob. cit.*, p. 233.

<sup>54</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2015, pp. 93-94.

<sup>55</sup> *Idem*, *ob. cit.*, 2004, Vol. I, p. 194.

<sup>56</sup> PÉREZ SAMPER, M. Á., *Poder y seducción. Grandes damas de 1700*, Madrid, Temas de Hoy, 2003, p. 80.

<sup>57</sup> SIMAL LÓPEZ, M., "Vestiti, gioielli e libri portati in Spagna nel 1714 da Elisabetta Farnese", *Aurea Parma*, 2008, fasc. III, p. 347.

<sup>58</sup> ATERIDO FERNÁNDEZ, Á., *ob. cit.*, 2004, Vol. I, p. 194; y MARTÍNEZ LEIVA, G., *ob. cit.*, en especial pp. 232-240.

<sup>59</sup> ARANDA HUETE, A., *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 137, nota 1.

<sup>60</sup> *Idem*, *ob. cit.*, p. 141.