



MARIANA DE NEOBURGO,
ÚLTIMA REINA DE LOS AUSTRIAS
VIDA Y LEGADO ARTÍSTICO

GLORIA MARTÍNEZ LEIVA

Cubierta: Claudio Coello, *Mariana de Neoburgo*. 1690 (detalle de fig. 50).
Sanlúcar de Barrameda, Colección Fundación Casa Medina Sidonia.

Página 2: Jacques Courtilleau, *Mariana de Neoburgo portando el retrato
de su difunto esposo Carlos II*. 1700-1701 (detalle de fig. 69). Museo de la Villa
Medicea di Poggio a Caiano (Italia).

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)
C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid
91 369 22 54
www.cee.es

© de esta edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022
© del texto: Gloria Martínez Leiva
© de las ilustraciones: sus autores

Edición: Félix Andrada
Diseño de la colección: Fernando Villaverde Ediciones, S. L.
Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, S. L.
Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión, S. L.
Fotomecánica: Museoteca, Madrid
Impresión y encuadernación: Advantia Comunicación Gráfica, S. A.

ISBN: 978-84-18760-08-2
Depósito legal: M-9337-2022

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.es; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Prólogo

Javier Jordán de Urríes y de la Colina

LA PRESENTE OBRA ES FRUTO DE VARIAS DÉCADAS DE TRABAJO DE investigación culminado en una tesis doctoral o «memoria presentada para optar al grado de doctor» que, bajo el título *Mariana de Neoburgo (1667-1740): escenarios, imagen y posesiones de una reina*, mereció la máxima calificación del tribunal evaluador en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Esa tesis leída en 2019, de la que me cupo la satisfacción de ser uno de sus directores, se presenta ahora al público en una bella y cuidada edición del Centro de Estudios Europa Hispánica, al cual debemos la publicación de numerosos títulos dentro de esa labor de promoción de iniciativas culturales en favor del hispanismo internacional y la excelencia académica. Este presente trabajo supone el tercer libro de Gloria Martínez Leiva, tras los publicados con Ángel Rodríguez Rebollo sobre los inventarios reales: *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007) y *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística* (Madrid, Polifemo-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016).

Las investigaciones de Gloria Martínez Leiva sobre la reina Mariana de Neoburgo y su relación con las artes nacen del estímulo de Virginia Tovar Martín (1929-2013), verdadera alma máter de este trabajo, a quien la autora dedica el libro en primer lugar. La elección del asunto fue muy acertada por su conveniencia e interés para el mundo científico, ya que tan alto personaje no había recibido hasta ese momento la atención merecida en un aspecto no menor de su biografía, como fue la protección de artistas y el acopio como reina de España de importantes obras de arte e incluso la formación de una rica e interesante biblioteca, que merece su análisis al final del libro. Sin alcanzar la relevancia del mecenazgo artístico y el coleccionismo de su sobrina y heredera Isabel Farnesio, la segunda esposa de Carlos II supo desarrollar una interesante labor en favor de las artes, primero en sus años de reina (1690-1700) y a continuación, ya como viuda del último monarca de la casa de Austria en España, en su largo exilio en Francia y, tras su regreso a tierras españolas en 1738, en la Guadalajara en que murió.

El libro se organiza en varios capítulos tras un necesario ensayo biográfico, cuajado de aportaciones significativas, que sitúa al personaje en el contexto europeo de la época. Mariana de Neoburgo disfrutó de una larga vida —setenta y dos años de entonces— que abrazó dos centurias y discurrió durante su niñez y pubertad en la corte palatina de Neoburgo. Con su elección como futura reina de España su vida dio un giro completo, iniciando un largo periplo que la llevó

Robert Gabriel Gence,
*Mariana de Neoburgo
como Diana cazadora.*
Hacia 1715 (detalle
de fig. 74).

Introducción

ESPAÑA ES UN PAÍS DADO A LAS LEYENDAS NEGRAS. ABUNDAN LAS FIGURAS cuya construcción histórica está llena de mitos y medias verdades. Una es la reina Mariana de Neoburgo (1667-1740), segunda esposa de Carlos II, a quien la historia ha olvidado o ha maltratado recogiendo un buen número de adjetivos despreciativos. Tuvo un reinado lleno de complicaciones en circunstancias poco propicias. Su antecesora había gozado de las simpatías de la corte, aunque como no logró engendrar un heredero pronto causó suspicacias —en la Villa de Madrid circuló una cuarteta: «Parid bella flor de lis / en aflicción tan estraña. / Si parís, parís en España. / Si no parís, a París»¹—. No obstante, con su repentina y temprana muerte quedó absuelta. Mariana fue escogida casi de inmediato. No había tiempo que perder para conseguir el deseado heredero. Se esperaba de ella que diera continuidad a la dinastía de los Austrias y, aunque acogida con regocijo, al frustrarse las esperanzas de la corte y del pueblo esas simpatías se tornaron rápidamente en ácidos reproches. Por otra parte, su privilegiada posición ante el rey la hizo objeto de múltiples intereses. Todos, embajadores, virreyes y cortesanos, querían ganar su favor para que intercediera por ellos, ya fuera en el asunto sucesorio o en la obtención de privilegios. Eso la puso en el punto de mira de las críticas, pues no era posible complacer a unos sin agraviar a otros. Por último, tras la muerte de su esposo, Mariana tomó partido por el bando equivocado y en vez de apoyar a Felipe V, a quien Carlos II había designado su sucesor, fue fiel al archiduque Carlos de Austria, hijo del emperador Leopoldo I y de su hermana mayor Leonor Magdalena, y por tanto a los intereses de la casa de Habsburgo. Esto llevó a su definitiva caída en desgracia y a que su papel histórico quedara ensombrecido por una nueva dinastía que quería borrar, en cierta manera, el periodo anterior.

De ese olvido histórico fue rescatada a principios del siglo xx a través de varios estudios en España y Francia. Primero con la tesis doctoral de Adalberto de Baviera, en 1921, que, traducida del alemán al castellano, vio la luz en España en 1938²; posteriormente, entre 1927 y 1935, con la publicación por el duque de Maura y Adalberto de Baviera de la correspondencia de la reina con sus familiares y embajadores, que dio lugar a un volumen de *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, cuya reedición completa llevó a cabo la Real Academia de la Historia en 2004³; y, por último, con el estudio del duque de Maura sobre el reinado de Carlos II publicado en 1942, que dedicaba a la reina buena parte de sus volúmenes segundo y tercero⁴. Por su parte, Édouard Ducéré, con sus investigaciones sobre la presencia de la reina en Bayona, puso algo de claridad a los largos años de exilio en Francia⁵. Tras esto, hubo que esperar hasta los años noventa del siglo xx para que se abordase de nuevo su estudio de forma monográfica, si bien el libro de Ríos Mazcarelle dedicado a la soberana tiene carácter novelado y repite ciertos tópicos⁶.



Mariana de Neoburgo: su reinado (1689-1740)

LA ELECCIÓN DE MARIANA DE NEOBURGO COMO NUEVA REINA DE ESPAÑA

DURANTE AÑOS SE HA CREÍDO QUE TRAS EL PERIODO DE ESPLENDOR Y engrandecimiento que supuso el Siglo de Oro comenzaba la decadencia de España. Sin embargo, ya desde el siglo XVI los cronistas hablaban de crisis, del enorme contraste que existía entre la pobreza del pueblo y el lujo y ostentación de nobles y reyes. Según Henry Kamen¹, fueron los franceses ilustrados quienes crearon primero el mito de la España próspera de Carlos I y Felipe II, para después dar noticia de su estrepitosa caída durante el reinado de Carlos II, en el momento en el que la Corona francesa comenzaba a despuntar en Europa de la mano del Rey Sol, Luis XIV, y cuando su nieto, Felipe V, se hacía cargo del gobierno de España iniciando así el reinado de la dinastía de los Borbones y concluyendo el de los Austrias.

Carlos II, de su ascenso al trono a su mayoría de edad

Tras la muerte de su padre, Felipe IV, Carlos II ascendió al trono el 17 de septiembre de 1665. El nuevo rey, nacido el 6 de noviembre de 1661, ni siquiera tenía cuatro años, por lo que en el testamento de su progenitor se designaba una Junta de Gobierno y una regente, Mariana de Austria (1634-1696), esposa de Felipe IV y madre del pequeño, que se ocuparían de las labores de gobierno hasta que el niño alcanzara los catorce años (fig. 1). Sin embargo, su débil salud hacía temer que no llegase a tal edad. La *Gaceta de Madrid*, que había anunciado su nacimiento, lo había descrito como un bebé que poseía «hermosas facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes»², pero los rumores que corrían por la Villa apuntaban otra cosa. En Europa empezaron a sospechar sobre la salud e incluso sobre el sexo del heredero. Ante las insistentes murmuraciones se permitió la visita al retoño por parte del embajador de Francia, el cual hizo un informe para presentarlo en su corte:

El príncipe parece ser extremadamente débil. Tiene en las dos mejillas una erupción de carácter herpético. La cabeza está enteramente cubierta de costras. Desde hace dos o tres semanas se le ha formado debajo del oído derecho una especie de canal o desagüe que supura. No pudimos ver esto, pero nos hemos enterado por otro conducto. El gorrito hábilmente dispuesto a tal fin no dejaba ver esta parte del rostro.³

Robert Gabriel Gence,
*Mariana de Neoburgo
como reina viuda
de España*. 1713
(detalle de fig. 18).

Ante estas informaciones es comprensible que las cortes europeas recelasen y pensaran que el heredero al trono español no duraría mucho. El pequeño crecía con numerosos problemas (fig. 2) y su debilidad se había acrecentado por el

FIG. 7
 Claudio Coello
 y taller, *Mariana de
 Neoburgo*. Hacia 1690.
 Óleo sobre lienzo,
 207 x 146 cm. Museo de
 Bellas Artes de Bilbao.

Del puerto de Mugaridos a Madrid

Ante lo imprevisto del lugar de anclaje del barco, el marqués de la Laguna, encargado de recibir a la reina, no sabiendo cómo actuar, envió un correo a Madrid pidiendo instrucciones. Este correo se recibió el 30 marzo y, al conocer la noticia de la llegada de su esposa, el rey acudió a Atocha para dar las gracias y se previnieron luminarias y mojigangas en la Villa para festejar la buena nueva⁸⁰. Mientras, en La Coruña permanecían la duquesa de Alburquerque y el marqués de la Laguna. El conde de Benavente y el marqués de Valladares viajaron el 28 de marzo a Mugaridos para presentar sus respetos a la reina y entregarle, uno el regalo de boda del rey, «La Joya», y otro el de la reina madre⁸¹. El obsequio del rey era un gran joyel, compuesto de ocho partes de oro cuajadas de diamantes, en cuyo reverso había una caja para disponer el retrato de Carlos II, en vitela y con forma de tondo, que había pintado Jan van Kessel II (1654-1711), como él mismo declaró:

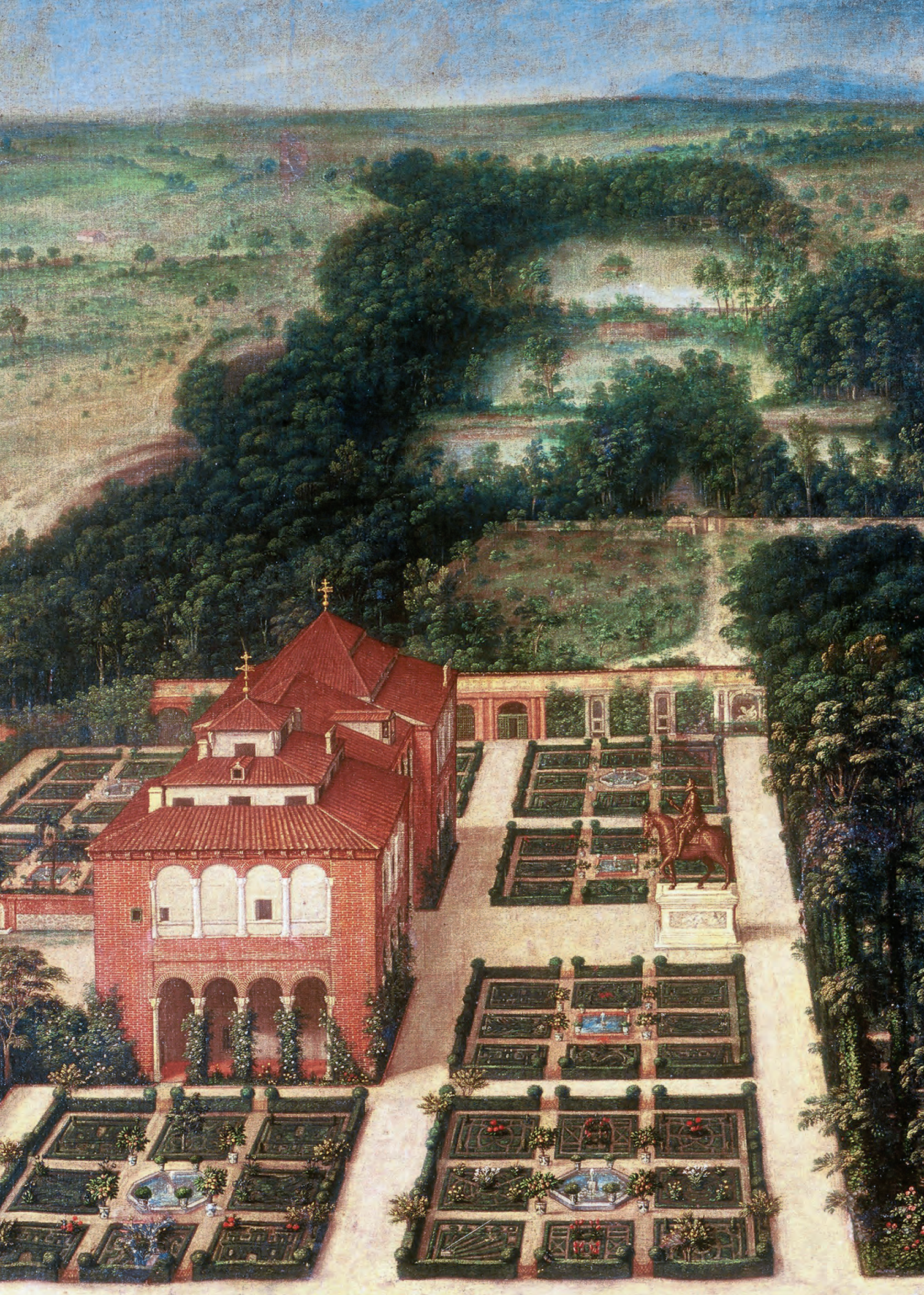
Juan Van Kessel, pintor de Vuestra Majestad y de la Reina nuestra señora, que está en gloria, [...] tuvo la dicha de hacer [el retrato] que se ha puesto en la Joya que se ha llevado a su Majestad [...].⁸²

Estaba engarzado en una pieza compuesta por numerosas piedras preciosas, según se describe en la tasación de las joyas hecha tras el fallecimiento de la reina Mariana:

En cuadro en forma de cruz con veinticuatro diamantes grandes y setenta y ocho medianos, y [...] un lazo incorporado en la joya antecedente que sirve de corona con dieciséis diamantes grandes, y treinta y cuatro más pequeños, y las dos partidas componen la joya que dio el rey D. Carlos II a su Majestad viuda, quando se desposó; y decimos es un joyel grande con su copete a la parte de arriba, el reverso de todo de oro esmaltado de blanco, y pintado de diversos colores, y en medio de dicho reverso una chapa engoznada esmaltada, y pintado en medio una cifra, y dentro está un retrato pintado en vitela del Sr. D. Carlos II [...].⁸³

En cuanto al regalo de la reina, se trataba de otro joyel semejante al que ya había enviado con motivo de las reales nupcias y que Mariana lució en la ceremonia de su boda. La característica principal de ambas piezas era que el retrato de Carlos II no figuraba en el reverso, como en «La Joya», sino en el frontal. Se puede conocer el aspecto de esas alhajas, pues en algunos de sus primeros retratos Mariana de Neoburgo se representa portando una de ellas, la que le regaló la reina madre a su llegada a España (fig. 7). Todas esas piezas le fueron encargadas al platero de oro del rey, Julián Faures⁸⁴, quien facturó 11550 reales de plata por su trabajo en diciembre de 1689⁸⁵.

En tanto no llegara respuesta de Madrid, la reina estaba obligada a permanecer en el barco sin poder hacer su entrada oficial en España. Durante esos días muchos se acercaron a cumplimentarla y ofrecerle presentes. También subió a la nave un grupo de costureras para tomarle medidas y confeccionar un traje a la española que pudiese lucir en su desembarco, y asimismo consta



Escenarios de un reinado (1690-1740)

MARIANA DE NEOBURGO TUVO UN LARGO REINADO: COMO MONARCA EN ejercicio, desde el 28 de agosto de 1689, fecha de su matrimonio por poderes, hasta el 1 de noviembre de 1700, cuando murió su esposo; y como reina viuda, desde ese día hasta el 16 de julio de 1740, momento de su fallecimiento. Durante esos más de cincuenta años las vicisitudes históricas la situaron en varios lugares en los que de manera más o menos notable dejó su huella.

Tras su venida a España, los escenarios de la corte en los que pasó la mayor parte de su tiempo fueron el Alcázar de Madrid y el Buen Retiro. No obstante, a su llegada ya estaba establecida una serie de jornadas por diversos Sitios Reales: San Lorenzo de El Escorial, Aranjuez, El Pardo, etcétera, lugares que los soberanos visitaban para disfrutar del campo y la caza, entre otras actividades. Al no conservarse ningún inventario completo de las posesiones de la reina hasta su fallecimiento, es esencial el que se hizo a la muerte de Carlos II, gracias al cual se ha obtenido información, siquiera parcial, sobre las decoraciones que había en el cuarto de la soberana en algunos palacios de los Austrias. Ése es el caso del Alcázar de Madrid.

Tras el fallecimiento de Carlos II el 1 de noviembre de 1700, la posición de la reina en el Alcázar se hizo muy complicada. Su toma de partido a favor de los intereses del emperador Leopoldo, y por tanto, de la continuidad de la dinastía Habsburgo frente a los Borbones era conocida por todos. Parte de su séquito, como su mayordomo mayor, el conde de Santisteban, o su camarera mayor, la duquesa de Frías, dejaron de estar a su servicio para así tener oportunidad de seguir en la corte con Felipe V¹. En esa tensa situación la reina fue forzada a dejar el Alcázar ante la inminente llegada del nuevo monarca. El 16 de enero de 1701 lo abandonó y durante unos días se alojó en el Palacio de Monteleón, casa de su nuevo mayordomo mayor, hasta que el 4 de febrero llegó a Toledo, cuyo Alcázar fue su nueva residencia durante cinco años. Allí Mariana modificó la vida de la pequeña urbe debido a la amplia corte que la acompañaba y al protocolo y visitas que acarreó su presencia. Del ambiente que la rodeó en Toledo, del espacio que ocupó en el Alcázar y de cómo podía estar configurado su cuarto regio hay alguna información gracias al inventario parcial que hemos localizado donde se mencionan la piezas de plata existentes en el palacio a su marcha².

Las celebraciones de la reina en Toledo tras la proclamación del archiduque Carlos como Carlos III el 2 de julio de 1706 fueron el detonante final de su caída. Su completa significación hizo que en agosto de ese año Felipe V decidiera apartarla de España por el riesgo que su presencia suponía. Su destino fue un largo destierro de treinta y dos años en Bayona. En esa pequeña

Félix Castello, *Vista de la Casa de Campo y sus terrenos*. 1634 (detalle de fig. 32).



FIG. 33
Luca Giordano,
detalle de *La familia de
Carlos II en la Gloria
de la Casa de Austria*.
1692-1693. Fresco.
Patrimonio Nacional,
Real Monasterio de
San Lorenzo de El Escorial.

San Lorenzo de El Escorial

Desde época de Felipe II era uno de los principales lugares de jornada de los monarcas. Allí no sólo iban para asistir a los oficios religiosos en el monasterio, sino que también disfrutaban de la caza, muy abundante en los alrededores. Las visitas a El Escorial en época de Mariana de Neoburgo solían realizarse en el mes de octubre y se extendían hasta después de Todos los Santos. Era habitual regresar a Madrid el 3 de noviembre para estar ya el 4 con motivo de la festividad de San Carlos Borromeo, y celebrar el 6 la onomástica del rey. La primera visita de Mariana al Sitio fue en el otoño de 1690 y repitió en los dos siguientes años en estancias de duración variable¹⁶¹. En 1693 los reyes hicieron una estancia estival, del 3 al 10 de junio, pero no hay noticias de la habitual jornada otoñal¹⁶². A partir de entonces el delicado estado de salud de los monarcas y la difícil situación política y económica trastocaron las fechas acostumbradas para las jornadas. Así, de 1694 a 1698 no hay constancia de que los reyes acudiesen a El Escorial¹⁶³. Sin embargo, en 1699 decidieron permanecer en el Real Sitio



Imagen de una reina (1685-1740)

EL ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE MARIANA DE NEOBURGO ES COMPLICADO dada la falta de efigies suyas en instituciones públicas españolas. Sus imágenes, en realidad, se hallan desperdigadas por todo el mundo, en colecciones públicas y privadas, mientras que la ausencia en instituciones españolas de una soberana que ahora sabemos ampliamente representada evidencia el intento de borrado histórico al que nos referíamos en la introducción de este estudio. De hecho, es sintomático que tras su muerte, cuando todas sus pertenencias pasaron a su sobrina, Isabel Farnesio, ésta decidiera no quedarse con ninguno de los retratos de su tía, seleccionando en cambio para su colección efigies de Carlos II e incluso de Mariana de Austria (véanse figs. 122 y 123).

La forma de representación de Mariana de Neoburgo varió sustancialmente durante su reinado. La evolución estética y artística que tuvo lugar durante esos más de cincuenta años, unida a su cambio de estatus de reina a reina viuda, hizo de su iconografía una de las más diversas, si no la más, de entre las reinas de la casa de Habsburgo. De los escasos primeros retratos en la corte de Neoburgo, que presentan a una Mariana adolescente y cuya forma de mostrarse sigue el mismo modelo creado para la representación de sus hermanas, se pasó a los que ya la anuncian como la reina elegida, llenos de alusiones y de motivos iconográficos en referencia a su nuevo estatus. Estas imágenes se difundieron mediante lienzos, grabados y medallas conmemorativas. Tras su llegada a España sus primeros retratos siguieron el modelo planteado por Juan Carreño de Miranda para la soberana anterior, María Luisa de Orleans, para poco a poco evolucionar hacia una representación donde el entorno va tomando mayor relevancia y en el que se observa un abandono gradual de la vestimenta a la española en favor de la moda francesa que llegó a imperar en toda Europa. Otro cambio en los retratos de sus últimos años como reina de España fue el uso de un mayor simbolismo. Consciente del importante papel del retrato como vehículo político y de la difícil situación que atravesaba la Corona debido al grave problema sucesorio, comenzó a dotar a sus efigies de contenido en los años finales de la década de los noventa, pasando del convencionalismo inicial a mostrar su impronta y carácter, y llegando a manifestar en ellas de forma tácita sus preferencias políticas. Tras la muerte de Carlos II la sustitución del paradigma fue completa. Con su primer retrato como reina viuda, en el que señala un medallón con la efigie de su esposo, se recurrió a los modelos instituidos por los pintores de corte franceses como Pierre Mignard o Jean Nocret (véase fig. 69). Con su exilio en Francia y un único pintor a su servicio, el afianzamiento de la estética gala en su iconografía fue total. No obstante, en su representación como reina viuda se pasó del cuadro de aparato a otro más pequeño e intimista (véase fig. 40).

Jacques Courtilleau
copiando a John
Closterman, *Mariana
de Neoburgo como
cazadora*. Hacia 1700
(detalle de fig. 68).

FIG. 46
 Richard Collin, *Mariana de Neoburgo*. 1689.
 Grabado calcográfico,
 445 × 330 mm. Madrid,
 Biblioteca Nacional de
 España.



Las características de los retratos de Van Douven y la moda femenina imperante en casi toda Europa, que imponía el *manteau* y el peinado *kéroualle*, hacen que sus representaciones de mujeres de las casas reales muestren gran similitud. Así, desde finales de la década de los ochenta hasta principios de 1700 todas siguen un mismo modelo adaptado a los rasgos distintivos de la efigiada. Ejemplo de ello son los retratos de la princesa Sofía Eduvigis de Dinamarca, hecho en 1696, cuando el artista fue invitado a la corte de Christian V para pintar a su mujer y sus hijos a expensas del emperador Leopoldo I, o el de Ana María Luisa de Medici, segunda esposa de Juan Guillermo, de 1704²¹.

FIG. 65
Jacques Courtilleau,
Mariana de Neoburgo.
Hacia 1700. Óleo
sobre lienzo, 83 × 62 cm.
Chiusa (Italia), Museo
Civico.



Siguiendo exactamente el modelo del retrato de la Embajada de España, pero en busto, se encuentra en el Museo Civico de Chiusa (Italia) otra efigie de la reina¹⁹⁰ (fig. 65). Presenta el mismo peinado, traje, gran lazo rojo en el pecho con una perla en colgante, joyas, etcétera. Incluso la *mouche* en el rostro muestra la común dependencia de ambas obras. Las únicas diferencias son que mientras el fondo de la seda del vestido en el retrato de la embajada francesa es blanco, en el de Chiusa es azul, y que el escote amplio del jubón en la obra donada al Tesoro de Loreto, una institución religiosa, fue cubierto con una puntilla para hacerlo más decoroso. La efigie, pese a presentar también cierta frialdad, resulta más delicada de facciones, y su colorido, gracias entre otras cosas al contraste lumínico que proporciona el fondo neutro de color oscuro, resulta más próximo al retrato de Maria Giovanna Battista, duquesa de Saboya, firmado y fechado en 1702 por Courtilleau, en el Museo del Prado¹⁹¹. Esto unido a la peculiar forma de realizar las gemas por este pintor, a base de prismas geométricos en diversas tonalidades de gris, presente tanto en los retratos firmados de la duquesa de Saboya y el de Mariana del Prado como en el de la embajada de París y en el de Chiusa, permite afianzar por completo la autoría de todas estas obras para el artista francés¹⁹².

FIG. 64
Jacques Courtilleau,
Mariana de Neoburgo.
Hacia 1698-1700.
Óleo sobre lienzo,
206 × 110 cm. París,
Embajada de España,
en depósito del Museo
Nacional del Prado.

**LA VIUDEDAD
DE MARIANA DE
NEOBURGO.
LA CONFIGURACIÓN
DE UN NUEVO
RETRATO ÁULICO
(1701-1740)**

El 1 de noviembre de 1700 fallecía en el Alcázar de Madrid Carlos II. En su testamento designaba como sucesor al nieto de Luis XIV, el duque de Anjou, futuro Felipe V²²¹. Mientras éste llegaba a España la nación debía ser regida por una Junta de Gobierno de la que la reina formaba parte. Desde el primer momento tuvo dificultades: «[se lleva] mal con los ministros de la Junta de Regencia y no asiste a las sesiones»²²². Pese a ello, consciente de la debilidad de su situación y ante la inminente llegada del Borbón a Madrid, intentó reforzar su posición a través de retratos que hicieran visible su doble condición de reina viuda y regente, tanto dentro como fuera de España²²³.

Así hay que entender la efigie que hizo Jacques Courtilleau de *Mariana de Neoburgo portando el retrato de su difunto esposo Carlos II*²²⁴ (fig. 69), donde queda plasmado tanto el dolor por la pérdida de su marido como su papel de reina viuda y regente. El modelo escogido por Courtilleau fue el establecido en Francia a mediados del siglo xvii tras la muerte de Luis XIII, cuando Ana de Austria quedó como regente de Francia durante la minoría de edad de Luis XIV²²⁵. Aquel lienzo expresaba la continuidad dinástica y el duelo por la muerte del esposo. Esta iconografía gozó de gran éxito en la Europa de la segunda mitad del siglo xvii, extendiéndose a otras monarquías²²⁶. Con la elección del modelo francés se dejaban varias cosas claras. No se miró a la tradición española; Mariana no podía ni quería ser como su suegra, confinada en un atuendo de monja y ocupándose de los asuntos de Estado mientras que su hijo era menor de edad. Ella sabía que su papel como regente sería muy corto, ya que no había dado un heredero al trono y sólo formaría parte de la Junta de Gobierno mientras no llegase a España el nuevo rey. Por tanto, debía postularse como viuda que todavía podía aspirar a ocupar otro trono en Europa. Por eso su aspecto es el de una mujer aún joven y guapa, cuyo luto viene indicado por los elementos que la rodean: detrás de ella, una gran cortina de terciopelo negro con decoraciones adamsacadas en hilo de oro, y colgando de su mano un velo negro sobre el que se apoya el retrato en óvalo de su esposo fallecido. La obra expresa, sin lugar a duda, la fidelidad de la reina hacia la memoria del difunto, presentándose al mismo tiempo como la continuadora de su legado. Asimismo, recurrir a aquel modelo denotaba el definitivo cambio de gusto de la época y de la soberana y la preeminencia del arte francés en Europa. La sobriedad de formas y lenguaje de los retratos españoles quedaba atrás, y ahora tanto el vestuario de la soberana como la representación de símbolos de poder demostraban que la supremacía política de Francia se había extendido con éxito al ámbito cultural²²⁷.

Pese a la predilección que la reina parecía tener en esos momentos por Courtilleau no hay datos que apunten a que éste llegase a viajar con ella a su exilio toledano. El pintor acompañó a Felipe V en su jornada de Barcelona y el 17 de abril de 1702 desembarcaba en Nápoles formando parte del séquito del rey. En Italia, a su paso por el Piamonte retrató a *Maria Giovanna Battista de Saboya Neumours, duquesa de Saboya y princesa de Piamonte*²²⁸, obra ya mencionada²²⁹, donde al igual que en la efigie de la reina viuda con el retrato de Carlos II se aprecia un colorido más terroso, un mayor contraste de luces y sombras y una parecida captación de las calidades y texturas; el joyel que ambas portan sobre el pecho está realizado pictóricamente del mismo modo, a base de figuras



Diplomacia y fe. La misión del arte para la reina

EL EMPLEO QUE MARIANA DE NEOBURGO HIZO DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS respondió bien a un uso devocional o bien tuvo una finalidad diplomática, ya que a menudo recurrió al arte para mantener o granjearse fidelidades. En este capítulo se estudian las obras que regaló a diversas instituciones religiosas, aquellas otras que encargó o recolectó para enviar a su hermano Juan Guillermo durante su reinado —uno de los episodios más controvertidos en su biografía— y, finalmente, las que heredó tras la muerte de Carlos II y el destino que les dio.

REGALOS Y ENCARGOS DE PIEZAS DEVOCIONALES

La opulencia no era seña de identidad en la corte de la que provenía Mariana de Neoburgo¹. En múltiples ocasiones la reina se quejó de que desde el Palatinado no se le aportó dote ninguna y que la asignación que recibía del rey la consumía íntegra los gastos ordinarios². Por ello, a su llegada a Madrid, su equipaje era exiguo en obras de arte. No obstante, entre las pertenencias que trajo consigo desde Alemania había piezas de orfebrería, de las que fue una gran amante toda su vida. La calidad de los orfebres alemanes de los siglos XVI y XVII hizo que la soberana se educase en un ambiente artístico en el que ese tipo de obras tuvo especial relevancia. En la corte palatina no se llevaron a cabo magnas empresas constructivas o decorativas, pero sus plateros y orfebres realizaron creaciones de gran virtuosismo y con ricos materiales que demostraban, a menor coste y escala, el poderío del elector. Lo que Mariana había conocido en la corte de su padre explica su gusto por esas obras y sus presentes devocionales de procedencia alemana, como las dos obras augsburguesas enviadas a la Colegiata de Santa María de La Coruña.

Después de siete meses de viaje, Mariana entró a España por el puerto de Mugaros el 27 de marzo de 1690, pero su comitiva la esperaba en el de La Coruña³, donde el 8 de abril fue recibida con alegría por el pueblo y un *Te Deum* en su honor en la Colegiata de Santa María⁴. La cálida bienvenida y el trato que se le dispensó durante los días que permaneció allí reconfortaron a la reina. Por este motivo, en abril del año siguiente, por medio de Francisco de la Fuente, arriero ordinario de la carrera de La Coruña y Santiago a Madrid, los reyes enviaron a la colegiata una bonita arqueta de plata en recuerdo de la feliz llegada de la reina a España (fig. 86). La pieza, labrada por el platero alemán Johann Sebastian Mylius⁵ según apunta el anagrama con que se marcó, lleva la inscripción: «Dio esta arca año de 1691 Doña Mariana Palatina Reina de España». Se trata de un octógono de plata al que se superponen otras piezas de plata repujada decorada con motivos de roleos, acantos y querubines. Sobre la tapa se sitúa

Pieter Paul Rubens,
*La reconciliación
de Jacob y Esau*. 1628
(detalle de fig. 95).

FIG. 96
Diego Rodríguez
de Silva y Velázquez,
Joven desconocido.
Hacia 1631. Óleo sobre
lienzo, 89,2 × 69,5 cm.
Múnich, Alte Pinakothek.



Poco después de aquella expedición, Juan Guillermo perdió a uno de sus mejores aliados en la corte española con la caída del secretario Wiser¹³⁸. A partir de entonces ya no hay noticias de grandes remesas de obras de arte de Mariana a su hermano. El enfriamiento de las relaciones entre ambos por las continuas exigencias del elector, unido al agravamiento del estado de salud de Carlos II y la cada vez más preocupante situación política, hizo decaer la disposición de la reina. No obstante, no se frenó el suministro de obras de Luca Giordano y retratos actualizados de la soberana a Alemania, como el de ella viuda portando la efigie de su esposo (véase fig. 69). Éste, tras el fallecimiento de Juan Guillermo, pasó a propiedad de Ana María Luisa de Medici, quien lo llevó consigo a Florencia, por lo que hasta ahora su temática e importancia habían pasado desapercibidas¹³⁹.



Posesiones de una vida como reina

SABEMOS QUE MARIANA DE NEOBURGO POSEYÓ PINTURAS, ESCULTURAS tapices, joyas y libros. Las piezas que recogen los inventarios realizados tras su muerte reflejan la herencia recibida de Carlos II, los regalos que obtuvo durante sus años de reinado y viudedad y también las adquisiciones hechas para mantener su casa. De ese modo, no sólo figuran efectos personales y decorativos, sino ropa de cama y mesa, utensilios de cocina, carruajes o animales de carga; en definitiva, todo lo necesario para el desarrollo de su vida cotidiana. Su posición social e inquietudes culturales la llevaron a atesorar gran cantidad de obras de arte que revelan una mujer de gusto refinado, amplia cultura y profunda religiosidad. Sin embargo, esas posesiones fueron más bien fruto de una acomodada existencia que de una búsqueda consciente y organizada. De ahí el título de este apartado, pues consideramos que Mariana de Neoburgo no tuvo un afán coleccionista.

La mayoría de pinturas que dejó a su muerte fueron retratos de parientes o imágenes devocionales y, por lo tanto, tenían un marcado carácter utilitario. A diferencia de otras soberanas realmente coleccionistas, como su sobrina Isabel Farnesio, no se le conocen grandes adquisiciones o una inclinación por estar rodeada de obras maestras. De hecho, la mayor parte de sus pertenencias y las que recibió por herencia de su marido quedaron en Toledo tras su marcha a Bayona, y no parece que quisiera que se le enviaran a Francia; las que se mandaron a Chiura sirvieron para dotar su fundación de la capilla de Loreto con un tesoro en perpetua memoria tanto de ella como de su esposo. La única pieza de las dejadas en Toledo que según consta se le remitió a Bayona fue un relicario con el cordón y cilicio de san Francisco de Asís, cuya pista se pierde posteriormente¹.

Los documentos esenciales para conocer y estudiar sus posesiones son los inventarios realizados tras su fallecimiento². Anteriores a éstos hay relaciones poco descriptivas como la «Memoria de las Alajas que son de la Reyna Nra. Sra y están en diferentes Cassas Reales», redactada el 5 de enero de 1701, donde figuran de forma muy escueta los bienes que debía recibir tras la muerte de Carlos II³; o bien muy parciales como la «Memoria de las alajas de platta y oro que consttan en el ymbentario que se yço en el alcázar de Toledo» redactada en 1706 y revisada en 1726⁴ o la «Relaz^{on} [...] de la plata y demás Alaxas [...]» existentes en Bayona en 1727⁵. La de Toledo incluye esculturas y algunas obras devocionales, pero no pinturas⁶, mientras que la de Bayona enumera piezas de menaje de plata, utensilios y colgaduras, pero sólo menciona «catorce retratos de medio cuerpo con sus marcos dorados de diferentes príncipes / otros dos de particulares»⁷ y ninguna escultura. No se ha localizado inventario

FIG. 116
 Girolamo Francesco
 Mazzola, Parmigianino,
Santa Bárbara.
 Hacia 1522. Óleo
 sobre tabla, 48 × 39 cm.
 Madrid, Museo
 Nacional del Prado.



Parte importante de las obras religiosas de la reina se debieron a los pinceles de Giordano. Los cristales de *La adoración de los pastores* y *La adoración de los Magos*⁸¹ ejecutados hacia 1683-1688, antes de su llegada a España, pudieron haber sido enviados por el marqués del Carpio en 1688 o bien llegaron con el pintor en 1692⁸². Mariana los llevó a su exilio toledano y allí permanecieron hasta pasar a las Vallecas⁸³. También figuran como pintadas sobre cristal en el mismo inventario las dos tablas realizadas *alla maniera di* que representan *El sueño de san José*⁸⁴ (fig. 117), al modo de Correggio, y *La Sagrada Familia*⁸⁵, siguiendo a Rafael, ambas encuadradas ya en el periodo madrileño de Giordano y muy probablemente encargo personal de la reina⁸⁶. Todas formaron parte del primer lote de obras enviado a La Granja⁸⁷.



FIG. 136
Lorenzo Vaccaro,
África y Asia. 1695.
Plata cincelada, grabada
y en parte dorada y
piedras engastadas.
136 × 70 × 80 cm cada
una. Museo de Tapices
y Textiles de la Catedral
Primada de Toledo.

Créditos fotográficos

Album: fig. 141; Album / Oronoz: fig. 143; Album / Prisma: fig. 32 (y p. 111)
© Archivo Antonio Pareja, Toledo: figs. 37 y 136
Archivo General y Biblioteca Central del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación: fig. 139 (AGBMAE, Ms. 003)
Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: fig. 34 (DG.7-1,7-2)
Bayer & Mitko / Artothek: figs. 91 y 95 (y p. 254)
© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 7
© BNE: figs. 23, 28, 35, 36, 43, 46, 48, 56, 72, 85 y 138
© BnF: figs. 83 y 84
© Bowes Museum / Bridgeman Images: fig. 13
CARMUS. Museo Carmelitano Teresa de Jesús en Alba de Tormes: fig. 140
Colección Fundación Casa Medina Sidonia, foto: David Revuelta Fotografía: fig. 50 (y cubierta)
Cortesía de la autora, figs. 42 y 52
Cortesía de colección particular: fig. 53
Cortesía de la Galería Caylus: fig. 82
Cortesía de la Galerie Arnoldi-Livie, Múnich: fig. 49
Cortesía de Olivier Ribeton: figs. 38, 40 y 77
Cortesía de Palazzo Abatellis: fig. 137
Cortesía de Patrimonio Nacional: fig. 31
Cortesía de Subastas Alabarte: fig. 74 (y p. 10)
Daniel Martínez Díaz, fig. 22
Dorotheum Viena (auction catalogue 19 April 2016): fig. 67
© Foto: Jesús Calleja Vicente: figs. 10 y 60
Gallerie degli Uffizi, Florencia: figs. 11 y 69 (y p. 2)
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte: figs. 58 y 61
© Joaquín Cortés: figs. 12, 27, 51, 57 y 62
The Library of Congress, Washington: fig. 55
© Museo Civico, Tesoro di Loreto, Chiusa: figs. 14, 65, 66, 98-104, 106-112 y 145
Museo de Arte Sacro de la Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña, figs. 86 y 87
Museo del Greco, Toledo: fig. 1
Museo de Historia de Madrid: figs. 21, 41, 79, 146
Museo Lázaro Galdiano, Madrid: fig. 59
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: fig. 70
© Museo Nacional del Prado, Madrid / © Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado: figs. 8, 9, 15, 19, 24, 26, 29, 30, 63, 64, 81, 114-119, 121-125, 127 y 131-133
Österreichische Nationalbibliothek, Viena: fig. 78
Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio, Madrid, Fotografía Histórica: fig. 88 (10179404); Palacio de La Granja de San Ildefonso: figs. 89 (10055216), 97 (10014628), 113 (10028654), 120 (10025880), 126 (10002063), 128 (10024001), 129 (10025876) y 130 (10025876); Palacio Real de El Pardo: fig. 44 (10004060); Palacio Real de Madrid, figs. 25 (10233100) y 144 (10076091); Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, figs. 20 (10045180), 33 (10014905) y 54 (10034432)
Photo © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / image château de Versailles: fig. 76
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot: fig. 18 (y p. 25)
© 2022. Photo Scala, Florence / bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: figs. 47, 90 y 93
Photograph © The State Hermitage Museum / photo Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets: fig. 2
Photographie © Musée Basque et de l'histoire de Bayonne: figs. 39, 73 y 75
Photos: Bayerische Staatsgemäldesammlungen-Alte Pinakothek, München: 45, 92, 94 y 105
RMN / Gerard Blot: figs. 3 y 16
Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III, 2022; Her Majesty: figs. 17, 134 (y p. 310) y 135
Stadtmuseum Landeshauptstadt, Düsseldorf: fig. 5
Sumitomo Mitsui Banking Corporation: fig. 68 (y p. 178)
© Wittelsbacher Ausgleichsfonds München: fig. 4



Este libro se terminó de imprimir
el 28 de octubre de 2022,
fecha en que se conmemora
el 355 aniversario del nacimiento
de la reina Mariana de Neoburgo

