

Un Velázquez imaginado

Un grabado ecuestre de Felipe IV en un libro de medicina del siglo de Oro retoma el debate acerca de la reconstrucción de un Velázquez perdido

Ana Gómez González.

Un joven Felipe IV, con galante porte y ataviado con la armadura militar y los objetos asociados con el poder, llama nuestra atención desde su posición privilegiada. Sobre su caballo en corveta nos lanza una mirada directa, orgullosa de las victorias militares de su pueblo. En la imagen, cargada de poder simbólico, su figura se ensalza como un emblema del buen gobierno, que Courbes refuerza con el siguiente mensaje al pie del grabado: “*La fe afirmada preparó un imperio sin fin, reivindico el imperio, no para mi sino para la fe*”, algo que como ya destaca José Manuel Matilla se nos presenta como una clara alegoría del rey frente a su lucha con los protestantes^[1].

Pero la imagen esconde otros secretos. Bastaría una ligera mirada para traer al recuerdo los retratos ecuestres pintados por Velázquez. Esos aires velazqueños que

Matilde López Serrano buscó en las estampas barrocas,^[2] similitudes formales, tanto en el esquema general de la composición como en aspectos concretos; el vuelo de las bandas al aire, la representación de la batalla en el ángulo inferior izquierdo, la actitud del representado, etc... Todo ello nos acerca al retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares, que Velázquez realizaría una década después.

Estas coincidencias entre el grabado de Juan de Courbes que encabeza este artículo y las fórmulas ecuestres velazqueñas, abrieron un debate, centrado en la posibilidad de reconstruir a través de un ejemplar suelto de esta estampa, un retrato ecuestre del rey, pintado por Velázquez y perdido. ^[3] Intentaremos abordar la cuestión rescatando los argumentos ya enunciados y aportando nuevos datos que



refuerzan esta hipótesis.

El Retrato olvidado: Velázquez y el primer retrato ecuestre del Rey

El joven Velázquez acababa de establecerse en la corte como pintor del Rey, dedicando gran parte de su tiempo a la retratística real de Felipe IV y su familia. En este apartado destaca el retrato ecuestre de 1625, hoy perdido, como uno de los primeros que realiza del joven monarca. Sabemos que el retrato fue del gusto del Rey y que por ese motivo fue expuesto al pueblo madrileño en las gradas de la Iglesia de San Felipe el Real. El retrato se convirtió así, no sólo en una referencia simbólica del poder del Rey sino también en una de las primeras imágenes que tendría el pueblo de Madrid del recién ascendido monarca. En la misma medida, supuso la aprobación pública del joven Velázquez. Su exposición debió de ser sin duda, un acontecimiento vivido de forma singular en la corte, una imagen de gran fuerza y del *natural* que debió quedar grabada en la memoria colectiva del pueblo de Madrid.

Muchos fueron los poetas y pintores que dedicaron versos y alabanzas a este retrato. Algunas, como las de Pacheco, podemos rescatarlas con un estudio detenido de las fuentes literarias. Su maestro habla de la fama que adquiere este retrato, y a él precisamente dedica las siguientes palabras: "(...) *habiendo acabado el retrato de su Majestad a caballo, imitando todo del natural, hasta el país, con su licencia y gusto se puso en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, con admiración de toda la corte y envidia de los de l'arte, de que soy testigo*" [4]. Palomino, un siglo después vuelve a lo dicho por Pacheco, y habla sobre "*la airosa y arrogante apostura del monarca*" [5]. Otros, como Vélez de Guevara, alaban su naturalismo [6], e incluso hay quien parangona al pintor con el mismo Apeles y al Rey con el mismísimo Alejandro.

Tras la exhibición pública, el retrato ecuestre formó parte de la decoración del Salón Nuevo del Alcázar, luego llamado de los Espejos. Lugar de gran representatividad regia, donde permaneció junto a otros grandes retratos como el ecuestre de Carlos V por Tiziano, con el que formó pareja hasta que a finales de la década fue sustituido por otro de Rubens. A partir de entonces su trayectoria se vuelve mas confusa. Ante la ausencia de fuentes documentales directas, algunos autores opinan que el retrato pudo decorar alguna de las habitaciones del nuevo palacio del Buen Retiro. Lo haría junto a los otros retratos ecuestres que Velázquez realizó una década después, y a los que pudo servir como punto de partida. Otros sitúan su pérdida en el incendio del Alcázar, e incluso existen posibles hipótesis que apuestan por el busto del Rey, conservado en el Museo del Prado, como un recorte del lienzo perdido [7].

El grabado de Courbes como fuente para conocer el retrato perdido

Como hemos visto, partiendo del grabado de Juan de Courbes, no somos los primeros en especular con la posible reconstrucción del retrato ecuestre del monarca, pintado por Velázquez hacía 1625, y cuyo rastro hemos perdido desde hace siglos.

Con motivo de la exposición que el Museo del Prado dedicó al papel de Velázquez como fuente de inspiración para el mundo del grabado [8], se barajó la posibilidad de que Courbes copiara el célebre retrato. Para ello basaron sus estudios acerca de un ejemplar

suelto de la estampa que se albergaba en la colección neoyorquina de William Stirling, perteneciente a la Hispanic Society, hasta hoy considerado como ejemplar único del grabado.

La Biblioteca Histórica rescata del olvido otros ejemplares del grabado que descansan entre el fondo bibliográfico de medicina y, más en concreto, junto a la dedicatoria de una obra de Antonio Ponce de Santa Cruz, médico de la Corte, a su majestad Felipe IV. Y aquí damos un nuevo paso. Si bien es cierto que la dependencia formal del grabado, salvando las diferencias de calidad con respecto a retratos de la misma tipología pintados por Velázquez, era algo que ya habían destacado Matilla y Matilde López Serrano; también es cierto que los nuevos datos que hoy conocemos y que exponemos a continuación, abren de nuevo y refuerzan con nuevos apoyos el debate acerca de la posible relación entre el retrato ecuestre y el grabado de Courbes. En definitiva, tenemos la posibilidad de imaginar a partir del grabado cómo sería el celebrado retrato de Velázquez hoy perdido.

Juan de Courbes y la posible copia del ecuestre velazqueño

De Juan de Courbes tenemos una amplia información documental en torno a su trayectoria artística, gracias al interesante estudio realizado por José Manuel Matilla, dentro del panorama del grabado español del siglo de Oro[9]. El grabador, de origen francés, debió de llegar a Madrid hacia 1620 y contó con el apoyo de su hermano Jerónimo, librero y mercader, que tenía su establecimiento en la calle Mayor, precisamente frente a las gradas de San Felipe, lugar de exposición pública del retrato. El reconocido prestigio del que su hermano gozaba en el mundo editorial contemporáneo, debió servirle al joven Juan de gran ayuda para la llegada de los primeros encargos. Durante esta década Juan de Courbes se irá consolidando como uno de los grabadores más demandados en el panorama librero madrileño, con algunos encargos tan destacados como los realizados para la *Psalmodia Eucarística* del Padre Melchor Prieto o portadas a obras del mismo Lope de Vega. Matilla documenta que entre 1623 y 1626 Courbes regresa a París, muy posiblemente para mejorar su técnica[10].

Con su vuelta a Madrid a comienzos del año 1626 se abre un nuevo capítulo en su trayectoria que durará hasta 1641. Durante este periodo goza de importantes encargos, que presentan como novedades un estilo del grabado al buril más elaborado y un cambio en la manera de firmar sus obras. En este nuevo periodo acompañará su apellido con un *fecit*, algo importante que nos permite no sólo fechar el grabado ecuestre en fecha posterior a la exposición del retrato velazqueño, sino además hablar de la posibilidad de que Courbes, quien ya estaría en Madrid en el momento de la exposición del retrato frente a la librería de su hermano, lo copiara como fuente artística para posibles estampas de tema regio que pudieran llegar.

El grabado de Courbes dentro de una obra de medicina barroca

La aparición del retrato de Felipe IV de Courbes formando parte de una obra impresa, abre nuevas vías a la investigación. Contamos con nuevos datos; el primero en referencia

en la Biblioteca Nacional, en otras bibliotecas de provincias, e incluso también en las bibliotecas de médicos curiosos y amantes de nuestras glorias literarias. Nosotros, en nuestra búsqueda de ejemplares que pudieran contener el grabado, hemos cotejado otro ejemplar en la Biblioteca Nacional, que perteneció a la Real Biblioteca.

Si volvemos a Pacheco, rescatamos un nuevo testimonio acerca de un episodio previo a la terminación del retrato ecuestre, la visita del médico del Rey a Velázquez, derecho que le pertenecía según el contrato firmado años antes: "(...) *Otra vez, por mandato de Su Majestad, y estando enfermo, envió el Conde Duque el médico del Rey, para que lo visitase*"[12]. Este texto nos hablaría de un posible encuentro entre Ponce y Velázquez los meses anteriores a la exposición del retrato, una feliz coincidencia que podría reforzar el interés del médico hacía las obras del pintor o que simplemente manifestaría un conocimiento mutuo.

En cuanto a la llegada del grabado de Courbes a la obra de Ponce y la posibilidad de que este copiara el famoso retrato que Velázquez hace de Felipe IV, podríamos argumentar varias ideas.

En primer lugar, la elección de la figura del monarca para legitimar científicamente la obra, a través de una dedicatoria a su persona. Algo que no es casual, sobre todo si tenemos en cuenta que Antonio Ponce de Santa Cruz era una persona cercana a la Corte, desde que en 1615 ascendiera al cargo de médico de cámara para Felipe III, al que acompañará en diversos viajes[13]. Esta posición le facilitaría, no sólo la obtención de protección Real para su obra, algo que retomaría en otras obras posteriores con frontispicios presididos por la figura del monarca y el Conde Duque, de nuevo sobre planchas de Courbes[14], sino también una publicación dentro de cierta calidad tipográfica y editorial encomendada a la Imprenta Real, que posibilitó la inclusión de una estampa en un momento de decadencia en el panorama del grabado español.

Ante la cuestión de si fue el propio Ponce quien eligió el tipo de retrato, o bien fue elegido por la Imprenta Real entre las planchas que Courbes (quien trabajó muy activamente para ella[15]) pudo ofrecer, sólo podemos afirmar que es un tema abierto hasta la llegada de nuevas fuentes documentales. Lo cierto es que no sería extraño que fuera el propio Ponce, quien al buscar la mejor representación del monarca, recordase la que pocos años antes[16] fue objeto de tantas alabanzas de poetas y pintores: una imagen de Felipe IV pintada por Velázquez y de sobra conocida por todos. De hecho, era éste no sólo uno de los primeros retratos realizados al joven monarca, sino sin duda su primer ecuestre, retomando la tradición y aparato de los realizados por Tiziano a Carlos V. Estas representaciones son una fuente muy recurrente para reforzar la dedicatoria de la obra de un médico de cámara real, buen conocedor de las esferas de palacio y del despliegue e importante papel que el joven Velázquez estaba adquiriendo en la corte.

Resulta muy curioso que frente a la popularidad de la que gozó el retrato de Velázquez, que tras la exposición pública se colgó en el salón de los Espejos, y que debió de convertirse en un verdadero icono del monarca para el pueblo, resulte un retrato tan conocido por sus contemporáneos y tan lleno de misterio para nosotros. Ahora sólo podemos imaginarlo a través de otros retratos ecuestres del mismo Velázquez, de los poemas y alabanzas a él dedicado, y sin duda, por este pequeño grabado dormido durante siglos en los fondos de la Biblioteca Histórica.

Notas bibliográficas:

- [1] José Manuel Matilla. *La Estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Vitoria-Madrid: Ephialte- Calcografía Nacional, 1991, pág.54.
- [2] Matilde López Serrano. *Reflejo Velazqueño en el arte del libro español de su tiempo*. Varia velazqueña 1. (1960). Pág. 499-513.
- [3] José Manuel Matilla. *Arquetipos Velazqueños: La pintura de Velázquez en el grabado de sus contemporáneo*. En Velázquez en blanco y negro. Museo del Prado. Madrid, 2000, pág. 20.
- [4] Francisco Pacheco. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1999, pág.205.
- [5] Antonio Palomino. *Museo Pictórico*. Madrid: Alianza forma, 1986.
- [6] Destacamos el último párrafo del soneto, Dí: ¿retratas o animas? Pues de suerte / esa copia real está excedida / que juzgara que el lienzo tiene vida / como cupiera en lo insensible muerte.
- [7] Para mas información sobre este tema, consultar el artículo de José Luis Sancho. “En torno al retrato ecuestre de Felipe IV por Velázquez”. En Velázquez y el arte español de su tiempo. V Jornadas de Historia del Arte. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. CSIC. Madrid: Alpuerto, 1991, págs 135-139.
- [8] VVAA. Catálogo de exposición: *Velázquez en blanco y negro*. Museo del Prado. Madrid, 2000.
- [9] Matilla, *ídem*, pág. 3.
- [10] Matilla, *ídem*, pág. 3.
- [11] Hernández Morejón. *Historia bibliográfica de la medicina española*. Tomo IV. Madrid, 1846.
- [12] Francisco Pacheco. *Ídem*. Pág. 205.
- [13] Anastasio Rojo Vega. *Medicina barroca vallisoletana*. Universidad de Valladolid, 1983.
- [14] Matilla, *ídem*, pág. 26.
- [15] Justa Moreno Gallardo. *La Imprenta en Madrid (1626-1650)*. Madrid: Arco/libros, 1999.
- [16] No debemos olvidar que la exposición pública del retrato tuvo lugar en 1626 y que la primera edición de Ponce tiene lugar en Madrid en 1929.



© Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" <http://www.ucm.es/BUCEM/foa>
 C/ Noviciado, 3, 28015, Madrid
 +34.91.394.66.12