

EL RETRATO DE CARLOS II EN EL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA. UN NUEVO MODELO ICONOGRÁFICO DE RETRATO DEL REY

THE PORTRAIT OF CARLES II OF SPAIN IN THE CITY
COUNCIL OF SEVILLE. A NEW ICONOGRAPHIC MODEL OF
PORTRAIT OF THE KING

POR ÁLVARO PASCUAL CHENEL

Universidad de Alcalá – Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.

Este artículo estudia uno de los modelos iconográficos más peculiares, desconocidos y escasos de Carlos II, que precisamente por ello se convierte de gran valor como medio expresivo de las peculiares circunstancias históricas que determinaron su creación, en relación directa con las ideas y valores que en la época se asociaban con ciertos objetos aparentemente intrascendentes pero que, en realidad, esconden sutiles sentidos simbólicos más allá de su mero valor estético y plástico, en relación con el poder y el gobierno de la Monarquía.

Palabras clave: Retrato, Corte, Simbología, Carlos II, Reloj.

This article studies one of the most peculiar and stranger iconographic models of portrait of Charles II of Spain. We have tried to study it in relation to the time and the historical situation it was painted into. We think the historical and historical background determined decisive way the creation of this new iconographic model and the inclusion in it of some previously absent elements wich were deaply meaningful propagandistically and politically .

Keywords: Portrait, Court, Charles II of Spain, Clock, State.

La imagen más conocida del último de los Austrias hispanos procede de los pinceles de Juan Carreño de Miranda que le inmortalizó en numerosas ocasiones, creando el prototipo iconográfico con el que ha pasado a la posteridad Carlos II. Esa imagen tipo es la que presenta al rey situado en el famoso y fastuoso Salón de los Espejos del desaparecido Alcázar de Madrid, rodeado de los suntuosos muebles que decoraban de manera real aquel emblemático recinto, pero que fueron inteligente y sutilmente utilizados para dotar al retrato de una enorme carga simbólica¹. Ejemplares de dicho

1 Estos retratos tienen por ello un doble valor, pues constituyen la mejor fuente visual para poder formarse una idea de la decoración de aquella emblemática estancia. Véase al respecto

modelo encontramos desperdigados por todo el mundo y de calidades variopintas como corresponde a una imagen oficial que no siempre era realizada por el creador del prototipo.

El hecho de ser el tipo iconográfico más repetido y realizado por uno de los pintores más importantes de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, amén de poseer ejemplares algunos de los más importantes museos de todo el mundo, ha determinado que los investigadores, cuando se han detenido en el tema de la representación de Carlos II, se hayan ocupado preferentemente de este modelo iconográfico intentado desentrañar sus entresijos significantes.

Sin embargo, lo que nos interesa ahora es detenernos en una variante tipológica que nunca ha recibido especial atención a pesar de introducir sugerentes novedades en el retrato oficial de Carlos II². Me refiero al ejemplar que se conserva en el Ayuntamiento de Sevilla (Figura 1), en general muy poco conocido y citado, y aún menos estudiado, a pesar de su valor iconográfico y significativo, precisamente por incluir, como digo, elementos ausentes y desconocidos en retratos anteriores de Carlos II, cuyo sentido intentaremos comprender.

Dicho retrato se guarda en el Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla y es uno de los modelos iconográficos menos frecuentes y difundidos. Se trata de un óleo sobre lienzo de 208 x 144 centímetros, que procede de la colección del Duque de Montpensier y fue donado al Ayuntamiento de la capital hispalense por Doña Isabel y Antonio de Orleáns en 1898, donde permanece desde entonces. La obra se encuentra en aceptable estado de conservación aunque con algunos desprendimientos de pintura en la parte inferior derecha, amén de estar destensado y un poco sucio.

En realidad, el esquema y la composición general no cambian respecto de los numerosos ejemplares conocidos de la serie del Salón de los Espejos, cuyos mejores exponentes los encontramos en los retratos del Museo de Bellas Artes de Asturias, Museo de Berlín y Museo del Prado. La ambientación y los elementos compositivos son similares, aunque con la presencia ahora de algunas variantes significativas que confieren a este retrato un valor iconográfico especial.

principalmente, ORSO, Steven, *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, New Jersey, 1986, pp. 32-117; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, "Las claves emblemáticas en la lectura del retrato Barroco", *Goya*, 1985, nº 187-188, pp. 53-62; SEBASTIÁN, Santiago, "La emblemización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda", *Goya*, 1992, nº 226, pp. 194-199; RODRÍGUEZ 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 (UAM)*, vol XII, 2000, p. 93-109; MORÁN TURINA, Miguel, "Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II" en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, catálogo de la exposición, Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 63-72.

² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, "El retrato clásico español" en *El Retrato*, Madrid, 2004, p. 214. Este libro es una nueva edición de aquel famoso publicado en 1994 con el título *El Retrato en el Museo del Prado* que recogía las conferencias impartidas por diversos especialistas en un curso del mismo título, celebrado en el Museo del Prado.

Carlos II es representado de nuevo en el interior del Salón de los Espejos, vestido de negro con el collar de la Orden del Toisón de Oro, en pie, apoyando la mano izquierda, con un sombrero, sobre el bufete sostenido por leones y en la derecha lleva un memorial. Sin embargo, a pesar de que los elementos y la descripción general son los mismos que en todos los retratos oficiales realizados por Carreño y sus ayudantes en la década de los 70, se introducen cambios destacados. En primer lugar, identificamos el espacio en el que se encuentra situado el rey con el Salón de los Espejos, porque se observa una de las mesas soportadas por los famosos leones de bronce. Sin embargo, nada más lo indica ya que se han eliminado los espejos enmarcados por águilas, ni observamos parte del espacio circundante como ocurre con los otros ejemplares. Además la perspectiva y el punto de vista son completamente diferentes, lo que hace que veamos la mesa y el león de manera frontal, frente a lo que venía siendo usual en este modelo de retrato. De igual modo, el rey necesariamente debe estar colocado al otro lado de la mesa, y el león que observamos tiene que ser el del lado izquierdo, oculto en otros ejemplares. De no ser así, no correspondería con la realidad de la colocación, pues si bien generalmente el león que vemos es el que apoya su pata derecha sobre la bola, aquí es la izquierda, por lo que debe tratarse del león del otro lado, que además está girado en sentido inverso al de los demás ejemplares. El hecho de situar al rey al otro lado de la mesa adoptando ese punto de vista mucho más frontal sin aparecer levemente girado, además de acercarlo mucho más al espectador, es lo que determina que no se vean ya los espejos enmarcados por águilas; a lo que contribuye el ampuloso desarrollo que adquiere el enorme cortinón rojo.

Sin embargo, la diferencia principal de este ejemplar respecto de todos los demás conocidos, es la introducción aquí de un elemento muy elocuente que no existe en ninguno de los otros retratos de Carlos II: el reloj de torre que hay sobre el bufete de pórfido. Y como digo, dicho detalle, lejos de ser anecdótico, creemos que debe tener un sentido y significado profundo y trascendente, más allá de la pura casualidad o capricho, en relación con el momento histórico a que corresponde.

Es precisamente esto lo que le convierte en un ejemplar único dentro del desarrollo y evolución de los diferentes modelos de retrato oficial. De dicha tipología tan sólo conocemos este del Ayuntamiento de Sevilla que podría considerarse como el prototipo iconográfico; el del Castillo de Perelada³, virtualmente idéntico, salvo por la diferente pose del rey y el diseño de la cadena del Toisón; y el del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Figura 2)⁴, que, a nuestro parecer, es copia posterior de este modelo, aunque Hernández Perera considerase el de Sevilla de fecha más tardía que el de Bilbao y éste original de Carreño, mientras que el del Ayuntamiento lo asigne al taller del maestro asturiano⁵. En absoluto el retrato de Bilbao es obra autógrafa de Carreño, mientras que

3 LÓPEZ VIZCAINO, Pilar, CARREÑO RODRÍGUEZ, Ángel Mario. Juan Carreño Miranda. Vida y obra. Oviedo, 2007, p. 304.

4 Sobre este retrato y otro de la reina Mariana de Neoburgo que hace pareja con él, preparamos un artículo que los estudia.

5 HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *La pintura española y el reloj*, Madrid, 1958, pp. 66-67.

éste de Sevilla si creemos que podría atribuírsele, aunque con intervención del taller, ya que es de calidad algo inferior a la de otros ejemplares conocidos.

Esta obra se suele datar en torno a 1677-1679 y se relaciona con el ejemplar de tres cuartos del Kunsthistorisches Museum de Viena⁶ que, sin embargo, se tiende a fechar en los últimos años de actividad del pintor⁷. Ciertamente nos parece que el rostro es mucho más cercano al retrato de Viena que al de otros ejemplares que se pintan en esa época como el de la Galería Harrach, o los diferentes retratos armados.

Dejando a un lado las cuestiones más técnicas, compositivas y formales, la diferencia sustancial respecto de todos los demás ejemplares conocidos de este modelo iconográfico es, según hemos indicado, la introducción de un reloj de torre situado sobre el bufete. En un principio no parecería extraño la inclusión de este elemento que se observa con cierta asiduidad en la retratística cortesana desde época de Tiziano, e incluso ya en época de Carlos II en el retrato de la infanta Margarita por Mazo, o en los de su madre, la regente doña Mariana de Austria, en los que aparece con cierta continuidad. Sin embargo, a pesar de todo ello, lo que resulta cuanto menos sorprendente es que dicho objeto se incluya en un retrato de Su Majestad Católica.

En este sentido, aunque se suele afirmar y aceptar que el reloj es un atributo que frecuentemente acompaña la figura real⁸, la experiencia nos dice que en realidad esto no responde a la verdad objetiva, comprobable empíricamente con tan sólo repasar la ingente cantidad de retratos de monarcas de la Casa de Austria con que contamos desde Carlos V a Felipe IV, entre los que, en modo alguno, el reloj forma parte de la caterva usual de objetos u atributos que acompañan la figura regia, como si lo son, en cambio, la mesa, el memorial o la cortina. No conozco ningún retrato oficial (con contadísimas excepciones) de ningún monarca (rey o reina) de la dinastía habsbúrguica en su rama hispana en que se observe este elemento. Se podría tan sólo mencionar como ejemplo paradigmático y casi único, la copia de Rubens (sobre un original de Tiziano) del retrato doble de *Carlos V y la Emperatriz Isabel de Portugal*⁹ en el que, además de ser de los pocos retratos regios dobles que existen, se incluye sobre la mesa un pequeño reloj de torre; aunque creemos que utilizado con otro sentido muy diferente al que se le concede en el retrato de Carlos II.

Hemos señalado que el empleo del reloj como atributo en los retratos cortesanos lo encontramos desde Tiziano, utilizado generalmente para indicar simbólicamente la profesión o actividad del personaje¹⁰, aunque parece que posteriormente no se incluye

6 *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de pinturas, catálogo de la exposición*, Sevilla, Reales Alcázares, 1983, n° 17, pp. 82-83.

7 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Madrid-Avilés, 1985, p. 75; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, catálogo de la exposición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1986, n° 65.

8 GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, pp. 207 y 220-223 (ed. original en francés, 1968).

9 Fundación Casa de Alba, Madrid.

10 Lo utilizará frecuentemente en los retratos de la nobleza italiana o personajes de elevada condición. Recordemos por ejemplo los retratos de Eleonora Gonzaga, el del llamado Caballero del

plenamente en el retrato hispano hasta Velázquez¹¹. Lo encontramos por ejemplo en forma de reloj de arena en el *retrato de un eclesiástico* de Alonso Cano, o ya como imponente reloj de torre en el magistral *Justino de Neve* de Murillo.

Si es un objeto muy común, casi tanto como las calaveras, en las *vanidades*, debido a su tremendo valor narrativo como recuerdo permanente de la fragilidad y fugacidad del tiempo que nos acerca, inevitablemente y desde el mismo momento de nacer, a la muerte segura. Baste recordar en este sentido el magnífico reloj de torre, amén de otro más pequeño de arena, que se observa en el famoso *Jeroglífico de la Vanidad*, de Antonio de Pereda.

Aún así y a pesar de lo dicho, debemos hacer notar que en modo alguno el reloj de torre es atributo usual en los retratos de Velázquez, de hecho no conozco ninguno de Felipe IV por el gran maestro sevillano en que aparezca este elemento¹², y sólo lo encontramos en el magistral retrato de la reina Mariana de Austria (y todas sus copias), que parece ser que era muy aficionada a estos mecanismos¹³, utilizándose después, ya en época de Carlos II, con cierta frecuencia en sus retratos, sobre todo después de la mayoría de edad del rey.

Por todo lo expuesto, el hecho de que contemos con un retrato de Carlos II en el que aparece este significativo elemento es, cuanto menos, digno de reseñar al tiempo que nos hace reflexionar sobre el sentido de su inclusión. En primer lugar, es evidente que en la época, la posesión de un reloj de tales características estaba reservada tan sólo a un personaje poderoso y de elevado estatus social. Era un objeto de lujo que indica de modo claro la alta condición del retratado, como también lo son las joyas, los sombreros de plumas, los guantes de ámbar, los suntuosos vestidos, o los mismos animales u objetos exóticos procedentes de oriente, como los abanicos. Por otra parte, ya hemos mencionado algunos significados evidentes y habituales en cuanto elemento que mide e indica el paso del tiempo; pero como dijimos su significación no es unívoca. Así pues creemos que, junto a esa naturaleza suntuaria que convierte este objeto en signo de la elevada posición del retratado, probablemente se escondiese, además, otra más sutil, de carácter político, en un momento muy determinado del reinado, en consonancia con los significados que en la época se atribuyeron a este objeto en relación con el poder y el gobierno de la monarquía.

En este sentido Saavedra Fajardo en su empresa LVII escribe: “Obran en el reloj las ruedas con tan mudo y oculto silencio, que ni se ven ni se oyen. Y aunque dellas pendo todo el artificio, no le atribuyen a sí, antes consultan a la mano su movimiento,

reloj o del cardenal Granvela entre otros. Sobre los relojes en Tiziano véase WETHEY, Harold, *The Paintings of Titian III. The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975, pp. 249-250.

11 GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos...*, op. cit., p. 221.

12 Podríamos mencionar tan sólo como excepción un retrato de Felipe IV atribuido al taller de Velázquez, en el que se observa al fondo, en otra estancia, una mesa cubierta con tapete carmesí sobre la que hay un reloj de pie, similar al que aparece en algunos retratos de Doña Mariana de Austria como los del museo de Sarasota o el de la Alte Pinakothek; SALORT, Salvador, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2005, p. 193.

13 HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *La pintura española...*, op. cit., p. 54.

y ella sola distingue y señala las horas, mostrándose al pueblo autora de sus puntos. Este concierto y correspondencia se ha de hallar entre el príncipe y sus consejeros. Conveniente es que los tenga [...] Y el gobierno de un Estado ha menester a muchos, pero tan sujetos y modestos, que no haya resolución que la atribuyan a su consejo, sino al del príncipe. Asístanle al trabajo, no al poder. Tenga ministros, no compañeros del imperio. Sepan que pueden mandar sin ellos, pero no ellos sin él [...] Y así, no solamente ha de ser el príncipe mano en el reloj del gobierno, sino también volante que dé el tiempo al movimiento de las ruedas dependiendo dél todo el artificio de los negocios [...] Hagan los Consejos las consultas de los negocios y de los sujetos beneméritos para los cargos y las dignidades. Pero vengan a él (el príncipe), y sea su mano la que señale las resoluciones y las mercedes, sin permitir, que, como reloj de sol, las muestren sus sombras (por sombras entiendo los ministros y validos) [...] No asiste al artificio de las rudas la mano del reloj, sino las deja obrar y va señalando sus movimientos [...] Este concierto y armonía del reloj, y la correspondencia de sus ruedas con la mano que señala las horas, se va observando en el gobierno de la monarquía de España [...] Son estos Consejos las ruedas; Su Majestad, la mano”¹⁴. Creemos que el texto del diplomático resulta suficientemente expresivo para ilustrar el sentido general que se le asignaba al reloj en la época. Es la imagen del buen gobierno de la Monarquía, en donde la maquinaria oculta son los ministros, mientras que las agujas se refieren al propio príncipe como cabeza visible que guía y marca el tiempo de la nación. Conceptos similares encontramos también en Juan de Borja: “El Reloj se compone de ruedas grandes, y pequeñas; el gobierno con Ministros grandes, y pequeños, que ayudan a gobernar al Príncipe”¹⁵.

Toda esta concepción simbólica del reloj la podríamos aplicar a este nuevo modelo iconográfico de retrato del rey y, aún más, si se aceptan las fechas aproximadas de ejecución del mismo, pues cuadraría perfectamente con la situación política del momento. Como hemos apuntado más arriba, el retrato se fecha hacia 1677-1679, precisamente coincidiendo con el breve periodo en que Don Juan José de Austria dirigió el gobierno de la Monarquía como valido. Si bien es cierto que su poder lo obtuvo no a la manera habitual de los validos del siglo XVII, esto es, fundado única y exclusivamente en la *privanza*, amistad y confianza del Monarca, sino, muy al contrario, forzando la voluntad del rey en lo que se ha venido a denominar como el primer golpe de estado¹⁶. Quizá esta iconografía haga alusión a esa nueva situación política queriendo Don Juan José marcar la diferencia con el modo de gobierno anterior, en manos de su mayor enemiga, la regente Doña Mariana y sus consejeros-validos. Ahora no hay ya una regencia que

14 SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un Príncipe político-cristiano representada en cien Empresas*, Milán, 1642, ed. de Sagrario López (editorial Cátedra), Madrid, 1999, pp. 663-664, 66, 668-669 y 672.

15 DE BORJA, Juan, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, edición facsímil, Madrid, 1981, pp.398-399.

16 TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, 1982, pp. 28-29.

maneje los asuntos de gobierno, sino que éste está en manos de un valido, mientras el monarca ha obtenido ya la mayoría de edad y Doña Mariana, de hecho, ha sido alejada de la Corte. Es decir, ahora la Monarquía es regida por el rey, con ayuda del Ministro y no ya por la regente. Están así en el cuadro figurados el poder de ambos. Por un lado el rey representado por su propia imagen y también por el reloj del que es la aguja visible, mientras que lo que está dentro, la maquinaria oculta, alude a la labor del valido, de Don Juan José, que ayuda al Monarca en su labor. Este nuevo modelo iconográfico respondería pues a toda esta concepción de gobierno rey-ministro que hemos venido comentando, utilizado por don Juan José como medio de propaganda para reforzar y legitimar su poder. Encontramos también en este retrato la definición clara de las diferentes funciones que tienen rey y valido en el gobierno de la Monarquía y que ya aparecían recogidas por Saavedra Fajardo en la misma empresa LVII: “No por esto juzgo que haga de hacer el príncipe el oficio de juez, de consejero o presidente. Más supremo y levantado es el suyo. Si a todo atendiese, le faltaría tiempo para lo principal [...] Su oficio es valerse de los ministros como de instrumentos de reinar, y dejellos obrar, pero atendiendo a lo que obran con una dirección superior, más o menos inmediata o asistente, según la importancia de los negocios. Los que son propios de los ministros, traten los ministros. Los que tocan al oficio de príncipe, sólo el príncipe los resuelva [...] Hagan los Consejos las consultas de los negocios y de los sujetos beneméritos para los cargos y dignidades. Pero vengan a él, y sea su mano la que señale las resoluciones y las mercedes [...] porque si en esto faltare el respeto, perderán los negocios su autoridad y las mercedes su agradecimiento, y quedará desestimado el príncipe de quien se habían de reconocer [...] No se respeta a un príncipe porque es príncipe, sino porque como príncipe manda, castiga y premia”¹⁷. Creemos que la cita resulta sumamente reveladora. Surge evidente aquella máxima de que “el rey reina pero no gobierna”¹⁸; para ese gobierno cotidiano de la Monarquía, ya están otros, los ministros o validos de los que el rey se sirve para poder “reinar”, desempeñar su oficio de rey que es “más supremo y levantado”. Esto nos sirve para confirmar que el memorial que el rey porta en la mano casi invariablemente en los retratos de Carreño, no creemos que aluda tanto a su papel como gobernante tal y como se suele venir indicando¹⁹, sino más bien a su oficio de rey, que reina ejerciendo una de sus funciones principales: administrar la Gracia y la Merced real²⁰. Son otros sobre los que el rey se apoya para ese gobierno cotidiano; “su

17 SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un Príncipe...*, op. cit., pp. 666 y 668.

18 LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991, p. 54.

19 RODRÍGUEZ 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 (UAM)*, vol XII, 2000, p. 103.

20 MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, “Diego Velázquez, Hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía” en *Velázquez (1599-1999) Visiones y Revisiones*, Córdoba, 1999 (publicado en 2002), p. 131. Sobre el tema de la Gracia y Merced real, véase Ruiz Rodríguez, José Ignacio, *Las Órdenes militares castellanas en la Edad Moderna*, Madrid, 2001, pp. 56-72.

oficio es valerse de los ministros como instrumentos de reinar”; Marina de Austria durante la regencia y ahora Don Juan José de Austria. Es por eso que durante la regencia Doña Mariana es casi siempre representada ante un bufete con papeles, aludiendo a su función como gobernante de la Monarquía. Y durante el breve periodo de gobierno de Don Juan José, se recurre a esta iconografía en el retrato oficial del rey, que le presenta efectivamente en el ejercicio de su oficio de rey con el memorial en la mano, pero con la ayuda en la sombra del valido, figurado por el reloj, por su maquinaria, de la que el rey es la aguja que marca las horas.

Este retrato resulta por tanto de enorme interés por las novedades significativas que introduce producto de la nueva situación política que, por otro lado, debido a su brevedad, determina también el escaso éxito de dicha tipología iconográfica. Tanto es así que, como se ha referido, tan sólo contamos con este ejemplar del Ayuntamiento de Sevilla, con el del Castillo de Perelada y con la copia posterior del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Existe aún otra versión en el Santuario de Loyola (que hace pareja con otro retrato de su madre, fundadora del santuario, que supone la unión de sus tipos iconográficos más usuales), aún más tardía, creemos que de comienzos del siglo XVIII, de escasa calidad y en la que no aparece el reloj, aunque la disposición general es idéntica.



Figura 1. *Carlos II*. Juan Carreño de Miranda, hacia 1677-1679, Ayuntamiento de Sevilla.



Figura 2. *Carlos II*. Atribuido a Jan Van Kessel, “El jove”, hacia 1690-1692, Museo de Bellas Artes de Bilbao.