
ARTICLES

«Eu desejaría ser útil para alguma coisa». Mariana Victoria de Portugal y los espacios de las transferencias culturales entre las cortes ibéricas a mediados del siglo XVIII*

Iván Rega Castro

Universidad de León

iregc@unileon.es

<https://orcid.org/0000-0003-0348-1703>



Recibido: febrero de 2020.
Aceptado: octubre de 2020.

Resumen

Este artículo aborda el papel cultural que desempeñó Mariana Victoria de Borbón en la corte de Lisboa, una infanta de España que se convirtió, por su matrimonio con el rey José I, en reina de Portugal. En estas circunstancias, son varios los factores —personales y políticos— que permitieron que esta reina consorte de origen español fuera una agente de las transferencias culturales entre las cortes hispana y portuguesa. El principal de ellos era la importancia de la actividad cinegética en la construcción de su imagen y asimismo en la renovación de algunos de los más representativos palacios reales y cazaderos de la corona portuguesa. El segundo factor fue el impulso de la ópera italiana y la política artístico-teatral implementada entre 1752 y 1755, que condujo a la construcción del Teatro Real de la Ópera de Lisboa y el teatro de Salvaterra de Magos.

Palabras clave: Mariana Victoria de Borbón; José I de Portugal; María Ana de Austria; embajadores españoles en Lisboa; transferencia cultural; «reginalidad»; cazaderos; teatros «alla italiana»

Resum. «*Eu desejaría ser útil para alguma coisa.*» *Maria Anna Victoria de Portugal i els espais de les transferències culturals entre les corts ibèriques a mitjan segle XVIII*

Aquest article aborda el paper cultural que va desenvolupar Maria Anna Victòria de Borbó a la cort de Lisboa, una infanta d'Espanya que es convertí, pel seu matrimoni amb el rei Josep I, en reina de Portugal. En aquest context, són diversos els factors —personals i polítics— que van permetre que aquesta reina consort d'origen espanyol fora un agent de les transferències culturals entre les corts hispana i portuguesa. El principal d'aquests factors era la importància de l'activitat cinegètica en la fabricació de la seva imatge i, també, en la renovació d'alguns dels més representatius palaus reials i zones de cacera de la corona portuguesa. El segon factor fou

*. Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del Grupo de Investigación de Estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género (GEIG), de la Universidad de León. Es resultado, además, de la investigación realizada gracias a una ayuda de la Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) (convocatoria 2018; n.º 217160). Quiero aprovechar también estas líneas para agradecer a Giuseppina Raggi sus útiles consejos.

l'impuls de l'òpera italiana i la política artísticoteatral implementada entre 1752 i 1755, la qual cosa va desembocar en la construcció del Teatre Reial de l'Òpera de Lisboa i el teatre de Salvaterra de Magos.

Paraules clau: Maria Anna Victòria de Borbó; Josep I de Portugal; Maria Anna d'Àustria; ambaixadors espanyols a Lisboa; transferència cultural; «reginalitat»; zones de cacera; teatres «alla italiana»

Abstract. *«Eu desejava ser útil para alguma coisa.» Mariana Victoria of Portugal and the spaces of cultural transfer between Iberian courts in Mid-eighteenth Century*

This paper deals with the cultural role that played Mariana Victoria of Bourbon at the Lisbon's court, who was an Infanta of Spain, and on her marriage became Queen of Portugal as wife of King Joseph I. In this case, several personal and political factors enabled that Spanish-born queen consort to be an agent of cultural transfer between Spanish and Portuguese courts. Chief among them was the importance of hunting in the construction of her image, and in the renovation of some of the most representative royal palaces and hunting-lands of the Portuguese crown. The second factor was the Italian opera's development and the artistic-theatrical policy implemented between 1752 and 1755, which led to the building of the Royal Opera Theater of Lisbon and the theater of Salvaterra de Magos (among other things).

Keywords: Mariana Victoria of Spain; Joseph I of Portugal; Maria Anna of Austria; Spanish ambassadors at Lisbon; cultural transfer; queenship; hunting-lands; Italian-style theatres

Sumario

Poder material y simbólico, o (re) negociación del papel de una reina consorte	Los «nuevos» teatros de la corte portuguesa
Casa, corte y caza: escenarios de las transferencias culturales entre las cortes ibéricas	Epílogo Bibliografía

Desde el trabajo pionero —en el panorama historiográfico ibérico— de Lavalle-Cobo Uriburu (2002) y, más parcialmente, de Pérez Samper (2003: 361-377), sobre el mecenazgo artístico-cultural de la reina española de origen italiano Isabel de Farnesio (1692-1766), y con la vista puesta en los cambios sociopolíticos y culturales que experimentaron las cortes ibéricas en el siglo XVIII, se ha venido produciendo una progresiva (re)valorización de la figura de las reinas consortes como actores político-cortesanos, subrayado por Noel (2004), o como «agentes de las transferencias culturales entre las cortes de origen y las de destino», usando las palabras de Watanabe-O'Kelly (2016; 2017). Paralelamente, tal vez sea la reina de origen portugués Bárbara de Braganza (1711-1758) uno de los pocos ejemplos comparables al papel protagonista adoptado por la reina Isabel en la

política cultural cortesana, tal como han puesto de relieve López-Cordón Cortezo (2005), Pérez Samper (2003; 2005) o Franco Rubio (2011), más recientemente. Por otro lado, también cabe hacer hincapié en el notable esfuerzo llevado a cabo en estos últimos años por Raggi (2017; 2018; 2019) para dar visibilidad a la política artístico-cultural de María Ana de Austria, como esposa y reina consorte de Juan V de Portugal (1708-1750) y su rol en el proceso de italianización de la cultura cortesana portuguesa. O bien, la puesta en valor del papel cultural de la reina consorte de origen alemán María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos VII de Nápoles y Dos Sicilias —luego Carlos III de España (1738-1760)—, puesto de relieve últimamente por Watanabe-O’Kelly (2016), al conceptualizarla como una intermediaria cultural entre las cortes de Dresde, Nápoles y, en última instancia, Madrid.

Llama poderosamente la atención, sin embargo, el olvido al que ha sido relegada la reina de origen español Mariana Victoria de Borbón (1718-1781), a pesar de contar con una abundante correspondencia autógrafa, una vida longeva y una presencia activa —aunque discreta— en la corte portuguesa, como princesa de Brasil (1729-1750), reina consorte de Portugal (1750-1777), regente (1776-1777) y reina madre (1777-1781),¹ lo que la hace digna de un estudio más atento. En este contexto, y con el marco historiográfico que se ha definido, el objetivo principal de esta investigación es reconstruir y analizar sus funciones como actor cultural en la corte portuguesa y, de un modo particular, su papel como agente de las transferencias culturales entre las cortes lisboeta y madrileña. Para ello, se ha recurrido a documentación oficial, como la correspondencia de las misiones diplomáticas española y portuguesa (1746-1755/58) —a través de un vaciado sistemático—,² así como otra de naturaleza privada o familiar, como las cartas de la reina consorte con su familia española, las cuales, sin embargo, ya han sido en gran parte publicadas.³

Se trata, en última instancia, de valorizar un periodo fundamental de la historia de la península ibérica desde el marco teórico de la «*Queenship*» o «reginalidad»,⁴ a fin de superar la visión tal vez no exactamente simétrica que se observa en la historiografía modernista más tradicional que estudia las relaciones

1. Para una biografía reciente, véanse Braga, 2014 y López-Cordón Cortezo, 2016. Sobre su correspondencia, Anastácio, 2014a; López-Cordón Cortezo, 2016. Sobre su imagen oficial, Anastácio, 2014b.
2. Archivo General de Simancas, Valladolid (AGS), Estado (E), leg. 7230 (1749-1753) / leg. 7250 (1755). Archivo Nacional de la Torre de Tombo, Lisboa (ANTT), Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE), cx. 618 (1746-1751) / cx. 621 (1758).
3. Véanse Beirão, 1936 y López-Cordón Cortezo, 2016. Mención aparte merecen las cartas de Mariana Victoria, ya viuda, a su hija la reina María I de Portugal, de octubre de 1777 a noviembre de 1778, con las noticias de su viaje a España —transcritas solo en parte—. Biblioteca da Ajuda, Lisboa (BA), cotas 54-V-20, n.º 8f; 54-V-20, n.º 8v; 54-V-20, n.º 8u; 54-V-20, n.º 8g; 54-V-20, n.º 8j; 54-V-20, n.º 8h; 54-V-20, n.º 8o; 54-V-20, n.º 8L; 54-V-20, n.º 8w; 54-V-20, n.º 8x; 54-V-20, n.º 8r; 54-V-20, n.º 8s.
4. Sobre el marco teórico de la «reginalidad» en la baja edad media peninsular y el estado de la cuestión en la historiografía española, véanse Silleras Fernández, 2005-2006 y Pagès Poyatos, 2017.

hispano-portuguesas —especialmente después de 1668—⁵ y, de un modo particular, el intercambio cultural o mejor dicho, las «transferencias culturales» entre las dos cortes. Una noción, esta, que prefiero a otras como «entrecruzamiento cultural» (Gruzinski, 2000) o «traducción cultural» (Burke y Po-Chia Hsia, 2007), por querer transmitir no solo la idea de que el movimiento se produce en ambas direcciones a la vez, sino también porque parece poner el énfasis en un proceso de cambio concreto en un lugar específico. A tal efecto, juzgo necesario cartografiar adecuadamente los espacios o «lugares» para el intercambio simbólico en que se produjeron esas transferencias culturales. Estas fueron extremadamente diversas, pero casi siempre se «hacen visibles» a través del arte, lo que aquí «debe verse como base para la creación, mantenimiento, extensión y demostración pública del poder», en palabras de Schmale (2012: 26).

La corte puede, por un lado, ser considerada como una instancia de poder donde se ejercía la política. Por otro lado, el corazón del «sistema cortesano» no es otro que el «palacio», aunque sería más adecuado expresarlo en plural, por ser un sistema de palacios, jardines, cazaderos y casas de recreo que, según Sancho (1995: 23), son representación arquitectónica de la Majestad Real.⁶ En el contexto ibérico de mediados del siglo XVIII, estos palacios ofrecían una organización compleja y reglada, donde a menudo cada miembro de la Familia Real tenía el suyo propio, pero, además, algunos son, en gran parte, resultado de esas transferencias culturales entre las cortes ibéricas. Tal es el caso del convento-palacio de las Salesas Reales, en Madrid, ampliamente estudiado por la historiografía española (Chueca Goitia, 1995; Aguiló, López-Yarto y Tárraga, 1996; Plaza, 2007), también en fechas recientes (Rega Castro, 2014; 2018: 788-789, 792), o la *Real Quinta* de Queluz, cerca de Lisboa, en menor medida (Afonso y Delaforce, 1989: 21; Silva, 2011: 133-144; Rega Castro, 2019: 216-218). No obstante, faltan muchos otros por rastrear.

5. Aunque en las últimas décadas se han intensificado los estudios comparados en ambas historiografías peninsulares de la época moderna, asumo el diagnóstico hecho por Monteiro, 2013: 333-335.
6. No pretendo poner en duda que la corte sea, ante todo, el lugar de donde emanaba el poder, y el «sistema cortesano», la organización política que caracterizó una larga etapa de la historia de Europa que abarca hasta el siglo XIX (Martínez Millán, 2006; 2014-2015; 2020). Pero la corte tiene también una dimensión tangible, que permite a algunos estudiosos —entre ellos algunos historiadores del arte— conceptualizarla como un «espacio» en el que se desarrollaron determinadas «prácticas sociales» relacionadas con el poder y que tenía su centro en el «palacio», o mejor dicho, los palacios, según Castelnuovo, 2006: 26. Este hecho es especialmente significativo en el siglo XVIII español cuando gran parte de los Reales Sitios se terminaron y fue entonces cuando tomaron su definitiva configuración como extensión de la corte (Martínez Millán, González Heras y Paula-Soares, 2018: 57-58). No busco ahondar en ello, sino repensarlos de la mano de las reinas consortes ibéricas y a través de la correspondencia de los embajadores, con la mirada puesta en la nueva historia de la diplomacia cultural, que ha resignificado la villa de Madrid (Carrió-Invernizzi, 2019: 95), y también algunos postulados de la nueva historia urbana, a partir de la relación entre espacio urbano y género (Massey, 1994: 191-2011).

Poder material y simbólico, o (re)negociación del papel de una reina consorte

Mariana Victoria de Borbón fue, en verdad, una «reina discreta», tal y como la califica Braga en la que es su mejor biografía hasta la fecha (Braga, 2014: 311-315). Aunque ella hizo gala de una carácter fuerte y esmerada educación: «muito apaixonada pela leitura, pela música e pela caça», según Almeida (1926: 425). No sale bien parada, sin embargo, si la comparamos con la activa vida pública de su madre, Isabel de Farnesio, o de su cuñada, Bárbara de Braganza, subrayada, entre otros, por Noel (2004: 156). Si bien, según López-Cordón, «no dejó de tener doña Mariana Victoria una cierta perspicacia política» (López-Cordón, 2016: 41), al menos para evitar prudentemente una confrontación directa con el marqués de Pombal y *Primeiro-Ministro* de José I, Sebastián José de Carvalho e Mello (1699-1782), o saber cómo lidiar con la centralización de la toma de decisiones que caracterizó su gobierno. Lo que, por lo demás, debilitó desde muy temprano la influencia política de la reina consorte, aunque ella conservaría siempre la confianza de su marido y de buena parte de la corte portuguesa, de lo que dan prueba sus dos regencias (1758, 1776).

Durante la época moderna una de las premisas del buen gobierno era la capacidad del príncipe para regir el reino y ordenar el palacio, disponiéndose simbólicamente ambas esferas del poder regio al mismo nivel. Naturalmente, las reinas consortes portuguesas tenían, como en otras monarquías, su propia «casa» —llamada *Casa e Estado da Rainha*—, la cual constituía la estructura de poder institucionalizado o formal que ellas detentaban (Miranda y Miranda, 2014: 184-185; Braga, 2014: 128-129) y también una corte separada y polarizada en torno a sí, pero que convivía con la corte regia. No obstante, para los objetivos de esta investigación, será más útil rastrear las vías del poder informal que estas mujeres poseían, más allá de sus casas. De hecho, en el caso de la reina Mariana Victoria, tanto la buena relación con su esposo como el escaso interés de este por ejercer el poder personalmente serán vitales para el desbordamiento de los respectivos campos de influencia o de acción, teóricamente tan bien delimitados (Watanabe-O’Kelly, 2017: 238).

Así pues, ya desde los primeros años del reinado de José I (1750-1777), la reina pasó a gobernar la corte —o, mejor dicho, la sociabilidad cortesana—; el marqués de Pombal, el reino. Un reparto de las respectivas esferas del poder material y simbólico, o formal e informal, que les interesaba a ambos a partes iguales. Por consiguiente, él se preocupó de dotarlo de recursos desde sus primeros años de gobierno, como Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros (1750-1755), lo cual no pasó desapercibido a sus contemporáneos ni a los ministros extranjeros. Así, el embajador imperial, el conde de Starhemberg, informaba que el joven rey «gasta o mais do tempo na caça, em cabalgadas, jogo, concertos e tais diversões, deixando a Carvalho [...] inteiramente senhor do poder» (Azevedo, 2009 [1922]: 123-124). También insistía en ello el embajador español en Lisboa, el duque de Sotomayor, quien, más interesado en asuntos políticos que en el recreo de la familia real portuguesa, advertía lacónicamente al ministro Carvajal

que «la distancia de la corte [estante en Palacio de Salvaterra] y su ocupación infatigable en el campo y teatro da poco lugar a otra [tarea o quehacer]». ⁷

En este sentido, llama poderosamente la atención cómo en la correspondencia de estos años entre el secretario de Estado Carvalho e Mello y el embajador portugués en Madrid, el conde de Unhão, se subrayaba insistentemente el hecho de que los jóvenes reyes «se divierten» en las *Quintas Reais* de los alrededores de Lisboa, donde gozaban de «o divertimento da caça e do Theatro». ⁸ Habida cuenta de que tanto el palacio de Salvaterra de Magos —aguas arriba de Lisboa, en la margen izquierda del Tajo— como el palacio y *Quinta* de Belém —hacia la desembocadura, no muy distante del Paço da Ribeira— ofrecían a la pareja real abundantes distracciones. Esto no solo era prueba de la toma de distancia de las tareas de gobierno y de la vida pública de la corte, sino también de la influencia que la reina iba adquiriendo en el espacio del poder informal. Estas «jornadas» le permitían estrechar lazos a la pareja real y, además, ahondar en la desactivación o relajamiento de sus respectivos roles, ya que la afición de Mariana Victoria de Borbón a la caza y la equitación desbordaba el espacio convencional femenino en la corte lusa.

El cambio de reinado, sin embargo, no solo supuso una (re)negociación del rol político-cortesano de la reina consorte en el contexto de la monarquía portuguesa, sino también una ruptura con la «vieja» acción cultural de la reina madre y la implementación de una «nueva» política artístico-teatral entre 1752-1755, contrariamente a la tesis defendida por Raggi (2018: 106-111; 2017: 16). Mariana Victoria era joven aún, tenía treinta y dos años cuando accedió al trono, y lo hizo, a mi juicio, con una idea clara de transformar la sociabilidad de la corte portuguesa, o, cuando menos, con la de cambiar radicalmente el estilo de corte que había caracterizado la regencia de María Ana de Austria (Miranda y Miranda, 2014: 262-274). Ahora bien, a los jóvenes reyes no solo les tocó levantar nuevas infraestructuras sino también restaurar la tradición músico-teatral de la corte lusitana, interrumpida entre 1742-1750; aun cuando los «medios de representación» de la majestad eran los mismos que ya se habían puesto en marcha en el reinado de Juan V, y no poniéndose en duda, tampoco, la persistencia de la sociabilidad cortesana y el gusto por las actuaciones músico-teatrales «a la italiana» promovidas —ambas dos— por la reina María Ana de Austria.

Ella —quien gozó de buena salud hasta sus últimos días (Miranda y Miranda, 2014: 293-294)— pudo ver la construcción de algunos de los nuevos teatros reales, pero se la mantuvo al margen de estas tareas e incluso puede intuirse de la lectura de algunas fuentes oficiales que la política artístico-teatral del nuevo reinado no fue de su agrado. Tras dos años de luto por la muerte de Juan V, y coincidiendo con el segundo aniversario de la «aclamação» de José I (agosto/septiembre de 1752), se hicieron «touradas no Terreiro do Paço», de las que informó cumplidamente la *Gazeta de Lisboa*; también se representó una «Opera

7. *Carta confidencial del embajador Duque de Sotomayor al ministro José de Carvajal*, s. d., s. l. (c. 1752-1753). AGS, E, leg. 7234, s. f.

8. *Carta del secretario de Estado Sebastián José de Carvalho al embajador portugués en Madrid*, 25 de enero de 1755. ANTT, MNE, cx. 620, doc. 3.

no magnífico teatro que por orden Real se construiu na grande sala destinada antigamente para as Embayxadas [en el palacio de Ribeira]». ⁹ Si bien llama poderosamente la atención el hecho de que a algunos de estos festejos —como las *festas de touros*— asistieran los reyes y toda la familia real «excepto a muito Augusta Senhora Rainha May, que em todos os dias que tem havido festejo, vezitou os Mosteiros de Marvailla, S. Alberto, e outros de Reliogiozas desta Cidade». ¹⁰ Una noticia muy significativa, dado que escenificaba el rechazo de María Ana de Austria a esas nuevas formas de sociabilidad cortesana y, por consiguiente, el manifiesto distanciamiento de la agenda de intereses de la pareja real.

Esta distancia entre la una y los otros fue también física, o al menos así se deduce de la correspondencia de la legación diplomática española, ya desde los primeros meses del reinado de José I y Mariana Victoria de Borbón. En carta de octubre de 1750, el cónsul español en Lisboa, Fausto de Macazaga, informaba de cómo los «avisos diarios que vienen de Mafra» daban cuenta de la felicidad y buena salud de que gozaba la familia real, mientras la reina madre disfrutaba «en Palacio la igual prosperidad», pero sola. ¹¹ También el marqués de Pombal advierte al embajador portugués en Madrid, el vizconde de Vila Nova da Ceveira, en agosto de 1751, de cómo el rey «no día de homtem vejo de Bellem a este Paço [de Ribeira] visitar a Sra. Raynha May», quien ya no se desplazaba con el resto de la familia real ni para escapar de los calores estivales de Lisboa. ¹² Una circunstancia que se repite en otra del cónsul español de julio de 1753, dando noticia de la marcha o traslado de «los Reyes, y más personas reales excepto la señora Reyna Madre que ha quedado en esta corte, [...] al sitio de Belem, donde se mantendrán algún tiempo». ¹³

Casa, corte y caza: escenarios de las transferencias culturales entre las cortes ibéricas

Si atendemos al papel tradicional de la reina, Mariana Victoria tenía por primer cometido el gobierno de su casa, como espacio doméstico, y cumplir con sus deberes familiares, tanto con su esposo y sus hijos, como con los miembros de esa «corte» femenina —mayoritariamente de origen portugués— (Braga, 2014: 128-134). Tras la subida al trono, pudo disfrutar de su «casa, corte e estado» dotado de cierta autonomía económica —con la que no había podido contar hasta la fecha—; ¹⁴ y así se lo hace saber el cónsul Macazaga al ministro Carvajal,

9. *Gazeta de Lisboa*, 14-IX-1752: 507.

10. *Gazeta de Lisboa*, 21-IX-1752: 515-516.

11. *Carta del cónsul español en Lisboa al ministro José de Carvajal*, 6 de octubre de 1750, AGS, E, leg. 7230, s. f.

12. *Minuta del secretario de Estado Sebastián José de Carvalho al embajador portugués en Madrid*, 27 de agosto de 1751, ANTT, MNE, cx. 618, doc. 30.

13. *Carta del cónsul español en Lisboa al ministro José de Carvajal*, 3 de julio de 1753, AGS, E, leg. 7230, s. f.

14. Braga, 2014: 128-136; López-Cordón Cortezo, 2016: 37-38.

subrayando que «a la Señora Reyna reinante se han consignado [...] doscientos mil cruzados para su gasto».¹⁵ Pero más allá de su casa, también las «Reaes Quintas», alejadas de la corte, e incluso las iglesias y conventos tradicionalmente ligados a la vida palatina, fueron lugares habituales para exhibición pública del poder femenino (Noel, 2004: 157); y por extensión, los teatros, tal como defiende Raggi (2017: 16).

Es curioso que fuera, también por entonces, cuando la familia real portuguesa empezara a practicar estancias relativamente más regladas y ordenadas en el calendario cortesano que las de los reinados anteriores en los diferentes palacios de la corona, con toda seguridad, por el gusto de la reina Mariana Victoria. Un hecho que entronca directamente con la tradición de la corte española de viajes y estancias en los distintos sitios reales, subrayado ya por López-Cordón (2016: 35). Si bien tal paralelismo tampoco se le escapó al cónsul español en Lisboa, quien hacía hincapié en que, lo mismo que los reyes de España «han hecho su viaje de Aranjuez», de ordinario a principios de mayo, la familia real portuguesa «va a Belem algunas tardes» a disfrutar de «las diversiones que ofrece aquel sitio».¹⁶ Además, como se observa, la denominación tradicional de «Reaes Quintas» o «Tapadas» va siendo progresivamente substituida —también en la correspondencia diplomática portuguesa— por la de «Sitio», tal vez como estrategias de equiparación —consciente o no— con los «Reales Sitios» de la Monarquía Hispánica.¹⁷

De hecho, su curso anual se desarrollaba, según Monteiro (2008: 66), entre el Paço da Ribeira en los meses de invierno —jalonados por las principales fiestas religiosas—, la Quinta de Belém en los de verano y el desplazamiento a los cazaderos reales o «tapadas», como Mafra, entre octubre y noviembre, o Salvaterra de Magos, entre enero y febrero.¹⁸ Si bien algunos de estos últimos acostumbraban a ser viajes estrictamente de familia o incluso solo de la pareja real, siempre motivados por la actividad cinegética. Así lo pone de relieve, por ejemplo, el marqués de Pombal en una carta dada en Salvaterra de Magos, en febrero de 1752: «as suas Magestades ficam partindo para Samora [villa de Samora Correia] onde farão adilação [reposo] de alguns dias»; al tiempo que los «Sres Infantes D. Pedro e D. Antonio, [que] acompanham os Reys N. Sres e a Princesa N. Senhora e as Infantas, ficam nesta vila em razão de não haver na outra [vila] comodidade de

15. *Carta del cónsul español en Lisboa al ministro José de Carvajal*, 10 de septiembre de 1750, AGS, E, leg. 7230, s. f.

16. *Carta del cónsul español en Lisboa al ministro José de Carvajal*, 8 de mayo de 1753, AGS, E, leg. 7230, s. f.

17. Véanse también el *oficio del embajador Conde de Unhão al secretario de Estado Sebastián José de Carvalho*, 19 de febrero de 1751, ANTT, MNE, cx. 618, doc. 25; *carta del al secretario de Estado Sebastián José de Carvalho al embajador Conde de Unhão*, 5 de febrero de 1753, cx. 619, doc. 12; *oficio do embajador Conde de Unhão al secretario de Estado Sebastián José de Carvalho*, 11 de febrero de 1753, cx. 619, doc. 20.

18. El viaje de ida coincidía con el final de las celebraciones litúrgicas de la Navidad, «siguiendo la costumbre de los demás años, igualmente que en la vuelta, pues la ejecutarán a los primeros días de la quaresma». *Despacho del embajador Conde de Perelada al ministro Ricardo Wall*, 14 de enero de 1755, AGS, E, leg. 7250, s. f.

casas para se alojar toda a Família Real». ¹⁹ Una tónica que fue la dominante durante los primeros años del reinado; de hecho no se autorizaba la presencia de ningún ministro o embajador extranjero durante la estancia de la familia real en el Sitio de Salvaterra, tal como puso de relieve Raggi (2018: 109), ni en otros de los cazaderos próximos como el de Samora Correia o la heredad de Pancas. ²⁰

Aquí la reina Mariana Victoria participaba activamente, aunque fuera de la publicidad de la vida cortesana, de un espacio de sociabilidad masculino, de lo que se infiere también una estrategia de representación de la «reginalidad» que desbordaba los marcos que se le asignaban tradicionalmente en la corte portuguesa. En estas jornadas de caza, la compañía del rey suponía una prolongación de la esfera pública que ponía a la reina en una posición central en las redes del poder informal.

No cabe duda de que la imagen de la reina, tanto física como simbólica, tenía una gran importancia. En este sentido, llama la atención el tratamiento naturalista de sus retratos como reina consorte de Portugal que parece querer redoblar el interés por su físico y su particularísimo rostro moreno, quemado por el sol, incluso en la retratística ideada como regalo diplomático para una corte extranjera. Es el caso de uno de cuerpo entero que forma parte de la serie de cinco retratos de la Familia Real portuguesa para la galería del palacio de Chesma (San Petersburgo) de Catarina II de Rusia, que son obra del pintor Miguel António de Amaral (Pamplona, 1987: 90; Anastácio, 2014b: 33) (figura 1). ²¹ Una evidencia que no puede explicarse como resultado de la pura casualidad o como licencia artística. ²² Por lo demás, a este respecto, es interesante cotejar esta efigie —u otra de medio cuerpo también atribuida a Amaral— ²³ con una de las pocas descripciones físicas que se conocen de la reina Mariana Victoria, recogida por el viajero italiano Giseppe Baretti con motivo de las fiestas en honor a las bodas de la princesa heredera D. Maria y el Infante D. Pedro, su tío (septiembre de 1760):

dona di quarant'anni o poco più [...], e non aveva i capelli tanto acconciati a piramide come le altre sue compagne più giovani [...], e aveva i ciondoli agli arecchi

19. *Minuta del secretario de Estado Sebastián José de Carvalho al embajador portugués en Madrid*, 15 de febrero de 1754, ANTT, MNE, cx. 620, doc. 9.
20. Para una descripción contemporánea de los cazaderos o *tapadas* de la familia real portuguesa, así como los principales sitios de caza de la aristocracia —como el Sitio de Pancas—, véase Castro, 1762: 440. Para un estado de la cuestión sobre los cazaderos y bosques reales en el Portugal del siglo XVIII, Melo, 2015.
21. Miguel António de Amaral, *Retrato de Mariana Vitória de Portugal, 1773 c.*, 238 × 148,5 cm, State Hermitage Museum, Rusia, n.º inv. 4429. Recuperado de <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.Paintings/25674/>>.
22. Seguramente esto no sorprendería en una corte como la de la zarina Catarina II, tal vez más acostumbrada a la construcción de la imagen de la reina con recursos «varoniles», como el uso de uniforme masculino en retratos oficiales o el montar el caballo a horcajadas en los mismos; Strunck, Watanabe-O'Kelly, Morton, 2016: 68-69.
23. Miguel António de Amaral, *Retrato de Mariana Vitória de Portugal, 1776-1780 c.*, 11.2 × 88 cm, Palácio Nacional de Queluz, Portugal, n.º inv. 967/2.

di qualche valore, ma nessun altro gioiello nè in capo né sulla persona [...]; un viso piuttosto regolare, una guardatura da monaca, e la carnagione un po' bruna, e come se gli fosse stata abbronzata dal sole (Baretti, 1839 [1760]: 97-98).

Tras una lectura atenta, salta a la vista la sobriedad de su atuendo, sin joyas ni atributos de su majestad, «ni en la cabeza ni sobre su figura», así como «una tez ligeramente morena, como bronceada por el sol». Lo primero sorprende sobremedida porque Mariana Victoria siempre fue amante de la moda «a la francesa» y naturalmente inclinada al gasto suntuario —vestidos, sombreros y todo tipo de complementos—, aspecto del que abundan noticias en la correspondencia familiar sacada a la luz por Braga (2014: 282-288) o López-Cordón (2016: 50). Lo segundo encaja a la perfección con las secuelas de una de sus aficiones favoritas: la caza, a pie o a caballo.

Al igual que Isabel de Farnesio (Pérez Samper, 2003: 350), ella era una buena amazona y una espléndida cazadora y fue la responsable, en gran medida, de convertir las artes cinegéticas en una de las actividades de sociabilidad por excelencia del nuevo reinado (Braga, 2014: 295-296; López-Cordón Cortezo, 2016: 50). Así, esta pasión que compartía con el resto de los Borbones españoles no solo le permitió estrechar lazos con su marido, sino que en poco tiempo se convirtió en uno de los rasgos más característicos de la cultura cortesana portuguesa.²⁴ Por lo tanto, la retratística oficial que conservamos de Mariana Victoria de Portugal parece evidenciar su práctica de la caza, pero sin mentarla, a través de un rasgo físico: su rostro «bronceado por el sol», que evidentemente no se ajustaba al canon de belleza femenina dieciochesca, caracterizado por la exagerada palidez de la tez.

Por otra parte, ella intentó infundir en su hija María I esta misma idea política y de representación de la majestad, tal como se deduce de su correspondencia: «Estimo muito que vocês se divertiram na tapada e que teu tio [esposo y rey consorte, Pedro III] matasse tanta casa e [...] espero que lhe tomara o gosto [Mariana Victoria de Borbón a su hija (noviembre de 1777)]»²⁵. Un modelo que se separaba de una forma clara del estilo de corte de la regencia de María Ana de Austria y, a su vez, se oponía al madrileño, en tiempos de Bárbara de Braganza, su hija.

24. No es que la caza no fuera practicada anteriormente por las personas reales de la dinastía braganquina o que no desempeñara su función política y de representación en la corte portuguesa; véanse por ejemplo su papel en el ocio de Juan V y de sus hermanos, particularmente el infante D. Francisco, en Silva, 2006: 56, 109. Nunca antes, sin embargo, la actividad cinegética tomó parte tan activamente en la construcción de la imagen de una reina consorte portuguesa. En cambio, la caza o montar a caballo eran, aún en el siglo XVIII, distintivos de la «reginalidad» española; López-Cordón Cortezo, 2014: 63.

25. *Carta de Mariana Victoria de Borbón a su hija María I de Portugal*, 9 de noviembre de 1777, BA, 54-V-20, n.º 8f.

Los «nuevos» teatros de la corte portuguesa

Algunas cartas de la infanta Mariana Victoria a sus padres, antes de subir al trono, ya daban cuenta del profundo deseo de la joven pareja real de transformar la cultura cortesana lisboeta, afirmando: «je crois que si son Pere [Juan V] vient a mourir [...] cela changera bien de face puis que il [José I] n'aime pas tant la Patriarchal [en carta de Mariana Victoria a Isabel de Farnesio (abril de 1743)]». ²⁶ Se trata, en verdad, de una idea programática, dado que en tal crítica a la Basílica-Patriarcal y la confianza en que «esto cambiará» subyacía el substituir un código de representación «sacro», o fuertemente basado en el ceremonial religioso y la música sacra, por otro «secular», que invertiría en la música profana y, en particular, en los espectáculos operísticos, así como el uso político-simbólico del teatro como idea de majestad.

En este sentido, según la historiografía portuguesa (Brito, 2007 [1989]: 24-25; Brito, 2009: 50), fue por orden del joven rey José I —a quien, en palabras de su esposa, «no le gustaba mucho la Patriarcal» — que se llevaron a cabo importantes esfuerzos diplomáticos en las cortes italianas para contratar a los mejores cantantes de ópera disponibles —algunos de los cuales llegaron a la península desde Nápoles, el reino de Carlos VII de Borbón, su cuñado—. También según sus deseos, en 1752 Giovanni Carlo Sicinio Galli-Bibiena fue invitado a Lisboa para diseñar los nuevos teatros y escenarios para las representaciones de ópera «a la italiana»: el primero construido en pocos meses, de pequeñas dimensiones pero lujoso, en el torreón del Paço da Ribeira; otro pequeño teatro en el Paço Real de Salvaterra de Magos, sito a unos sesenta kilómetros al noreste de Lisboa y ultimado para el carnaval de 1753; y un gran teatro de corte, en la zona este del palacio de Ribeira, al lado de la Basílica-Patriarcal, conocido hoy como la «Ópera do Tejo» —inaugurado en abril de 1755—.

Pero, contrariamente a la visión historiográfica tradicional (Monteiro, 2008: 63-64), este interés del monarca no se dio repentinamente, sin razón alguna, sino que era la expresión de una cultura cortesana profundamente condicionada por las inclinaciones artístico-culturales de dos mujeres, su madre y su esposa —a partes iguales—. Sea como fuere, lo cierto es que, en breve tiempo, el palacio de Ribeira contaba ya con un espacio teatral estable para representaciones de pequeña envergadura, construido en madera y referido en la documentación como el «Teatro do Forte». Este era el primer escenario estable de la corte, construido simbólicamente «en la grande sala destinada antiguamente a las embajadas», e inaugurado en septiembre de 1752, como colofón de las fiestas del segundo aniversario de la subida al trono del nuevo rey, lo que da cuenta, además, de su significación político-cultural.

El cambio de rumbo en la cultura cortesana durante el reinado de José I y Mariana Victoria de Portugal fue asombroso y se llevó a cabo en apenas tres años

26. *Carta de Mariana Victoria de Borbón a su madre, Isabel de Farnesio*, 6 de abril de 1743, Archivo Histórico Nacional (AHN), Estado, leg. 2541, n.º 213, f. 2r. Transcripción en C. Beirão, 1936: 203.

(1752-1755). La nueva política artístico-cultural de la pareja real estaba inspirada, sin lugar a dudas, por la reina Mariana Victoria, quien buscó, por un lado, marcar distancias con el reinado anterior y el modelo cultural cortesano desarrollado por la reina madre, María Ana de Austria, y, por otro, competir con el esplendor de la actividad festiva y operística de la corte madrileña, auspiciado por su cuñada, la reina María Bárbara.

Por su parte, la reina madre fue progresivamente distanciándose de la vida cortesana. Como se dijo anteriormente, ella no asistió a los espectáculos celebrados en septiembre de 1752 en el Terreiro do Paço; no llegó a ver construida la Real Ópera do Tejo —porque falleció pocos meses antes— y, al parecer, tampoco asistió a la inauguración del nuevo teatro en el palacio de Salvaterra. En carta de enero de 1753, el cónsul Macazaga envió al ministro Carvajal su acostumbrado informe sobre la familia real portuguesa y de la salud de que «gozan todas las Personas Reales, las cuales excepto la señora Reyna Madre el día 19 del citado [mes] pasaran a Salvatierra».²⁷ En otra del marqués de Pombal al vizconde de Vila Nova da Cerveira, fechada a principios de febrero, se amplía la información, señalando que «Suas Magestades gozão do divertimento que he proprio a este Sitio [la caza] e dos que a ele acumulla [adiciona, junta] este Real Theatro»,²⁸ el cual fue inaugurado en aquellos días de carnaval, contando con su presencia, la de los reyes y otros miembros de la familia real, pero sin María Ana de Austria.

La reina Mariana Victoria favoreció la completa renovación del Real Palacio y *Quinta* de Salvaterra de Magos, que la familia real empezó a frecuentar en enero de 1751, tal y como afirma Raggi (2008: 111), es decir, aún durante el período de duelo por la muerte de Juan V. Un hecho que no viene sino a demostrar, una vez más, la profunda desconexión emocional de la pareja real con la cultura y el estilo cortesano del reinado anterior. Ella hizo —más modestamente, si acaso— lo mismo que anteriormente Isabel Farnesio en La Granja de San Ildefonso y, paralelamente, Bárbara de Braganza en Aranjuez, convertidas todas ellas en verdaderas promotoras o catalizadoras del resurgir de estos Reales Sitios. Junto al palacio de Belém, el de Salvaterra fue el escenario vital y favorito de los primeros años del reinado de José I y María Victoria de Borbón: no solo era el más alejado del Paço da Ribeira y, por tanto, donde la joven pareja podía sentirse más ajena a las evocaciones del reinado anterior, sino que, además, reunía la infraestructura necesaria para que los reyes pudieran dedicarse a esas actividades lúdicas que tanto apreciaban —teatro, caza y equitación— y que, después de todo, se convertirían en el rasgo característico de su vida cortesana (Azevedo, 2009 [1922]: 122-124; Monteiro, 2008: 66).

Como se dijo, el encargado de su reforma fue el arquitecto Giovan Carlo Sicinio Bibiena (1717-1760), representante de una celebrada saga de artistas escenógrafos y arquitectos boloñeses, quien llegó a Lisboa en marzo de 1752 con el

27. *Carta del cónsul español en Lisboa al ministro José de Carvajal*, 16 de enero de 1753, AGS, E, leg. 7230, s. f.

28. *Minuta del secretario de Estado Sebastián José de Carvalho al embajador Conde de Unhão*, 5 de febrero de 1753, ANTT, MNE, cx. 619 (1751-1753), doc. 12.

encargo de construir la Real Ópera del Palacio de Ribeira. Una carta escrita poco después por el artista boloñés al conde Cesare Alberto Malvasia (noviembre de 1752) podría ayudar a explicar cómo la construcción de los teatros reales formó parte de un ambicioso proyecto político-cultural y de representación de la majestad. Dado que, como él confiesa, inmediatamente después de su llegada a la corte, se le encomendó «fare il disegno del Teatro grande e stabile; lo feci com un’Idea che si adattasse per un Principe e non comune [...]»; tutto ha incontrato il genio delle LL:MM: [Loro Maestà]», pero, a su vez, se trabajaba también «per il Teatro di Campagna [en el palacio de Salvaterra] che è distante di qui incirca miglia trenta».²⁹ Importante llamar la atención sobre el uso del plural en la aclaración de que «todo está a gusto de Sus Majestades», es decir, de la pareja real, ya que ambos colaboraron en la comisión de palacios, teatros, retratos y óperas, según era costumbre en Lisboa, al igual que en otras cortes europeas (Watanabe-O’Kelly, 2017: 238). Lo que no viene sino a resaltar de forma clara que, en la decisión de construir uno de los más suntuosos teatros cortesanos de la época, pesaron de manera extraordinaria los intereses de la reina Mariana Victoria; una tesis que, por otro lado, no es rabiosamente original, dado que ya fue planteada hace años por Livermore (1953: 202-203).

Por otro lado, también conviene recordar que el Teatro Real de la Ópera do Tejo fue inaugurado el 2 de abril de 1755, coincidiendo con el cumpleaños de la reina Mariana Victoria (31 de marzo). En los relatos de la legación diplomática española se ponían de relieve las fricciones que surgieron con el embajador francés, a causa del «repartimiento de Balcones o Palcos para que los Ministros extranjeros asistan a ver las Óperas».³⁰ Ello da cuenta, también, de la importancia que los teatros palatinos fueron adquiriendo en las cortes ibéricas a lo largo del siglo XVIII como lugares de representación del poder y escenarios de un sustancial e intenso intercambio cultural. Si con la instalación de un teatro estable en la «Sala das Embaixadas» del Paço da Ribeira, el teatro venía a substituir el lugar en que tradicionalmente los ministros y embajadores extranjeros eran recibidos en audiencia pública y presentaban sus credenciales a los reyes portugueses —desde el «período dos Filipes»—, con la construcción de la Ópera do Tejo la corte portuguesa creó un espacio para la sociabilidad cortesana «a la moda» que debería ser interpretado en base a la historia de la imagen del poder en la península ibérica.

La corona portuguesa se afaná en escenificar las buenas relaciones de que gozaban los gobiernos portugués y español. De ello dio buena cuenta la correspondencia del embajador en Lisboa, el conde de Perelada, con el ministro de Estado Ricardo Wall por causa de la celebración de «los años de esta soberana [Mariana Victoria], estrenándose el coliseo construido inmediato a Palacio». Una ocasión que se entendía de la mayor trascendencia político-diplomática para el

29. Publicada por primera vez por Mendonça, 2003: 396. Traducida por Raggi, 2018: 108.

30. *Fechos de la correspondencia con el Conde de Perelada, sobre consurrencia con el Embaxador de Francia al hacer su entrada: y asistir con el los Palcos de la Ópera*, s. d. (1755), AGS, E, leg. 7250, s. f.

buen entendimiento entre los dos países y que acabaría por cambiar el ritual cortesano que afectaba a los ministros extranjeros de mayor consideración en la corte portuguesa, los embajadores español y francés. Hasta entonces, «para la concurrencia a las óperas» se venía dando una alternancia «que hasta aquí se ha guardado entre los Ministros extranjeros» de ambos países y que se concretaba en la costumbre de que los dos diplomáticos nunca asistían a la vez al mismo espectáculo para evitar conflictos, «conforme a lo acordado quando principiaron las óperas en el pequeño coliseo que anteriormente se formó dentro del mismo Palacio [el ‘Teatro do Forte’]». ³¹ Pero con la construcción de un gran teatro de corte, con mayor capacidad para público y palcos para los miembros más destacados de la corte, se imponía la necesidad de revisar el viejo protocolo y ver cómo se resolvía «la asistencia [...] con el embajador de Francia», ya que el conde de Perelada tenía consideración de «embajador de Familia». ³² La solución propuesta por la corona portuguesa y aceptada, a su vez, por la española, consistió en obrar en Lisboa «lo mismo que aquí [en Madrid] se executa en semejantes ocasiones en el embaxador de Su Magestad Fidelísima», esto era, «sin repartirle Palco el Ministro de Estado [el marqués de Pombal] le convida al suyo y en él ve todas las funciones.» ³³ Lo que, por descontado, no fue del agrado del embajador francés, el conde de Bachi, dado que percibía «este acto como una entera preferencia [por el conde de Perelada], ocupando todos los días el lugar de prerrogativas, y ceremonia». ³⁴

Por otro lado, hacer así visibles los lazos dinásticos con la Monarquía Católica aumentaba —aún más— el capital simbólico de la reina Mariana Victoria en la corte portuguesa, pero seguramente su papel en el cambio de protocolo fue del todo menor —de hecho, el embajador español ni la menciona en sus informes—. En estas circunstancias, Mariana Victoria de Borbón fue antes bien un «instrumento» de transferencia cultural más que un «agente» activo, usando la categorización propuesta por Watanabe-O’Kelly (2016: 291; 2017: 246).

En el caso de la música y la ópera, la subida al trono de la reina consorte de origen español, sin embargo, no solo alentó e intensificó las relaciones artístico-musicales ya preexistentes entre Portugal e Italia, sino que puso sus lazos dinásticos con Nápoles al servicio de la corte portuguesa para facilitar la contratación de músicos y *castrati* súbditos del rey Carlos VII de las Dos Sicilias, su hermano (Livermore, 1953: 203-204). La contratación de Davide Perez (1711-1778) en Roma —conocido compositor de óperas—, como maestro de la Capilla Real,

31. *Carta del embajador Conde de Perelada al ministro Ricardo Wall*, 23 de marzo de 1755, AGS, E, leg. 7250, s. f.

32. Si en Madrid los embajadores de Francia, de Nápoles y, después de 1746, de Portugal, eran los llamados «embajadores de Familia» —a quienes les tocaba un papel protocolario y ceremonial de primer orden—, en Lisboa, el embajador español gozó de iguales prerrogativas a partir de 1750, si bien la correspondencia diplomática no le aplica este tratamiento.

33. *Minuta de la legación diplomática en Lisboa, sin destinatario, ni remitente* [¿Ricardo Wall?], 21 de marzo de 1755, AGS, E, leg. 7250, s. f.

34. *Carta del embajador Conde de Perelada al ministro Ricardo Wall*, 29 de marzo de 1755, AGS, E, leg. 7250, s. f.

director de los «Teatros Reais» y profesor de música de los infantes, aun siendo el caso más conocido (Brito, 1989: 25), es solo uno de tantos artistas napolitanos que llegaron a Lisboa entre 1752 y 1755. Al igual que en Madrid, las óperas que se consumían en Lisboa fueron mayoritariamente de compositores italianos con libretos del poeta imperial Pietro Metastasio, para cuya interpretación era necesario contar con buenos músicos y cantantes virtuosos. Ellos circularon ampliamente entre la península ibérica y la itálica, intensificando, más aún si cabe, los intercambios culturales entre Lisboa, Madrid y Nápoles.

Un ejemplo que cabe traer a colación es la llegada a Lisboa del *castrato* napolitano Gaetano Majorana, «il Caffarello» (1710-1783), para representar la ópera *Alessandro nell'Indie* —libreto de Metastasio, música de Davide Perez— con que se inauguró el Teatro Real da Ópera do Tejo (Augustin, 2013: 78). Majorana no solo viajó desde Nápoles —a donde regresó en 1756—, sino que pasó por Madrid antes de continuar su camino «despois de ter beijado a mao a Suas Magestades Catolicas», tal como le relató el conde de Unhão al marqués de Pombal en enero de 1755.³⁵

Epílogo

Tras la muerte de José I (febrero de 1777) y el ascenso al trono de su hija María I como reina propietaria (1777-1815), se observa más claramente, sin embargo, el papel político-cortesano de Mariana Victoria de Portugal. Hay que esperar pues a su breve segunda regencia (1776-1777) para comprobar cómo se producía un significativo cambio de rumbo en las relaciones hispano-portuguesas, paralelamente al declive político del marqués de Pombal. La nueva política auspiciada por la reina consorte se concretó, por una parte, en la preparación de un acuerdo entre España y Portugal para fijar sus fronteras en América del Sur, y, por otro lado, en la reorientación de la política matrimonial de la Casa de Braganza, buscando matrimonios españoles para su hija y nieto, en contra de la posición portuguesa que venía favoreciendo los enlaces dentro de la propia dinastía. Así pues, «lo que no pudo conseguir de José I en vida, se logró a su muerte», tal como afirmó López-Cordón (2016: 44), con la firma de un primer tratado en San Ildefonso, suscrito el 10 de octubre de 1777. Inmediatamente después, Mariana Victoria de Borbón llevó a cabo un viaje a Madrid, entre octubre de 1777 y noviembre de 1778, para visitar a su hermano, Carlos III. Al año siguiente, coincidiendo con su estancia en la corte madrileña, se firmó un segundo tratado en El Pardo, el 24 de marzo de 1778. Se trataba, por lo tanto, de pacificar la península y consolidar una alianza «de familia» entre las dos monarquías, semejante a la suscrita casi medio siglo antes entre Felipe V y Juan V, la cual se consolidó con los ulteriores acuerdos matrimoniales concluidos en 1783. Si bien los dobles enlaces no se celebrarían antes del fallecimiento de la reina madre (enero de 1781).

35. *Oficio del embajador Conde de Unhão al secretario de Estado Sebastián José de Carvalho*, 27 de enero de 1755, ANTT, NNE, cx. 620, doc. 6.

Su influencia en la mejora de las relaciones entre Portugal y España no solo está fuera de toda duda, sino que ya ha sido puesta de relieve por la historiografía en numerosas ocasiones, también por Braga (2014: 233-234) y López-Cordón (2016: 45-46) más recientemente. De hecho, la abundante correspondencia que se conserva de estos años entre Mariana Victoria de Borbón y María I de Portugal, madre e hija, da cuenta de cómo la reina madre aprovechaba sus frecuentes encuentros con su hermano para tratar asuntos políticos que atañían a ambas monarquías y en particular el «negócio do tratado».³⁶ El valor político de su estancia en la corte madrileña tampoco pasó desapercibido a sus contemporáneos. Uno de sus panegiristas recalcó cómo este viaje había sido «útil à Nação» y destacó, junto a la virtud de la necesaria modestia a que obligaba su sexo, la subordinación de su propia voluntad a los intereses del reino: «Dizendo eu a S. Magestade, quando partio para Hespanha: ‘V. Magestade vai fazer igualmente feliz Hespanha, e Portugal’; me respondeo a benigna, e modesta Rainha: ‘Eu desejaria ser útil para alguma coisa’» (Melitão, 1781: 14).

Lo que, en verdad, ella consiguió fue hacer converger sus intereses personales con los del nuevo reinado y, aprovechándose de la buena relación con su hermano, normalizar las relaciones entre ambas monarquías ibéricas, poniendo fin a los desencuentros diplomáticos que habían caracterizado el gobierno del marqués de Pombal. Especialmente porque ambos hermanos tenían ya en mente los dobles matrimonios hispano-portugueses. Se trataba, así, de casar a la infanta Carlota Joaquina Borbón (1775-1830), hija de los príncipes de Asturias, Carlos de Borbón y María Luisa de Parma, con el infante Juan (1767-1826), hijo a su vez de María I y Pedro III de Braganza, y al infante Gabriel de Borbón (1752-1788) con Mariana Victoria de Braganza (1768-1788), la tercera hija de la soberana portuguesa.

A este respecto, no podemos pasar por alto el hecho de que, ya en diciembre de 1777, Mariana Victoria le advertía a su hija que «o meu Irmão deseja muito o teu retrato e os de toda a minha família», lo que era también del agrado de la reina viuda y, por ello, le ruega a su hija, María I, «fazamoslhe este gosto».³⁷ No parece que tal encargo llegara a formalizarse por aquellos años, pero conviene subrayar que el intercambio de retratos y el envío de este tipo de pinturas como regalo diplomático debió formar parte de las negociaciones y preparativos para los dobles matrimonios. Esta última noticia es, por lo tanto, de gran significación, ya que es muy anterior a la contratación del pintor turinés Giuseppe Trono (1739-1810), a mediados de 1784, para realizar los retratos de la familia real con motivo de los acuerdos matrimoniales establecidos en tal año entre la Casa de Braganza y los Borbones españoles (Raggi y Degortes, 2017: 213-218).

36. *Cartas de Mariana Victoria de Borbón a su hija María I de Portugal*, 9 de noviembre de 1777, BA, 54-V-20, n.º 8f; 12 de diciembre de 1777, BA, 54-V-20, n.º 8j; 25 de enero de 1778, BA, 54-V-20, n.º 8n; 8 de febrero de 1778, BA, 54-V-20, n.º 8L (entre otras).

37. *Carta de Mariana Victoria de Borbón a su hija María I de Portugal*, 7 de diciembre de 1777, BA, 54-V-20, n.º 8g.



Figura 1. Miguel Antonio do Amaral, *Retrato de Mariana Victoria de Borbón, reina de Portugal*, 1773 c. Óleo sobre lienzo, 238 × 148,5 cm. Museo del Hermitage (n.º inv.: GE-4429), San Petersburgo (fuente: Wikimedia Commons).

Bibliografía

- AFONSO, S. LUZ y DELAFORCE, A. (1989). *Palácio de Queluz: Jardins*. Lisboa: Quetzal.
- AGUILÓ ALONSO, M. P., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A., TÁRRAGA BALDÓ, M. L. (1996). «La reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid». En: *La mujer en el arte español: [actas de las] VIII Jornadas de Arte*, ed. Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez». Madrid: Centro de Estudios Históricos, CSIC, 229-238.
- ALMEIDA, F. DE (1926). *História de Portugal*, 4. Lisboa: Bertrand Editora.
- ANASTÁCIO, V. (2014a). «Entre líneas: función e intención en la correspondencia de Doña Mariana Victoria de Borbón (1718-1781)». En: CASTILLO GÓMEZ, A.; SIERRA BLAS, V. (dirs.). *Cartas-Lettres-Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 243-256.
- (2014b). «D. Mariana Vitória de Bourbon: retratos e representações de uma rainha». *Agália: Publicação internacional da Associação Galega da Língua*, 109, s. l., 9-36.
- AUGUSTIN, K. (2013). «A trajetória dos castrati nos teatros da corte de Lisboa (séc. XVIII)». *Revista Música e Linguagem*, 1, 3, 73-94.
- AZEVEDO, J. L. DE (2009). *O Marquês de Pombal e a sua época*. Alfragide: Leya [1922].
- BARETTI, G. (1839). *Lettere familiari di Giuseppe Baretti à suoi tre fratelli Filippo, Giovanni e Amedeo* [c. 1760]. Milán: Dalla Società tipografica de' classici italiani.
- BEIRÃO, C. (1936). *Cartas da Rainha, D. Mariana Vitória para a sua Família de Espanha que se encontram nos Arquivos Histórico de Madrid e Geral de Simancas*. Lisboa: Empresa Nacional.
- BRAGA DRUMOND, P. (2014). *A rainha discreta. Mariana Vitória de Bourbon*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2018). «Palácios para uma rainha: D. Mariana Vitória de Bourbon (1718-1781) entre Espanha e Portugal». *Libros de la Corte.es* [en línea], 17, 87-105. <https://doi.org/10.15366/lc2018.10.17.004>
- BRITO, M. C. DE (2007). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press [1989].
- (2009). «La musique italienne à Lisbonne au temps de Haendel». En: COLAS, D.; DI PROFIO, A. (eds.). *D'une scène à l'autre, l'opéra italien en Europe: Les pérégrinations d'un genre*, I. Wavre: Éditions Mardaga, 42-52.
- CARRIÓ-INVERNIZZI, D. (2019). «El Madrid internacional después de la Paz de los Pirineos: imágenes, espacios y agentes diplomáticos de la Villa». En: SAZATORNIL RUIZ, L.; URQUÍZAR HERRERA, A. (eds.). *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*. Madrid: CSIC, 94-109.
- CASTELNUOVO, G. (2006). «À la court et au service de notre prince: l'hôtel de Savoie et ses métiers à la fin du Moyen Âge». En: BIANCHI, P.; GENTILE, L. C. P. (coord.). *L'affermarsi della corte sabauda: dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo Medioevo e prima età moderna*. Turín: Zamorani, 23-53.
- CASTRO, J. B. DE (1762). *Mappa de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Francisco Luiz Ameno.
- CHUECA GOITIA, F. (1995). «Historia, arquitectura y arte en el Palacio de Justicia de Madrid». En: CHUECA GOITIA, F.; HORCAJADA ÁLVAREZ, J.; ÁLVAREZ-CIENFUEGOS SUÁREZ, J. M. (ed.). *Tribunal Supremo de Justicia*. Madrid: El Viso, 13-49.
- FRANCO RUBIO, G. (2011). «Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio». En: FRAGNITO, G. (ed.). *Elisabetta Farnese: principessa di Parma e regina di Spagna; atti del convegno internazionale di studi*. Roma: Viella, 163-186.

- GRUZINSKI, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- LAVALLE-COBO URIBURU, T. (2002). *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico / Fundación Caja Madrid.
- LIVERMORE, A. (1953). «Queen Mariana Vitoria and the development of opera in Portugal». *Atlante*, 1, 202-213.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V. (2005). «La construcción de una reina en la Edad Moderna: entre el paradigma y los modelos». En: LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V.; FRANCO RUBIO, G. (coords.). *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, 1. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 309-338.
- (2014). «Reinas madres, reinas hijas: educación, política y correspondencia en las cortes dieciochescas». *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 31, 49-80.
- (2016). «Mariana Victoria de Portugal: una infanta y muchas cartas». *Pedralbes. Revista d'història moderna*, 36, 17-53.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J. (2006). «La corte de la monarquía hispánica». *Studia Historica. Historia moderna*, 28, 17-61.
- (2014-2015). «La articulación de la Monarquía Hispana a través del sistema de cortes». *Fundación*, 12, 32-64.
- (2020). «Crisis y descomposición del sistema cortesano». En: MARTÍNEZ MILLÁN, J.; QUILES ALBERO, D. (coords.). *Crisis y descomposición del sistema cortesano: siglos XVIII-XIX*. Madrid: Polifemo, 13-190.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J.; GONZÁLEZ HERAS, N.; VALIDO-VIEGAS DE PAULA-SOARES, F. M. (2018). «Casas y Sitios Reales en las monarquías de España y Portugal». *Libros de la Corte*, 17, 53-59.
- MASSEY, D. (1994). *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- MELITAÕ, J. J. (1781). *Elogio funebre consagrado à immortal memoria, e eterna saudade da augustissima rainha de Portugal a Senhora D. Mariana Victoria*. Lisboa: Francisco Luiz Ameno.
- MELO, C. J. DE (2015). *An Analysis of the Royal Preserves in Portugal: Issues of Privilege, Power, Management, and Conflict*. Sheffield: Wildtrack Publishing.
- MENDONÇA, I. MAYER GODINHO DE (2003). «Giovanni Carlo Sicino Galli Bibiena na correspondência do Arquivo Malvasia (1745-1757)». *L'Archiginnasio*, 98, 369-400.
- MIRANDA, S. MÜNCH; MIRANDA, T. C. P. DOS REIS (2014). *A Rainha Arquiduquesa. Maria Ana de Austria*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MONTEIRO, N. G. (2008). *D. José*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2013). «Posfácio». En: MARTÍN MARCOS, D. *Monarquías encontradas: estudios sobre Portugal y España en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Sílex, 333-335.
- NOEL, CH. C. (2004). «Barbara succeeds Elizabeth...: the feminisation and domestication of politics in the Spanish Monarchy, 1701-1759». En: CAMPBELL-ORR, C. (ed.). *Queen-ship in Europe, 1660-1814. The Role of the Consort*. Cambridge: Cambridge University Press, 155-185.
- NOVERO PLAZA, R. (2007). «La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués». *Goya: Revista de arte*, 316-317, 65-76.
- PAMPLONA, F. DE (1987). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 1. Barcelona: Civilização Editora.
- PAGÈS POYATOS, A. (2017). «El Queenship como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica». *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 5, 47-56.

- PÉREZ SAMPER, M. A. (2003). *Isabel de Farnesio*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (2005). «La figura de la Reina en la Monarquía Española de la Edad Moderna: poder, símbolo y ceremonia». En: LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V., FRANCO RUBIO, G. (coords.). *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*, 1. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 275-307.
- RAGGI, G. (2017). «The Queen of Portugal Maria Anna of Austria and the Royal Opera Theaters by Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena». *Music in Art*, 42 / 1-2, 121-140.
- (2018). «A cidade do rei e os teatros da rainha: (re)imaginando Lisboa ocidental e a Real Ópera do Tejo». *Cadernos do Arquivo Municipal*, 9, 97-124.
- (2019). «Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo». *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5-1, 17-38.
- RAGGI, G., DEGORTES, M. (2017). «Giuseppe Trono, pintor de retratos na corte portuguesa (1785–1810)». *Artis On*, 5, 209-221. <https://doi.org/10.37935/aion.v0i5.145>
- REGA CASTRO, I. (2014). «Las Salesas Reales, lugar de encuentro para as culturas artísticas espanhola e portuguesa em tempos de Dona Maria Bárbara de Bragança». En: *Actas do Congresso de História da Arte Portuguesa (APHA) em Homenagem a José-Augusto França* [Edición on-line]. Lisboa: APHA, 391-400.
- (2018). «Flujo y reflujo del lusitano océano. Memoria y educación artística en el mecenazgo de la reina Bárbara de Braganza». En: ALONSO RUIZ, B. et al. (coords.). [Actas de] *XXI Congreso Nacional de Historia del Arte. La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*, 1. Santander: Universidad de Cantabria, 781-793.
- (2019). «El Canal o 'lago grande' del Palacio de Queluz y las trasferencias culturales en los espacios de ocio de las cortes ibéricas». En: RODRÍGUEZ MOYA, I. (ed.). *El Rey Festivo: Palacios, Jardines, Mares y Ríos, como escenarios cortesanos (siglos XVI a XIX)*. Valencia: Universitat de València, 209-220.
- SANCHO, J. L. (1995). *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- SILLERAS FERNÁNDEZ, N. (2005-2006). «Reginalitat a l'Edat Mitjana hispànica: concepte historiogràfic per a una realitat històrica». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 50, 121-142.
- SILVA, M. B. NIZZA DA (2006). *D. João V*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SILVA, D. PEREIRA DA (2011). «O jardim baixo de Queluz: formalidade e entretenimento». En: I. CORDEIRO (ed.). *Os jardins do Palácio Nacional de Queluz*. Lisboa: INCM, 121-148.
- STRUNCK, C.; WATANABE-O'KELLY, H.; MORTON, A. (2016). «The 'two bodies' of the female sovereign: Awkward hierarchies in images of Empress Maria Theresia, Catherine the Great of Russia and their male consorts». En: WATANABE-O'KELLY, H.; HORTON, A. *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500-1800*. Abingdon / Nueva York: Routledge, 64-83.
- WATANABE-O'KELLY, H. (2016). «Cultural Transfer and the Eighteenth-Century Queen Consort». *German History*, 34, 2, 279-292. <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghw002>
- (2017). «Afterword-Queens consort, dynasty and cultural transfer». En: WATANABE-O'KELLY, H.; HORTON, A. *Queens Consort, Cultural Transfer and European Politics, c. 1500-1800*. Abingdon / Nueva York: Routledge, 231-249. <https://doi.org/10.4324/9781315603155>