

Colección **CONFLUENCIAS**

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*

Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1890-1914)*

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance (dirs.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*

Giuseppe Galasso, *Carlos V y la España imperial. Estudios y ensayos*

Vicente Lleó, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*

Beatriz Blasco Esquivias, *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*

Todo proceso de fabricación de la imagen pública de un monarca conlleva inevitablemente la manipulación y transformación iconográfica del hombre concreto en el que recae la corona. En la Edad Moderna, las artes y la literatura se aliaron en cada ocasión al servicio de la propaganda y del prestigio del linaje al que pertenecía el nuevo rey, pero probablemente nunca la construcción visual y simbólica fue más desmesurada que con el último Habsburgo hispano, Carlos II (1661-1700). La muerte de su padre, el Rey Planeta, cuando el príncipe sólo tenía cuatro años, sus enormes debilidades físicas y mentales, y la decadencia imparable de un imperio en permanente crisis, llevaron a la reina regente, así como a los sucesivos validos y consejeros, artistas y pedagogos, a convertirlo en un rey escondido que apenas abandonó la corte, sustituido en todos los escenarios por su imagen artística. Rodeados de elementos alegóricos, mitológicos, heráldicos, astronómicos, emblemáticos y especialmente dinásticos, los retratos y las representaciones del enfermo y frágil Carlos, realizados entre otros por Luca Giordano, Sebastián de Herrera Barnuevo, Juan Carreño, Francisco Rizi, Juan de Valdés Leal o Claudio Coello, dan lugar a una de las construcciones icónicas más deslumbrantes de la cultura del Barroco áulico, y en ella alcanzan su plenitud muchos de los discursos apologéticos y visuales de la casa de Austria, como Hércules, Salomón, el Sol, el retrato ecuestre, la *Pietas Austriaca*, el Toisón de Oro y otros muchos. Descifrar adecuadamente estas apoteosis retóricas permite entender la imagen simbólica de la Monarquía Hispánica durante el Siglo de Oro, una imagen que funcionó con gran eficacia pues el espejismo se prolongó durante décadas, y el rey inventado mantuvo prácticamente intacto el imperio durante treinta y tres años. Tan sólo su muerte sin descendencia puso por fin en evidencia el artificio.

**Víctor Mínguez** es catedrático de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Especialista en el análisis de las imágenes del poder, ha publicado libros relevantes de iconografía política como *Los reyes distantes* (1995), *Los reyes solares* (2001) y, junto con Inmaculada Rodríguez, *Las ciudades del absolutismo* (2006) e *Himeneo en la Corte* (2013). Ha sido comisario de diversas exposiciones internacionales centradas en el arte iberoamericano. En la actualidad dirige el proyecto «Triunfos barrocos: la fiesta en los reinos hispánicos», del que ya se han publicado los dos primeros volúmenes: *El reino de Valencia* (2010) y *Los virreinos americanos* (2012).

**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica



**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica

LA INVENCIÓN DE CARLOS II • VÍCTOR MÍNGUEZ



La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Esta serie acoge un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congresos centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.

PRÓXIMOS TÍTULOS:

Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante y José Luis Colomer (dirs.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles*

José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Juan Caramuel y la probable arquitectura*



**CEEH**  
Centro de Estudios  
Europa Hispánica



9. Blas de Prado, *La emperatriz María de Hungría y Felipe III, príncipe*. 1586. Óleo sobre lienzo, 205 x 169 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz.

Pinturas o estampas como éstas no son representaciones cotidianas de la vida en la corte, sino una declaración visual del papel desempeñado por la reina madre en la formación de su hijo. Aunque escasos, existen precedentes formales e ideológicos de esta iconografía, como por ejemplo el lienzo de Blas de Prado *La emperatriz María de Hungría y Felipe III, príncipe* (fig. 9), una grisalla realizada para decorar un arco efímero erigido en Toledo para recibir las reliquias de santa Leocadia, y que hace pareja con otro en el que aparece la hermana del heredero, la infanta Isabel Clara Eugenia, sosteniendo un retrato en miniatura de su padre, Felipe II<sup>18</sup>. Por encima de las referencias dinásticas sobresale en esta pintura el papel tutelar que la tía abuela ejerció sobre su sobrino nieto, sustituyendo en esta tarea a su madre fallecida, y presentándolo públicamente a la edad de cinco años ya con el collar del Toisón de Oro al cuello<sup>19</sup>.

## II

# Regiofanías. El rey inmóvil

El nacimiento en 1661 del príncipe Carlos, última esperanza de la familia real y de la agotada dinastía, provocó un estallido de alegría popular, como sucedía siempre por otra parte en todas las cortes europeas ante la llegada de un nuevo heredero:

Cientos de hacedores de horóscopos pregonaban sus vaticinios. Contra lo que muchos temían, los augures más conocidos aseguraban que el Príncipe llegaría a ser Rey. La mayor parte de las cartas astrales se mostraban entusiastas: Saturno era el planeta que enviaba sus mayores efluvios, un astro que se encontraba en el horizonte de la corte de España, sin aspectos maliciosos, próximo a Mercurio y muy cerca del Sol. Todo eran signos positivos y el hecho, además, de haber nacido el día 6 lo ratificaba mejor todavía, porque este número era signo de tantas y «tan raras excelencias»<sup>1</sup>.

Sin embargo, y como ya se ha dicho, lo cierto es que el príncipe fue raquítico desde el día en que nació, y las nodrizas se sucedieron –hasta quince– para amamantarlo. Ante las debilidades físicas y mentales que se vislumbraban en el heredero de la corona hubo una estrategia calculada de ocultarle a la vista de los demás. Las inevitables comparecencias públicas en palacio se rodeaban de todo tipo de precauciones. Antonio Álvarez-Ossorio explica cómo las ceremonias palatinas en la Capilla Real, ante la imposibilidad de que Carlos niño escenificara el ritual de la majestad que exigía la etiqueta, languidecieron entre 1665 y 1675, y sólo el 6 de enero de este último año, festividad de los Reyes Magos, la ceremonia recuperó su brillo, cuando el rey tuvo la madurez suficiente para realizar con soltura los ritos a que su corona obligaba. Lo cierto es que a partir de ese momento, y según señala este investigador, Carlos II demostró su destreza en el dominio del lenguaje gestual impuesto por la etiqueta, y en este aspecto fue alabado en general por los embajadores<sup>2</sup>.

estos lienzos y algunos otros más, según Fernando Marías, no son exactamente presentaciones del príncipe heredero, sino pinturas que aunque muestran a éste obedecen a otras intenciones diversas<sup>7</sup>. Según Marías, son ejemplos característicos de la presentación de la imagen del sucesor como tal *El príncipe Baltasar Carlos* (hacia 1633, Londres, Wallace Collection), de Diego Velázquez, en el que el niño sostiene el bastón y ciñe la espada bajo un cortinaje, tras haber dejado su sombrero emplumado sobre una almohada (es decir, un cuadro que responde a todas las convenciones del retrato áulico de aparato, al margen de la corta edad del protagonista), y el de Rodrigo de Villandrando *El príncipe Felipe, futuro Felipe IV, y el enano Soplillo* (hacia 1619, Madrid, Museo del Prado), pintado para conmemorar quizás el juramento del que sería Rey Planeta como heredero al Reino de Portugal: el príncipe, vestido de blanco y exhibiendo el collar del Toisón, apoya una mano en la cabeza del enano, mientras con la otra ciñe la espada; el cortinaje, la columna y el morrión con plumas sobre un baúl son los otros elementos que oficializan esta imagen de juventud.

El primer retrato del futuro Carlos II, de ser cierta la atribución que hizo Eric Young, sería el que, siendo aún un bebé, le pintó Juan Bautista Martínez del Mazo –*El príncipe Carlos, después Carlos II* (Glasgow, Pollok House)–, donde el recién nacido aparece recostado y envuelto en telas de calidad<sup>8</sup>. En esta pintura todavía no se advierte una fisonomía definida, como será luego constante en todos los retratos de Carlos II, desde niño hasta su muerte; sí se aprecian en cambio sus rasgos característicos en el retrato ya de aparato pintado por David Teniers III, *Carlos II, rey de España, niño* (fig. 10). El príncipe todavía tiene sólo dos años, pero ya luce las insignias del poder –Toisón, corona, cetro y espada– y, aunque dulcificados, descubrimos ya sus peculiares ojos, nariz y boca.

Carlos II evidentemente no era atractivo. Había heredado los rasgos faciales característicos de los Habsburgo, patentes en los retratos de corte desde Carlos V –amplia frente, nariz aguileña y prognatismo–, pero aún más acentuados, añadiendo bello caído,



10. David Teniers III, *Carlos II, rey de España, niño*. Hacia 1663. Óleo sobre lienzo, 121 x 99 cm. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts.



11. Juan Carreño de Miranda, *Carlos II*. Hacia 1670. Óleo sobre lienzo, 78,1 x 64,8 cm. San Francisco, Fine Arts Museum. Mildred Anna Williams Collection, 1940.43.

recogen fielmente su particular fisonomía, si bien levemente idealizada y embellecida. Young elogió cómo, primero Carreño y después Claudio Coello, rindieron homenaje a Velázquez en su esfuerzo por dotar a sus retratos carolinos de una fórmula que dignificara al monarca sin sacrificar la verosimilitud, como había hecho el pintor sevillano respecto a Felipe IV<sup>10</sup>. Si nos fijamos por ejemplo en el lienzo de Carreño pintado hacia 1670 (fig. 11), el retrato no disimula su prognatismo ni su afilada nariz, pero sus grandes ojos, su suave cutis, su largo cabello y una ligerísima sonrisa dotan de ternura e inocencia al rostro del monarca. Quizá fueron precisamente su mirada permanentemente sorprendida y su extravagante peinado –larguísimo y suelto–, los detalles que mejor le caracterizaron toda su vida, por encima de sus heredados perfiles dinásticos. Dicha cabellera responde a los patrones de la época, pero al margen de una moda coyuntural no cabe duda de que fue para Carlos II lo que la barba para el emperador Carlos V: una solución estética que disimulaba imperfecciones a la vez que singularizaba iconográficamente al personaje. Cuántos retratos pintados o dibujados en ausencia del modelo, en tierras lejanas o realizados por artistas de dudosa calidad

cabellos lacios y mirada perdida. Su porte era cualquier cosa menos gallardo. El gesto de apoyarse en la mesa con el que aparece en los retratos de Carreño de Miranda pone de manifiesto las dificultades del monarca para sostenerse de pie, tal como relataba el nuncio pontificio Nicolini cuando le describió a la edad de dieciocho años: «el Rey es más bien bajo que alto, flaco y feo. Mira con expresión melancólica y un poco asombrada. Si no anda no puede tenerse en pie, como no sea apoyándose contra una pared, una mesa o en alguna persona»<sup>9</sup>.

Las efigies infantiles que nos han llegado de Carlos II, realizadas entre otros por los pintores de cámara Sebastián de Herrera Barnuevo y el mismo Carreño de Miranda, mantienen la solemnidad del retrato de aparato austracista, mostrando al niño y al muchacho con la gallardía que corresponde a un monarca adulto. Los rostros pintados



12. Coenraet Decker, *Carlos II*.  
1675. Grabado en *Arca Noë in tres libros digesta* (Amsterdam, Joannem Janssonium, 1675, fol.), de Athanasius Kircher. Madrid, Museo de Historia.



13. Anónimo, *Retrato alegórico de Carlos II niño*. Último tercio del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 161,5 x 113,5 cm. Sevilla, colección Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

pueden ser identificados como de Carlos II gracias a dichas guedejas leoninas. El sorprendente e inquietante retrato de un joven Carlos realizado por Coenraet Decker en estampa calcográfica como ilustración de uno de los libros de Athanasius Kircher (fig. 12), una representación convencional si no fuera por la inestabilidad de la corona sobre la mesa, atrae hábilmente la mirada del espectador hacia unos cabellos que caen hasta más abajo de los hombros y unos enormes y estrábicos ojos. Y el lienzo *seicentista* de pintor anónimo *Retrato alegórico de Carlos II niño*, recientemente adquirido por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla (fig. 13), muestra al rey envuelto en todas las convenciones del retrato de aparato –insignias, armadura, león, cortinaje, orbe, laurel–, pero singularizado por los bucles de su extenso y reluciente cabello dorado y por su ingenua mirada<sup>11</sup>.

### III

## *Unico Universus.*

# El espejo dinástico

El preceptor de Carlos II, el ya mencionado varias veces Francisco Ramos del Manzano, estructuró su tratado de educación de príncipes –*Reynados de menor edad y de grandes reyes* (1672)– proponiendo a su pupilo siete modelos de monarcas históricos que accedieron tempranamente al trono y obligaron a regencias en la mayoría de los casos: Salomón, Teodosio II, los reyes castellanos Alfonso VIII, Fernando III, Alfonso IX y Enrique III, Luis IX de Francia, Jaime I de Aragón y Carlos V de Habsburgo. Además del hecho de tratarse de reyes cuyas circunstancias vitales en el acceso a la corona coincidieron con las del último Austria, Ramos del Manzano establece con ellos un itinerario si no dinástico, sí de alguna manera genealógico-simbólico. Arranca con Salomón –al que como luego veremos se relacionó repetidamente con los Habsburgo hispanos–, prosigue con un emperador romano, dos reyes santos y diversos reyes hispanos, y concluye con el tatarabuelo de Carlos II, el emperador Carlos, que permite enlazar a la vez con los reyes de la rama española de la casa de Austria. Pero el libro de Manzano, aunque original por tratar de reyes niños, no es novedoso al proponer como modelos de buen gobierno a los antepasados dinásticos. El recurso a los ascendientes, pretendidos, imaginados o reales, a la hora de construir una genealogía más o menos mítica es constante en las construcciones propagandísticas y simbólicas de los Habsburgo. Recordemos que el ya también citado jesuita Juan Eusebio Nieremberg proponía al príncipe Baltasar Carlos en 1643 en su *Corona virtuosa, y virtud coronada* los *exempla* de los emperadores y reyes de la casa de Austria. Y ya en el siglo xvi el futuro Felipe III fue destinatario de dos textos genealógicos de gran interés: el *Tratado de las estatuas antiguas y principio que tuvieron con memoria particular de las figuras y retratos de los reyes de España* (manuscrito, hacia 1590) de Diego de Villalta, cuyo autor proponía al príncipe como





21. Alexander Colin, *Cenotafio de Maximiliano I* (detalle).  
Hacia 1584. Bronce y mármol. Innsbruck, Hofkirche.

o a su descendencia, como podemos advertir en la decoración de su mausoleo. Según Simone Ferrari, en el proyecto original el cortejo de figuras escultóricas no lo compondrían veintiocho retratos sino cuarenta<sup>5</sup>. Entre las esculturas bronceas distinguimos a diversos monarcas y consortes, como Fernando de Aragón, Juana la Loca, Felipe el Bueno, María de Borgoña, Carlos el Temerario, Fernando de Portugal, Arturo de Bretaña, Clodoveo, Teodorico o Godofredo de Bouillon, estableciendo una cadena regia que enlazaba mitos como el ciclo artúrico, las cruzadas y el origen del Toisón de Oro con la realeza franca y goda, remontándose hasta la Antigüedad.

Como han explicado Karl Brandi y Pierre Civil, la política del emperador Carlos V, nieto de Maximiliano I, fue guiada también por el pensamiento dinástico, entendiendo éste como promoción del monopolio familiar del poder supremo, identificando Estado y dinastía<sup>6</sup>. Podemos verlo ejemplificado en *La procesión triunfal de Carlos V* grabada por Hans Schäufelein tras la coronación del emperador en Bolonia, su victoria en Túnez y su triunfo romano (fig. 22). En ella, Carlos aparece sentado en un carro, portando las insignias del poder y rodeado de sus ilustres ascendientes: Fernando de



22. Hans Schäufelein, *La procesión triunfal de Carlos V* (detalle). 1537. Entalladura policromada, 307 x 2485 mm. Publicada por Hans Guldenmund. Viena, Graphische Sammlung Albertina.

Aragón, Carlos el Temerario de Borgoña, Maximiliano de Austria, Felipe el Hermoso y el lejano fundador de la dinastía, el conde Rodolfo<sup>7</sup>. No era extraño por lo tanto que el emperador y sus sucesores hispanos se preocuparan constantemente por proyectar la imagen familiar y genealógica a través de distintas versiones, sobre todo el retrato matrimonial, el retrato de grupo, los árboles de linajes y las series dinásticas. Estas últimas entroncan con la propia tradición hispana anterior al advenimiento de los Habsburgo: Alfonso X el Sabio ya mandó decorar una sala del Alcázar de Segovia con estatuas sedentes de sus antepasados en 1258, que Felipe II ordenó ampliar en 1591 llegando hasta Juana la Loca, y que dio lugar a las acuarelas del pintor Hernando de Ávila recogidas en el manuscrito *Libro de retratos, letreros e insignias reales de los reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcázares de Segovia* (1594, Madrid, Museo del Prado). El Salón del Trono del Alcázar de Segovia se derrumbó en 1860, perdiéndose la serie alfonsina, pero se ha conservado en cambio la serie del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, iniciada por Enrique IV y continuada por otros monarcas hasta Fernando VII.



23. Pedro Perret, *El infante don Carlos de Austria ante el retrato de su bisabuelo Carlos V*. 1622. Grabado en *Epítome de la vida i hechos del Invicto Emperador Carlos V* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1622, in-4º), de Juan Antonio Vera y Zúñiga.



24. Anónimo, *Carlos II*. 1666. Grabado en *Quaestio regio-iuridica num summus Pontifex romanus stante coronae Lusitanica* (Alcalá de Henares, s.n., 1666, in-4º), de Francisco Isidoro de Alba.

Fernando Checa vincula estas imágenes y otras similares a las ya mencionadas galerías de retratos regios en palacios como el Real Alcázar de Madrid o en las casas de la nobleza<sup>16</sup>.

Una estampa especialmente interesante pertenece al reinado de Carlos II. Ilustra el libro de Marcos Bravo de la Serna *Espexo de la juventud moral, político y christiano* (Madrid, 1674) y, expresando la idea del título, la imagen muestra al hermano bastardo de Carlos II de medio cuerpo mirándonos directamente, a la vez que su perfil se refleja en un espejo apoyado sobre una mesa. Insistiendo en la idea del espejo como modelo, la orla de este retrato poligonal está formada por doce emblemas cristalinos –lema, *pictura* y letra– que obviamente declaran las virtudes de Juan de Austria: juventud, religión, verdad, devoción, obediencia, esperanza, castidad, estudio de las letras, silencio, fortaleza y liberalidad.



25. Taller de Sebastián de Herrera Barnuevo, *Carlos II y sus antepasados*.  
Hacia 1667. Óleo sobre lienzo, 195 x 108 cm. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.