

TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)



EL RETRATO DE LA CORTE ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

Valentina Bun
Universidad Estatal de San Petersburgo

En 1660 fallece en Madrid uno de los retratistas más importantes de su época, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Después de este hecho, según los investigadores rusos y extranjeros, llega la crisis de la pintura española del retrato que durará hasta finales del siglo XVIII, hasta la aparición del otro gran maestro del retrato español, Francisco de Goya. De esta manera, el retrato cortesano de la segunda mitad del XVII, que renuncia la interpretación psicológica de la imagen similar a la de las obras de Velázquez, pierde su contenido interno concentrándose en el componente decorativo de la obra pictórica. Tal afirmación no es del todo cierta: antes de disolverse en la manera paneuropea de retratar remarcable por su alta atención a la decoración, el retrato español en los años 60-mediados de los 90 del XVII vive una etapa muy notable en su desarrollo. Una etapa en la que la característica interna de la imagen se transmite no tanto a través de la representación del modelo en sí, como gracias a los detalles externos, que forman la composición del retrato, a los objetos dotados de un significado simbólico especial.

Tras la muerte de Velázquez, el puesto de pintor de cámara le fue concedido a su discípulo Juan Bautista Martínez del Mazo (1611/1612-1667). Su «Retrato de la reina Mariana con traje de luto», que está fechado en 1666 (Galería Nacional, Londres), no solo manifiesta la aparición de una nueva tipología del retrato cortesano

—la reina-regente—, sino también establece la base para un nuevo acercamiento a la creación de un retrato real. Es importante tanto mostrar al personaje retratado como transmitir los componentes de su vida que destacarán su posición y valor. Es necesario mencionar que Mariana se representa en los aposentos reales del palacio, el desaparecido Real Alcázar de Madrid, y más precisamente en el Salón de los Espejos, el lugar de las audiencias políticas importantes del rey (detrás de este Salón se encontraba la Pieza Ochavada, donde el artista pintó al joven Carlos II con su corte)¹. El pintor da un significado simbólico especial a cada detalle de la composición: el autógrafo del pintor en forma de documento en la mano de la reina, el perro a sus pies como símbolo de su lealtad al marido y al Estado, la cabeza de la estatua cubierta por el telón como símbolo de luto por el fallecido rey², etc. Y en su conjunto estos detalles tienen que desarrollar y afirmar la imagen de la reina-regente que gobierna con sabiduría y cuida al joven rey.

El sucesor de Martínez del Mazo en el puesto de pintor de cámara desde 1667 será Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671). Este pintor muere en 1671, pero en los cuatro años de su trabajo incorpora en la composición de los retratos de la familia real muchos elementos simbólicos y emblemáticos fácilmente descifrables. Así, tenemos que crea algunos retratos del pequeño Carlos II, parecidos desde el punto de vista de la composición, uno de los cuales se conserva en el Museo Hermitage (ilustración 1).

Aparte del joven gobernante, los retratos representan leones y águilas, símbolos de los Habsburgos, atributos del poder real superior, coronas de laurel, espadas y lanzas. Todos los elementos de la simbología excesiva y evidente de la dinastía gobernante llegan a ser una parte integrante, un eje más de los retratos, aparte de la figura del rey y las imágenes de los aposentos reales del palacio introducidas por Mazo, ya importantes en la creación de la imagen de la monarquía española.

Como se menciona arriba, en los años 60 Martínez del Mazo crea un nuevo tipo de retrato real: el de la «reina-regente», mientras que en la obra de Herrera Barnuevo aparecen los retratos dobles del joven rey Carlos II y su madre la reina Mariana. La creación de este tipo de retrato cortesano debería de haber sido el encargo personal

¹ Ayala Mallory, 1991, p. 267.

² Ackroyd, Carr y Spring, 2005, pp. 47-48.

de la reina-regente, cuya presencia en el trono causaba fuertes debates en la sociedad española. Era necesario no solo subrayar la imagen de la viuda reinante que, cumpliendo con la voluntad de su esposo, debe estar al frente del Estado mientras su hijo crece hasta llegar a la mayoría de edad, como en las obras de Mazo, sino también mostrar que Mariana es la institutriz y el apoyo del joven rey (ilustración 2).

En el «Retrato de Carlos II niño con su madre la reina Mariana de Austria», de alrededor de 1670, nos encontramos otra vez con la abundante simbología característica de los retratos del pintor: la representación del león y del águila con las alas abiertas picando las hojas del olivo. El centro de la composición de toda la obra es el ramo en las manos del rey, los documentos en la mesa y el medallón abierto. Los críticos difieren en la opinión sobre quiénes son los representados en el medallón: unos creen que son la hermana de Carlos, Margarita, con su marido Leopoldo I, el hermano de Mariana, y otros tienden a reconocer la imagen de los padres de la reina-regente, Fernando III y María Ana de España, que era tía de Carlos³. Se puede suponer que tenemos ante nosotros no una simple representación en retrato de la regente y el joven monarca de España, sino una especie de manifiesto afirmativo del poder de los Habsburgos en el trono español. No tiene mucha importancia quiénes son exactamente los personajes del medallón, lo importante es que son representantes de la dinastía de los Habsburgos. En este caso, el ramo en las manos de Carlos II es el signo de respeto y afecto entre una y otra rama de la casa reinante que subraya la unidad de la dinastía real y la continuidad de su poder, y los documentos situados entre el ramo y el medallón pueden hablar de la legitimidad de este poder.

Como consecuencia, el objetivo de los pintores de crear un retrato naturalista cambia por la creación de los nuevos tipos de imágenes representativas del joven rey que se usarán como medios de la propaganda del poder y la fuerza de España. Los rasgos del niño enfermizo y débil, como en realidad era Carlos, no podían servir como base para una imagen pictórica del monarca, lo que causa la idealización de la apariencia de Carlos II en las obras artísticas.

En la obra de Herrera Barnuevo se forma en definitiva el acercamiento artístico hacia la afirmación del poder de la imagen del retrato con la ayuda de los componentes externos, pasándose del «retrato-

³ Pascual Chenel, 2010, p. 135.

imagen» al «retrato-símbolo», al componente alegórico externo, concluido en los objetos y el ambiente que representaba el modelo y que llegó a ser la base de la imagen del retrato.

De 1671 a 1685 el pintor de cámara es Juan Carreño de Miranda (1614-1685)⁴. El «retrato-símbolo» se forma en definitiva precisamente en la obras de este artista, el más significativo para el arte del retrato español de la segunda mitad del xvii. La datación del retrato de Carlos II, de la colección de El Prado, varía entre 1673 y 1675. El rey está retratado de cuerpo entero, y detrás de la figura del joven monarca distinguimos con facilidad el interior del Salón de los Espejos por sus espejos dobles con águilas y por la mesa cuyo soporte tiene la forma de dos leones con bolas bajo sus patas. De la cintura del rey cuelga una espada, en una mano tiene un documento, y con la otra se apoya en la mesa detrás de él, donde vemos su sombrero (ilustración 3).

La idea de tratar así la pose de Carlos está tomada sin duda alguna del retrato de Felipe IV con un documento en la mano pintado por Velázquez. A diferencia de Herrera Barnuevo, el pintor no utiliza una simbología evidente, sino otra escondida, una especie de «símbolo de símbolos»: en lugar de pintar los animales reales, el águila y el león, los símbolos de la dinastía de los Habsburgos, Carreño de Miranda pinta los detalles del interior en cuya decoración se usan las imágenes de estos animales. La figura del rey está en el primer plano. El plano medio del cuadro lo ocupa el telón rojo en la parte izquierda del lienzo, y en la transmisión de las curvas en sus pliegues se nota la influencia de la pintura barroca de Flandes. El interior del Salón de los Espejos constituye el plano de fondo de la obra. Aquí encontramos ejemplos de las maniobras visuales con el espacio: el azulejo a modo de tabla de ajedrez que se aleja hacia el fondo y, algo que llama más la atención, el reflejo en el espejo. En la superficie del espejo se ve no solo el amueblamiento de la pared de enfrente con los espejos dobles y los cuadros encima de estos. Carreño de Miranda pinta el perfil del joven rey creando un efecto ilusorio espacial que se destaca aun más por el reflejo de la enfilada de los aposentos en la apertura de la puerta. De esta manera el pintor consigue lo que perseguía Mazo en su retrato de la reina: la unidad de todos los planos del es-

⁴ Ver para este autor Marzolf, 1961; Pérez Sánchez, 1986; y López Vizcaíno y Carreño, 2007.

pacio en una obra pictórica. Pero si en la obra de Mazo la imagen de Mariana permanece autónoma de los demás planos del cuadro, en este caso el pintor, al girar levemente la figura de Carlos II y poner su brazo para atrás, hacia el sombrero en la mesa que forma parte del plano trasero, reduce los niveles de la composición a uno. No es un retrato de Carlos II con el interior de fondo y no es una representación de la figura del joven monarca y los atributos del poder real, los aposentos del palacio incluidos; es una imagen de retrato, todas las partes del cual deben tomarse como un todo único que tiene su significado simbólico. El pintor consigue que sus obras retratistas sean un sistema autosuficiente, donde cada detalle tiene su significado simbólico, y juntos crean su realidad especial. Estas imágenes de los retratos del rey no están pensadas para dialogar con el espectador ni para ser representaciones de retrato en el sentido físico de la palabra; su objetivo principal es representar el poder real de España que todos deben conocer pero al que es imposible acercarse. Como consecuencia, Carreño de Miranda, al igual que sus precursores, rara vez cambiaba su tratamiento de la cara de Carlos, usando durante años las mismas imágenes pictóricas para crear múltiples retratos reales.

A principios de los años 80 el estilo y la manera de tratar la imagen en las obras del artista cambia. Desaparece la sensación de un solo espacio hermético, la figura del monarca vuelve a acercarse al espectador, los planos traseros se simplifican con el paso del tiempo cada vez más, y al final solo queda el tradicional telón y uno o dos símbolos del poder real y de la dinastía, como lo vemos en el «Retrato de Carlos II» de 1685. Nos encontramos con una progresiva simplificación de la imagen.

Esta tendencia tendrá su culminación lógica en la obra del siguiente pintor de cámara, Claudio Coello (1642-1693). Sus obras nos atraen en primer lugar por su lado decorativo, más que por su contenido. Una de las primeras representaciones del rey pertenecientes al pincel del artista es el «Retrato de Carlos II» de 1680-1683. Vemos un retrato de medio cuerpo de Carlos con un fondo abstracto, el telón rojo oscuro en el rincón izquierdo superior que no se distingue en el resto del fondo. Hay que destacar cómo el artista transmite la vestimenta real: las suntuosas mangas bordadas y decoradas con lazos crean una imagen festiva y elegante que atrae casi más la atención que la cara del objeto del retrato. El «Retrato de Mariana de Austria» de 1687 fue pintado por el maestro al asumir el cargo de

pintor de la corte (ilustración 4). Los voluminosos pliegues del telón azul no perfilan la figura de la reina y representan una parte llamativa de la imagen del retrato dotándolo de una tonalidad barroca fuerte. No encontramos este color blanco plateado en los retratistas madrileños de la corte de la segunda mitad del xvii antes de Coello, que con su brillo añade al cuadro una sensación de mayor solemnidad. En sus obras Claudio Coello trabajaba con la misma aplicación y finura tanto la propia figura del retratado como todo aquello lo que la rodea. Como resultado, la atención se distrae, y el espectador presta atención a los detalles sueltos en mayor medida que a la imagen del retrato en su totalidad. El pintor fue un excepcional especialista del color, lo cual se trasluce en cómo representa las facturas de diversos materiales que en muchos casos despiertan más interés que la cara del modelo. Sus precursores Mazo, Herrera Barnuevo y Carreño de Miranda trataban de enriquecer las imágenes gracias a la abundancia de los símbolos y las alegorías, creando los «retratos-símbolos», en tanto que los retratos de Coello sin duda alguna se distinguen por la alta calidad de su pintura y se perciben como cuadros entretenidos que no se caracterizan por una interpretación profunda de la imagen.

Siguiendo la evolución de la manera de interpretar la imagen en el retrato real de la segunda mitad del xvii, podemos notar cómo se disuelve la tradición del retrato español basada en la transmisión del mundo real —siendo rasgos precisos del retrato o la representación de los objetos reales o del espacio— en la manera decorativa paneuropea.

BIBLIOGRAFÍA

- ACKROYD, Paul, CARR, Dawson, y SPRING, Marika, «Mazo's Queen Mariana of Spain in Mourning», *National Gallery Technical Bulletin*, 26, 2005, pp. 43-55.
- AYALA MALLORY, Ayala, «Juan Bautista Martínez del Mazo: retratos y paisajes», *Goya*, 221, 1991, pp. 265-277.
- LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar, y CARREÑO, Ángel Mario, *Juan Carreño de Miranda: vida y obra*, Oviedo, Cajastur, 2007.
- MARZOLF, Rosemary A., *The Life and Work of Juan Carreño de Miranda*, Michigan, Ann Arbor, University Microfilm International, 1961.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (dir.), *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

PASCUAL CHENEL, Álvaro, «Retórica del poder y persuasión política: los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», *Goya*, 331, 2011, pp. 124-145.

ILUSTRACIONES



*Ilustración 1. Sebastián Herrera Barnuevo, «Carlos II niño».
Museo del Hermitage, San Petersburgo*



*Ilustración 2. Juan Bautista Martínez del Mazo, «Doña Mariana de Austria como viuda» (1666).
National Gallery, Londres*



*Ilustración 3. Juan Carreño de Miranda, «Carlos II» (c. 1673).
Museo del Prado, Madrid*



*Ilustración 4. Claudio Coello, «Doña Mariana de Austria, reina de España» (c. 1687).
Bowes Museum, County Durham (Reino Unido)*