

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

20/2017

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Valentina Bun

*El retrato cortesano como expresión de la monarquía en la segunda mitad
del siglo XVII y principios del siglo XVIII en España*

*Courtesan Portrait as Expression of Monarchy in the Second Half of 17th
Century and in the Beginning of 18th in Spain*

pp. 161-176

DOI: 10.15581/001.20.161-176



Universidad
de Navarra

El retrato cortesano como expresión de la monarquía en la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII en España

*Courtesan Portrait
as Expression of Monarchy
in the Second Half of 17th Century and
in the Beginning of 18th in Spain*

VALENTINA BUN

The Russian Academy of Arts. I. Repin St. Petersburg
State Academy of Painting, Sculpture and Architecture
bun@tiera.ru

RECIBIDO: MAYO DE 2017
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2017

Resumen: El artículo se dedica del examen de la influencia de la época histórica y la política de Estado sobre la tradición retratística española de la segunda mitad del siglo XVII y los principios del siglo XVIII. Para analizar las obras de aquellos períodos utiliza el análisis iconográfico y la descripción de la situación histórica y política de aquella época. La autora destaca las ideas comunes entre los retratos cortesanos de las épocas Carlos II y Felipe V. En el artículo dice sobre la sucesión de la tradición del ambiente del retrato cortesano español de la Casa de Austria y de la Casa de Borbón. El aparato estado del último Habsburgo y del primer Borbon utilizaba los retratos de monarca para manifestar su poder y los mecanismos de representar el efigie real eran iguales..

Palabras clave: Retrato. Monarquía. Propaganda. Carlos II. Mariana de Austria. Felipe V

Abstract: The article explores the influence of historical and political situation on the Spanish portrait tradition in the second half of the XVIIth and early XVIIIth century. The iconographical method was applied to the court portraits of these periods along with analysis of the historical and political tendencies. The author distinguished certain common features in the portraiture in the courts of Charles II and Philip V. The tradition of the Habsburg court portrait was continued in the reign of the Bourbon House. The state authorities of the last Habsburg and the first Bourbon exploited the portraits both as the manifest of their power and as the mechanism of representation of the rulers image.

Keywords: Portrait. Monarchy. Propaganda. Charles II of Spain. Mariana of Austria. Philip V

El retrato cortesano español fue un género artístico sujeto a reglas específicas. Pero, como tal, fue capaz tanto de reflejar la vida social del país, como de transmitir un mensaje específico por parte de su autor. Por su capacidad para transmitir ideas el retrato fue utilizado para difundir una determinada propaganda política durante el reinado del último representante de la dinastía de los Habsburgo en la península y también por parte del primer Borbón en el trascurso de la guerra de Sucesión. A pesar de que los reinados de Carlos II y Felipe V comenzaron en medio de realidades históricas y políticas diferentes, tuvieron, sin embargo, algo en común. En ambos casos se hizo necesario dar por bueno el testamento del rey fallecido y, con ello, dar legitimidad al nuevo monarca.

Cuando en 1665 falleció Felipe IV, el heredero al trono, Carlos II, todavía no había cumplido cuatro años. Conforme al testamento del monarca difunto, en España, por primera vez desde los principios del siglo XVI, se estableció una regencia. La viuda de Felipe IV, Mariana de Austria, tuvo que ocuparse de los asuntos del estado hasta la mayoría de edad de Carlos II con la ayuda de una junta de gobierno. El nombramiento de su confesor, el jesuita Juan Everardo Nithard, como inquisidor general y su entrada en la junta provocaron un fuerte descontento entre los miembros de la alta aristocracia española. En el país comenzó una lucha política entre aquellos que apoyaban a la reina-regente, y miembros de la nobleza encabezados por el hijo ilegítimo de Felipe IV, Juan José de Austria. Los partidarios de este publicaron panfletos satíricos con los que criticaban la política de la regente y se burlaban de Mariana de Austria como persona y de sus favorecidos¹. La reina, sin embargo, optó por defender su poder a través de la imagen. En primer lugar había que crear una nueva iconografía para el retrato de la reina, a través de la cual se reflejara el papel que desempeñaba la regente, su dedicación al rey-niño y la legitimidad de su poder. El retrato de Martínez del Mazo fue la primera imagen de Mariana de Austria como reina-regente (*Figura 1*).

¹ Oliván Santaliestra, 2007, p. 191.

EL RETRATO CORTESANO



Figura 1. «[Mariana de Austria con tocas de viuda](#)» (1666) de Juan Bautista Martínez del Mazo (*National Gallery*)

El maestro pintó a la reina en sus habitaciones del Alcázar de Madrid, es decir, sentada en el Salón de los Espejos con un documento entre las manos². Este salón era donde Felipe IV recibía las visitas y se ocupaba de los asuntos del Estado. El sillón es un elemento tradicional del retrato cortesano español y es el símbolo del trono y del poder real. El perro a

² Aterido Fernández, 2009, p. 188.

los pies de Mariana simboliza que la reina era fiel a su deber, cumpliendo el testamento de Felipe IV. Al fondo, la escena de un grupo de mujeres con el niño Carlos subraya una vez más el papel la reina-regente que no sólo debía ocuparse de resolver los problemas de la monarquía, sino también cuidar de la salud y de la vida del rey-niño. A partir de Mazo sus seguidores utilizarían este modelo del retrato de la reina, lo simplificaron o complementaron con el nuevo contenido, como ocurre en el caso de Herrera Barnuevo.

De hecho, la cuestión de la legitimidad del poder estaba estrechamente vinculada a la idea de la unidad dinástica de la Casa de Austria. Debido a la crisis política interior y a la tensión creciente entre la regente y Juan José de Austria, Mariana de Austria vio a su hermano Leopoldo I, emperador de Sacro Imperio, como su principal aliado. Por este motivo, el retratista Herrera Barnuevo y su taller dieron especial énfasis a la idea de la unidad de dos ramas de los Habsburgo, hasta alcanzar su apogeo. En los retratos de Carlos II de Herrera Barnuevo abundan los símbolos dinásticos tales como el león y el águila, el collar de la Orden del Toisón de Oro, todos ellos elementos tradicionales en los retratos de los miembros de la Casa de Austria. Así, en el retrato de *Carlos II rodeado de sus antepasados* (1670-1675) ([Fundación Lázaro Galdiano](#). Madrid) de dicho pintor y su taller, al joven monarca le rodean las imágenes de otros miembros de la dinastía austríaca³. El papel principal pertenece a los dobles retratos de Carlos y Mariana de Austria⁴. Mariana, sentada en una mesa repleta de documentos, lleva en las manos un medallón con las imágenes de Leopoldo I y su esposa Margarita Teresa, hija de Felipe IV y de la propia Mariana. A su lado está Carlos, vestido con el traje de la guardia chamberga, entre las figuras del león y el águila. Al fondo se halla el retrato de Felipe IV. Con esta composición se pretende reforzar tanto la legitimidad del poder de Mariana, como transmitir la unidad de la Casa de Austria.

Carreño de Miranda, como Herrera Barnuevo, utilizó también esta técnica de representación del cuadro dentro del cuadro, pero hace más compleja la figura de la reina-regente, la concibe con más elementos simbólicos y alegóricos (*Figura 2*).

³ Mínguez Cornelles, 2013, p.69.

⁴ Pascual Chenel, 2010b.

EL RETRATO CORTESANO



Figura 2. «[Retrato de la reina Mariana de Austria](#)» (1678) de Juan Carreño de Miranda (Museo de Bellas Artes de Bilbao)

En esta ocasión gran parte del fondo lo ocupa el lienzo *Judit y Holofernes* de Tintoretto⁵. La firmeza, el heroísmo y el patriotismo de la mujer del Viejo Testamento querían simbolizar las aspiraciones y los sentimientos de Mariana. En lugar de las figuras de animales dinásticos, el maestro pinta escrupulosamente los interiores del Salón de los Espejos y, a través de los bufetes con leones, y espejos con águilas, representa, de nuevo, la idea de la unidad dinástica.

⁵ Rodríguez G.de Ceballos, 2000, p. 96.

VALENTINA BUN

En el caso de Felipe V, sabemos que su primer retrato como rey de España fue pintado por Hyacinthe Rigaud antes de la llegada de Felipe a Madrid⁶ (Figura 3). Esta imagen sería utilizada por los pintores españoles en sus trabajos durante la Guerra de Sucesión. Rigaud se esmeró en crear un retrato acorde con los gustos del público francés y español.



Figura 3. «Felipe V, rey de España» (1701) de Hyacinthe Rigaud (Palacio de Versalles)

A diferencia de sus retratos de Luis XIV de Francia, el pintor redujo los detalles y la decoración, y ofrece una apariencia más austera. Felipe

⁶ Morán Turina, 1990, p. 21.

EL RETRATO CORTESANO

está representado con el traje negro, a la española, con el collar de la Orden del Toisón de Oro y con la cruz de la Orden del Espíritu Santo⁷.

Si el retratista francés creó la iconografía del nuevo rey, los pintores españoles, a través de sus retratos, se empeñaron en reforzar la legitimidad del monarca y de la nueva dinastía. La idea principal fue resaltar el parentesco de Felipe de Anjou con los reyes de España, pues era nieto de María Teresa, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón. En el retrato de Antonio Palomino (*Figura 4*) observamos la inclusión de los detalles tradicionales en los retratos de los miembros la dinastía austríaca de la época de Carlos II, tales como el león, los ángeles, la mesa atestada de documentos, el sillón, el reloj etc. Con todos estos elementos compositivos, presentes también en los retratos de Carlos II y de Mariana de Austria, el pintor trata de subrayar la legitimidad sucesoria de Felipe V en el trono español.



Figura 4. «Retrato del rey Felipe V de España» de Antonio Palomino (Universidad de Salamanca. [Loci et imagines/Imágenes y lugares. 800 años de la Universidad de Salamanca](#))

⁷ Jordán de Urrés y de la Colina, 2014, p. 260.

Esta idea de la unidad de ambas dinastías también se utilizó como instrumento de propaganda política. Así, el grabado de Edelinck, a partir de un dibujo de Ardemans de 1704, representa a Felipe a caballo, en medio de la batalla, rodeado de las alegorías y trofeos militares (Figura 5). Abajo, a la derecha, está el león coronado, con los collares de las órdenes del Espíritu Santo y del Toisón de Oro, apoyado en dos mundos con los emblemas de las dinastías de los Borbones y de los Habsburgo, tales como la flor de lis francesa y el castillo de la heráldica castellana. El título del grabado, «PHILIPPUS V. HISPANIARUM REX», transmite y confirma los derechos legítimos de Felipe V como rey de España y reconcilia las dos casas contra los enemigos comunes.



Figura 5. «Retrato de Felipe V, rey de España» (1704), grabado de Gérard Edelinck sobre dibujo de Teodoro Ardemans ([Biblioteca Nacional de España](#), IH/2949/20/1)

EL RETRATO CORTESANO

Además, el retrato cortesano pretendía difundir otro mensaje: el del poder militar de España. Así en el titulado *Carlos II como Gran Maestro de la Orden del Toisón de Oro* de Carreño de Miranda (Figura 6), a través de traje se resalta la posición especial del rey entre el resto de los monarcas europeos y el poder militar del imperio español.



Figura 6. «[Carlos II como Gran Maestro de la Orden del Toisón de Oro](#)» (c. 1677) de Juan Carreño de Miranda (Schloss Rohrau)

VALENTINA BUN

Una prueba de esto es el reflejo de varias pinturas en el espejo que aparece tras el monarca. Allí se puede ver el cuadro *Ticio* de Tiziano⁸. Desde los tiempos de Carlos V, esta trama mitológica servía para llamar la atención sobre el castigo inevitable que recaería sobre todos aquellos que intentaran desafiar al emperador.

En 1681 el pintor retrató a Carlos II con armadura en el mismo Salón de los Espejos (*Figura 7*).



Figura 7. «[Retrato de Carlos II](#)» (1681) de Juan Carreño de Miranda (*Museo del Prado*)

⁸ López Vizcaíno y Carreño, 2007, p.220.

EL RETRATO CORTESANO

Sin embargo, el interior del Salón está cubierto, casi en su totalidad, por el cortinaje rojo, logrando que la atención del espectador se fije directamente en el rey y en la escena de batalla naval del fondo. La composición nos permite concluir que, precisamente, la idea era, de nuevo, transmitir el poder militar de España. También es interesante y significativo que en este retrato el rey aparezca ataviado con una corbata francesa, regalo de la primera esposa de Carlos II María Luisa de Orleans⁹, detalle que testimonia la mejora en esos años de las relaciones entre Francia y España.

En el Museo del Prado está el retrato, de autoría desconocida, de [Felipe V](#) del pintor anónimo en el que el rey está presentado en una batalla con una armadura similar. A los pies de Felipe están las banderas y el león coronado. Esta obra, así como el grabado citado de Edelinck, nos quieren comunicar, de nuevo, el heroísmo del rey y su estrecha relación con sus antecesores españoles.

Si los mensajes expuestos en los retratos cortesanos eran los habituales para cualquier monarquía en situación de crisis, el hecho de que los dos monarcas Carlos II y Felipe V fueran representados como defensores de la fe católica, es el fundamento que une a estos dos gobernantes. La obra central de Claudio Coello es *La Adoración de la Sagrada Forma* de los años 1685-1690¹⁰ (*Figura 8*), retrato de grupo de Carlos y de sus cortesanos adorando la Sagrada Forma de Gorkum. En la parte superior del cuadro se representan tres ángeles que simbolizan la Religión, el Amor Divino y la Majestad Real¹¹. La imagen de Carlos arrodillado ante Eucaristía, a la que honra la piedad del rey, tenía amplia difusión. La creación de esta pintura, que recuerda la procesión de la corte del rey en San Lorenzo de El Escorial para la colocación de la Sagrada Hostia que había sido salvada milagrosamente de la profanación de los herejes, subraya la *pietas* eucarística de la dinastía de los Habsburgo y del propio Carlos y, en consecuencia, su compromiso con la defensa de la fe católica.

⁹ Zapata Fernández de la Hoz, 2000, p. 43.

¹⁰ Sullivan, 1985

¹¹ García Cueto, 2016, p. 206.



Figura 8. «[La adoración de la Sagrada Forma de Gorkum por Carlos II](#)» (1690) de Claudio Coello (El Escorial)

En otra pintura titulada *Carlos II ante la Sagrada Forma* (Figura 9), realizada por Pedro Ruiz González en 1683, también está presente esa idea de piedad y religiosidad del monarca español.

EL RETRATO CORTESANO



Figura 9. «[Carlos II adorando la Eucaristía](#)» (1683) de Pedro Ruiz González
(Museo de Arte Ponce)

Ambos principios e ideas, el poder militar del imperio español y su compromiso con la defensa del catolicismo, se funden en el retrato ecuestre de Carlos II atribuido al pincel de Luca Giordano («[Carlos II, rey de España, a caballo](#)», 1694, Museo del Prado). El rey se representa montado a caballo, en corveta. Bajo sus patas están los cuerpos de los infieles y arriba, en las nubes, vemos la figura alegórica de la Iglesia católica¹². Además de estas obras hay un gran número de cuadros anónimos que representan a Carlos como defensor del catolicismo frente a los infieles¹³.

¹² Hermoso Cuesta, 2008, p. 217.

¹³ Pascual Chenel, 2013

Las composiciones de estos lienzos coinciden completamente con otro retrato del rey Borbón de los años 1703-1705 titulado *Felipe V como defensor de la Fe* (Obispado de Palma de Mallorca) de un pintor anónimo¹⁴, que representa al nuevo monarca luchando contra la herejía. No hay que olvidar que una parte importante de las tropas y de los aliados de archiduque Carlos de Austria eran protestantes. Esto contribuyó a fortalecer la imagen de Felipe V como defensor de la fe católica contra los herejes como argumento político durante la guerra de Sucesión¹⁵. La obra de Felipe de Silva *Alegoría de Felipe V y su familia combatiendo la Herejía* de los años 1710-1711 (Figura 10) es un ejemplo de este argumento en el retrato cortesano.



Figura 10. «[Felipe V defensor de la fe frente a la herejía o Alegoría de Felipe V y su familia](#)»(1712) de Felipe de Silva (Palacio Real de Aranjuez)

Detrás de Felipe está la figura de la fe cuyos defensores son el rey y el heredero del trono, Luis, que están dando muerte a la herejía representada como un enorme dragón. En la parte superior del lienzo aparecen

¹⁴ Ver en García-Frías Checa y Jordán de Urríes y de la Colina, 2014, p. 294.

¹⁵ Morán Turina, 1988.

EL RETRATO CORTESANO

las figuras de la Virgen del Patrocinio, San Jerónimo y San Lorenzo. El Escorial, al fondo, engrandece el significado sacro de la imagen y del mensaje que debe transmitir el cuadro al espectador.

En resumen, cabe destacar que el retrato cortesano en la España de la época de la segunda mitad del siglo XVII y de principios del siglo XVIII, además de su valor histórico-artístico puede complementar los estudios sobre el pensamiento político español de la época. El retrato sirvió como propaganda para transmitir mensajes claros y concretos, adaptados a la situación política del momento. Si bien Carlos II y Felipe V eran representantes de diferentes dinastías, ambos transmitieron a la sociedad española mensajes comunes y compartidos. Estos fueron, al principio, la confirmación de la legitimidad de su poder y las relaciones interdinásticas entre Austrias y Borbones. A esto siguió la necesidad de mostrar el poder militar y la fuerza de la monarquía. A estas ideas, habituales en la mayoría de las monarquías, se sumó otra, más tradicional, como la defensa de la fe católica, elemento unificador del gobierno del último Habsburgo y del primer Borbón en el trono español.

BIBLIOGRAFÍA

- Aterido Fernández, Ángel, «Pintores y pinturas en la corte de Carlos II», en *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, coord. Luis A. Ribot García, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 187-220.
- García Cueto, David, *Claudio Coello: pintor, 1642-1693*, Madrid, Arco/Libros, 2016.
- García-Frías Checa, Carmen y Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014.
- Hermoso Cuesta, Miguel, *Lucas Jordán y la Corte de Madrid: una década prodigiosa 1692-1702*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier, «Retratos de la Casa de Borbón en las colecciones reales de Patrimonio Nacional», en *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, coord. Carmen García-Frías Checa y Javier Jordán de Urríes y de la Colina, Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp. 260-283.
- López Vizcaíno, Pilar y Ángel Mario Carreño, *Juan Carreño Miranda: vida y obra*, Madrid, Cajastur, 2007.
- Mínguez Cornelles, Víctor, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- Morán Turina, José Miguel, «Felipe V y la guerra: la iconografía del primer Borbón», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 1988, pp. 187-200.
- Morán Turina, José Miguel, *La imagen del rey Felipe V y el arte*, Madrid, Nerea, 1990.
- Oliván Santaliestra, Laura, *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid, Editorial Complutense, 2007.
- Pascual Chenel, Álvaro, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II: imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010a.
- Pascual Chenel, Álvaro, «Retórica del poder y persuasión política: los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», *Goya*, 331, 2010b, pp. 124-145.

VALENTINA BUN

- Pascual Chenel, Álvaro, «[Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica](#)», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 1, 2013, pp. 57-86.
- Rodríguez G.de Ceballos, Alfonso, «[Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II \(en el tercer centenario de su muerte\)](#)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 2000, pp. 93-109.
- Sullivan, Edward J., «Politics and Propaganda in the “Sagrada Forma” by Claudio Coello», *The Art Bulletin*, 67, 1985, pp. 243-259.
- Ubeda de los Cobos, Andrés, «Felipe V y el retrato de corte», en *El arte en la corte de Felipe V*, coord. José Miguel Morán Turina, Madrid, Fundación Caja de Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 89-140.
- Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans: arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Aranjuez, Doce calles, 2000.