

## LOS RETRATOS ECUESTRES DE CARLOS II Y MARIANA DE NEOBURGO POR LUCAS JORDÁN. UNA APROXIMACIÓN A SU ESTUDIO

MIGUEL HERMOSO CUESTA \*

### Resumen

*El presente artículo pretende contextualizar dos obras de Lucas Jordán, los retratos ecuestres de los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo. Importantes como propaganda de la monarquía (a pesar de su tamaño) al presentar una serie de claves iconográficas propias del pleno barroco pero también idóneas teniendo en cuenta la supuesta colocación del retrato ecuestre del rey, de gran tamaño, para el que el primero de los cuadros estudiados aquí constituiría el boceto.*

*Sin rechazar esta hipótesis, el autor piensa que ambos retratos pudieron pensarse como obras completamente terminadas, debido a las réplicas existentes, a que no queda constancia en la documentación de la época de un retrato de grandes dimensiones de la reina y al grado de finalización de los mismos.*

*The present article is an study of the equestrian portraits of the kings of Spain Carlos II and his wife Mariana de Neoburgo done by the neapolitan painter Luca Giordano. This pair of pictures constitute an important tribute to the idea of the monarchy as a catholic and victorious over the heresy almost divine institution and to the kings as its representatives on earth.*

*Both pictures were probably thought as finished works despite their measures, and the king's portrait was almost certainly used as a sketch for a greater portrait of the monarch, destined to an important room in the Alcázar Real in Madrid.*

\* \* \* \* \*

### Introducción

Tradicionalmente se afirma que en los últimos treinta años del siglo XVII se asiste a una progresiva decadencia de la pintura en España, afirmación debida tal vez a la falta de estudios sobre los pintores de la época<sup>1</sup> o a la convicción de que la crisis económica que padecían los territorios de la monarquía debe ir acompañada de la correspondiente crisis en el terreno artístico.

---

\* Becario F.P.U. del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga acerca de la pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas.

<sup>1</sup>Un panorama de la pintura de la época de Carlos II la ofrece el catálogo de la exposición VV.AA. *Pintores del reinado de Carlos II*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1996.

Desde luego no surgirán pintores de un talento comparable al de Velázquez, pero no se puede obviar la presencia de autores como Coello o Palomino, junto a otros maestros menos estudiados pero que mantienen un nivel de calidad más que aceptable en lo que a pintura se refiere, como Alonso del Arco o Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, ambos hábiles ejecutantes de retablos y retratos, muertos ya en el siglo XVIII.

Junto a las obras de los artistas activos en el reinado del último de los Austrias españoles hay que contar con la existencia de un enorme patrimonio pictórico que no había hecho más que acrecentarse desde tiempos de Carlos I, por lo que se puede concluir que el panorama artístico español que se ofrecía a los pintores a finales del siglo XVII no era en absoluto desdeñable, ofreciendo amplias posibilidades para el estudio y el desarrollo de la pintura.

Lucas Jordán<sup>2</sup> no debió sentirse como un extraño en nuestro país, al fin y al cabo había nacido en un virreinato español, por lo que conocía en cierto sentido las costumbres y gustos españoles. Por otro lado, Jordán que había enviado cuadros a las principales cortes de Europa y que había viajado por toda Italia, estaba al corriente de las últimas tendencias artísticas, lo que junto a su capacidad de asimilación del estilo de otros pintores lo convertía en un referente indispensable del arte más moderno de la segunda mitad del siglo XVII (merece la pena recordar que el pintor no es un caso único, y que artistas como Carlo Maratta o Charles le Brun adoptan el mismo «eclecticismo» que nuestro pintor, tomando lo mejor de cada artista, pasado o contemporáneo a Jordán).

También hay que tener presente el carácter tan entendido en pintura de la Corte española, gracias a los esfuerzos como mecenas y coleccionista del rey Felipe IV, que su hijo Carlos II no haría sino continuar, aunque en menor medida.

A este ambiente y con tales cartas de presentación llega Giordano (o Jordán) en 1692, por lo que no es de extrañar que el rey lo nombre pintor de Cámara. Su principal cometido a partir de esa fecha será realizar una ambiciosa serie de decoraciones murales en El Escorial, el Alcázar de Madrid, la catedral de Toledo y diversas iglesias de la Corte, desarrollando un programa de exaltación de la Monarquía hispánica y de la Iglesia católica.

Sus dotes para la pintura así como su extraordinaria rapidez en la ejecución lo hacían especialmente apto para esta tarea, pero eso no

---

<sup>2</sup>La obra fundamental sobre el pintor es la de FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano*, Nápoles, 1966 (edición revisada y ampliada en 1992).

excluyó que demostrara su capacidad en otros campos, como el del retrato, del que son buena muestra las obras estudiadas en el presente artículo.

## Descripción

Se trata de dos telas propiedad del Museo del Prado<sup>3</sup> que representan a Carlos II y a su segunda mujer, Mariana de Neoburgo, a caballo. En el mismo museo se guardan unas réplicas de calidad algo peor<sup>4</sup> y otro cuadro, esta vez un retrato ecuestre del rey con unas características algo diferentes, pero su menor calidad (seguramente se trate de réplicas de taller) hace que nos centremos en el estudio de los prototipos.

El primero de ellos muestra al rey, montado a caballo y mirando directamente al espectador, vistiendo armadura, con la insignia del toisón de oro en el pecho y la bengala en su mano derecha, avanza desde un bosque a la izquierda del cuadro mientras su caballo pisotea a los infieles, identificados por los turbantes que llevan en sus cabezas. La personificación de la Religión asiste desde lo alto contemplando al monarca e indicándole el camino a seguir; lleva un cáliz en la mano derecha mientras un ángel a su lado tiene la cruz entre sus brazos. Detrás del rey un paje sostiene su yelmo. La composición se basa en dos diagonales, una que sube desde el paje, en el ángulo inferior izquierdo, hasta la figura del rey y que parece prolongarse por las nubes situadas detrás de él, y otra que va desde la figura de la Religión, en el ángulo superior izquierdo, hasta los enemigos vencidos del ángulo inferior derecho, encontrándose la figura del monarca en el cruce de ambas.

El retrato de la reina la presenta sobre una hacanea blanca, avanzando al paso, lleva un amplio vestido rojo con un gran pectoral de pedrería en el pecho, mira directamente al espectador y sujeta las riendas de su montura con ambas manos. Sobre ella aparecen unos angelitos con el cuerno de la abundancia del que salen espigas de trigo y flores, mientras otro derrama rosas sobre la efigiada. A su paso unas náyades le ofrecen los frutos de la tierra, mientras en primer término la representación de un río cierra la composición en el ángulo

<sup>3</sup>N.º de catálogo 197 y 198, ambas se hallan pintadas al óleo sobre lienzo y sus dimensiones son de 81 x 61 cm. Museo del Prado, *Inventario general de pinturas. I. La Colección Real*, Madrid, 1990, p. 307. Ferrari y Scavizzi las incluyen en su obra dentro de la ficha A532.

<sup>4</sup>Procedentes del Legado Fernández-Durán. Miden 80 x 62 cm (n.º inventario 2762 y 2763).

inferior derecho. El paisaje del fondo se identifica fácilmente con la bahía de Nápoles.

## Estudio

Se trata de dos obras realizadas al inicio del período español, el más influido por las obras de Velázquez<sup>5</sup>. Los bocetos manifiestan claramente la intención de imitar los retratos del maestro español en la presentación del modelo, inspirándose sobre todo en el retrato ecuestre de Felipe IV y en los de las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón, los tres en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro en época del pintor y actualmente en el Museo del Prado.

Iconográficamente lo primero que llama la atención es la presentación de los retratados, rodeados de figuras alegóricas. El retrato ecuestre se desarrolla ampliamente en Europa en el s. XVII, pero llama la atención la escasez de ejemplos españoles, excepción hecha de las obras de Velázquez.

La representación de una figura a caballo cuenta con ejemplos destacados desde la Antigüedad, pero será en el Renacimiento cuando se convierta en el prototipo de la representación de la majestad y el poder, especialmente adecuado para el emperador Carlos V al contar con un precedente como el de Marco Aurelio a caballo, colocado por Miguel Ángel en la plaza romana del Capitolio<sup>6</sup>.

Será Tiziano en el s. XVI quien de forma definitiva a la representación pictórica ecuestre de un monarca con su retrato de Carlos V en Mühlberg, encarnación del soberano como protector de la Iglesia y como monarca por delegación divina, como ha demostrado Marías<sup>7</sup>. Este será el modelo que sigan los retratos de los reyes españoles hasta la llegada de Rubens a la Corte en 1628, momento en el que aparecen en la parte superior de sus retratos de Felipe IV y de Felipe II las figuras alegóricas de la Justicia divina, la Iglesia y la Gloria, innecesaria-

---

<sup>5</sup>Para FERRARI y SCAVIZZI (*op. cit.*, 1966) se trata de unas obras de marcado carácter velazqueño, a medio camino entre lo ceremonial y lo intimista, llena de espíritu dieciochesco, en las que Giordano intenta imitar los retratos en miniatura de los últimos años de Velázquez.

<sup>6</sup>Pueden mencionarse ejemplos medievales como la estatuilla de bronce de Carlomagno, en el Louvre. La estatua de emperador de la catedral de Bamberg, la de la tumba de los Scalligeri en Verona o el fresco con Guidoriccio da Fogliano de Simone Martini en Siena. A lo largo de todo el Renacimiento italiano la influencia del Marco Aurelio será muy importante, baste mencionar los monumentos a Niccolò da Tolentino y a Giovanni Acuto en la catedral de Florencia, la estatua sobre la urna sepulcral de Paolo Savelli en la iglesia de los Frari de Venecia o el Gattamelata de Donatello en Padua.

<sup>7</sup>CHECA, F., *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 39-44, ofrece un acertadísimo análisis del cuadro.

rias por redundantes en el precedente de Tiziano, encarnación misma de la monarquía y del «Miles Christi» de tan larga tradición medieval.

Es pues en Velázquez y en Rubens en quien se inspira Jordán en su retrato del rey. Por una parte, el caballo aparece realizando una *levade*, ejercicio de alta escuela, muy difícil de conseguir, lo que demuestra la destreza del monarca y su idoneidad para dominar y conducir al caballo (identificado con el gobierno del país y de sus súbditos) y aparece como si acabara de salir del bosque que ocupa el último plano del lienzo, recursos ambos tomados de Velázquez.

Por otra parte, la composición está presidida (y casi puede decirse que dirigida) por la figura de la Iglesia en el ángulo superior izquierdo de la misma, que indica al monarca el camino a seguir, derrotando a los infieles, representados como los personajes tocados con turbantes en la parte inferior del lienzo, que están a punto de ser arrollados por el caballo (lo que añade un nuevo pretexto para la postura del mismo).

Así Carlos II aparece como un soberano victorioso en la guerra y defensor de la Fe Católica, aspectos ausentes (al menos de forma tan explícita) en el retrato de su padre por Velázquez.

Tras el rey hay un pequeño paje de espaldas que vuelve la cabeza al espectador, sosteniendo con sus manos el yelmo del monarca, apenas visible y coronado por una cimera de plumas. De nuevo se trata de una figura rastreable en composiciones de Rubens, de quien la toma Van Dyck en sus retratos ecuestres de Carlos I (Londres, National Gallery, y Royal Collection), difundiéndose a partir de entonces por la retratística europea.

Por último, para la cabeza del monarca, en posición un tanto forzada con relación a su postura, es evidente que Jordán se inspira en los retratos realizados por Claudio Coello que presentan el rostro de Carlos II casi de frente, ligeramente vuelto a la izquierda y mirando directamente al espectador.

A pesar de estos «préstamos» de otros maestros, gracias a la luz que unifica la composición, a la pincelada suelta, libre y nerviosa, acompañada por un colorido vibrante en el que contrastan el azul del cielo con los tonos terrosos de la zona inferior del cuadro (demostrando hasta que punto Giordano había asumido la lección de la escuela veneciana, tan presente en la pintura italiana de la década de 1630, así como en Rubens y en Pietro da Cortona), el cuadro es inconfundiblemente un «Lucas Jordán» y no un pastiche (y lo mismo puede decirse de su *pendant*).

Generalmente se admite que esta obra es el boceto para un gran cuadro destinado al Salón de los espejos del Alcázar real de Madrid,

perdido en el incendio de la Nochebuena de 1734, es una hipótesis fácilmente admisible, puesto que en todos los inventarios del Palacio Real la obra se menciona como un boceto, sin embargo lo terminado de la pintura hace pensar que nos hallamos ante un cuadro pensado con valor en sí mismo y no como un mero esbozo.

Realmente la iconografía era muy apropiada para semejante destino. El mencionado espacio era un amplio salón cuyos ventanales se abrían en el centro de la fachada principal del Alcázar, constituyendo el principal ámbito representativo del mismo, funcionado como salón del trono. Las obras que lo decoraban en 1700, año en que se realiza el inventario de las pinturas del mismo con ocasión de la muerte del rey, eran o bien pinturas de muy alta calidad de Tiziano, Tintoretto, Veronés, Velázquez y Rubens o bien pinturas de alto interés dinástico y de propaganda monárquica<sup>8</sup>.

Presidiendo el salón se encontraba el ya mencionado retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano, mientras en las paredes aparecían representados sus descendientes hasta llegar a Carlos II y, lo que es más importante, todos acompañados por figuras alegóricas, así, el Rey prudente aparecía en otro conocido cuadro del maestro de Cadore (actualmente en el Museo del Prado) ofreciendo al príncipe Fernando a la Fama, quien como una figura alada desciende desde las alturas para entregarle la palma de la Victoria. En primer plano un turco maniatado, y en el fondo una batalla naval.

Felipe III estaba representado en uno de los hechos más importantes de su reinado, la expulsión de los moriscos, en el famoso cuadro de Velázquez perdido en el incendio de 1734 y que era el único de su producción que incluía una figura alegórica, la representación de España, que aparecía sentada junto al rey<sup>9</sup>.

Felipe IV era el protagonista de un retrato ecuestre de Rubens (que sustituyó a uno de Velázquez), conocido gracias a una copia existente en los Uffizi. En él se muestra al rey con banda, bengala y con la cabeza cubierta con un sombrero<sup>10</sup>, mientras sobre él aparecen

---

<sup>8</sup>Testamentaría de Carlos II. Publicada por el Museo del Prado en tres volúmenes. Vid. en concreto para la decoración pictórica del Salón Grande o de los espejos vol. I (1975) pp. 18-20.

<sup>9</sup>La descripción completa del cuadro puede hallarse en la vida de Velázquez por PALOMINO, A. A., incluida en el *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1724. (Reeditada por Aguilar, 1947).

<sup>10</sup>Es la misma indumentaria que aparece en el pequeño retrato ecuestre de Carlos II mencionado al comienzo de este artículo y propiedad del Prado, del que además no se conoce que tuviera pareja, por lo que en principio podría tomarse como el boceto del cuadro que estamos analizando, sin embargo su calidad hace pensar más en una obra de taller que en un original del maestro.

la Justicia Divina empuñando un haz de rayos y la Iglesia triunfante sobre el orbe con una cruz en su mano.

En todos estos retratos hallamos un denominador común, la defensa de la Fe católica, que se realiza siempre venciendo al infiel (en el caso de Carlos V a los protestantes, en el resto a los musulmanes), rasgo que se encuentra también en el cuadro del pintor napolitano, pues como ya se ha dicho sus enemigos portan en la cabeza el turbante, lo que los identifica como musulmanes. Esto demuestra que Jordán meditó bastante el tipo de retrato ecuestre que se esperaba de él como pintor de cámara y el lugar al que iba destinado, insertándolo en una línea de continuidad que lo enlazaba con su admirado Tiziano<sup>11</sup> y la pintura veneciana del s. XVI y con dos de sus más grandes admiradores (admirados también por Jordán) Rubens y Velázquez.

Un último detalle a tener en cuenta es la postura forzada de la cabeza del rey. La misma constituye casi el distintivo del retrato oficial del monarca y es la más difundida en grabados y en los retratos de Claudio Coello y sus copias, seguramente por eso el pintor la eligió para insertarla en su obra. Otra hipótesis es que se basara en un grabado por no disponer de una imagen propia del soberano, pero es algo muy difícil de admitir (y más en una fecha tan tardía como 1694) si se tiene en cuenta el testimonio de Palomino de como Carlos II disfrutaba viendo pintar a Jordán.

Por lo que respecta al retrato de la reina, en él destacan las alegorías de la fertilidad de la tierra y, por extensión, de la soberana. Ya que Carlos II en 1689, fecha de su matrimonio con Mariana de Neoburgo aún no contaba con un sucesor a pesar de haberse casado en anteriores nupcias con María Luisa de Orleáns, el matrimonio era una cuestión de Estado y es a la futura descendencia de la pareja a lo que se alude con las espigas de trigo y los frutos que ofrecen las náyades y se derraman desde la cornucopia sostenida por los putti<sup>12</sup>.

La composición también se basa en el cruce de dos diagonales, una que va desde las figuras de la parte inferior izquierda, pasando por el corpiño del traje de la reina y terminando en el cuerno de la abundancia del ángulo superior derecho y otra que desde la cabeza del dios fluvial<sup>13</sup> sube hasta el ángulo superior izquierdo pasando por

---

<sup>11</sup>Un dato curioso mencionado por CHECA (*op. cit.*, p. 42) es el hecho de que Aretino propusiera que para destacar la defensa de la Iglesia por el emperador ésta apareciera representada en el retrato ecuestre de Carlos V como una figura alegórica con una cruz en las manos, iconografía que sería ampliamente difundida en el barroco y que ya hemos visto en el anteriormente mencionado lienzo de Rubens.

<sup>12</sup>Como es sabido la reina procedía de una estirpe en que las mujeres eran famosas por su fertilidad, lo que no impidió que muriera sin descendencia.

<sup>13</sup>Tal vez se trate del Rin, pues la efigiada había nacido en Düsseldorf.

la rienda que sostienen las manos de la soberana. El carácter de este cuadro es menos violento, con un contraste cromático buscado entre el azul del cielo y el rojo del vestido. La reina avanza hacia la izquierda, en contraposición a su esposo y, como él, ha dejado a sus espaldas un bosque.

Si el retrato de Carlos II puede ser la reducción de un lienzo de gran formato situado en el Salón de los espejos del Alcázar de Madrid no se conoce ningún retrato de tamaño similar con la efigie de Mariana de Neoburgo registrado en los inventarios del Alcázar ni del Palacio Real, por lo que podría tratarse de dos obras realizadas con carácter independiente, a pesar de que en los inventarios de Palacio sean mencionados como bocetos.

Induce a pensar en ello el carácter tan sumamente terminado de las obras dentro de sus reducidas dimensiones, lo cuidado de la factura y sobre todo la precisión con la que están realizados los rostros de los reyes, algo innecesario en un boceto (en los bocetos para el friso de la escalera de El Escorial, obra del mismo pintor, el rostro del rey en el episodio de Felipe II ordenando la construcción del monasterio muestra un parecido bastante somero con la fisonomía del rey prudente), recordándonos la habilidad de Jordán en un campo generalmente olvidado, el de la miniatura.

Pero hay otro detalle digno de reseñar. Si los modelos más cercanos al pintor eran los retratos ecuestres de Velázquez, como queda claro por la disposición de los mismos, su simbología también puede hallarse cercana a la de los mismos, para los retratos de las reinas se ha sugerido<sup>14</sup> que pudieran recordar los atuendos y monturas que lucieron en sus respectivas entradas triunfales en la Corte, tratándose de retratos nupciales en un sentido lato. Lo mismo cabría pensar del retrato que estamos estudiando, no sólo por repetir el prototipo velazqueño, sino también por el hecho de que sobre la reina se estén vertiendo rosas o porque vaya adornada con perlas, atributos tradicionales en los retratos nupciales del barroco<sup>15</sup>.

De esta forma se explicaría el recurso a una pose y a unos atributos que hacían referencia a unos hechos ocurridos tres años antes de la llegada del pintor a nuestro país sin necesidad de adelantar la fecha de realización de los lienzos, anterior a 1694<sup>16</sup>, año en el que son mencionados en el obrador de los pintores de cámara.

<sup>14</sup>GÁLLEGO, J., *Velázquez*, (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 1990, p. 229.

<sup>15</sup>Sirva como ejemplo el de Elizabeth Thimbleby y la duquesa de Andover, de Van Dyck, en la National Gallery de Londres, estudiado en el catálogo de la exposición VV.AA. *Velázquez, Rubens y Van Dyck*, Madrid, Museo del Prado, 1999-2000, pp. 172-174.

<sup>16</sup>Para Ares Espada, (en *Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano*, tesis doctoral inédita. Bolo-



El retrato, como el de Carlos II, está bastante terminado aún siendo una obra de pequeñas dimensiones y demuestra el empeño puesto por el artista en estos cuadros así como la preparación metódica de que eran objeto todas sus obras, algo que ya recoge Palomino, pero que el sobrenombre de «Fa presto» a veces hace olvidar.

Siempre se ha destacado la escasa influencia que la obra de Giordano tuvo a corto plazo sobre la pintura española, ya que la corte de Felipe V prefirió el arte francés al italiano, sin embargo me parece advertir una clara relación entre el presente cuadro y el retrato ecuestre de Felipe V pintado por Jean Ranc (Prado). En él, la pose del protagonista es muy similar, ambos monarcas sostienen las riendas del caballo con la mano izquierda y el bastón de mando con la derecha, como en el cuadro de Velázquez, pero tanto Carlos II como Felipe V miran directamente al espectador, Felipe V también aparece como un monarca victorioso en el campo de batalla, está acompañado por un caballero, que sostiene su yelmo y conducido por una victoria alada que le indica el camino a seguir y que además es la única figura alegórica de toda la producción de Ranc. Como el propio Haskell ha señalado «estamos ante un intento valiente, y sorprendentemente logrado, de vuelta al gran estilo del siglo XVII», que se puede relacionar con Rubens, pero que encuentra sus antecedentes más inmediatos en el retrato ecuestre de Luis XIV en el sitio de Namur por Pierre Mignard (Versalles) y en el retrato ecuestre de Carlos II por Luca Giordano.

---

nia, 1954) tanto este cuadro como su pareja, que representa a la reina Mariana de Neoburgo a caballo, serían los dos retratos de los soberanos mencionados en la lista de obras del estudio de los pintores de corte del 10 de agosto de 1694.



*Fig. 1. Lucas Jordán. Retrato ecuestre de Carlos II. Madrid. Prado.*



Fig. 2. Lucas Jordán. Retrato ecuestre de Mariana de Neoburgo. Madrid. Prado.



*Fig. 3. Jean Ranc. Retrato ecuestre de Felipe V. Madrid. Prado.*