

Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)



Javier Portús Pérez

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Biblioteca Nacional de España: figs. 4-5
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1-3
- © Cincinnati Art Museum, Ohio, USA / Gift of Mary M. Emery / Bridgeman Images: fig. 10
- © KHM-Museumsverband: figs. 9 y 12
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: figs. 6 y 8
- © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: fig. 11
- © The National Gallery, London: fig. 7

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 9, 2015, pp. 107-130.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

En el año 1927 ingresó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao un retrato de busto que representa al rey Felipe IV en su edad madura [fig. 1]. La obra fue comprada gracias a la mediación de Francisco Durrio y se encontraba en el mercado artístico parisino, al que llegó tras ser sacada de Rusia a consecuencia de la Revolución de 1917¹. Aunque un informe previo a la compra realizado por Juan Allende-Salazar apuntaba a Juan Carreño de Miranda como su posible autor², los especialistas a los que, a partir de entonces, se les ha presentado la necesidad de clasificar la obra han tendido de manera unánime a considerarla producto del «taller» o del entorno de Velázquez³.

Recientemente el cuadro ha sido sometido a restauración, y tanto ese proceso como los estudios técnicos que lo han acompañado permiten acercarnos más a los valores originales de la obra y conocer mejor sus características⁴. En las páginas que siguen vamos a describir el contexto histórico-artístico en el que apareció, incorporando los nuevos datos que han surgido de su estudio técnico y restauración.

1 Era entonces propiedad del príncipe Cheremetieff. Para estos datos, Lasterra 1969, pp. 111-112; o Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999, p. 112.

2 En esa época (1925) Allende-Salazar había publicado la actualización del tomo dedicado a Velázquez de la serie *Klassiker der Kunst*, que constituía la revisión más reciente del catálogo razonado del artista. Aunque la actividad documentada de Carreño como retratista cortesano es posterior a la muerte de Felipe IV (1665), algunos críticos le siguen atribuyendo retratos de este monarca en base a análisis estilísticos. Es el caso de la obra de propiedad particular registrada en López Vizcaíno/Carreño 2007, p. 348.

3 Véase Mayer 1936, n.º 242 (la considera copia de taller del ejemplar del museo de Cincinnati); Pantorba 1955, n.º 176; Camón Aznar 1964, t. II, p. 795 (se hace eco de la atribución a Carreño); López-Rey 1963, n.º 279 (llama la atención sobre sus similitudes con el cuadro de Cincinnati).

4 La restauración y los estudios técnicos han sido dirigidos por José Luis Merino Gorospe, técnico del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao, cuyo informe sirve de base para este trabajo.



1. Diego Velázquez (1599-1660), círculo de
Retrato de Felipe IV (fragmento), c. 1657
Óleo sobre lienzo. 40,5 x 32,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/237

El cuadro siempre ha sido considerado un fragmento de una composición mayor. La radiografía [fig. 2] muestra que, en su estado actual, se trata de un «recorte» al que se ha añadido –en época desconocida– una ancha banda, de más de 5 centímetros, a lo largo de todo su perímetro. Ese carácter fragmentario está confirmado por el estudio de las llamadas «líneas de tensión» [fig. 3], es decir, de las ondulaciones que se producen en el lienzo debido a las tensiones que genera su incorporación a un bastidor. Cuando los lienzos conservan sus dimensiones originales, esas ondulaciones son más acusadas a lo largo de todo su perímetro que en el área central. En este caso, sólo en la parte superior del lienzo original es posible advertir esas «líneas de tensión», lo que sugiere que en esa zona se recortó poco. Por el contrario, en la parte inferior y en los laterales, la ausencia de las «líneas» indica que el recorte fue mucho mayor.

Aunque se conserva algún otro retrato similar de Felipe IV de dimensiones igualmente reducidas (como los de los museos de Viena, Edimburgo y Turín)⁵, se trata también de fragmentos. Las dimensiones originales del cuadro de Bilbao probablemente debieron de oscilar entre los 65 y los 70 centímetros de altura y alrededor de los 55 de anchura.

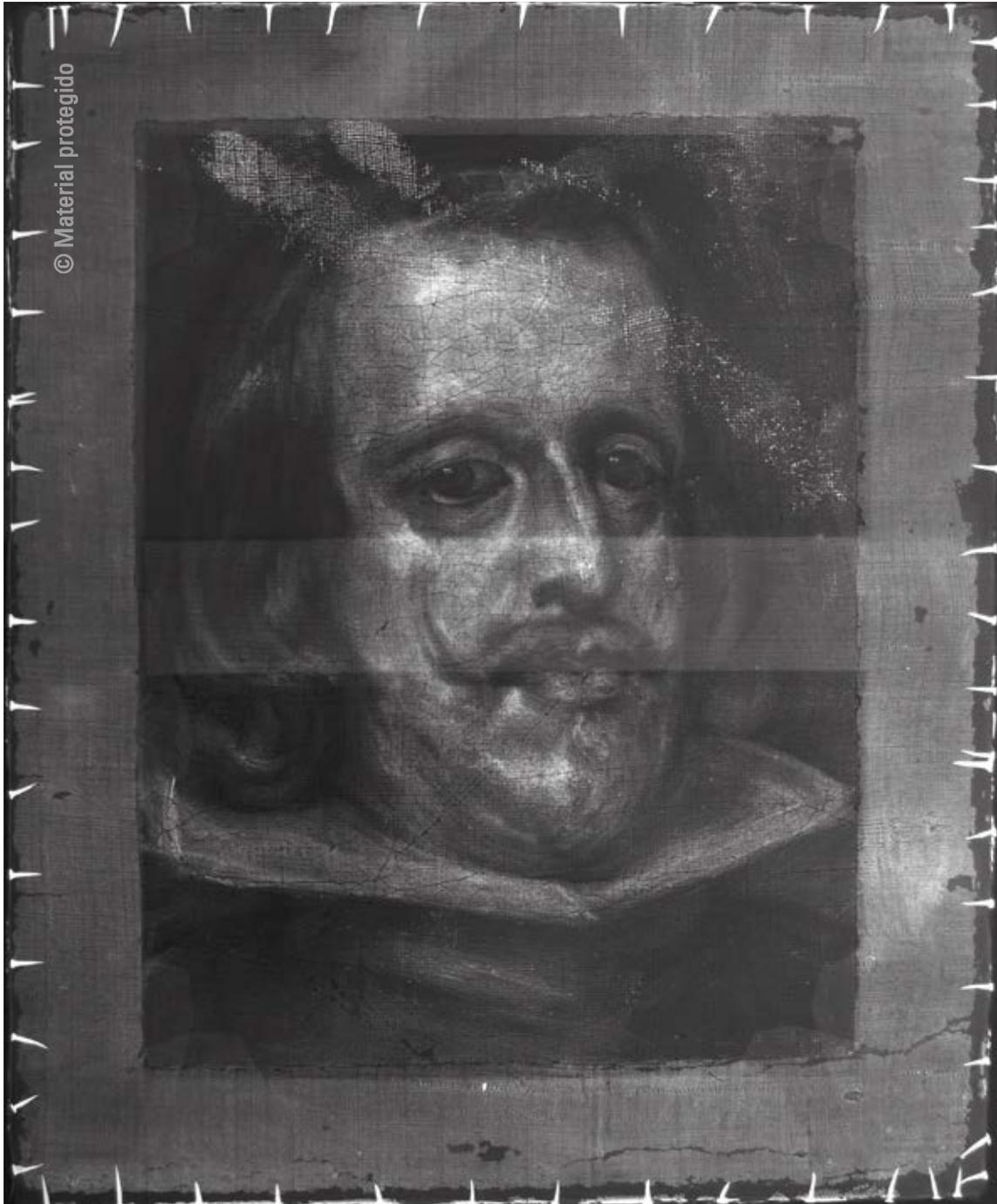
Esta posibilidad de sugerir con cierto grado de certeza sus dimensiones originales se relaciona con una de las principales características del cuadro: se trata de un retrato que sigue un modelo repetido en numerosas ocasiones. Se conocen cerca de veinte obras parecidas⁶, y las dimensiones de aquellas que no han sido recortadas se mueven en el rango que acabamos de citar. A su vez, esa proliferación de obras similares tiene que ver con tres circunstancias interrelacionadas. Por un lado, es un retrato de un rey en activo; es decir, el tipo de imagen para el que existía una demanda más alta. Por otro, fue realizado en una época en la que existía una presión muy alta para controlar la imagen real, lo que se tradujo en un auténtico monopolio de la misma por parte del pintor de cámara. Además, concurrían una serie de circunstancias históricas y personales concretas que explican esa gran proliferación de imágenes similares.

El protagonista de todas ellas es Felipe IV, que había nacido en 1605 y moriría sesenta años más tarde. Los rasgos que presenta y su comparación con sus retratos de los años treinta y cuarenta invitan a fechar estas obras a partir de la década de 1650, en la última década y media de su vida. Una serie de hallazgos documentales que se han producido en las últimas décadas han permitido situar cronológicamente con bastante precisión estas obras y reconstruir las circunstancias en las que se originaron y algunos de los usos y destinatarios que tuvieron.

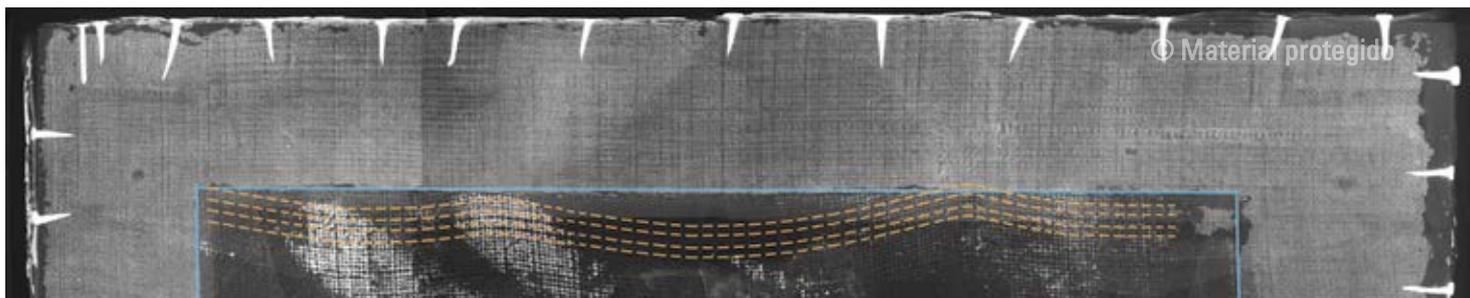
De forma genérica se tendía a fechar estas obras con posterioridad a 1651, es decir, tras acabar la segunda estancia de Velázquez en Italia. Pero la publicación, en 1986, de las cartas que dirigió Felipe IV a la condesa de Paredes de Nava aclaró muchas cosas. Ésta había sido aya de la infanta María Teresa, y en 1648 ingresó en el convento carmelita de San José, en Malagón (Ciudad Real), con el nombre de sor Luisa Magdalena de Jesús. La correspondencia tiene un tono familiar e íntimo y abunda en noticias sobre el entorno más próximo del rey. Por lo que se infiere de las cartas del monarca, un capítulo importante de las peticiones de la monja se refiere a retratos, que solicitó desde el mismo año de 1648. Habiendo estado tan cerca de María Teresa, era natural que quisiera conocer su evolución no sólo a través de las noticias que le transmitía su padre, sino también por medio de imágenes. Otra circunstancia que alentaba la petición de retratos era el hecho de que la casa real se encontraba en pleno proceso de transformación: el rey era viudo desde 1644 y había perdido a su único heredero varón (Baltasar Carlos) en 1646, por lo que era urgente un nuevo matrimonio

5 López-Rey 1963, n.ºs 267, 277 y 280. Miden, respectivamente, 47 x 37 cm, 50,9 x 45,7 cm y 42 x 33 cm.

6 Maclaren 1988, pp. 108-113.



2. Diego Velázquez (1599-1660), círculo de
Retrato de Felipe IV (fragmento), c. 1657
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Radiografía



3. Diego Velázquez (1599-1660), círculo de *Retrato de Felipe IV (fragmento)*, c. 1657
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Fragmento de radiografía en el que se observan las líneas de tensión

que proporcionara descendencia masculina. En 1649 Felipe IV se casó con Mariana, su sobrina austriaca, y a mediados de 1651 nació la infanta Margarita.

A medida que aumentaba la familia real crecía también la presión de sor Luisa por recibir retratos, para lo cual el principal obstáculo era el propio Velázquez. En varias cartas de 1651 el rey le promete el envío de los mismos; y el 13 de agosto de 1652 escribe: «Los retratos irán muy presto, aunque no se puede asegurar nada, con la flema de Velázquez»⁷. Diez meses después seguían a la espera, pues el pintor, en palabras del monarca, «me ha engañado mil veces»⁸. Los retratos llegaron algo más tarde, como prueba una carta del 8 de julio de 1653 en la que el rey se congratula de lo muy bien que habían sido recibidos en el convento los retratos «de mis parientas». En cuanto al suyo propio, explica su ausencia a través de este conocidísimo comentario: «No fue mi retrato porque ha nueve años que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo»⁹.

Felipe IV es extraordinariamente preciso en sus cálculos, pues el último retrato para el que había posado es el llamado «de Fraga» (Frick Collection, Nueva York), que fue realizado en junio de 1644, durante la campaña de Cataluña. La mención, además, sirve para fechar con posterioridad a julio de 1653 los retratos de Felipe IV en su edad madura. Para acotar más la cronología de los mismos se cuenta con el auxilio de dos estampas grabadas por Pedro de Villafranca, que hace ya tiempo habían sido incorporadas a la discusión sobre estas obras. Una de ellas es el retrato del rey que figura en la portada de *Regla y establecimiento de la orden de Santiago*, publicado en Madrid en 1655 [fig. 4]; y la otra es el que aparece en el libro de fray Francisco de los Santos *Descripción breve de San Lorenzo el Real de El Escorial* [fig. 5], que salió en 1657, también en Madrid¹⁰. Las efigies de Felipe IV en ambas estampas son muy parecidas, aunque presentan sutiles diferencias, sobre todo en la descripción del cabello. Esas diferencias son exactamente las mismas que se observan en las dos tipologías pictóricas del retrato del rey maduro y cuyos «prototipos» son los ejemplares del Museo del Prado [fig. 6] y de la National Gallery de Londres [fig. 7], respectivamente. Tanto el retrato de Madrid como la estampa de 1655 muestran un cabello menos compacto, más natural y algo más complejo en la distribución de los brillos. En el cuadro de Londres y en la estampa de 1667 éstos están más concentrados, dando lugar a una imagen más formalizada. Esa concentración, por otra parte, facilitará su copia en otras pinturas y en estampas.

7 Pérez Villanueva 1986, p. 173.

8 *Ibíd.*, p. 2000, carta del 9 de junio de 1653.

9 *Ibíd.*, p. 204.

10 López Serrano 1960.



4. Pedro de Villafraña (c. 1615-1684)
 Portada de *Regla y establecimiento de la orden de Santiago*,
 Madrid, 1655
 Biblioteca Nacional de España



5. Pedro de Villafraña (c. 1615-1684)
 Portada de *Descripción breve de San Lorenzo el Real de El Escorial*,
 de fray Francisco de los Santos, Madrid, 1657
 Biblioteca Nacional de España

No son éstas las únicas diferencias entre ambos cuadros, pues las hay también desde el punto de vista indumentario, espacial y estilístico. El cuadro del Prado es una de las obras maestras del retrato cortesano español, y en él Velázquez ha hecho gala de su capacidad para sacar un extraordinario partido a una gama cromática y unos recursos compositivos voluntariamente muy limitados. La peculiar grafía de Velázquez está presente a lo largo de toda esta obra, a través de cuya radiografía [fig. 8] asistimos a la manera como el pintor fue encajando la cabeza, especialmente el cuello, donde se advierten algunas rectificaciones¹¹. En su aparente simplicidad, es uno de los retratos de Velázquez con el juego espacial más sutil. A diferencia de sus otros retratos de busto, que se proyectan sobre un fondo plano, en éste ha introducido una sutil referencia espacial a través de las dos franjas verticales de luz que aparecen en la parte derecha del cuadro y que anticipan las ventanas de *Las meninas*, una obra posterior en uno o dos años a ésta. Igualmente, aunque hay algunas partes del tronco que están simplemente esbozadas, son lo suficientemente precisas como para construir una sólida sensación de volumen, y el pintor juega con el contraste entre el escoramiento del cuerpo del rey hacia su izquierda y la dirección opuesta de las franjas de luz para completar el juego espacial.

Este retrato de Felipe IV se distingue no sólo por su calidad, sino también por la forma como se ha resuelto la representación del monarca. Aunque desde su entrada al servicio del rey en 1623 Velázquez había dado numerosas pruebas de cierto gusto por la sobriedad retórica, lo cierto es que en ninguna de sus efigies de

11 Garrido 1992, pp. 576-577.



© Material protegido

6. Diego Velázquez (1599-1660)
Felipe IV, c. 1654
Óleo sobre lienzo. 69,3 x 56,5 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid
N.º inv. P1185

Felipe IV llegó a un extremo semejante a este retrato, en el que no existe un solo elemento que permita identificar la condición del modelo, más allá de su propio rostro. Su traje carece de cualquier tipo de adorno y ni siquiera lleva el omnipresente Toisón de Oro. Esa desnudez retórica sirve para descartar un uso «oficial» de la imagen; lo que unido a la franqueza de su ejecución, o al hecho de que algunas zonas queden simplemente abocetadas, sugiere su uso como «prototipo»; es decir, como obra para la que posó el rey, y que serviría como punto de partida para multiplicar (a través del taller) las imágenes del monarca¹². En ese sentido, hay que señalar que la obra está en las colecciones reales desde su primera mención segura, en 1745¹³.

Varias imágenes documentan ese uso. Por una parte, la estampa de 1655 a la que nos hemos referido. También el retrato del museo de Viena [fig. 9] (que en 1659 pertenecía al archiduque Leopoldo Guillermo) sigue este modelo, aunque con la adición de botonadura y cadena de oro¹⁴; y en la corte de Madrid fue utilizado para la transformación a que fue sometido *Felipe IV armado, con un león a sus pies* (Museo del Prado). Los cambios en esta obra tuvieron lugar en 1665¹⁵, cuando el cuadro fue destinado a la «Cuadra del mediodía» del monasterio de El Escorial, lo que testimonia la presencia temprana del retrato de busto en las colecciones reales.

12 Pantorba 1955, p. 194.

13 Su primera mención segura data de 1745, cuando se cita en la quinta del duque del Arco, propiedad real ya entonces.

14 G. Swoboda en Viena 2014, n.º 34.

15 Javier Portús en Madrid 2013, pp. 108-113.



7. Diego Velázquez (1599-1660), atribuido a *Felipe IV*, c. 1656
Óleo sobre lienzo. 64,1 x 53,7 cm
The National Gallery, Londres
N.º inv. NG745

Curiosamente, sin embargo, el modelo de retrato de Felipe IV que alcanzó una mayor difusión no fue el cuadro espléndido del Prado, sino la otra versión a la que hemos hecho referencia y cuyo ejemplar de mayor calidad es el que custodia la National Gallery de Londres. Como se ha indicado, es el punto de partida de la estampa de Villafranca de 1657, lo que establece un término *ante quem* para fijar su cronología. Esa fecha también se corrobora por el hecho de que el Toisón cuelga de una cadena de oro, el mismo metal que se utiliza para botones y bordados. Una pragmática del 11 de septiembre de 1657 prohibía su uso en la indumentaria, lo que establece un límite temporal para el retrato¹⁶. Esta versión acabaría convirtiéndose en la «imagen oficial» de los últimos años del reinado de Felipe IV. Así, es la que Villafranca toma como punto de partida para las portadas y páginas preliminares de los libros (varios de ellos vinculados a la monarquía), de manera que la vemos aparecer en publicaciones de 1660, 1662 (por partida doble), 1664, 1666 o 1667. El retrato es siempre similar y lo que cambia es el contexto retórico que lo rodea.

Algo parecido a lo que ocurre en el campo editorial se observa en el pictórico. La gran mayoría de los retratos del rey en esos años siguen el modelo de Londres y no el de Madrid. Así ocurre con los ejemplares de Edimburgo, Cincinnati [fig. 10], Glasgow, San Petersburgo, Turín, Academia de San Fernando [fig. 11], Ginebra o

¹⁶ *Premática que su magestad manda publicar sobre conservación del contrabando, revocación de las permissiones, prohibición del uso de las mercaderías y frutos de los Reynos de Francia, Inglaterra, Portugal, y reformation de trajes y vestidos y otras cosas* (Madrid, 11 de septiembre de 1657), Madrid, Pablo del Val, 1657.

el que pertenece a una colección particular de Madrid¹⁷, entre otros. En todos ellos la morfología del cabello y la distribución de los brillos siguen las mismas pautas.

El principal problema que plantea el panorama que acabamos de exponer tiene que ver con el estatus atributivo del cuadro de Londres. Aunque siempre se le ha reconocido una notable calidad y se lo ha considerado el mejor entre los de su serie, ya desde finales del siglo XIX, muchos críticos (por ejemplo, Beruete¹⁸) han advertido algunas debilidades de construcción. El altísimo grado de seguridad al que llegó Velázquez en los retratos de los últimos años de su carrera no hace sino poner más en evidencia esos problemas; y la comparación con el *Felipe IV* del Prado siempre se ha resuelto en claro detrimento del ejemplar inglés. Recientemente, a finales de 2013 y principios de 2014, pudo llevarse a cabo una comparación real o «física», pues ambas obras se colgaron muy próximas. En la misma sala y en espacios contiguos se exhibían también retratos de Velázquez y de su taller de la década de 1650. El cotejo de los dos retratos de Felipe IV ponía de manifiesto importantes diferencias y también alguna similitud notable. Como hemos comentado, el cuadro del Prado asombra por la mezcla de desnudez retórica, espontaneidad técnica, economía de medios y complejidad espacial, lo que se traduce en una gran inmediatez comunicativa. En el de Londres, la incorporación de botones, cadena, toisón y bordados, en vez de contribuir a definir nítidamente el tronco del rey, crea bastante confusión, pues hay zonas (el comienzo del brazo derecho, por ejemplo) que se entienden mal. Además, el fondo apenas participa en la definición de un espacio tridimensional. Al mismo tiempo, como se ha señalado más arriba, la descripción del cabello resulta más sintética y formalizada, como en general el retrato entero. Éste, sin embargo, no sólo muestra algunas rectificaciones, sino que en algunas zonas presenta la espontaneidad de escritura característica de Velázquez, como en la descripción de la capa que cae sobre el hombro izquierdo del rey.

Ambas imágenes, por otra parte, tienen algunas similitudes llamativas. En el cuadro del Prado llama la atención el toque de pincel que aparece bajo el extremo del ojo izquierdo. Se trata de un detalle aparentemente anómalo, pero que cumple una función precisa en la construcción del rostro, pues enmarca la órbita ocular. Un rasgo muy parecido se observa en el ejemplar de Londres. Lo mismo ocurre con la manera como en ambos cuadros está resuelto el mentón, donde se crea una zona indecisa y confusa que en el caso de Londres parece corresponder a una perilla canosa. Esa indefinición es similar en las dos pinturas, y refuerza la idea de la estrechísima dependencia de una hacia la otra.

Resumiendo lo dicho hasta aquí, tenemos, por una parte, un cuadro (Museo del Prado) de extraordinaria calidad, que no sirve como imagen «oficial», pues carece de insignias de la realeza, y que permaneció en las colecciones reales, donde se utilizó en 1665 para actualizar otro retrato. Hay otra obra (Londres) con características propias de una imagen «oficial», con elementos suficientes como para considerarla una pintura «original» (y no una mera copia), con un nivel de calidad sin duda inferior al del cuadro del Prado, con deudas evidentes respecto del mismo y que, a través de sus secuelas, tuvo una vida extraordinaria como imagen oficial del monarca en los últimos años de su reinado. Y todo ello hay que contemplarlo, además, en el contexto de un modelo que se había expresado de manera muy concreta sobre el tipo de problemas que originaba la realización de su retrato, derivados tanto de causas psicológicas propias como de la dinámica profesional y personal de Velázquez, circunstancias que hacían improbable que un rey cada vez más envejecido volviera a posar.

17 Para este último, Pérez Sánchez 1999.

18 Beruete 1906, p. 108.



8. Diego Velázquez (1599-1660)
Felipe IV, c. 1654
Museo Nacional del Prado, Madrid
Radiografía

Los datos anteriores admiten varias combinaciones, pero la que nos parece más probable es la siguiente: ante la acuciante necesidad de una imagen actualizada del rey, Felipe IV y Velázquez por fin se pusieron a la tarea entre los meses finales de 1653 y el año 1655. El resultado fue el cuadro del Prado, que está tomado directamente del modelo, como sugieren tanto su inmediatez comunicativa como su carácter no oficial. Algunas de las características principales de esta obra, como la ausencia de insignias, el carácter deliberadamente abocetado de algunas de sus zonas, las sutilísimas referencias espaciales o la maestría y complejidad con que está descrito el cabello, dificultaban su uso como imagen «multiplicable» y hacían necesaria una transformación. Eso dio lugar a la imagen cuyo ejemplar de mayor calidad es el de la National Gallery de Londres, en el que se han incorporado las insignias y se han simplificado tanto el espacio como la descripción del cabello, todo lo cual lo hacía más apto para ser copiado. Su calidad general y varios detalles ya apuntados sugieren que fue realizado no sólo a la vista del cuadro del Prado sino bajo la supervisión directa de Velázquez, quien probablemente intervino en el mismo. Aunque con frecuencia se ha querido advertir una diferencia en la edad que aparenta el monarca en ambos cuadros, probablemente esa sensación tenga más que ver con el propio proceso de «traducción» de un cuadro al otro y con el distinto grado de «vivacidad» que da el hecho de que uno sea un retrato «al vivo» y el otro una adaptación hecha en el estudio, más que como consecuencia de que hayan sido realizados en épocas diferentes. El retrato del Prado servía para fijar la imagen de Felipe IV en su edad madura, y una vez que se hubo pintado no era necesario ahondar en la descripción de las huellas del paso del tiempo en un monarca que había mostrado explícitamente su deseo de «no verme ir envejeciendo».

Por otra parte, el que el cuadro de Londres sea la versión de mayor calidad conocida no significa que no llegara a realizarse una mejor. De hecho, no está documentada su permanencia en las colecciones reales, pues no se ha podido trazar su historia más allá de 1862, cuando era propiedad del príncipe Demidoff, en Florencia¹⁹. La única obra de esta tipología que está documentada con certeza en un medio directamente relacionado con las colecciones reales es el retrato que se representa en la pared del fondo de *La familia del pintor*, de Juan Bautista Martínez del Mazo [fig. 12], en el que aparece un collar y un Toisón sobre el pecho del rey.

En cualquier caso, a partir de la obra de Londres o de otra muy similar, surgió toda una «familia» de retratos que satisficieron la demanda de imágenes del rey hasta su muerte en 1665. Se conocen cerca de veinte ejemplares diferentes, aunque posiblemente el número de los que se hicieron fue bastante mayor. El de la Academia de San Fernando tiene como compañero un retrato de dimensiones similares que representa a Mariana de Austria²⁰, y en Ginebra hay una pareja similar. Esa multiplicación era consustancial a los mecanismos de los retratos reales, que eran imágenes básicamente utilitarias, concebidas para difundir la presencia de los miembros de la familia real fuera del ámbito de su privacidad. En la misma época en la que Velázquez creaba el último retrato de Felipe IV, y su taller lo multiplicaba, ocurría lo mismo con la reina o con las infantas María Teresa y Margarita, aunque a una escala sensiblemente inferior, como corresponde a sus puestos subordinados dentro de la jerarquía de la familia real.

Una de las cosas que llaman la atención en estos últimos retratos de Felipe IV es lo repetitivo de su carácter. Si excluimos aquellos que han sido manipulados con el paso del tiempo y nos centramos en los que conservan sus dimensiones originales, observamos que siguen de manera extraordinariamente mimética el retrato de Londres: la misma perilla tan canosa que llega a confundirse con el mentón, una distribución exactamente igual de los bordados dorados que aparecen en la zona donde coinciden los brazos y el hombro,

19 Maclaren 1988, pp. 108-113.

20 López-Rey 1963, n.º 368.



9. Diego Velázquez (1599-1660), taller de *Felipe IV*, 1654
Óleo sobre lienzo. 47 x 37,5 cm
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
N.º inv. GG 324

una disposición similar del juego de botones y exactamente el mismo tipo de pendiente para unir el collar dorado con el Toisón de oro. Todo ello permite suponer que la producción de esta amplia serie de obras está muy directamente vinculada al taller de los pintores de cámara, que en la última parte del reinado de Felipe IV estuvo dirigido por Velázquez hasta 1660, y por Martínez del Mazo desde entonces hasta 1665. La llegada de Velázquez a Madrid en 1623 fue el punto de partida para un estricto control de la imagen real²¹; un proceso progresivo que conoció algún altibajo y que culminó en esta serie de últimos retratos de Felipe IV.

La observación directa de alguna de estas obras y el material gráfico que se dispone del conjunto de ellas permiten comprobar que las únicas diferencias reseñables se refieren a su «escritura». Las hay de mayor o menor calidad, más o menos morosas desde un punto de vista descriptivo o con distintos grados de precisión en la definición de los rasgos. Así, la vivacidad con que están descritos los adornos dorados en la versión de Londres, en la que se recrea eficazmente el juego de brillos del metal, se convierte en algo más formulario y repetitivo en las versiones de Edimburgo, Glasgow o San Petersburgo; y la soltura y espontaneidad con que está descrito el perfil de la capa de aquel cuadro no aparece en ninguna otra versión.

El retrato del Museo de Bellas Artes de Bilbao se inserta plenamente en esta dinámica. Responde completamente al modelo encabezado por el cuadro de Londres, como se puede comprobar observando cómo ha sido construido el cabello y distribuidos sus brillos. Algo similar ocurre con la elaboración del rostro, donde se sigue muy de cerca el modelo inglés: la perilla está también levemente sugerida y los brillos se

21 Martínez Ripoll 2008.



10. Diego Velázquez (1599-1660), taller de *Felipe IV*, c. 1656
Óleo sobre lienzo. 56,5 x 50,2 cm
Cincinnati Museum of Art, legado de Mary M. Emery
N.º inv. 1927.425



11. Diego Velázquez (1599-1660), taller de *Retrato de Felipe IV*, c. 1656
Óleo sobre lienzo. 66 x 40 cm
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

encuentran repartidos de forma semejante; por ejemplo, junto a la comisura derecha de los labios, entre el bigote y la aleta de la nariz, junto al lagrimal derecho, etcétera. Las diferencias de aspecto que presentan ambos retratos hay que buscarlas en la distinta vida material de ambas obras y en su diferente redacción. El recorte al que fue sometido el cuadro de Bilbao hace que concentremos toda nuestra atención en el rostro y apenas se cree espacio a su alrededor, lo que se traduce en cierto endurecimiento general de los rasgos. A ello contribuye también la desaparición de la melena que cae en la parte izquierda de la cabeza del rey, que está presente a simple vista en varios ejemplares y que también lo estuvo en el de Bilbao, como demuestra la radiografía. Eso hace que el perfil izquierdo de la cara del rey sea más brusco y no presente las transiciones que sí aparecen en el cuadro de Londres. Pero a esa sensación de endurecimiento general de los rasgos contribuye también la propia redacción de la obra, cuyas transiciones son algo más bruscas. Se observa, por ejemplo, cuando se compara el lateral derecho de las cabezas, desde el ojo hasta el mentón: los cambios de coloración están más marcados en el cuadro de Bilbao que en el de Londres, de manera que si en éste se subraya sutilmente la continuidad del conjunto y la piel conserva cierta tersura, en aquél se transmite la sensación de un rostro más trabajado por la edad. Eso se hace evidente en la zona del mentón, donde, en el caso del cuadro de Bilbao, parece que se sugiriera una papada. Aunque lo hasta aquí descrito podría hacer pensar que la obra de Bilbao es el resultado de una actualización del retrato de Felipe IV para adaptarlo a una edad más avanzada, más bien parece que estamos ante los cambios que inevitablemente se producen cuando se trata de obras realizadas por manos diferentes.

Como se ha comentado más arriba, se dispone de muy pocos datos concretos sobre la composición y el funcionamiento del taller de Velázquez en los últimos años de su carrera y sobre los mecanismos de multiplicación de sus retratos. La existencia de tantos retratos idénticos de Felipe IV es la prueba de que existió un control importante sobre los mismos, pero desconocemos las vías a través de las cuales se pudo ejercer ese control: si hubo un único taller, suficientemente productivo como para encargarse de todas las replicas, o si pudieron intervenir talleres externos. Aunque la comparación de unos retratos con otros podría ayudar a establecer algunas filiaciones, lo cierto es que las diferencias entre sus estados de conservación, la imposibilidad de un cotejo directo de estas obras (que no sea a través de simples imágenes) y la carencia de estudios técnicos dificultan la tarea, pues, volvemos a insistir, en todos los casos se ha llevado a cabo una replicación mimética y las únicas diferencias advertibles son de redacción. La comparación, por ejemplo, del material técnico del cuadro de Bilbao con el del Prado muestra usos distintos, que se advierten, entre otras cosas, en sus respectivas imágenes radiográficas, que arrojan niveles de contraste diferentes, lo que a su vez se relaciona con las notables diferencias en la capa de preparación: blanco-grisácea en el caso del cuadro de Madrid²² y rojiza en el de Bilbao. A su vez, el ejemplar de Cincinnati también parece estar pintado sobre una preparación rojiza.

Más allá de la cuestión actualmente irresoluble de su autoría concreta, el retrato de Felipe IV del Museo de Bellas Artes de Bilbao es una réplica de notable calidad de una tipología creada por Velázquez en los últimos años de su carrera, que tuvo como punto de partida el ejemplar del Prado, a partir del cual surgieron el de la National Gallery de Londres y un buen número más, y que constituye una de las cimas del discurrir del pintor como retratista. A través de estas imágenes nos asomamos al aspecto físico y psicológico de uno de los protagonistas fundamentales de la historia europea del siglo XVII y de uno de los aficionados a la pintura más cultos y entendidos que ha habido en Europa. Estas obras nos enfrentan –en su multiplicidad– a una concepción de la pintura distinta a la que actualmente tenemos. Inseparable de su definición como «obra de arte», estaba su estatus como objeto de uso, que casi siempre se imponía a aquélla, y que en el caso de los retratos se traducía en su multiplicación. Todo ello otorga a estas piezas un valor más allá del de simples

22 Garrido 1992, p. 577.



12. Juan Bautista Martínez del Mazo (c. 1611-1667)
La familia del pintor, 1664-1665
Óleo sobre lienzo. 149,5 x 174,5 cm
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
N.º inv. GG 320

«copias», pues es a través de ellas como nos explicamos la función que tuvieron y las expectativas que generaron los retratos que Velázquez realizó ante el modelo.

Como es bien sabido, la principal tarea a la que tuvo que dedicarse Velázquez tras su ingreso en la Corte fue el retrato real, lo que dio como resultado un gran número de obras que fueron multiplicadas a través de versiones, copias, etcétera. Poco a poco se van conociendo los mecanismos de su taller, y ya se puede documentar, por ejemplo, el uso de calcos. La tarea, sin embargo, está apenas comenzada, pues el número de piezas implicadas es muy elevado. Además, como se ha dicho, hay una importante carencia documental, pues la dinámica del taller dejaba muy pocos rastros administrativos, lo que dificulta el conocimiento del número de personas que integraron los obradores a lo largo del tiempo, la escala de su producción, sus procedimientos o el grado de intervención del maestro. La principal vía que queda para adentrarse en este tipo de estudios es la estadística y comparativa; es decir, el análisis individualizado y pormenorizado de cada una de las obras implicadas, y la comparación de los resultados de esos estudios, que permitiría agrupar las pinturas en series o secuencias. Estas páginas han tratado de llamar la atención sobre una de esas obras y de contribuir a difundir los datos que han aflorado de su estudio técnico, con la intención de que pueda ir elaborándose un corpus que permita en el futuro conocer mejor los métodos del taller de Velázquez.

BIBLIOGRAFÍA

Beruete 1906

Aureliano de Beruete. *Velázquez*. London : Methuen and Co., 1906.

Camón Aznar 1964

José Camón Aznar. *Velázquez*. Madrid : Espasa-Calpe, 1964.

Garrido 1992

Carmen Garrido. *Velázquez : técnica y evolución*. Madrid : Museo del Prado, 1992.

Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

López-Rey 1963

José López-Rey. *Velázquez : a catalogue raisonné of his oeuvre*. London : Faber and Faber, 1963.

López Serrano 1960

Matilde López Serrano. «Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo» en *Varia Velazqueña*, Madrid, t. I, 1960, pp. 510-512.

López Vizcaíno/Carreño 2007

Pilar López Vizcaíno ; Ángel Mario Carreño. *Juan Carreño de Miranda : vida y obra*. Oviedo : Cajastur, 2007.

Maclaren 1988

Neil Maclaren. *National Gallery catalogues : the Spanish School*. London : The National Gallery, 1988.

Madrid 2013

Velázquez y la familia de Felipe IV, 1650-1680. [Cat. exp.]. Javier Portús Pérez (ed.). Madrid : Museo Nacional del Prado, 2013.

Martínez Ripoll 2008

Antonio Martínez Ripoll. «¿Error o acierto? Sólo Velázquez pinta al rey» en Benito Navarrete Prieto (coord.). *En torno a Santa Rufina : Velázquez de lo íntimo a lo cortesano : Simposio Internacional, Sevilla, del 10 al 12 de marzo de 2008*. Sevilla : Fundación Focus-Abengoa, pp. 188-203.

Mayer 1936

August L. Mayer. *Velázquez : a catalogue raisonné of the pictures and drawings*. London : Faber and Faber, 1936.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999

Museo de Bellas Artes de Bilbao : maestros antiguos y modernos. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa = Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 1999.

Pantorba 1955

Bernardino de Pantorba. *La vida y obra de Velázquez : estudio biográfico y crítico*. Madrid : Compañía Bibliográfica Española, 1955.

Pérez Sánchez 1999

Alfonso Emilio Pérez Sánchez. «Novedades velazqueñas» en *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. 72, n.º 288, 1999, pp. 371-390.

Pérez Villanueva 1986

Joaquín Pérez Villanueva. *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava : un epistolario inédito*. Salamanca : Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1986.

Viena 2014

Velázquez : eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Museo Nacional del Prado, Madrid, und der Réunion des Musées Nationaux und dem Musée du Louvre, Paris = An exhibition of the Kunsthistorisches Museum Wien in cooperation with the Museo Nacional del Prado, Madrid, and the Réunion des Musées Nationaux and the Musée du Louvre, Paris. [Cat. exp., Viena, Kunsthistorisches Museum]. Sabine Haag (ed.). München : Hirmer, 2014.