

Museo de Bellas Artes de Asturias

Obras Selectas



Retrato de Carlos II a los 10 años (1671), obra de Juan Carreño de Miranda.
Óleo sobre lienzo, de 210 x 147 cms.

JUAN CARREÑO DE MIRANDA

Retrato de Carlos II

5

Retrato de Carlos II a los 10 años



Retrato de Carlos II. Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias. Firmado en 1671.



Retrato de Carlos II. Museo de Berlín. Firmado en 1673, dos años más tarde que el del Museo de Asturias (Cortesía del Museo de Berlín).

DESCRIPCION

En un rico salón palaciego, junto a una lujosa mesa de mármoles, cuyo tablero sostienen dos leones de bronce, se yergue la frágil figura del monarca Carlos II niño, vestido de negro según la moda española, con el toisón sobre la botonadura y ciñendo espada. En la mano derecha lleva un memorial doblado y la izquierda, que sostiene el sombrero, la apoya sobre el tablero de la mesa. Tras él dos ricos espejos de marco de ébano sostenidos por águilas doradas, reflejan, tras el perfil del rey —homenaje a Velázquez— la opuesta pared de la estancia, donde cuelgan lienzos y se entreabre una puerta iluminada. Un rojo cortinaje bordado de oro, con rico borlón, enmarca la composición por la parte izquierda, creando una especie de imaginario baldaquino para subrayar la obligada significación mayestática.

Un tono de gravedad majestuosa invade el lienzo. El severo escenario del Salón de los Espejos palaciego enmarca la delicada y quebradiza imagen del monarca niño, con los largos cabellos rubios cayendo sobre su espalda. La perspectiva que trazan las losas del suelo y el grandioso cortinaje contribuyen a hacer más diminuto y frágil el personaje que mira, sin embargo, con la consciente dignidad, asumida, de Monarca de las Españas, señor de un mundo en que no se ponía el sol, pero donde pesados nubarrones lo ensombrecían ya.

EL AUTOR

El cuadro se halla firmado en 1671 por Juan Carreño de Miranda, el más ilustre de los artistas nacidos en Asturias, y una de las figuras capitales en el ambiente madrileño de la segunda mitad del siglo XVII.

Natural, según su propia declaración, del Concejo de Carreño —aunque Palomino lo dice nacido en Avilés—, pertenecía a una familia de hidalgos, emparentada estrechamente con la más rancia nobleza asturiana, gozando de privilegios y de ciertas prerrogativas honoríficas, que seguramente no llevaron aparejados iguales ventajas económicas, pues su padre vivió en constantes dificultades, y su tío, Andrés Carreño, ejerció toda su vida como pintor y mercader de cuadros en la ciudad de Valladolid.

Nacido en 1614, Juan Carreño de Miranda debió pasar muy joven a Madrid, aunque se ha supuesto que pudo estar algún tiempo con su tío en Valladolid, iniciándose en el arte de la pintura. En Madrid estudió con Pedro de las Cuevas, artista hoy desconocido, pero entonces uno de los maestros más acreditados en la Villa y Corte, por cuyo taller pasaron los más valiosos pintores de la generación de Carreño, y, a partir de 1634, tenemos noticias de su actividad madrileña como pintor religioso realizando obras de cierta importancia en conventos e iglesias de la ciudad y su contorno. En 1639 contrae matrimonio y, poco a poco, su prestigio y estimación fueron creciendo. En los años sucesivos, y hasta su acceso a la Corte, recibe discípulos, que pronto alcanzan también consideración en el ambiente madrileño, entre ellos Mateo Cerezo, Jiménez Donoso, Pedro Ruíz González, Francisco Ignacio Ruíz de la Iglesia y otros muchos. En 1657, es elegido Alcalde («fiel ejecutor») de la Nobleza de Avilés, cargo quizás honorífico que no exigía su presencia física, pues no abandonó la Corte, y al año siguiente obtuvo idéntico puesto por los caballeros hijosdalgo de la villa de Madrid.



Retrato de Carlos II. Madrid. Museo del Prado (n.º 642). Sin fechar, pero obra próxima a 1673-74.

Durante estos años debió iniciar sus contactos con el ambiente cortesano y conocer a Velázquez, cuya influencia fue determinante en muchos aspectos de su arte y que sin duda le consideró su amigo y le franqueó el acceso a las colecciones reales. Carreño testificó a su favor en las pruebas para la concesión del hábito de Santiago (1658) al gran sevillano, aludiendo a muchos años de trato y estimación con él, y por invitación de Velázquez, intervino en la decoración del Alcázar con motivo de las bodas de Felipe IV con Doña Mariana de Austria (1659), pintando al fresco y al temple en el Salón de los Espejos una serie de motivos mitológicos, de las historias de la Forja de Vulcano y las bodas de Pandora y Epimeteo.

Allí conocería a los italianos Mitelli y Colonna, maestros en las decoraciones de muros y bóvedas con perspectivas fingidas, y anudó su intimidad con Francisco Rizi, el pintor madrileño discípulo de Carducho, exactamente de su misma edad, al que estará estrechamente unido en lo sucesivo en obras religiosas y decorativas en Madrid, Toledo y Pamplona, que representan en España el triunfo definitivo del barroco pleno, los esplendores triunfales y la sustitución de los modelos italianos de la tradición naturalista-tenebrista, por la avasalladora influencia rubeniana-vandickiana en la composición y el movimiento, y el resurgir de la técnica y el colorido veneciano, cuya primacía Velázquez había ya ardientemente defendido.

Su presencia en Palacio se hace cada día más frecuente, hasta solicitar en 1667 —sin éxito— la plaza de pintor de Cámara, en ocasión de enfermedad de Sebastián de Herrera Barnuevo, que la ocupaba.



La serie de retratos de Carlos II en el Salón de los Espejos culmina en el ejemplar de la Col. Harrach de Viena, de 1677, con el manto de Maestre del Toisón.

En Septiembre de 1669 obtiene el nombramiento de «pintor del Rey», primer paso en la carrera de pintor palaciego y —como Velázquez en su tiempo— el de «ayuda de la furriera» en Diciembre del mismo año.

Por fin, en Abril de 1671, se le extiende el codiciado título de Pintor de Cámara, a la muerte de Sebastián de Herrera. Su posición en Palacio es ya definitiva e influyente. De hecho viene a representar en la Corte de Carlos II el mismo papel que Velázquez en la de Felipe IV. Los retratos cortesanos, desde el Rey niño y su madre, hasta los nobles, los altos funcionarios y los embajadores, van a constituir ahora lo más frecuente y estimado de su producción, en la que la sobriedad velazqueña va a fundirse con la elegancia vandickiana, no exenta a veces —en algunos retratos nobiliarios, hechos extramuros de la corte— de cierta refinada afectación. Como Velázquez, también desempeña funciones de «aposentador» en los viajes reales a Aranjuez y El Escorial, y en 1680 tasa las decoraciones festivas hechas para la entrada de la Reina María Luisa de Borbón, en las cuales, como «pintor de Cámara», hubo de tener alguna participación directiva y organizativa.

Muere en 1685, el mismo año que su compañero Rizi y que el pintor y arquitecto Francisco de Herrera el Mozo, Maestro Mayor de las Obras reales, con quien había tenido en varias ocasiones enfrentamientos más o menos violentos, que su prudencia y buen temple —elogiados extremadamente por sus contemporáneos— habían sabido resolver y soportar.

LA OBRA. SU HISTORIA E IMPORTANCIA

El lienzo, adquirido en 1980 para el Museo a un coleccionista madrileño, es pieza de excepcional importancia, pues la firma y la fecha («Joannes â. Carrenno pic/tor Reg, fac, Anno/1671») aparecidas durante la limpieza y restauración le convierten en la auténtica cabeza de la nutridísima serie de retratos del desdichado Carlos II, concebidos con el mismo esquema formal y repetidos a lo largo de los años, variando los rasgos del monarca al compás de su desarrollo físico. Hasta la aparición de éste, se consideraba que el del Museo de Berlín (1673), era el único firmado y fechado.

El lienzo presente no sólo adelanta en dos años la fecha, sino que, probablemente, ha de ser uno de los primeros realizados por Carreño recién nombrado pintor de Cámara ese mismo año.

El lienzo procede con seguridad de una de las más famosas colecciones del siglo XIX, la del Infante D. Sebastián Gabriel de Borbón (1811-1879), primo segundo de Isabel II, aficionado a las artes y complicado en episodios carlistas, por lo que su riquísima colección de pintura le fue incautada, figurando muchos años entre los fondos del Museo Nacional madrileño, siéndole luego devuelta de modo inexplicablemente generoso.

El cuadro lleva al dorso el sello de la colección con las iniciales del Infante enlazadas. Figura en el inventario de sus pinturas, redactado en 1835 y recientemente dado a conocer, en estos términos: «34. Otro en id. (lienzo) de 7 pies y 7 pulgadas de alto y 5 pies y 1 pulgada de ancho. Retrato de cuerpo entero de D^o Carlos 2.^o cuando era niño. Restaurado por Bueno. Juan Miranda Carreño».

Durante el tiempo que estuvo depositado en el Museo Nacional de la Trinidad, se inventarió con el n.º 246. No era visible entonces la firma, y se daban como sus medidas 2,08 x 1,42, «medido por la luz del marco».

A la muerte del Infante en 1876, figuró en la exposición que de sus pinturas se hizo en el Ancien Asile de Pau para propiciar su venta. El *Catalogue abrégé des Tableaux Exposés* lo recoge con el n.º 583: «Portrait du roi Carlos II», dando como sus dimensiones 2,07 x 1,40. En 1890 figura en París, en la venta de la colección del hijo del Infante, el Príncipe Pedro de Borbón y Braganza, Duque de Duralcal, indicándose en el Catálogo de la Venta, donde figura reproducido, que procedía de las Colecciones Reales y que había sido regalado por Carlos III a su hijo el Infante D. Gabriel, bisabuelo del poseedor, con motivo de su boda con M.^a Victoria de Portugal.

Se le pierde luego la pista, hasta que en Mayo de 1979 compareció en la venta de las colecciones de la familia Hohenlohe, en la finca «El Quexigal». Se había olvidado su procedencia, se hallaba enormemente sucio y la firma era invisible. Se subastó bajo el n.º 14, como obra del «taller de Juan Carreño de Miranda». El coleccionista privado que lo adquirió supo adivinar la calidad de la pintura y al someterlo a una primera —y somera— limpieza, apareció la firma. La restauración completa, realizada luego en los talleres del Museo asturiano, concluyó de revelar la excepcional importancia del lienzo, que se ha convertido ya en pieza clave para el conocimiento del artista en su faceta de retratista cortesano.

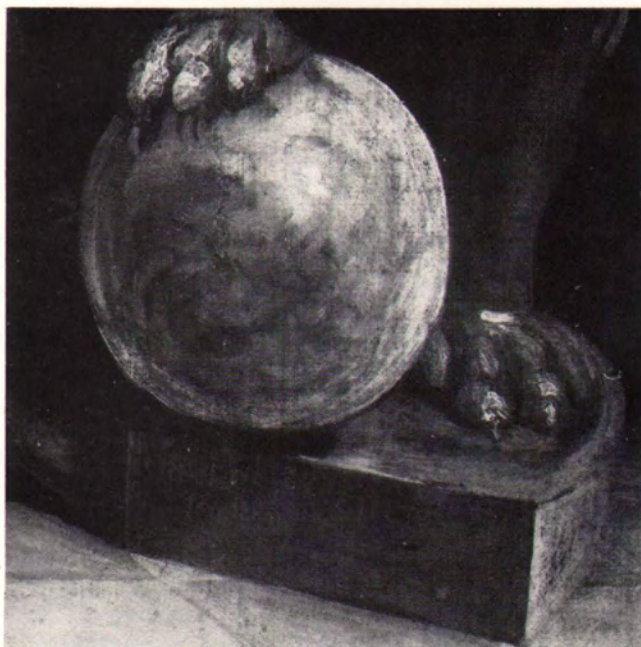
Una de las obligaciones fundamentales de Carreño ya pintor de Cámara, hubo de ser la de suministrar retratos «oficiales» de los soberanos para los más variados destinos. Como es lógico, algunos de estos encargos se realizarían en el obrador, sólo bajo su dirección, lo que explica la cantidad considerable de réplicas y repeticiones conocidas, sin firmar por supuesto. Pero los ejemplares de mayor importancia, en función de su destino, sí se firmaban. La firma de éste nos asegura —si no lo hiciese también la soberbia calidad— que se trata de un prototipo enteramente de su mano.

En un documento de Junio de 1678 en que se enumeran los lienzos hechos por Carreño para el Servicio real «desde el año de 1671 hasta ahora» se citan ocho parejas de retratos de «sus magestades», es decir, de Carlos II y la reina madre Doña Mariana: «Dos para enviar a Francia en el año de 1671.—Dos que de orden de Su magestad remitió mi señora la marquesa de los Vélez al arzobispo de Tolosa que fue embajador.—Dos para el Señor emperador, que los llevó el Conde de Peting su embajador.—Quatro para el palacio de Valladolid y para la Huerta que llaman del Rey.—Dos que se hicieron para el Escorial y se pusieron en la celda prioral.—Dos para el Señor emperador que los llevó el Conde de Arrach (Harrach) su embajador, y los otros dos que se hicieron para Francia y los llevó el embajador Marqués de Vilars».

Este será probablemente uno de los primeros ejemplares y, si como dice el Catálogo de 1890, procede de la colección real, es muy probable que sea alguno de los enviados a los palacios de Valladolid, ya sin apenas uso en el siglo XVIII, lo que explica que, al estar duplicados, dispusiese de ellos el Rey para regalos familiares.

El ejemplar de Berlín, de 1673, muestra al Rey niño aún, algo mayor —doce años frente a los diez que aquí muestra— y en los sucesivos se va viendo modificarse el rostro del Monarca e ir adquiriendo un aire más adolescente (los dos ejemplares del Prado, el del Escorial, el de la Col. Stirling-Maxwell de Glasgow, el del Banco Exterior de España, el del Museo de Córdoba, y la copia del Museo de Valenciennes) o ya adulto (Col. particular, en Almagro), para culminar en el maravilloso —y cruel— retrato de la Col. Harrach de Viena, pintado en 1677, donde aunque la composición general y el escenario son los mismos, ha variado la indumentaria, mostrando al Rey con el soberbio atuendo de Gran Maestre del Toisón, cuya pompa teatral contrasta dramáticamente con la enfermiza apariencia del rostro y el tono descolorido y frágil de los cabellos rubio-ceniciento.

Firma de Juan Carreño de Miranda en el lienzo del Museo de Asturias.



El Salón donde se presenta al Rey, es el llamado Salón de los Espejos del viejo Alcázar de los Austrias, cuya decoración había dispuesto Velázquez y en cuya decoración al fresco, en la bóveda, había intervenido el propio Carreño en 1659. En los espejos se reflejan algunos lienzos entre los cuales se puede reconocer el gran retrato ecuestre de Felipe IV por Rubens, que conocemos por la gran copia de los Uffizi, ya que el original se perdió en el incendio del Alcázar de 1734. A su lado se advierte —con gran dificultad en el ejemplar de Oviedo; con mayor claridad en el de Berlín, de dos años más tarde— el Ticio de Tiziano, hoy en el Museo del Prado, y otros lienzos difícilmente identificables, que quizás tengan valor simbólico tal como se ha apuntado recientemente. El Felipe IV, acompañado por la Divina Justicia y la Fe Católica, expresa la continuidad de la Monarquía española y define al joven rey como Príncipe cristiano, y el Ticio expresa el justo castigo de los que atentan contra la Divinidad y el Poder.

El tratamiento del espacio en todas las versiones conocidas refleja la soberbia maestría velazqueña, pero el ejemplar del Museo de Asturias resulta quizás aún más espacioso y atmosférico, al presentar una mayor distancia entre el borde del lienzo y los pies del monarca. La figurilla queda así un tanto alejada de nosotros y el efecto de «aire ambiente» interpuesto, se hace más evidente, a la vez que la silueta se hace más diminuta y quebradiza, más infantil, sin perder su majestad. En otros ejemplares, en que el soberano se presenta algo mayor en edad, esa distancia se acorta y al aproximarnos nos parece más crecido, más adulto, llenando con su estatura la entera dimensión del lienzo, tal como, por ejemplo, aparece en el citado cuadro de la Col. Harrach, de 1677.

No es de este lugar anotar toda la serie de versiones de la composición que se conservan, con calidades desiguales y en ocasiones evidentemente copias. Citadas quedan las más conocidas.

El ejemplar del Museo de Bellas Artes de Asturias ocupa entre ellas el primer lugar, tanto por su cronología, como por su soberana calidad.

BIBLIOGRAFIA

- A. A. Palomino y Velasco, *Museo Pictórico y escala óptica, con el Parnaso Español pintoresco y laureado*. 2 Vol. Madrid, 1715 y 1724, Ed. Aguilar, Madrid, 1947.
- J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800 (Vol. I).
- J. A. Ceán Bermúdez, *Diálogo entre el cardenal D. Gaspar de Borja y Velasco y D. Juan Carreño de Miranda, sobre el aprecio, suerte y paradero que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora*. Madrid, 1820.
- Fermín Canella y Secades, *Noticias del pintor asturiano Juan Carreño de Miranda*, Avilés, 1870; corregidas y muy aumentadas en la «Revista de Asturias», Oviedo, 1880, e incluidas en *Estudios asturianos: Cartafueyos d'Asturies*, Oviedo, 1886.
- Catalogue abrégé des Tableaux exposés dans les salons de l'Ancien Asile de Pau, appartenant aux héritiers de feu Mgr. L'Infant don Sebastian de Bourbon et Bragance*. Pau, Septiembre 1876.
- Collection de Tableaux de Son Altesse Royale le prince D. Pedro de Borbón y Borbón, duc de Durcal*. París, 1890.
- D. Berjano Escobar, *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid, s. a. (1925).
- R. A. Marzolf, *The life and work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Ann Arbor, 1961.



Museo del Prado. Detalle de la mesa soportada por los leones de bronce dorado fundidos en Roma por Marco Bonarelli, para el Salón de los Espejos.

J. Baticle, *La Fundación de la orden trinitaria de Carreño de Miranda*, «Goya» n.º 36 (1964), pp. 140-153.

J. Barettini Fernández, *Juan Carreño pintor de Cámara de Carlos II*. Madrid, 1972.

M. Agueda, *La colección de Pinturas del infante Don Sebastián Gabriel*. «Boletín del Museo del Prado», T. III, n.º 8 (1982), pp. 102-117.

Steven N. Orso, *A lesson learned: Las Meninas and the State Portrait of Juan Carreño de Miranda*, en «Record of The Art Museum», Princeton University, vol. 41, n.º 2, 1982, pp. 24-34.

Museo de Bellas Artes de Asturias



Museo del Prado. Uno de los lienzos reflejados en los espejos venecianos del **Retrato de Carlos II: el Ticio**, de Ticiano.



Otro de los lienzos reflejados en los espejos del **Retrato de Carlos II: el Retrato ecuestre de Felipe IV**, de Rubens, según la copia conservada en la Galería de los Uffizi.