

JUEGOS DE IMAGEN Y APARIENCIA:
SIMULACIÓN, DISIMULACIÓN Y PROPAGANDA
POLÍTICA DURANTE EL REINADO DE CARLOS II

Álvaro Pascual Chenel
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Por mucho que los teóricos del retrato siempre propugnasen su carácter verista y necesariamente identificador de la persona retratada (*imitatio*), ellos mismos ofrecían la solución cuando el personaje no era muy agraciado apelando a la retórica y la *dissimulatio*. Máxime cuando se trataba de aquellos únicos personajes dignos de ser inmortalizados, fundamentalmente príncipes, reyes o soberanos en los que, además, la dignidad, el *decorum* exigido, obligaba necesariamente a ello. Es así que en el retrato de Estado se juega a la ambivalencia, simulando lo que no se es y disimulando las faltas y carencias, todo, claro está, en aras de la propaganda política¹. Esta formulación y codificación teórica en torno al retrato se había ido fijado durante el Renacimiento quedando plenamente aceptada, de manera que atenuar o disimular los defectos físicos del modelo, embelleciéndolo, será también algo habitual y asumido en la retratística barroca. Lo cual, de paso, servía muy bien a los intereses del concepto de Monarquía que se había impuesto y resultaba tremendamente oportuno y práctico, vista la evidente peculiaridad fisonómica de los Austrias.

Precisamente con el inicio mismo del reinado de Carlos II² se produce un deslumbrante viraje iconográfico en la imagen regia

¹ Sobre toda esta problemática, ver Pascual Chenel, 2009a, pp. 183-223.

² Las obras principales e indispensables sobre el reinado de Carlos II continúan siendo las del duque de Maura, 1911-1915 y 1990. Existen otras obras

Pascual Chenel, Á., «Juegos de imagen y apariencia: simulación, disimulación y propaganda política durante el reinado de Carlos II», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 175-204.

hacia unas fronteras nunca alcanzadas anteriormente en la tradición retratística de la casa de Austria.

El infante Carlos estaba destinado a heredar, tan solo cuatro años después de su nacimiento (6 de noviembre de 1661), el trono de su padre Felipe IV (murió el 17 de septiembre de 1665) convirtiéndose en rey con el nombre de Carlos II. Este hecho suponía una verdadera anomalía en la historia de la Casa de Austria, donde nunca un niño fue rey. Es precisamente dicha circunstancia la que obligaría a introducir importantísimas y sustanciales alteraciones en el sistema político de gobierno que determinarían, a su vez, los cambios y novedades operados en la representación regia. Así pues, partiendo de la tradición anterior, el retrato de Estado hubo de adaptarse al escenario, mudando el telón para reinventarse a sí mismo superando el agotamiento tipológico a que se había llegado, y articulando nuevas estrategias representativas (tanto para el monarca infantil como para la reina-regente) que satisficiesen y diesen cabal respuesta a la peculiar coyuntura histórico-política³.

Toda esta compleja situación se veía agravada, más si cabe, por la debilidad física que el joven Carlos II manifestó desde sus primeros momentos de existencia. Así pues, a la inestabilidad interna se sumaban los problemas de índole internacional, pues no en vano, las principales cortes europeas (París y Viena principalmente), en vista de la mala salud crónica del personaje, especularon desde el principio con la factible posibilidad de su prematura muerte, convirtiéndose la Monarquía Católica en terreno abonado para toda clase de injerencias foráneas que veían en ella un apetecible botín, llegando incluso a repartírsela antes incluso de la muerte del rey. A esto se uniría con el tiempo el tremendo problema de la falta del ansiado heredero (que nunca llegaría), creando un clima de creciente preocupación ante la incertidumbre sobre la sucesión al trono, lo cual venía a complicar aún más la cuestión internacional, convirtiéndose la Monarquía en objeto de deseo para las ambiciones, proyectos y ansias expansionistas de las otras potencias europeas. Así pues, la salud

clásicas como las de Juderías, 1912; Pfändl, 1947; Kamen, 1981; Contreras, 2003; así como valiosas síntesis del reinado entre las que cabe destacar las de Lynch, 1975; Domínguez Ortiz, 1988; Simón Tarrés, 1991; Calvo Poyato, 1996; y, sobre todo, la de Ribot, 1993. A estas referencias habría que añadir otra obra de reciente aparición sobre diversas cuestiones del reinado dirigida por Ribot, 2009.

³ Ver Pascual Chenel, 2010a, pp. 124-145 y 2010b.

del rey se convirtió desde el principio en asunto de Estado y de política internacional de primera magnitud⁴. Era esta una cuestión especialmente importante y problemática en el esquema de una Monarquía de carácter hereditario y un rey cuyo poder y autoridad se cimentaban en su propia persona y en el concepto de transmisión y continuidad dinástica. Familia e identidad dinástica, dos ideales sagrados, inquebrantables e inherentes a la casa de Austria que fueron inculcados generación tras generación a todos sus miembros como elemento aglutinante cuyo mantenimiento suponía la grandeza, el poder y la continuidad de la propia dinastía, al tiempo que la pertenencia a ella, legitimaba y autorizaba a cada sucesivo soberano en el ejercicio del poder.

La venida al mundo de Carlos II colmó de alegría a la Monarquía que veía en él esperanzas de futuro, mitigando la tristeza por la muerte del heredero Felipe Próspero, apenas unos días antes. Así es como en principio parecía que la Divina Providencia compensaba a la Monarquía Católica por la pérdida de su tan siempre ansiado heredero. En aquel difícil trance resulta fácil imaginar la inmensa alegría, alborozo y alivio de Felipe IV al conocer la noticia del nacimiento de su último vástago varón, aquel que recibiría la divina misión de mantener indivisa la Monarquía Católica. Pronto se comprobó que las cosas no iban a ser tan felices como se prometían.

La noticia del feliz alumbramiento corrió como la pólvora en la corte, y rápidamente los embajadores extranjeros se apresuraron a transmitir la nueva a sus respectivas cortes, pues se trataba de una noticia con amplia repercusión en el ámbito de la política exterior. Pero paralelamente al regocijo por el nacimiento regio, ya corrían por los mentideros de la corte rumores de lo que con el tiempo recibiría plena confirmación: la extrema debilidad del príncipe y los constantes problemas de salud que le acompañarían durante toda su vida⁵. Dichos rumores se convirtieron en cuestión de fundamental importancia internacional. Así, los embajadores extranjeros en Madrid, recibieron de sus respectivas cortes órdenes para que recabasen toda la información posible sobre la salud del recién nacido, del que incluso se llegó a dudar que fuese varón. Ante esta avidez de

⁴ Ver al respecto, Oliván, 2008a, II parte, capítulo II, pp. 158-162 y 2008b, pp. 53-56.

⁵ Sobre las diferentes dolencias que padeció Carlos II ver García-Argüelles 1965.

información, la corte reaccionó con un hermetismo tal que no provocó sino que se diese pábulo a todo tipo de rumores y especulaciones. Fue precisamente el chisme que especulaba con el posible sexo del varón el que se extendió rápidamente por las cortes extranjeras, creándose tal revuelo que el rey comprendió que las dificultades del infante que se pretendían ocultar, no eran nada comparado con las exageraciones que tal cerrazón informativa estaban originado, hasta el punto de que Felipe IV, tuvo que permitir que los emisarios extranjeros visitasen al recién nacido príncipe para despejar y zanjar así cualquier duda sobre el sexo del infante.

En este contexto, resulta comprensible pensar que Felipe IV quisiera mostrar al mundo que la Monarquía Católica contaba con un heredero fuerte y saludable que aseguraba la sucesión dinástica, acallando de esta manera todas las especulaciones que sobre este delicado tema habían ido surgiendo a raíz de la sucesiva muerte de los infantes, por lo que ordenó que se le retratase.

Sin embargo, desde el bautismo del príncipe y aun desde su mismo nacimiento, se anduvo jugando al despiste, conscientes como enseguida debieron serlo de sus graves carencias, por mucho que la *Gaceta de Madrid*, al publicar la feliz noticia (acompañada de un retrato oficial del infante recién nacido), le describiese como «hermosísimo de facciones, cabeza grande, pelo negro y algo abultado de carnes»⁶.

Así pues, desde los primeros retratos del recién nacido príncipe y poco después rey, encontramos algo que será una constante en la imagen de Carlos II a lo largo de su breve existencia: los intentos por aparentar una falsa normalidad a través del recurso a la retórica, la simulación, la apariencia, el engaño y la persuasión, que a la postre, sin embargo, apenas pudieron tan solo maquillar, ocultar y velar una realidad que tristemente comenzó en 1661 y que terminó de imponerse en 1700 con la muerte de Carlos II, que significaba asimismo el ocaso definitivo de la otrora todopoderosa rama hispana de la divina casa de Austria.

Con esta intención está quizá realizado el retrato que fue de la colección Stirling Maxwell (Pollok House, Glasgow) que muestra un regio bebe de aspecto saludable y rollizo como bien indicaba la descripción de la *Gaceta de Madrid* (fig. 1). El joven príncipe aparece

⁶ Maura, 1990, p. 32.

cubierto con un gorrito destinado quizá a ocultar ciertas dolencias que el infante padecía. Así nos lo cuenta Jacques Sanguin, enviado de Luis XIV con la misión oficial de felicitar a los reyes españoles por la feliz noticia del nacimiento, pero con la intención real de hacer saber a Felipe IV las dudas que se habían despertado sobre el verdadero sexo del recién nacido. Para acallar dichos rumores, Felipe IV, asintió a que el embajador Francés visitara al recién nacido. El enviado informó a Luis XIV de esta forma:

el príncipe parece ser extremadamente débil [...]. La cabeza está enteramente cubierta de costras. Desde hace dos o tres semanas se le ha formado debajo del oído derecho una especie de canal o desagüe que supura. No pudimos ver esto, pero nos hemos enterado por otros conductos. El gorrito hábilmente dispuesto a tal fin, no dejaba ver esta parte del rostro⁷.

Es decir, que para zanjar los rumores, se permitía la visita del infante, pero con reservas, maquillando u ocultando sus dolencias.



Figura 1.

Complacientes y similares elogios hacia la figura del príncipe encontramos asimismo en la descripción impresa de su bautismo cele-

⁷ Citado en Calvo Poyato, 1996, p. 25.

brado el 21 de noviembre de 1661 en donde se alude a él como «un príncipe tan hermoso y agraciado, como brioso y corpulento»⁸. Y, de nuevo, idéntica actitud se observa en la ceremonia del bautizo del príncipe, a la que asistieron los aristócratas más importantes del reino, así como los embajadores extranjeros, expectantes por poder ver por primera vez al recién nacido en público. Sin embargo, todo estaba programado para que la exposición del niño fuera tan breve que nadie pudiese apreciar las dolencias que ya le aquejaban, así, los embajadores de las cortes extranjeras se quedaron con las ganas de poder confirmar la cantidad de rumores y especulaciones que circulaban.

De ser cierta la identificación del niño del retrato de Glasgow con Carlos II⁹, sería el primero conocido del mismo que quizá reproduzca aquel oficial de la *Gaceta de Madrid* o incluso conmemore el bautizo. Durante mucho tiempo el retrato permaneció sin identificación alguna aunque sí se plantearon posibles atribuciones que iban desde Sánchez Coello¹⁰ y Claudio Coello¹¹ hasta Juan Bautista Martínez del Mazo, siendo esta la más aceptada últimamente¹². En este sentido, podría ser que la tardanza de la crítica en la identificación del regio bebé se deba a que no son aún apreciables los rasgos fisonómicos tan característicos de los Austrias¹³ (nariz alargada, acusado prognatismo, labio inferior caído o descolgado). Efectivamente parece que dichos signos, que tristemente caracterizarían el rostro del último Habsburgo español, no empezaron a manifestarse hasta años más tarde, con la pubertad¹⁴, pues tampoco son visibles en los retratos infantiles de Herrera Barnuevo.

Ahora bien, una cosa era la apariencia y otra la realidad, por lo que debemos tener muy en cuenta el grado de adulación existente

⁸ *Descripción del majestuoso aparato, con que se celebró el bautismo del príncipe don Carlos Ioseph, nuestro señor (que Dios guarde) el lunes 21 de noviembre de 1661*, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, fondo antiguo, A 112/111(18), p. 1.

⁹ Young, 1984, p. 489 y 1986, p. 126.

¹⁰ Catálogo *Exhibition of Spanish Art*, London, 1895-1896, núm. 164.

¹¹ Gaya Nuño, 1958, núm. 616, p. 136; Brahan, 1981, núm. 30.

¹² Young, 1984, p. 489 y 1986, p. 126.

¹³ Si ya eran bien marcados en todos los miembros de la dinastía (recuérdense los retratos juveniles de Carlos V en los que aparece casi invariablemente con la boca abierta), en el caso de su último representante hispano se hacen aún mucho más patentes alcanzando su máximo grado de expresión.

¹⁴ Young, 1984, p. 489.

en unos retratos cuyo objeto o función última era la propaganda favorable de un príncipe (y después rey-niño) cuya debilidad era cuestión de Estado y, precisamente en aquellos momentos, se hacía necesario ocultarla a toda costa y mediante toda clase de argucias posibles. En cualquier caso, aquellas halagüeñas palabras con que se describía al pequeño Carlos, si una vez fueron ciertas, se desvanecieron como el humo, demasiado rápido.



Figura 2.



Figura 3.

Quizá el rey Felipe IV también pudo llegar a conocer otro retrato de su hijo pintado por David Teniers III (fig. 2) durante su estancia en la corte y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bruselas¹⁵. La similitud de dicho retrato con el pintado por Velázquez del infante Felipe Próspero hacia 1659 es manifiesta (fig. 3), aunque introduciendo sutiles pero trascendentes novedades que marcan el cambio, obligado por la necesidad, en las concepciones y modelos de la iconografía regia. El intento de equipar a Carlos II con sus malogrados hermanos y herederos será una constante en su retratística como veremos. Aun a pesar de su corta edad, lleva ya la espada al cinto y apoya la mano en una mesa sobre la que descansan cetro y corona. Como era de esperar, está colocado en un espacio palaciego con una columna tras él. Al fondo se abre una segunda

¹⁵ Díaz Padrón, 1982, p. 140; Bruxelles, 1985, tomo II, núm. B31.

estancia en la que se adivinan parte de una pilastra con su capitel, una balaustrada de un segundo piso o cuerpo, y un enigmático personaje de compleja identificación que vuelve el rostro hacia el espectador. La principal novedad a que nos referíamos es la intencionada explicitación de dos elementos altamente simbólicos como son el cetro y la corona, atributos por excelencia de la realeza y la majestad, pero que son absolutamente extraños a la tradición retratística de la casa de Austria, en la que la sola presencia del monarca revestido de una elegante sencillez bastaba para afirmar su autorepresentación y para dejar clara la majestad y el poder del retratado, pues «se consideran tan por encima del común de los mortales que sería ridículo señalarlo por una corona, manto, insignia, etc.»¹⁶.

En este sentido, la Monarquía española, al contrario que la francesa o inglesa, carecía de fastuosas ceremonias de coronación, así como de objetos simbólicos y sacros asociados a ella; esto determinaba que la presentación y la re-presentación de la majestad real se realizasen tan solo a través de la propia presencia solemne y mayestática del retratado, rodeado de todo el peso ritual del protocolo borgoñón¹⁷. En el caso de Carlos II, sin embargo, los veremos aparecer con elevada frecuencia sobre todo en el caso de los retratos infantiles salidos del entorno de Herrera Barnuevo, lo cual resulta altamente sintomático de las nuevas necesidades icónico-representativas en el marco de una constante inestabilidad político-institucional, con una regencia mujeril fuertemente contestada y un rey-niño débil, enfermizo e incapaz de asumir por sí mismo el gobierno de la Monarquía.

Al morir el rey Felipe IV en 1665, el débil y enfermizo príncipe Carlos se convertía en rey sin haber cumplido los cuatro años. Ante este hecho insólito en la Monarquía de los Austrias, pero también previsible, las disposiciones testamentarias del rey establecían la instauración de una regencia en manos de doña Mariana que, de este modo, mudó de manera decisiva su condición jurídico-política de reina consorte, a reina regente-gobernadora de la Monarquía y tutora de un monarca infantil¹⁸. Cambiaban pues de modo radical sus funciones institucionales y horizontes vitales, lo que, evidentemente-

¹⁶ Catálogo *Velázquez*, Madrid, 1990b, p. 269.

¹⁷ Checa, 1989, pp. 124 y 129.

¹⁸ Cláusulas 21 y 35 del testamento de Felipe IV; ver Domínguez Ortiz, 1982.

te, obligó también a mutar y aun a construir una nueva imagen oficial. Efectivamente, el inusual papel político de la regente y sus nuevas funciones de gobierno hacían inválido y obsoleto el modelo habitual de representación de las reinas consortes de la casa de Austria¹⁹. Se hacía imprescindible encontrar otra fórmula que diese cabal solución a las nuevas necesidades representativas y que, al mismo tiempo, respondiera de manera contundente a las feroces críticas que, desde el principio, arreciaron contra la regencia y su titular. Mariana de Austria, muy consciente de la delicada situación y de la acuciante necesidad de apuntalar su autoridad y legitimación, puso a su servicio todo el aparato visual de la retórica del poder, utilizando el retrato con fines político-propagandísticos²⁰.

El primer paso en la creación de esa nueva iconografía de doña Mariana, lo había dado ya Juan Bautista Martínez del Mazo en la serie de retratos que tienen como prototipo el de la National Gallery de Londres²¹ (fig. 4); posteriormente se ahondará e insistirá en similares ideas con los retratos dobles del círculo de Herrera Barnuevo y, finalmente, será Carreño quien profundice y consagre ese modelo (aunque ya rey y regente por separado), añadiendo sutiles elementos simbólicos que reforzarían el mensaje propagandístico que ya se pretendía con los retratos de Mazo y Herrera Barnuevo.



Figura 4.

¹⁹ Serrera, 1990, p. 43.

²⁰ Rodríguez García de Ceballos, 2000, p. 94.

²¹ Otros ejemplares, con mínimas variantes, hay en el Museo del Greco en Toledo, en el Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico y en la colección Granados de Madrid (este último ha sido restaurado eliminando algunos repintes que ocultaban el perrillo y que habían modificado ligeramente la posición de la cabeza de la reina y el cortinaje). La bibliografía sobre los retratos es abundante; ver al respecto, Pascual Chenel, 2010a y 2010b, pp. 456-459. El de la National Gallery figuró hace poco en la exposición *Brillos en Bronce*, Madrid, 2009-2010, núm. 31 y, aún más recientemente, el de la colección Granados en *Semblantes*, Segovia, 2011, núm. 5.

Será en los retratos de Mazo donde se configuren la mayoría de los recursos iconográficos y significantes (repetidos y desarrollados con leves variantes por los sucesivos pintores de Cámara) que se convertirán en recurrentes en la construcción de la imagen pública de la soberana, y su proyección como reflejo y representación visual del ejercicio de sus funciones como regente, gobernadora y tutora del rey niño.

La composición se dispone en dos escenas complementarias. La reina aparece retratada sola en primer plano, vestida con el característico traje de viuda con el que, a partir de aquellos momentos, aparecerá representada invariablemente hasta su muerte. Está sentada en un sillón tapizado de negro y porta un documento en su mano derecha. A sus pies se sitúa un perrillo (alusión de fidelidad a Felipe IV) y en la parte superior, a modo de baldaquino, cierra la composición un cortinaje. Común denominador en esta nueva iconografía es su representación en un espacio tan cargado de significación como el famoso Salón de los Espejos, cosa deducible a partir de la sala que se advierte al fondo del lienzo, la pieza Ochavada, contigua al Salón²², en la que se observa al rey niño atendido por sirvientes así como una carroza²³ en la que parece que se le trasladaba a causa de su debilidad²⁴, y una de las estatuas que decoraban aquel recinto.

El Salón de los Espejos fue el espacio empleado por Felipe IV como lugar emblemático en el que concedía audiencia a personajes de elevado rango. Puesto que ahora es ella la legítima gobernante, también recibe a los personajes más relevantes en el mismo lugar. Del mismo modo, aparece en una muy estudiada actitud, sentada, trabajando ante un bufete sobre el que se observan papeles y útiles de escritura. El sillón es atributo de la elevada condición y estatus

²² Así se ha venido considerando tradicionalmente aunque Moran Turina adujo serios razonamientos que plantean la posibilidad que la vista que aparece en el cuadro sea ficticia, manipulada por el pintor, quizá con la intención de mostrar de Salón Ochavado. Ver Morán Turina, 2003-2004, pp. 70-71, nota 51.

²³ Representar la carroza con la que se le transportaba podría parecer un tanto contraproducente pues se daban señas inequívocas de su manifiesta debilidad, pero tal vez pudiese ser un recurso intencionadamente buscado para incidir en la necesidad de la tutoría, de la regencia.

²⁴ No pudo andar hasta los cuatro años, lo que provocó que en la corte circularan algunos malintencionados versos sobre el particular como aquel malicioso que decía: «El príncipe, al parecer, por lo endeble y patiblando, es hijo de contrabando, pues no se puede tener».

del retratado²⁵, aludiendo aquí al desempeño de sus funciones políticas. Circunstancia que vendría subrayada, además, por el hecho de que la regente sostiene en su mano un documento, atributo inequívoco de su condición. Muy gráficamente se aludía así a sus nuevas labores de gobierno y a la necesidad de su firma en las consultas y memoriales de los diferentes órganos de gobierno de la Monarquía²⁶ según estipulaba el testamento de su marido:

Los despachos que yo suelo y acostumbro firmar, ha de firmar la reina en el mismo lugar que yo lo hago; y las resoluciones que tomare en las consultas así en materias de paz, como de gobierno, gracia y justicia y órdenes que enviare se han de ejecutar de la misma manera que si yo vi- viendo las resolviera²⁷.

Sin embargo, sabemos que ni la reina tenía su despacho en el Salón de los Espejos ni recibía allí a la Junta²⁸. La deliberada alteración responde claramente a la intención de representarla en dicho espacio por la enorme carga que había adquirido el salón como símbolo del poder que desde él se irradiaba.

Así pues, todos los elementos iconográficos se convierten en un alegato en favor de doña Mariana, mostrando el desempeño de sus nuevas funciones y responsabilidades. De ahí la presencia calculada del rey niño, que atestigua y valida los derechos y legitimidad dinástica de doña Mariana, en función de los expresos deseos de Felipe IV y en nombre de su hijo el rey Católico²⁹, cuya necesidad de ser tutorado y asistido³⁰ justifica por sí misma la deseabilidad de la regencia³¹.

Ahora bien, no solo se trataba de construir una imagen pública para ella, sino que, como dijimos, también era necesario hacer lo propio con el rey niño. Máxime cuando los bulos, rumores y comentarios sobre su extrema debilidad y frágil salud eran materia de libre circulación en la corte madrileña y, lo que es aún más impor-

²⁵ Gállego, 1996, p. 226.

²⁶ Rodríguez García de Ceballos, 2000, p. 94.

²⁷ Cláusula 35 del testamento de Felipe IV; ver Domínguez Ortiz, 1982, p. 51.

²⁸ Se reunía cada día a las once en la Pieza del Rubí; Maura, 1990, pp. 75-76.

²⁹ Rodríguez García de Ceballos, 2000, pp. 94-95.

³⁰ Llorente, 2008, pp. 1806-1809.

³¹ Sobre todas las implicaciones simbólicas del retrato, ver Llorente, 2006 y Pascual Chenel, 2010a, pp. 124-130.

tante, entre las cortes europeas. Esta situación resultaba indudablemente peligrosa, pues creaba un clima internacional de descrédito, desprestigio, inestabilidad y debilidad de la Monarquía, convirtiéndose en terreno abonado que la exponía a toda clase de injerencias foráneas que atentaban gravemente contra la Soberanía regia.

La reina, consciente y angustiada por la dimensión pública que adquirirían las carencias del rey y sus tremendas consecuencias, orquestó también una nueva iconografía propagandística para el rey niño cargada de explícitos elementos simbólicos, lo cual resulta ciertamente extraño a los usos de la retratística regia de la casa de Austria. Tuvo mucho que ver en esto la intención de mostrar y proyectar una (falsa, por otra parte) imagen de normalidad física del rey, plétórico de salud y fortaleza. Con el recurso al aparato y la propaganda se trataba pues de disimular las carencias del rey y simular su dignidad, autoridad regia y en fin, su majestad. Era esta una estrategia, quizá desesperada, para intentar apuntalar una inestabilidad tanto interior como exterior que amenazaba con socavar los ya endebles cimientos de la Monarquía. Dichos retratos se convierten pues en verdadero instrumento de estrategia política con el fin de reafirmar y promocionar un refuerzo del poder y la autoridad del rey³².

A este propósito responderán una serie de retratos infantiles del rey, cuyos más significativos exponentes encontramos en las peculiares, novedosas e interesantísimas tipologías iconográficas que, partiendo de tanteos anteriores, consagrará Sebastián de Herrera Barnuevo³³. Se produce ahora un salto cuantitativo en la riqueza iconográfica del monarca y la reina madre, con prototipos sumamente elocuentes del cambio operado en la representación regia, en los que se explicita de manera sintomática y obsesiva todos los atributos simbólicos del poder y la realeza, combinados en diversas fórmulas.

Entre ellos destacan aquellos en los que el joven rey aparece rodeado de todo el peso del aparato simbólico y los retratos dobles con doña Mariana.

³² Rodríguez García de Ceballos, 2000.

³³ Sobre la figura de Sebastián de Herrera Barnuevo y sus actividades ver, entre otros, los trabajos de Whethey, 1954, 1956, 1958, 1966 y 1967; Cayetano Martín, Flores Guerrero y Gallego Rubio, 1989; Collar de Cáceres, 2003; Díaz García, 2005 y 2010; García-Hidalgo, 2007; Pascual Chenel, 2009b.

Entre los primeros, se conocen numerosas copias y versiones de calidades muy dispares. Existe un soberbio dibujo original de Herrera Barnuevo que debió servir de modelo³⁴ (fig. 5), pues en él aparecen resumidos, a modo de manual iconográfico, todos los elementos y recursos simbólicos que después aparecen en dichos retratos, en asociaciones diversas. Es este el primer prototipo de Herrera Barnuevo³⁵, a partir del que luego se realizaron las versiones pintadas cambiando detalles de la ambientación y del aparato simbólico³⁶.



Figura 5.

Ejemplo ilustrativo de lo que estamos comentando es el famoso retrato conservado en la colección Gil de Barcelona³⁷ (fig. 6), que, a la vista del dibujo, se convierte en su más directo y fiel trasunto, al menos en lo que a la ambientación y aparato simbólico se refiere. Al fondo del retrato se abre una ventana a través de la que se percibe un paisaje con lo que parece una ermita, que podría tratarse de una de las numerosas que existían en los jardines del Palacio del Buen Retiro, lo que hace suponer que el cuadro fue pintado en alguna de sus estancias. De hecho este fondo parece corresponder efecti-

³⁴ Se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid; *Colección de dibujos de Fernando VII (1831)*, vol. I, fol. 41, dibujo núm. 71 (300 x 180 mm.). En la parte inferior lleva la leyenda: «Don Carlos Segundo Dios le guarde. Tiene su majestad una vara y cuatro dedos de alto. Su edad cuatro años y 29 dí[as] en 4 de noviembre de 1665».

³⁵ Rodríguez Rebollo, 2007, p. 456, ya lo citaba planteando la posible atribución.

³⁶ Pascual Chenel, 2010a, pp. 131-132; Souto y Sancho, 2010.

³⁷ Angulo Íñiguez, 1962; Pérez Sánchez, 1986, núm. 147.

vamente con la vista del estanque grande del Buen Retiro pintado por Mazo³⁸ (fig. 7).



Figura 6.



Figura 7.

Otro de los ejemplares importantes por su calidad e iconografía, es el perteneciente al Hermitage de San Petersburgo³⁹ en el que ya se adivina al fondo el emblemático Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid (fig. 8), escenario fundamental en los posteriores retratos de Carreño. A este se suman otros muchos de diversas calidades, algunos poco citados y conocidos⁴⁰ como el de la colección Granados⁴¹, hasta hace muy poco inédito (fig. 9).

³⁸ Pérez Sánchez, 1986, núm. 147, afirma sin embargo que lo que se divisa a través de la ventana es una vista de la Casa de Campo

³⁹ Kagané, 1997, núm. 34, pp. 97-98 y 2005, núm. 67, pp. 318-320; Catálogo *Collectors in St. Petersburg*, Amsterdam, 2006-2007, núm. 10; Catálogo *Da Velázquez a Murillo*, Pavia, 2009-2010, núm. 40.

⁴⁰ Podemos citar los ejemplares de Hampton Court, El Escorial, Bowes Museum, los dos del Museo de Bellas Artes de Valencia, el del Museo de Bellas Artes de Budapest, el de la colección Granados, o el del Castillo de Tanlay en la borgoña francesa (debo la generosa noticia de su existencia al Dr. Andreas Gehlert), así como algunos más vendidos en diferentes subastas.

⁴¹ Catálogo *Semblantes*, Segovia, 2011, núm. 6.



Figura 8.



Figura 9.

Común a todos ellos es la insistente explicitación de todos los objetos y atributos simbólicos de la realeza, majestad y poder, que circundan al joven rey en una curiosa y un tanto infantil mezcla de elementos ilusorios y reales que tendrán su consagración definitiva en los pinceles de Juan Carreño de Miranda, al incorporarlos y combinarlos magistralmente en un espacio real y perfectamente identificable. Se acumulan por doquier coronas, cetros, bastones de mando, espadas, águilas, leones, columnas, orbes, coronas de laurel, cortinajes, almohadones... que, sin embargo, son elementos ciertamente extraños a la práctica habitual de la retratística regia hispana; lo cual viene a ser índice sintomático del palmario cambio en la representación regia, producto de las circunstancias políticas y necesidades propagandísticas.



Figura 10.

Uno de los más conocidos es el que se guarda en la Fundación Lázaro Galdiano (fig. 10) cuya principal particularidad iconográfica reside en el hecho de mostrar una verdadera galería dinástica que actúa a modo de «aval» legitimador del poder y la dignidad del joven Carlos II. El elevado contenido propagandístico del retrato resulta muy evidente y es probable que, precisamente, su destino fuese alguno de los territorios italianos de la Monarquía Hispánica⁴².



Figura 11.



Figura 12.

Otra de las tipologías expresivas del reinado son los, escasos por otra parte, retratos dobles en los que aparecen madre e hijo. Entre ellos cabe destacar el conservado en el Museo Víctor Balaguer de Villanova i la Geltrú (fig. 11), el vendido en Fernando Durán Subastas en 1997 (fig. 12) y el perteneciente a un museo de Praga, además de algunos otros ejemplares grabados. En cualquier caso, al situar en un mismo plano y escenario a ambos personajes, se concretan de manera explícita todas las ideas que subyacían en los retratos anteriores, añadiéndose además importantes alusiones al peculiar modo de soberanía y gobierno de la Monarquía que había instaurado el sistema de regencia. Efectivamente, el testamento de Felipe IV instauraba la regencia, pero tam-

⁴² Young, 1986, pp. 126-128; Mínguez, 1991; Descalzo, 2000-2001, núm. 17; Pérez Sánchez, 2005, pp. 72-75.

bién consagraba (a su muerte) a un niño como monarca efectivo, «rey verdadero y señor natural propietario»⁴³ y, por ello, dotado de potestad soberana. Se producía pues una compleja situación de soberanía compartida por dos miembros de la familia real en la que, mientras una actuaba como gobernante efectiva, el otro era de hecho el soberano efectivo. Como tales debían actuar y ser representados. Así pues, estos retratos dobles habría que situarlos en el marco de un significativo contexto de legitimación y normalización de dicha circunstancia⁴⁴.



Figura 13.



Figura 14.

De larga tradición dinástica es la iconografía como cazador. Ejemplo claro es el retrato anónimo en que el joven rey aparece de esta guisa, sosteniendo un arcabuz y con un perrillo perdiguero a los pies (fig. 13).

⁴³ Cláusula 10 del testamento. Domínguez Ortiz, 1982, pp. 15-21.

⁴⁴ Pascual Chenel, 2010a.

El modelo lo encontramos en el de su hermano Baltasar Carlos, pintado por Velázquez para la Torre de la Parada (fig. 14), pues tanto la postura como la forma de sostener el arma y la inclusión del perrillo, son muy similares, aunque en el de Velázquez se sitúa al personaje al aire libre, y en este se encuentra en el interior del Palacio de Aranjuez, indicado por la fuente de los Tritones que se divisa al fondo⁴⁵.

El retrato debe corresponder a los años en que el puesto de pintor de Cámara lo ocupó Martínez del Mazo (1661-1667), sin que pueda atribuírsele con total seguridad por la mediana calidad del mismo, aunque quizá pueda responder a un modelo creado por este. De hecho, encontramos otro posible precedente, acaso más cercano que el de Velázquez, en un retrato del príncipe Baltasar Carlos, acaso pintado por el propio Mazo, que aparece también sosteniendo el arcabuz (aunque sin perro), y situado en un interior con un ventanal abierto al fondo, a través del que se divisa un paisaje⁴⁶ (fig. 15).



Figura 15.

La intención propagandística perseguida con este tipo de retrato parece clara: entroncar con su padre y hermano y mostrar una imagen de absoluta normalidad del reciente rey⁴⁷ al que se muestra como experto cazador con tan solo cuatro o cinco años, siguiendo una iconografía ya consagrada en la casa de Austria que incluso perdurará con los Borbones.

No debemos olvidar que la caza, al igual que la equitación, era uno de los «deportes» propio de reyes⁴⁸, actividad que viene indica-

⁴⁵ Martínez Leiva, 2004 y 2006.

⁴⁶ Catálogo *El Mundo de Carlos V*, México, 2000-2001, núm. 32, p. 130. Se cataloga como de un discípulo de Velázquez, reconociendo su cercanía con el modo de pintar de Mazo.

⁴⁷ El luto en la vestimenta parece indicar el reciente fallecimiento de Felipe IV.

⁴⁸ Gállego, 1996, p. 227.

da en el retrato no solo por la presencia del arma, sino también por la del propio perro⁴⁹. Lo que si parece claro y constante, es el deseo de equiparación con su hermano que fue el gran heredero de la Monarquía, sobre el que se habían depositado todas las esperanzas, truncadas bruscamente con su temprana muerte.



Figura 16a.



Figura 16b.

Retórica y simulación encontramos también en esos mismos años en otra de las tipologías fundamentales de la retratística de la casa de Austria: el retrato ecuestre (fig. 16 a y b). Parece evidente que, de nuevo, el modelo a emular es el Baltasar Carlos pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro (fig. 17), dotado naturalmente de ese aire de dignidad y majestuosidad propio de reyes que tan bien supo captar el pintor sevillano y del que Carlos carecía.



Figura 17.

⁴⁹ Gállego, 1996, p. 227.

Si la caza era una de las actividades propias de reyes, no lo era menos el arte de la equitación, que debía ser dominado desde temprana edad⁵⁰ y que además contiene un claro mensaje simbólico equiparando el dominio y control que se ejerce sobre el caballo, concretado en la realización de la difícil figura de la corveta, con lo que supone el control político de los súbditos⁵¹. En este sentido, la creación y propagación de este tipo de retrato del rey niño que lo muestra como experto jinete cuando en realidad apenas si podía sostenerse sobre sus propias piernas cuanto menos montar briosamente a caballo⁵², responde claramente a una intención propagandística basada, otra vez, en una falsa y aduladora imagen que trataba de dotar al aspecto del rey de una dignificación y credibilidad que no tenía⁵³. Y de nuevo encontramos que este modelo debió alcanzar gran éxito a juzgar por el número de réplicas y versiones (Patrimonio Nacional, Museo de Bellas Artes de Cádiz, Hermitage de San Petersburgo, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Monasterio de San Millán de la Cogolla, Ayuntamiento de la Seo de Urgel, Colección privada madrileña, Colección Arenaza, Museo de Bellas Artes de Valencia) pues, sin duda, respondía perfectamente a los valores que a través de ellos se quería transmitir⁵⁴.

Uniendo y aprovechando las experiencias y tanteos iconográficos de Mazo y Herrera Barnuevo, será Carreño quién fijará de modo definitivo la imagen pública de los reyes que ha trascendido a la Historia. También es cierto que Carreño fue quien durante más tiempo ocupó el puesto de pintor de Cámara, motivo que contribuye a explicar este hecho así como la enorme cantidad de retratos conservados, distribuidos en numerosos museos y colecciones por todo el mundo (fig. 18). Esa imagen tipo es la que presenta a Carlos II y Mariana de Austria situados en el famoso Salón de los Espejos del desaparecido Alcázar de Madrid. Espacio no casual y perfectamente identificable por el suntuoso mobiliario que aparece representado en los retratos y que, precisamente, formaba parte del ornato real de aquel emblemático recinto.

⁵⁰ Recordemos *La lección de equitación de Baltasar Carlos* de Velázquez.

⁵¹ Sobre este interesante tema ver los trabajos de Moffit, 1981, pp. 529-537 y 1988, pp. 207-215, y el de González de Zárate, 1987.

⁵² Según el duque de Maura, Carlos II no montó a caballo «hasta el 17 de mayo de 1671, es decir, a los nueve años y medio», ver Maura, 1990, p. 129.

⁵³ Rodríguez García de Ceballos, 2000, p. 99.

⁵⁴ Sobre los retratos ecuestres de Carlos II en esta época ver Pascual Chenel, 2005 y 2009b.

Así pues, bufetes con leones como soportes y espejos sostenidos por marcos en forma de águila, unidos al propio salón y su decoración pictórica, son utilizados de modo sutil e ingenioso, combinándose magistralmente para crear imágenes dotadas de profundas y complejas implicaciones alegórico-simbólicas⁵⁵.



Figura 18.



Figura 19.

Es aquí donde encontramos una de las diferencias fundamentales entre lo que había sido el modelo anterior de retrato regio y las nuevas necesidades representativas surgidas en el inicio mismo del reinado de Carlos II. Por ejemplo, en todos los retratos de Felipe IV pintados por Velázquez (fig. 19) encontramos magníficamente

⁵⁵ Estos retratos tienen por ello un doble valor, pues constituyen la mejor fuente visual para poder formarse una idea de la decoración de aquella emblemática estancia. Ver al respecto principalmente Orso, 1986, pp. 32-117; González De Zárate, 1985; Sebastián 1992; Rodríguez García de Ceballos, 2000; Morán Turina, 2003-2004; Pascual Chenel, en prensa.

representado el concepto de serena majestad, grave y distante, a través tan solo de la mera presencia mayestática del rey acompañado solo de pequeñas sutilezas simbólicas. Pero siempre en un espacio irreal, inexistente, podríamos llegar a decir incluso que sin espacio; lo que nos transmite la atemporalidad de la majestad regia, el concepto de disimulación honesta, es decir, «la imagen austera, grave y sencilla de los monarcas españoles que sin embargo consiguen proyectar de manera apabullante y sobrecogedora la majestad soberana»⁵⁶. Sin embargo, en el caso de Carlos II encontramos precisamente el concepto contrario, el de la *simulación* de lo que no es, de lo que por sí mismo no transmite. De ahí que se haga necesario representarlo en un espacio real, identificable, que ayude a «arropar», a «aumentar» y a proyectar esa majestad y dignidad real, ese poder que los demás soberanos de la casa de Austria debían *disimular* para no turbar la tranquilidad del común de los mortales con la sola contemplación de uno de sus retratos⁵⁷. Es decir, mientras que en los retratos de Felipe IV pintados por Velázquez y en general en los de toda la dinastía, la construcción y proyección de la majestad regia se consigue a través de la sola presencia del monarca, en el caso de Carlos II es el espacio circundante el que debe suplir las carencias auto representativas del rey recurriendo a la retórica y a la simulación a través del juego simbólico-teatral de los elementos de la sala y el espacio real circundante.

En la serie del Salón de los Espejos destaca por su unicidad el impactante ejemplar que representa a Carlos II vestido con el deslumbrante atuendo de Gran Maestre del Toisón de Oro. No es un modelo nuevo sino que podemos encontrar antecedentes en el de Felipe II⁵⁸ o en el de Felipe III pintado por Pantoja⁵⁹, ambos ataviados de la misma guisa. La composición general y el escenario mantienen el mismo esquema variando la indumentaria e incluyendo sobre el bufete soportado por leones la corona y el cetro. Se ha señalado repetidamente el tremendo contraste existente entre el majestuoso tocado de Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro y la débil y quebradiza apariencia de un monarca al que le venía

⁵⁶ Martínez Ripoll, 2002, p. 133.

⁵⁷ Pascual Chenel, 2009a, pp. 190-191.

⁵⁸ Sánchez Cantón y Pita Andrade, 1948, p. 149; Catálogo *Felipe II, un monarca y su época*, El Escorial, 1998, núm. 278, pp. 522-523.

⁵⁹ Catálogo *Alonso Sánchez Coello*, Madrid, 1990a, núm. 45, p. 155.

grande y que da la sensación de apenas poder mantenerse en pie sin caer abrumado por su peso⁶⁰. Díez del Corral⁶¹ interpretó este espléndido retrato en base a la significación política que el Toisón de Oro tenía para la casa de Austria, en un intento propagandístico de fortalecimiento de una situación de inestabilidad política, presentando al rey como expresión máxima de la majestad, la realeza y el poder. De ahí el deslumbrante atuendo unido a la explicitación de los atributos de la majestad real por excelencia, la corona y el cetro, colocados sobre el bufete que actúa así como pedestal de aquellos⁶². Atributos que, aunque ausentes en los retratos anteriores de los Austrias españoles, aparecen con relativa frecuencia, como hemos visto, en los de Carlos II y en los que este necesitaba apoyarse de manera constante para suplir lo que por sí mismo no era capaz de transmitir.

Por otra parte, una de las funciones que se consideraban inherentes al oficio de rey era la defensa de la religión católica y su expansión por el orbe luchando con las herejías enemigas de la Fe. La imagen del monarca como *defensor FIDE* será recurrente en la casa de Austria. Armas y Fe, Trono y Altar, Política y Religión se unen para formar la concepción de la monarquía más poderosa de la Tierra cuya cabeza visible era nada más y nada menos que el Rey Católico que había recibido, como delegado directamente de Dios, no solo su poder, lo cual le legitimaba en su ejercicio y aplicación, sino que, junto a ello, también la divina y sacrosanta misión de defender y propagar, con el empleo de las armas si era necesario, la Fe católica y su Iglesia; lo cual, de paso, servía para legitimar y justificar cualquier actuación política y de expansión territorial.

Dentro de estos presupuestos y en línea con la tradición político-confesional de la casa de Austria, son abundantes las imágenes que insistirán en presentar a Carlos II desde muy pequeño como príncipe católico⁶³ que, como heredero de tan insigne filiación, asume la histórica misión dinástica de defensor de la Fe y, como no, de la Eucaristía, símbolo máximo de la creencia católica del momento, conveniente-

⁶⁰ Pérez Sánchez, 1985, p. 74 y 1986, núm. 47, p. 226.

⁶¹ Díez del Corral, 1985.

⁶² Gállego, 1996, p. 220.

⁶³ El duque de Maura nos pinta la imagen de un Carlos II «sinceramente devoto, a quién no fatigan nunca las funciones de la Iglesia por mucho que se prolonguen»; Maura, 1990, p. 277.

mente adecuada a la propaganda política. Son imágenes de claro contenido retórico y elevado trasfondo político que tratan de enmascarar la realidad de un rey débil y enfermizo, expresando de manera alegórico-simbólica esa imagen ideal como príncipe católico virtuoso, defensor de la ortodoxia y combatiente de la herejía.



Figura 20.



Figura 21.

En este sentido, muy significativa e interesante es la iconografía que le representa como activo defensor de la Eucaristía, imagen de evidentes implicaciones políticas que tendrá su consagración en las posesiones americanas. De este tema contamos con dos variantes tipológicas: aquellas en las que la custodia con la Sagrada Forma aparece sobre una columna (fig. 20), y las que esta es sustituida por la imagen de Santa Rosa de Lima (fig. 21). Se conocen varios ejemplares, todos anónimos y pertenecientes a las escuelas andinas. Por lo demás, salvo mínimas particularidades, comparten idénticos elementos (custodia, león, orbe, cetro, infieles, personajes sagrados...) y resulta muy significativo que en todos ellos aparezca la imagen de Carlos II alargando su mano para coger la custodia o tocando la columna⁶⁴.

⁶⁴ Mesa y Gisbert, 1982, p. 279; Catálogo *Perú indígena y Virreinal*, Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2005, núm. 203; Rodríguez García de Ceballos, 1999-2000, núm. 111.

Es otro tema de tradición dinástica, pues existen algunas estampas anteriores de similares características que, con toda probabilidad, pudieron influir en la pintura cuzqueña. Una de estas es el frontispicio de *Felipe II. Rey de España* de Luis Cabrera de Córdoba (fig. 22)⁶⁵. Felipe IV es también representado en una estampa abierta por Juan de Noort como defensor de la fe (fig. 23) en que parece clara la influencia del frontispicio de Cabrera de Córdoba⁶⁶. En otro grabado observamos similar actitud militante de Felipe IV como activo defensor de la Eucaristía frente a cuantos enemigos de la fe intentan atacarle⁶⁷ (fig. 24).



Figura 22.



Figura 23.



Figura 24.

Todo esto parecía dar la razón a Juan de Santa María, capellán de Felipe III, cuando alertaba del peligro de convertir la imagen del soberano en un simple oropel, corriendo el riesgo de reducirla a un mero «simulacro vano, que representa mucho y todo mentira» hasta el punto de no ser «más que ídolos de piedra que no tiene de reyes más que aquella representación exterior»⁶⁸.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1990a.

⁶⁵ Catálogo *Los Austrias*, Madrid, 1993, núm. 98, p. 129.

⁶⁶ Catálogo *Los Austrias*, Madrid, 1993, núm. 249-250, pp. 250-251.

⁶⁷ Catálogo *Los Austrias*, Madrid, 1993, núm. 253, p. 253.

⁶⁸ Citado en Falomir, 1998-1999, pp. 211-212.

- Angulo Íñiguez, D., «Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona», *Archivo Español de Arte*, 137, 1962, pp. 71-72.
- Brahan, A., *El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*, London, 1981.
- Brillos en Bronce. Colecciones de Reyes*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 2009-2010.
- Calvo Poyato, J., *La vida y la época de Carlos II el hechizado*, Barcelona, 1996.
- Cayetano Martín, M. C., P. Flores Guerrero y C. Gallego Rubio, «Sebastián de Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las obras de Madrid (1665-1671)», *Villa de Madrid*, 27, 99, 1989, pp. 49-56.
- Checa, F., «Felipe II en el Escorial. La representación del poder real», en *Arte, poder y cultura. Felipe II y El Escorial*, Madrid, 1988 (curso de verano de la Universidad Complutense). Publicado en *Anales de Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 121-139.
- Collar de Cáceres, F., «Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, Pintor», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 15, 2003, pp. 113-124.
- Collectors in St. Petersburg*, Catálogo de la Exposición, Amsterdam, 2006-2007.
- Contreras, J., *Carlos II el hechizado. Poder y melancolía en la corte del último Austria*, Madrid, 2003.
- Da Velázquez a Murillo. Il secolo d'oro della pittura spagnola nelle collezioni dell'Hermitage*, Catálogo de la Exposición, Pavia, 2009-2010.
- De Mesa, J. y T. Gisbert, *Historia de la pintura cuzqueña*, vol. II, Lima, 1982.
- Descalzo, A., ficha en *El Mundo de Carlos V. De la España Medieval al siglo de Oro*, Catálogo de la Exposición, México, 2000-2001.
- Díaz García, A., «Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, XVII, 2005, pp. 51-66.
- *Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Obra pictórica, Cuadernos de Arte e Iconografía*, 37 (monográfico), 2010.
- Díaz Padrón, M., «Influencia y legado del retrato flamenco del siglo XVII en la España de los Austrias», *Archivo Español de Arte*, 218, 1982, pp. 129-142.
- Domínguez Ortiz, A., *Testamento de Felipe IV*, edición facsímil, Madrid, 1982.
- «Carlos II», en *La crisis del siglo XVII*, Barcelona, 1988, vol. 6 de la *Historia de España* (ed. Planeta), pp. 127-173.
- Exhibition of Spanish Art*, New Gallery, London, 1895-1896.
- Falomir, M., «Imágenes del poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II», en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998-1999, pp. 203-227.
- Felipe II, un monarca y su época. La monarquía Hispánica*, Catálogo de la Exposición, El Escorial, 1998.

- Gállego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996 (ed. original en francés, 1968).
- García-Argüelles, R., «Vida y figura de Carlos II el Hechizado (Estudio Histórico-Médico)», en *Actas del II Congreso Español de Historia de la Medicina*, Salamanca, 1965, II, pp. 199-232.
- García-Hidalgo, C., «Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de san Isidro en Madrid», *Cuadernos de Arte e iconografía*, 32, 2007, pp. 357-384.
- Gaya Nuño, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.
- González de Zárate, J. M., «Las claves emblemáticas en la lectura del retrato barroco», *Goya*, 187-188, 1985, pp. 53-62.
- «El retrato en el barroco y la emblemática: La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 27, 1987, pp. 27-38.
- Juderías, J., *España en tiempo de Carlos II, el Hechizado*, Madrid, 1912.
- Kagané, L., *The Hermitage Catalogue of Western European painting. Spanish painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries*, Moscow-Florence, 1997.
- *La pintura española del Museo del Hermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*, Sevilla, 2005.
- Kamen, H., *La España de Carlos II*, Barcelona, 1981.
- Llorente, M., «Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», *Studia Historica, Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 211-238.
- «Mariana de Austria como Gobernadora», en J. Martínez Millán y M^a. P. Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las Monarquías Hispana y Portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)*, Madrid, 2008, vol. III, pp. 1797-1799.
- Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1993.
- Lynch, J., *España bajo los Austrias*, Barcelona, 1975, vol. II.
- Martínez Leiva, G., «El Salón o Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV», *Reales Sitios*, 159, 2004, pp. 26-45.
- «La Galería de Paisajes de Aranjuez en tiempos de Felipe IV», en *Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 271-304.
- Martínez Ripoll, A., «Diego Velázquez, hechura de Olivares, y sus simulacros de Monarquía», en *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*, Córdoba, 2002, pp. 125-152.
- Maura, Duque de, *Carlos II y su Corte*, Madrid, 1911-1915, 2 vol
- *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990 (publicada primero en 1942 en dos volúmenes).

- Mínguez, V., «El espejo de los antepasados y el retrato de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 45, 1991, pp. 71-81.
- Moffitt, J., «Velázquez, Olivares, and the Baroque Equestrian Portrait», *The Burlington Magazine*, 1981, 112, pp. 529-537.
- «Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco», *Goya*, 202, 1988, pp. 207-215.
- Morán Turina, M., «Reinterpretando a Velázquez: Carreño y el retrato de Carlos II», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Catálogo de la Exposición, Madrid-Roma, 2003-2004, pp. 63-72.
- Oliván, L., *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*. Tesis doctoral. Universidad Complutense (Publicación electrónica), Madrid, 2008a, II parte, capítulo II, pp. 158-162.
- «El fin de los Habsburgo: crisis dinástica y conflicto sucesorio en la Monarquía Hispánica (1615-1700)», en Nieto Soria, J. M. y M^a. V. López-Cordón, *Gobernar en tiempos de crisis. Las quiebras dinásticas en el ámbito hispano 1250-1808*, Madrid, 2008b, pp. 53-56.
- Orso, S., *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, New Jersey, 1986.
- Pascual Chenel, A., «Un nuevo retrato ecuestre de Carlos II por Herrera Barnuevo», *Archivo Español de Arte*, 310, 2005, pp. 179-184.
- «El retrato de Estado en época Moderna. Teoría, usos y funciones», *Torre de los Lujanes*, 65, 2009a, pp. 181-221.
- «Sebastián de Herrera Barnuevo y los retratos ecuestres de Carlos II durante su minoría de edad. Fortuna iconográfica y propaganda política», *Reales Sitios*, 182, 2009b, pp. 4-27.
- «Retórica del poder y persuasión política: Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», *Goya*, 331, 2010a, pp. 124-145.
- *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, 2010b.
- «Carlos II y Mariana de Austria en el Salón de los Espejos. Espacio real, espacio alegórico», en *Arte y Significación*, Jaén, 2011 (en prensa).
- Pérez Sánchez, A., *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Madrid-Avilés, 1985.
- *Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1986.
- *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005.
- Pfandl, L., *Carlos II*, Madrid, 1947.
- Perú indígena y Virreinal*, Catálogo de la Exposición, Barcelona-Madrid-Washington, 2004-2005.

- Ribot, L., «La España de Carlos II», en *La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción*, tomo XXVIII de la *Historia de España Menéndez Pidal*, Madrid, 1993, pp. 63-203.
- (dir.), *Carlos II. El Rey y su entorno cortesano*, CEEH, Madrid, 2009.
- Rodríguez García de Ceballos, A., «La defensa de la eucaristía con santa Rosa de Lima», ficha en el Catálogo de la Exposición *Los siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, 1999-2000.
- «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12, 2000, pp. 93-109.
- Rodríguez Rebollo, A., «A propósito de Alonso Cano: el dibujo para el retablo de San Diego de Alcalá y su homónimo para San Andrés», en *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid-Sevilla, pp. 452-458.
- Sánchez Cantón F. J. y J. M. Pita Andrade, *Los retratos de los Reyes de España*, Barcelona, 1948.
- Sancho J. L. y J. L. Souto, «El primer retrato del rey Carlos II: una composición alegórica dibujada por Herrera Bamuevo», *Reales Sitios*, 184, 2010, pp. 42-63.
- Sebastián, S., «La emblematización del retrato de Carlos II por Carreño de Miranda», *Goya*, 226, 1992, pp. 194-199.
- Semblantes. Colección Granados*, Catálogo de la Exposición, Segovia, 2011.
- Serrera, J. M., «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte» en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1990, pp. 37-63.
- Simón Tarrés, A., «El reinado de Carlos II: el gobierno de la Monarquía» y «El reinado de Carlos II: la política exterior», en *La España Moderna. Siglos XVI-XVII, Manual de Historia de España*, Historia 16, Madrid, 1991, pp. 727-753.
- Splendeurs d'Espagne et les villes Belges, 1500-1700*, Catálogo de la Exposición, Bruxelles, 1985, tomo II.
- Velázquez*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1990b.
- Whethey, H. E. «Herrera Bamuevo's Work of the Jesuits of Madrid», *Art Quartely*, XVII, 1954, pp. 335-344.
- «Decorative Projects of Sebastian de Herrera Bamuevo», *The Burlington Magazine*, 96, 1956, pp. 40-46.
- «Sebastián de Herrera Bamuevo», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, II, 1958, pp. 13-41.
- «Herrera Bamuevo and his Chapel in the Descalzas Reales», *Art Bulletin*, 48, 1966, pp. 15-34.
- «Herrera Bamuevo y su capilla de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, 13, 1967, pp. 12-21.

- Young, E., «Portraits of Charles II of Spain in British Collection», *The Burlington Magazine*, 126, 977, 1984, pp. 488-493.
- «Retratos pintados de Carlos II en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 193-195, 1986, pp. 126-130.