

SEBASTIÁN DE HERRERA BARNUEVO Y LOS RETRATOS ECUESTRES DE CARLOS II DURANTE SU MINORÍA DE EDAD. FORTUNA ICONOGRÁFICA Y PROPAGANDA POLÍTICA

Álvaro Pascual Chenel

Universidad de Alcalá de Henares

* Debo agradecer profundamente a Don José Luis Sancho que me sugiriera y animara a escribir este artículo.

1. PN, Inv. n.º 100222205.
2. Es bien poco lo que sabemos acerca de la procedencia del cuadro. Estuvo durante más de treinta años en manos de un coleccionista privado sevillano, hasta que fue adquirido por una galería anticuaria en Madrid, que lo restauró en 2004. [●].
3. *Alcalá Subastas. 8 y 9 de octubre*, Madrid, 2008, n.º 79, pp. 44-45.
4. *BOE*, n.º 303, 17 de diciembre de 2008, p. 50.770, orden 20.473.
5. *Alcalá Subastas*, 2008, p. 44 [op. cit. n. 3].
6. A. Pascual Chenel, «Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II por Herrera Barnuevo», *Archivo Español de Arte*, n.º 310, 2005, pp. 179-184.
7. Sobre la figura de Sebastián de Herrera Barnuevo y sus actividades no existe desgraciadamente aún una monografía; véanse al respecto, entre otros, los trabajos de H. E. Wethey, «Sebastián de Herrera Barnuevo», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, II, 1958, pp. 13-41; ídem, «Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales», *Art Bulletin*, XLVIII, 1966, pp. 15-34, trabajo que posteriormente apareció traducido al español más resumido con el título de «Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, n.º 13, 1967, pp. 12-21; ídem, «Decorative Projects of Sebastian de Herrera Barnuevo», *The Burlington Magazine*, vol. 96, 1956, pp. 40-46; ídem, «Herrera Barnuevo's Work of the Jesuits of Madrid», *Art Quarterly*, XVII, 1954, pp. 335-344; [●]; A. Díaz García, «Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, desde ahora UAM, vol. XVII, 2005, pp. 51-66; C. García-Hidalgo «Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de san Isidro en Madrid», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 32, 2007, pp. 357-384.
8. H. E. Wethey, 1958, pp. 14-15 [op. cit. n. 7].
9. M. Morán Turina, «Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Expo., F. Checa (com.), Palacio Real, Madrid-Scuderie del Quirinale, Roma, 2003-2004, pp. 70-71.
10. [●].

Patrimonio Nacional ha adquirido un espléndido retrato de Carlos II a caballo¹, original de Sebastián de Herrera Barnuevo. Procedente de una colección privada madrileña², fue subastado en octubre de 2008 por Subastas Alcalá³ y adquirido por este Organismo, ejerciendo el derecho de tanteo⁴, lo cual, afortunadamente, permitirá su exposición pública.

A pesar de que en el Catálogo de la subasta se menciona como inédito⁵, en realidad había sido ya dado a conocer, estudiado, identificado y atribuido hace algún tiempo⁶, como original del polifacético artista madrileño⁷.

Sebastián de Herrera Barnuevo ocupó el importante cargo de Pintor de Cámara en 1667, al quedar éste vacante por fallecimiento de su antecesor, Juan Bautista Martínez del Mazo, y lo hizo hasta tener el suyo propio en 1671⁸. Será precisamente Herrera Barnuevo uno de los primeros pintores que se ocuparon de proyectar la imagen oficial de Carlos II. A partir de este momento desarrolló su labor como retratista regio, con la creación de algunos de los nuevos modelos iconográficos más significativos de todo el reinado, lo cual supone un verdadero punto de inflexión en la evolución y transformación del retrato de Estado hacia unas fronteras nunca alcanzadas anteriormente en la historia del retrato regio. Sin embargo, su labor como retratista regio no ha sido aún suficientemente estudiada, a pesar de habersele concedido y reconocido el papel de «revolucionador» del género⁹. Los prototipos que salieron de sus pinceles son sumamente elocuentes del cambio operado en la representación regia con el inicio mismo del reinado de Carlos II, con nuevas tipologías de enorme interés, no sólo desde el punto de vista iconográfico sino también histórico, dado el peculiar momento que se vivía¹⁰.

Junto a la creación de esas nuevas tipologías iconográficas desarrollará también el modelo de retrato ecuestre de Carlos II durante su minoría de edad, del que éste de Patrimonio Nacional es su prototipo, a partir del que surgieron multitud de ejemplares en los que la participación del taller es evidente. Dicha iconografía de retrato ecuestre resulta de larga tradición en la Casa de Austria, aunándose de modo peculiar arte y política para dotar al



Fig. 1. Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.



Fig. 2. Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, detalle, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Palacio Real, Madrid, Patrimonio Nacional.

retrato de un elevado carácter simbólico, que responde a una intención de exaltación del joven Rey, muy unida a la propaganda política¹¹.

Así pues, aparte de éste, encontramos diversas copias y versiones en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, en el Hermitage de San Petersburgo, Ayuntamiento de la Seo de Urgel, Monasterio de San Millán de la Cogolla, Colección Arenaza de Madrid, colección privada en Madrid y, por último, en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En todos los ejemplares conocidos la disposición es prácticamente idéntica, con ligerísimas variantes que iremos comentando. Se representa a Carlos II niño, de unos ocho o nueve años, cabalgando resueltamente sobre un caballo en posición de cor-

11. A. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Cat. Expo., Museo del Prado, Madrid, 1986, p. 318.



Fig. 3. ¿Sebastián de Herrera Barnuevo?, Retrato de Carlos II niño, 1665, Colección de dibujos del Rey nuestro señor Fernando VII, tinta negra, aguada y lápiz, Real Biblioteca, Sign. IX/M/88 (vol. I), folio 41, dibujo n° 71, Madrid, Patrimonio Nacional.

beta, situado en lo alto de una loma. Viste jubón y calzón verde oscuro con bordados de oro y valona de encaje. Sobre su pecho, una banda de pasamanería de oro, de la que pende el Toisón de Oro, con la espada al cinto. Lleva guantes y botas de montar de ante. Va cubierto con sombrero de fieltro adornado con plumas blancas de avestruz. Con la mano izquierda maneja las riendas, mientras con la diestra sostiene en alto la bengala o bastón de mando. Al fondo se observa un paisaje con un pueblo, que se ha querido identificar, sin que sepamos muy bien por qué, con Alcorcón¹².

Respecto al original adquirido ahora por Patrimonio Nacional, resulta evidente que tanto el rostro del Monarca como la figura en sí responden al modelo creado por Herrera Barnuevo en otros retratos conocidos de Carlos II, como los que se

12. C. Pemán, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Pinturas*, Madrid, 1964, n° 312, pp. 26-30, donde recoge la noticia de dicha identificación. [🌐].



Fig. 4. *Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Museo de Bellas Artes, Inv. n° 312, Cádiz.*



Fig. 5. *Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1671, Museo del Hermitage, Cat. nº 17, San Petersburgo.*



Fig. 6. Anónimo, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1675, Museo de Bellas Artes, Inv n° 2410, Valencia.



Fig. 7. Francisco Rizi, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1679-1680, Ayuntamiento de Toledo.



13. Sobre estos retratos y otros de la misma época, véase: D. Angulo Íñiguez, «Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona», *Archivo Español de Arte*, n.º 137, 1962, pp. 71-72; E. Young, «Portraits of Charles II of Spain in British Collections», *The Burlington Magazine*, vol. 126, n.º 977, 1984, pp. 488-493; ídem, «Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 1986, núms. 193-195, pp. 126-130; A. Pérez Sánchez, 1986, p. 318 [op. cit., n. 11]; A. Rodríguez de Ceballos, «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, pp. 97-99; L. Kagané, *The Hermitage Catalogue of Western European painting. Spanish painting. Fifteenth to nineteenth centuries*. Moscú-Florenia, 1997, n.º 34, pp. 97-98; V. Mínguez, «El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 45, 1991, pp. 71-81; A. Descalzo, «Carlos II y sus antepasados», en *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al Siglo de Oro*, Cat. Expo., México, 2000-2001, n.º 17, pp. 72-74.

14. PN, Inv. n.º 10014152. M.ª. M. Doval Trueba, «Sobre algunos retratos 'velazqueños' de la infanta Margarita», *Goya*, 2006, núms. 313-314, p. 250. La calidad del cuadro en cuestión es considerablemente elevada, aunque su estado de conservación es bastante deficiente, con multitud de faltas pictóricas y repintes por toda la superficie del lienzo. Se trata de una obra de la Colección Real que se encuentra desde el siglo XX en El

conservan en la Colección Gil de Barcelona, Palacio de Hampton Court de Londres, Museo del Hermitage de San Petersburgo o Museo Lázaro Galdiano de Madrid¹³, así como a otro retrato también perteneciente a Patrimonio Nacional y conservado en el Monasterio de El Escorial¹⁴, que debe ser sin duda considerado como otra variante más de la misma tipología iconográfica, y encuadrado asimismo en la esfera de Herrera Barnuevo. A estos habría que añadir el dibujo poco conocido, atribuido a Herrera Barnuevo, conservado en los Álbumes de Fernando VII depositados en la Biblioteca del Palacio Real¹⁵.

Esto, unido a la calidad de la obra, permitió atribuir el retrato ecuestre a Herrera Barnuevo (de hacia 1671), muy superior a los otros ejemplares conocidos¹⁶ que se venían considerando como copias de un original perdido. Lo cual nos hizo pensar que nos encontrábamos, precisamente, ante ese primer original perdido, modelo o prototipo a partir del que surgirían las demás copias y versiones mencionadas¹⁷.

Tal vez el ejemplar más conocido de este tipo de retrato es el que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, que fue estudiado por César Pemán en el Catálogo de dicho Museo¹⁸. Éste de Cádiz, el del Hermitage y el de la Seo de Urgel son copias virtualmente exactas del original de Patrimonio Nacional. Incluso sorprende que las medidas sean prácticamente coincidentes en todos los ejemplares¹⁹. El cuadro del Museo de Cádiz fue tradicionalmente asignado a Carreño de Miranda, a partir de la atribución hecha por Ceán Bermúdez de un retrato de *Infante imitando a Velázquez* existente en el Palacio Nuevo (Palacio Real), desaparecido con la invasión francesa²⁰.

De esta manera, Pelayo Quintero, en el Catálogo de los retratos del Museo de Cádiz²¹, pretendió poder identificar aquel retrato de Infante imitando a Velázquez con éste de Cádiz, atribuyéndolo por tanto a Carreño. Sin embargo, como ya advirtió Pemán, ni el retrato ecuestre de dicho Museo es de un Infante, sino de un Rey, ni Ceán indica en ningún momento que se tratara de un retrato ecuestre. Basándose en esto y en la escasa calidad de algunas partes importantes como la cabeza, Pemán rechazó la atribución a Carreño, y llegó a la conclusión de que la mejor clasificación es la de anónimo madrileño de hacia 1670-1673.

Por otra parte, Pemán afirma que el retrato no puede relacionarse con Herrera Barnuevo, porque éste muere en 1670, y piensa que la edad aparente del Rey no permite fecharlo antes de ese año. Sin embargo, en realidad sí es factible encuadrarlo en la esfera de Herrera Barnuevo, porque éste no muere en 1670 como afirma Pemán, sino en 1671, y, por tanto, la edad del modelo (unos ocho o nueve años) sí permite datarlo hacia 1670-1671, época en la que todavía ocupaba el puesto de Pintor de Cámara. Además, como ya hemos apuntado, el rostro del Monarca y la figura en sí siguen, sin duda, los modelos creados por Herrera Barnuevo en los retratos de Carlos II de cuerpo entero, existentes en la Colección Gil de Barcelona, Museo del Hermitage de San Petersburgo²², Hampton Court de Londres y Museo Lázaro Galdiano de Madrid; algo que sí reconoce Pemán, por lo que nos inclinamos a pensar, junto a Rodríguez de Ceballos²³, si no quizá en obra autógrafa del maestro, debido a la falta de calidad, sí de su círculo más cercano, lo cual nos lo confirma el prototipo original de Patrimonio Nacional.

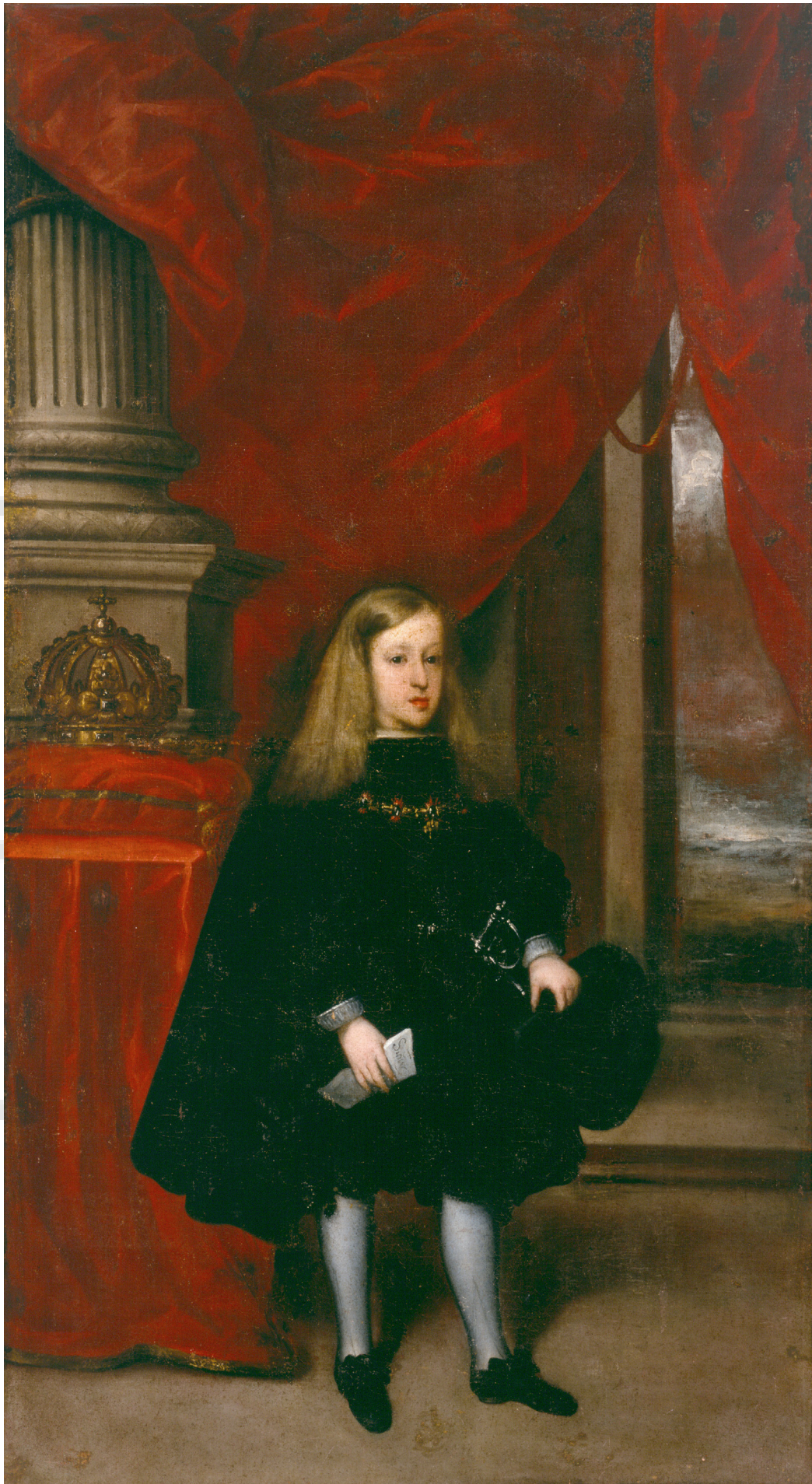


Fig. 8. *Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1670, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*



Fig. 9. Sebastián de Herrera Barnuevo, Retrato de Carlos II niño, óleo sobre lienzo, ca. 1670-1671, Museo del Hermitage, Inv. n° 34, San Petersburgo.



Fig. 10. *Círculo de Sebastián de Herrera Barnuevo*, Retrato de Carlos II niño, óleo sobre lienzo, ca. 1670-1671, Fundación Lázaro Galdiano, Inv. n° 8065, Madrid.



Escorial, pero no antes. La procedencia anterior del cuadro se desconoce y no sabemos con exactitud la fecha de ingreso en el Monasterio. Debo agradecer a la Doctora García-Frías, Conservadora de Patrimonio Nacional, su ayuda y disponibilidad al proporcionarme los escasos datos conocidos.

15. *Colección de dibujos de Fernando VII* (1831), vol. I., fol. 41, dibujo n.º 71 (300 x 180 mm). [●].

16. A. Pascual Chenel, 2005, pp. 179-184 [op. cit. n. 6].

17. Ídem, pp. 179-184.

18. C. Pemán, 1964, n.º 312, pp. 26-30 [op. cit. n. 12].

19. 207 x 145 cm el de Patrimonio Nacional; 207 x 147 el de Cádiz; 203 x 142 el del Hermitage.

20. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (ed. facs.), 1965, tomo I, p. 268.

21. P. Quintero, *Colección de Retratos del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Cádiz, 1919, n.º 7.

22. Fernando Collar de Cáceres duda de la autoría de este retrato. [●].

23. A. Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 99 [op. cit. n. 13].

24. J. Hernández Perera, «Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, n.º 19, 1957, p. 8.

25. E. Young, 1986, p. 128 [op. cit. n. 13].

26. J. Hernández Perera, «Carreño y Velázquez», en *Varia Velazqueña*, tomo I, Madrid, 1960, p. 494.

27. E. Young, 1986, p. 130, nota 13 [op. cit. n. 13].

Ya Hernández Perera relacionaba uno de los retratos de Carlos II de cuerpo entero del Museo Lázaro con lo que él calificaba como «anónimo madrileño autor del retrato ecuestre de Cádiz»²⁴, cuadro éste del Lázaro que, por demás, fue precisamente atribuido por Young a Herrera Barnuevo²⁵.

Posteriormente, el mismo Hernández Perera volvía a relacionar el cuadro de Cádiz con los mencionados de Londres, Colección Gil de Barcelona y Museo Lázaro Galdiano, pero matizando que el modelo correspondía a un *Carlos II* en el Salón de los Espejos, de la Colección Lécera de Madrid, atribuido a Mazo²⁶.

Young, sin embargo, disenta de la posibilidad de relacionar el retrato de Cádiz con el ámbito de Herrera Barnuevo, aduciendo que el cuadro es una imitación de Velázquez y que Herrera no siguió los modelos velazqueños, por lo que se inclinaba a relacionarlo con Carreño de Miranda²⁷, al igual que hizo en su día Morán Turina²⁸.

Ya Don Diego Angulo también señalaba la similitud del retrato de Barcelona con el ecuestre de Cádiz, apuntando con intuición y prudencia la posibilidad de que fuera efectivamente Herrera Barnuevo el creador del prototipo o modelo de retrato ecuestre de Carlos II que se realiza en estos momentos²⁹. Cosa que, de nuevo, corroboraba la aparición y atribución del retrato de Patrimonio Nacional.

Así pues, el mencionado modelo original debió ser repetido por el círculo del maestro en los ejemplares citados y, por tanto, éste de Cádiz es copia del de Patrimonio Nacional, así como el del Hermitage debe ser copia del de Cádiz³⁰, por mucho que en el Catálogo de dicho Museo se afirme justo lo contrario³¹, esto es, que el de Cádiz es copia del de San Petersburgo, asignando este último además (aunque con reservas) a Carreño. Todo lo cual no parece factible, pues precisamente el cuadro procede del Museo de Cádiz, y fue adquirido por el Hermitage en 1834³².

Por otra parte, en el Catálogo se titula el cuadro como *retrato ecuestre de un infante*, sin identificarlo con Carlos II. Indica dicha posibilidad, pero la descarta, de acuerdo con un argumento de poco peso a nuestro entender: que Carlos II tenía los ojos azules, y en el cuadro, el niño que aparece retratado los tiene marrones. Todo lo cual resulta además un tanto sorprendente, toda vez que el personaje estaba perfectamente identificado desde antiguo, incluso en el mismo Museo, como bien se reconoce en una publicación posterior de la pinacoteca³³.

Copias fieles de este modelo, aun de inferior calidad, son el retrato inédito que se conserva en el Ayuntamiento de la Seo de Urgel, así como el del Monasterio de San Millán de la Cogolla³⁴, ejemplar, este último, que se encuentra en pésimas condiciones de conservación, casi perdido.

Como dijimos al principio, existen otros ejemplares de retrato ecuestre de Carlos II en esta época que, aunque evidentemente siguen el modelo iconográfico del prototipo de Herrera Barnuevo y las copias realizadas a partir del mismo, deben ser considerados como versiones o variaciones posteriores del mismo tema. Me refiero concretamente a los retratos de la Colección Arenaza de Madrid, otro inédito perteneciente a una colección privada madrileña y, sobre todo, el del Museo de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.



Carlos de 2 door G. G. Koning van Spangren
en Psey de d' Indien etc.
J. Peeters. Ant.

Fig. 11 Anónimo, Retrato ecuestre de Carlos II, grabado, ca. 1670, Biblioteca Nacional de España, Sign. Iconografía Hispana, 1710-32, Madrid.



28. M. Morán Turina, «El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V», *Goya*, n.º 159, 1980, p. 157.

29. D. Angulo Íñiguez, 1962, pp. 71-72 [op. cit. n.º 13].

30. Así lo afirma P. Quintero, 1919, n.º 7 [op. cit. n.º 21]. Posteriormente lo recoge C. Pemán, 1964, pp. 28-29 [op. cit. n.º 12], relatando la historia del cuadro.

31. L. Kagané, 1997, n.º 17, pp. 70-71 [op. cit. n.º 13].

32. V. Antonov, «La adquisición de Gessler para el Ermitage», *Archivo Español de Arte*, n.º 219, 1982, pp. 288-289, 295, 300-301.

33. L. Kagané, *La pintura española del Museo del Hermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla, 2005, n.º 30, pp. 269-272, 428.

34. I. Gutiérrez Pastor, *Catálogo de Pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*, Logroño, 1984, n.º 41, p. 72, lám. p. 213.

35. *Exposición de retratos de niño en España. Catálogo general ilustrado*, Cat. Expo., Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1925, n.º 10.

36. J. Hernández Perera, 1960, p. 494 [op. cit. n.º 26].

37. Atribución mayoritaria que se ha venido manteniendo, con escasas excepciones, a partir de la identificación que hiciera A. Ponz, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1772-1794 (ed. facs.), Madrid, 1972, tomo I, p. 222, nota 1.

En cuanto al retrato de la Colección Arenaza, antes que nada debo decir que me ha resultado imposible localizar la Colección, por lo que desconozco si sigue existiendo y si el cuadro sigue perteneciendo a ella. Esto me ha impedido poder analizar el cuadro físicamente, y sólo lo conozco por una antigua fotografía en blanco y negro, lo cual hace verdaderamente complejo su estudio y valoración. El retrato perteneció a la Duquesa de Casa Valencia y fue expuesto en Madrid en 1925, como anónimo de la Escuela Madrileña³⁵. Sin embargo, años después, Hernández Perera lo relacionó directamente con la mano de Carreño, aunque reconociendo el poco juicio que hacía este cuadro a la maestría del pintor asturiano³⁶. Apoyaba su afirmación en la similitud que, según él, guarda este retrato con el también ecuestre que se conserva en el Ayuntamiento de Toledo, considerado durante mucho tiempo como autógrafo de Carreño³⁷, cuando en realidad, tal y como se demostró tiempo después, fue pintado por Francisco Rizi³⁸. Sullivan menciona un retrato ecuestre de Carlos II de estilo próximo a los modelos de Herrera Barnuevo, que no sé si podría tratarse de este mismo³⁹. Por nuestra parte, y a pesar de la falta de análisis físico del cuadro, no creemos en absoluto que la atribución a Carreño sea factible, pues ni la calidad general de la obra ni el modelado responden al modo de hacer de este artista, y más bien apostaríamos por la atribución que ya se hacía en el Catálogo de la exposición de 1925 o, en todo caso, asignarlo al círculo del maestro, aunque bien es cierto que, extrañamente a lo que venía siendo tradición iconográfica en la Casa de Austria, parece que Carreño nunca llegó a pintar un retrato ecuestre del Rey; o, al menos, no tenemos constancia de ello.

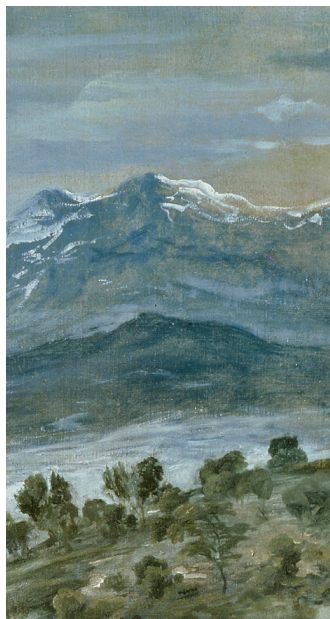
Por otra parte, tal vez el rostro del Monarca en este retrato se emparente de modo más cercano con el también ecuestre del Museo de Bellas Artes de Bruselas (atribuido con muchas reservas a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia⁴⁰), que con el de Toledo, como pretendía Hernández Perera.

Tal vez las diferencias más sustanciales de esta versión respecto de los ejemplares ya comentados, aparte del modo diverso en cómo el Rey sostiene en alto el bastón de mando, radican fundamentalmente en la indumentaria que luce Carlos II, sobre todo en la presencia aquí de una amplia banda de General que cruza su pecho y vuela al viento.

Existe también en una colección privada madrileña otro retrato ecuestre inédito de Carlos II, que se puede poner en relación de nuevo con el prototipo creado por Herrera Barnuevo en el lienzo de Patrimonio Nacional. Parece evidente que, también éste, se trata de una copia de inferior calidad, aunque introduce asimismo algunas novedades o diferencias interesantes. En primer lugar, se incluye también aquí la banda roja de General anudada en la cadera y que vuela al viento. Como hemos visto, dicho detalle aparece sólo en el cuadro de la Colección Arenaza y en el del Monasterio de San Millán de la Cogolla y lo acerca todavía más al retrato del Príncipe Baltasar Carlos pintado por Velázquez (evidente modelo de inspiración de esta tipología iconográfica) en el que se muestra de idéntica manera. Por otra parte, el fondo también difiere de los anteriores, pues si en estos se ve un pueblo sin identificar, aquí observamos lo que parece una



Fig. 12. Atribuido a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1690-1700, *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Inv. n° 91, Bruselas. Fotografía: «Ro Sacan, J. Geleyns» o «Grafisch Buro Lefevre».



38. T. Zapata Fernández de la Hoz y F. Martínez Gil, «Dos retratos reales efímeros de Francisco Rizi», *Carpetania, Revista del Museo de Santa Cruz de Toledo*, nº 1, 1987, pp. 171-183.

39. E. J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, PR39, p. 231.

40. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Catalogue de la peinture ancienne*, Bruselas, 1927, nº 91; F. J. Sánchez Cantón, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948, p. 151, nota 30; J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, nº 2.558, p. 293; A. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Madrid-Avilés, 1985, p. 218.

41. S. Aldana, «Sobre Velázquez y lo velazqueño en Valencia», *Archivo de Arte valenciano*, nº 32, 1961, p. 105.

42. Mide 204 x 143 cm.

43. E. J. Sullivan, 1989, DR8, p. 284 [op. cit. n. 39].

batalla, con caballos a galope y enemigos vencidos en el suelo. Con esto tal vez se desee señalar, de manera más explícita, la condición de jefe militar del retratado, reforzada por la presencia de la banda de General.

Por lo demás, la factura resulta bastante rígida, la figura del Rey muy severa, con la banda tratada casi como si fuese de cartón, volando al viento de modo antinatural, amén de existir una clara desproporción en la imagen del Monarca.

Quizá de entre todos estos últimos retratos mencionados, el más interesante sea el del Museo de Bellas Artes de Valencia, por presentar variaciones sustanciales respecto del resto de los ejemplares.

A pesar de que no se trata de un retrato absolutamente inédito, nunca ha sido estudiado con la profundidad deseable, poniéndolo en relación con los demás retratos ecuestres del Rey en esa época. Fue publicado hace ya muchos años en una breve nota que señalaba su existencia⁴¹, sin que después haya despertado el interés de los investigadores. El lienzo procede del Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, e ingresó en el Museo tras la desamortización⁴². Si bien, como hemos dicho, el resto de los ejemplares comentados son copias o versiones más o menos fieles del original, repitiéndose en lo sustancial la figura del Rey, el paisaje del fondo, el caballo y demás detalles, en este caso nos encontramos con que este retrato tiene, por sí mismo, una entidad, un «aire» diferente, que se concreta en variaciones sustanciales de estilo y de ambientación general. Resulta patente comprobar que el Rey se nos presenta aquí más adulto y el fondo difiere notablemente; se observa ahora una especie de torre o atalaya en lugar del pueblo de los otros ejemplares, además de aparecer un paisaje de concepción muy distinta. Asimismo encontramos diferencias en el sombrero y atuendo del Rey, en el cabello, en la manera de sostener la bengala y las riendas, y en la disposición, actitud y modelo del caballo. Por otra parte, es evidente que el modelado del rostro y de la figura, así como el estilo empleado, es sustancialmente diverso, dotando al retrato de un empaque y una calidad técnica de los que carecen las demás copias.

Por todo ello, aunque sigue sin duda el modelo creado por Herrera Barnuevo, no creemos que se trate de una mera réplica o repetición del modelo anterior, sino más bien de una versión que no cabría ya encuadrar en su esfera o círculo más cercano, sino que debe ser posterior.

Lamentablemente, a pesar de la elevada calidad de la obra, su estado de conservación es bastante deficiente, con multitud de faltas y desprendimientos pictóricos por toda la superficie del lienzo.

Merece la pena citar un interesante dibujo con la efigie ecuestre de Carlos II en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que sigue idéntico esquema al que venimos comentando, con ligerísimas variantes. A pesar de que el Museo lo atribuye a Claudio Coello, no habría que descartar la posibilidad de relacionarlo con el mismo Herrera Barnuevo⁴³.

Ya hemos apuntado sintéticamente más arriba que esta tipología de retrato tiene claros antecedentes en los modelos velazqueños. En concreto, es claro que el modelo de inspiración para este tipo de retrato lo encontramos en el ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del



Fig. 13. *Diego Velázquez, Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, óleo sobre lienzo, 1635, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 1180, Madrid.*



Fig. 14. Diego Velázquez, Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, detalle, óleo sobre lienzo, 1635, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 1180, Madrid.

Palacio del Buen Retiro, que hoy se conserva en el Prado, y así coinciden en señalarlo los investigadores que se han ocupado del tema⁴⁴. Parece evidente, pues, el deseo de emulación respecto del que había sido considerado como el heredero por excelencia, dotado naturalmente de ese aire de dignidad y majestuosidad propio de Reyes que, de modo tan magistral, supo captar Velázquez en dicho retrato, y del que Carlos carecía.

Llegamos así al concepto de la simulación de lo que no se es, de lo que por sí mismo no era capaz de transmitir, lo cual nos habla muy a las claras de las nuevas necesidades representativas surgidas en el inicio mismo del reinado de Carlos II, como consecuencia directa de las especiales circunstancias históricas que se vivían.

Dicho deseo de equiparación con Baltasar Carlos es constante, pues lo encontramos de nuevo en otro retrato en el que Carlos II aparece vestido de cazador, con un arcabuz y un perro a sus pies⁴⁵, del mismo modo en que lo hiciera su hermanastro en los retratos de Velázquez y Mazo, en los que se le ve de idéntica guisa.

Si la caza era una de las actividades propia de Reyes, no lo era menos el arte de la equitación⁴⁶, que debía ser dominado desde temprana edad⁴⁷ y que además

44. J. Hernández Perera, 1960, p. 494 [op. cit. n. 26]; D. Angulo Íñiguez, 1962, p. 71 [op. cit. n. 13]; C. Pemán, 1964, p. 27 [op. cit. n. 12].

45. Conservado en el Museo Municipal de Játiva como depósito del Museo del Prado, inv. n° 2534; fue expuesto en *Pintores del reinado de Carlos II*, Cat. Expo., itinerante, Madrid, 1996-1997, n° 1.

46. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, p. 227.

47. Recordemos *La lección de equitación de Baltasar Carlos* de Velázquez.



Fig. 15. Anónimo, ¿Sebastián de Herrera Barnuevo?, Retrato ecuestre de Carlos II, pluma y tinta marrón, aguada y toques de lápiz negro, ca. 1671, Metropolitan Museum, Inv. n.º 80.3.504, Nueva York.

contiene un claro mensaje simbólico, equiparando el dominio y control que se ejerce sobre el caballo con lo que supone el control político de los súbditos⁴⁸.

En efecto, esa semejanza con el retrato de Velázquez nos ofrece la clave para desentrañar el significado simbólico de este tipo de retratos. No en vano, una de las obras fundamentales de emblemática política del siglo XVII, *Idea de un príncipe político-cristiano*, de Saavedra Fajardo, está dedicada al que era considerado como el heredero por excelencia de la Monarquía. Dicha obra pretende constituir un compendio de cómo debe ser la educación del Príncipe, ilustrada con las conocidas empresas. Dentro de esa educación del Príncipe desempeña un papel fundamental el dominio del arte de la equitación, por las connotaciones simbólicas que se le asignan en relación con el gobierno de la Monarquía. Las ideas que recoge Saavedra Fajardo respecto a esto no son nuevas, sino que tienen una tra-

48. Sobre este interesante tema, véanse los trabajos de J. Moffitt, «Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait», *The Burlington Magazine*, vol. 112, 1981, pp. 529-537; ídem, «Velázquez y el significado del retrato ecuestre Barroco», *Goya*, n.º 202, 1988, pp. 207-215; y el de J. M. González de Zárate, «El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 27, 1987, pp. 27-38.



CAROLVS II. Dei Gratia Hispaniarum et

Fig. 16. Anónimo, Retrato ecuestre de Carlos II, grabado, ca. 1670, Biblioteca Nacional de España, Sign. Iconografía Hispana 1710-33, Madrid.

dición desde antiguo, aunque quizá encontremos en él la formulación más exacta de lo que después se plasma con los pinceles.

En este sentido ya Sebastián de Covarrubias, en su emblema 64, decía: «El mancebo, y el potro son briosos, Y más a menester freno que espuela, con poca edad lozanos, y furiosos, En su carrera, el uno y el otro, vuela. Fatigados, no estén jamás ociosos. Domados, en el campo y en la escuela, El hombre con razón, y con doctrina, Y al caballo, con vara y disciplina»⁴⁹; y lo ilustra con un grabado que resulta muy similar a la pintura.

Era una idea general entender el caballo como una imagen o alegoría del pueblo; así Juan de Mariana recuerda al Príncipe

Y recordará siempre que la muchedumbre es parecida a una fiera que, aunque domesticada, descubre siempre sus naturales instintos; se hará cargo de que es un caballo indómito que sacude de un solo golpe al inexperto y desprevenido jinete⁵⁰.

Saavedra sigue esta idea general, ampliamente difundida, y dice en su *Empresa XXXVIII (Con Halago y con rigor)*:

Por lo cual es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma un potro a quien la misma mano que le halaga y peina el copete, amenaza con la vara levantada. En el arca del tabernáculo estaban juntos la vara y el maná, significando que han de estar acompañadas en el príncipe la severidad y la benignidad⁵¹.

Por tanto, es necesario que el Príncipe desde su juventud domine el arte de la equitación para poder después gobernar, dirigir al pueblo, como se manejan las riendas del caballo. Esta idea la encontramos con claridad en la *Empresa XX* de Saavedra que nos da la clave para poder entender el sentido profundo del retrato ecuestre:

También conviene enseñar al príncipe desde su juventud a domar y enfrenar el potro del poder, porque si quisiere llevarle con el filete de la voluntad, dará con él en grandes precipicios. Menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el príncipe sobre los estribos de la prudencia⁵².

Es decir, el dominio y control del caballo, el arte de la equitación, supone la trasposición alegórica del buen gobierno de la Monarquía. El Príncipe que domina el arte de la equitación es la imagen ideal del perfecto gobernante; la habilidad como jinete desde temprana edad anuncia su futuro éxito como gobernante.

Pero es que también desde la antigüedad el retrato ecuestre es la viva imagen del poder, la dignidad, la grandeza y la majestad del gobernante.

En este sentido, la creación y propagación de este tipo de retrato del Rey niño, que lo muestra como experto jinete con imponente aspecto, cuando en realidad apenas sí podía sostenerse sobre sus débiles piernas, cuanto menos montar briosamente a caballo⁵³, aquejado de multitud de dolencias desde su nacimiento, responde claramente a una intención de propaganda política, basada en una falsa y aduladora imagen, impulsada por Doña Mariana, que trataba de mostrar al Rey con un aspecto completamente sano y saludable, así como dotarle de una dignificación y credibilidad que no tenía⁵⁴, con el objetivo de hacer frente a una situación de inestabilidad política con un Rey niño, cuya salud, tanto física como psíquica, era motivo de toda clase de rumores y comentarios, en la Corte de Madrid y entre las extranjeras, tema que era de crucial importancia para la política interior e internacional⁵⁵.



49. S. de Covarrubias, *Emblemas Morales*, Madrid, 1610 (ed. facs.), Madrid, 1978, p. 64.

50. J. de Mariana, *Del Rey y la institución real*, 1599, BAE, vol. 31, *Obras del Padre Juan de Mariana*, tomo II, Madrid, 1950, LIII, cap. XIV, p. 569.

51. D. de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Milán, 1642, ed. de Sagrario López, Cátedra, Madrid, 1999, p. 491.

52. *Ibidem*, p. 354.

53. Según el Duque de Maura, Carlos II no montó a caballo «hasta el 17 de mayo de 1671, es decir, a los nueve años y medio», véase Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990, p. 129 (publicada primero en 1942 en dos volúmenes).

54. A. Rodríguez de Ceballos, 2000, p. 99 [op. cit. n. 13].

55. A. Pascual Chenel, 2005, p. 183 [op. cit. n. 6].



No en vano, el asunto de la salud del Rey se convirtió desde el principio en cuestión de fundamental importancia en la política internacional de la época, como era de esperar, puesto que de su supervivencia dependía la sucesión y continuidad de una todavía inmensa Monarquía con extensos dominios, apetecidos por muchas de las potencias extranjeras con afanes expansionistas, que aguardaban la muerte del joven y débil Rey para poder repartirse los despojos de la Monarquía Católica.

Así pues, el retrato ahora adquirido por Patrimonio Nacional resulta de suma importancia por varios motivos estrechamente relacionados entre sí. Desde el punto de vista histórico es expresión y fruto directo de una muy particular situación histórica. Por otra parte, su gran calidad le hace merecedor del calificativo de original autógrafo del maestro. Precisamente esto enlaza con su valor iconográfico, colocándose como primer ejemplar que fija el tipo de retrato ecuestre del Rey que se pinta en esa época. Modelo cuyo creador confirma que es Sebastián de Herrera Barnuevo. Y, por último, en lo que se refiere a la obra del pintor, ya que añade una obra original a su Catálogo, no muy extenso, de retratos, faceta ésta que no ha sido todavía suficientemente estudiada.

Y, al igual que sucederá con la serie del Salón de los Espejos de Carreño, encontramos que este modelo de retrato debió tener un gran éxito, a juzgar por el número de réplicas y versiones, pues, sin duda, respondía perfectamente a los valores que a través de ellos se querían transmitir⁵⁶.

Sin embargo y curiosamente, como ya apuntamos, no se tiene constancia de que Carreño realizara nunca un retrato ecuestre del Rey en su edad adulta. Después de esta época sólo conocemos los mencionados de Toledo y Bruselas. Habrá que esperar hasta la llegada de Luca Giordano, ya a finales de siglo, para poder contar con un gran retrato ecuestre⁵⁷, a imitación de los de sus gloriosos antepasados, partiendo del retrato de *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano y llegando al de *Felipe IV* de Velázquez.

56. *Ibidem*.

57. Generalmente identificado con el destinado al Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, donde aparece mencionado en el inventario realizado a la muerte de Carlos II en los siguientes términos: «Ytem un Retratto del Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo a Cauallo de mano de Jordan tasado en seiscientos Doblones»; véase G. Fernández Bayton, *Inventarios Reales. Testamentaría del Rey Carlos II, 1701-1703*, tomo I, Madrid, 1975, p. 18, nº 6. El retrato en cuestión se perdió en el incendio del Alcázar de 1734. Como único testimonio de cómo debió ser, sólo nos han llegado los bocetos que se conservan en el Museo del Prado, Cat. núms. 197 y 2.761. La bibliografía sobre estos bocetos es extensa. Véase a modo de ejemplo la ficha en *Luca Giordano y España*, Cat. Expo., A. Pérez Sánchez (com.), Palacio Real, Madrid, 2002, nº 43, con bibliografía previa.



Fig. 17. Luca Giordano, Retrato ecuestre de Carlos II, óleo sobre lienzo, ca. 1694, Museo Nacional del Prado, Inv. n° 197, Madrid.