

Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

Aunque su reinado no resultase precisamente modélico, paradójicamente Carlos II fue uno de los monarcas más frecuentemente retratados de la Casa de Austria. Los retratos de su madre, Mariana de Austria, durante la regencia, y los del propio rey en su infancia y primera juventud hasta la mayoría de edad, adquirieron un marcado tono de propaganda política que, en parte, explica su multiplicación. Otros más tardíos, también numerosos, se estudian en este trabajo en relación rigurosa con acontecimientos religiosos, personales, históricos y militares que señalaron otras etapas de su gobierno personal.

I. LA REGENCIA DE MARIANA DE AUSTRIA: LA LUCHA POR EL PODER

Tras el fallecimiento de Felipe IV en 1665 se produjo una situación anómala al no contar su heredero Carlos sino cuatro años de edad. Así en el testamento del rey hubo de instituirse, por primera vez en el largo reinado de los Austrias, una regencia cuya titularidad había de ostentar la reina viuda, Mariana de Austria, a quien por su inexperiencia en el gobierno asesoraría en la toma de decisiones una Junta especial, compuesta por cinco miembros procedentes de la más alta nobleza y de los estamentos más importantes del estado. El regimen de regencia había de durar teóricamente hasta la mayoría de edad del heredero, establecida por su padre a los trece años, es decir en 1675, pero que fue prolongada en otros dos más, hasta 1677, a causa de la inmadurez y falta de capacidad de aquél¹.

Mariana de Austria no tuvo confianza en ninguno de los consejeros nombrados por su marido y, aunque quiso evitar el desacreditado sistema del valimiento, acabó entregando el gobierno en manos, primero, de su confesor, el jesuita austriaco P. Everardo Nithard y, luego, en el del intrigante e insignificante Fernando Valenzuela. Esto desató una lucha continua contra la regente de la mayor parte de los nobles, tanto de los miembros de la Junta especial como de los integrantes de los distintos Consejos. Los descontentos estaban capitaneados por el bastardo don Juan José de Austria, quien, mediante sendos pronunciamientos, logró deshacerse primeramente de Nithard, en 1669, y más tarde de Valenzuela en 1676². Además de apoyarse en la fuerza militar, el bastardo desencadenó toda una guerra psicológica de propaganda contra la regente y sus validos a base de cartas, denuncias, manifiestos y pasquines que caló profundamente en las masas populares³.



Fig. 1. J. B. Martínez del Mazo: *Doña Mariana de Austria*, National Gallery de Londres.

Esta coyuntura histórica explica sin duda la nueva modalidad de retrato de estado que propulsó doña Mariana como antídoto a la propaganda desatada contra ella, retrato donde deseaba hacer expresa ostentación de autoridad como legítima gobernante en nombre de su hijo. Al principio no quiso la regente hacerse representar junto a su hijo, demasiado niño, acaso porque también deseaba respetar la tradición española según la cual el rey y la reina nunca se retrataban juntos, sino por separado, por lo mismo que la etiqueta palaciega disponía en el Alcázar madrileño aposentos igualmente separados. Tampoco toleró que su retrato en esta época fuese como el hasta entonces convencional de las reinas de España, es decir efigiadas de pie, con gran atavío de deslumbrantes vestidos y joyas, o a caballo, cabalgando a mujeriegas y a ritmo lento de paseo, pero nunca inmiscuidas en tareas de gobierno o actuando de hecho como gobernantes.

El primer retrato de Mariana de Austria, pintado por Juan Bautista Martínez del Mazo y fechado en 1656 (Galería Nacional de Londres y réplica en el Museo de El Greco de Toledo) la representa ya sentada en un sillón, ataviada con tocas de viuda por el luto que mantuvo el



Fig. 2. J. Carreño de Miranda: *Doña Mariana de Austria*, Museo del Prado.

resto de su vida a su marido Felipe IV. Con el hábito monjil, compuesto de vestido negro hasta los pies, manto también negro cubriendo la cabeza y cofia blanca enmarcando el rostro y extendida por el pecho hasta las rodillas, se acompañan el respaldo y los brazos del sillón, también negros, y el oscuro y sombrío cortinón. Todo respira aún luto y tristeza por la muerte reciente de Felipe IV⁴. Con su mano derecha la regente sostiene un papel, expreso atributo de su condición de gobernante, papel sin cuya firma carecían de validez los decretos de la Junta especial y de los otros organismo del gobierno.

Además la reina viuda se encuentra situada en el Salón de los Espejos, el lugar más emblemático del Alcázar de Madrid, que Felipe IV había utilizado en los últimos años de su reinado como sitio en que recibía a príncipes, embajadores y personajes de la mayor calidad y del más elevado rango, tal como quedó consignado expresamente en las *Etiquetas* de 1647-1651⁵. Al fondo del lienzo y, a través de una puerta, se contempla dentro del suntuoso Salón



Fig. 3. C. Decker: *Carlos II*, grabado.

Ochavado a Carlos II, niño de unos cinco años, atendido por su aya la condesa de los Vélez, a quien acompañan dos enanillos, uno acaso la Maribárbola de *Las Meninas*, y a quien, como también en el cuadro velazqueño, ofrece una azafata una vasija de agua en una salvilla. Contra la pared está el carrito en el que consta que Carlos II era trasladado de un sitio a otro a causa de la debilidad de sus piernas.

La presencia del rey niño no es un pormenor anecdótico que confiera variedad y pintoresquismo a la composición, sino que apunta la legitimidad del poder de doña Mariana, quien lo ejerce en nombre de su hijo. Para contextualizar este lienzo de Martínez del Mazo, aduzco un pasaje del *Viaje de Cosme II por España*, pasaje que refiere la recepción ofrecida al magnate italiano precisamente en el Salón de los Espejos el año 1668: “Estaba la Reina sentada y el Rey a su derecha, apoyado en el flanco de una mesa de pórvido... Detrás del Rey estaba la condesa de los Vélez y la de Valdueza, camarera mayor, detrás de la Reina; un poco más al fondo quedaban dos dueñas y



Fig. 4. S. Herrera Barnuevo: *Carlos II niño*, Col. Gil, Barcelona.

fray Antonio del Castillo, ilustre por bondad de vida, que se halla de continuo en el apartamento del Rey”⁶.

Aunque doña Mariana utilizaba habitualmente como sitio de despacho la antecámara de la torre sureste del Alcázar —zona reservada desde siempre a las reinas consortes—, como atestigua frecuentemente el conde de Pötting, embajador del Sacro Romano Imperio en Madrid de 1664 a 1674⁷, a lo largo de su regencia quiso, en cambio, ser representada siempre no allí sino en el mencionado Salón de los Espejos a causa de su enorme carga simbólica.

Siguiendo el precedente establecido por Mazo, Juan Carreño de Miranda eligió también este escenario para retratar a la regente, desde los lienzos de los museos de Bilbao y Sarasota, fechados en 1673, hasta los del Museo del Prado y de la Academia de San Fernando, datables hacia 1674-1675, es decir poco antes de proclamarse la mayoría efectiva del rey. Pero mientras en la tela de Mazo no aparece más que la solería de cerámica vidriada, quedando el resto del espacio velado por el enorme cortinón de luto, Carreño hace ostentación de la espléndida decoración del recinto, cuajado de algunos de los mejores cuadros de la colección real y alhajado con riquísimas mesas de pórvido



Fig. 5. S. Herrera Barnuevo: *Carlos II y Mariana de Austria*.

y piedras duras, sostenidas por leones de bronce, y con los espejos venecianos enmarcados por águilas que dieron su nombre al salón. Ya de por sí leones y águilas eran atributos paradigmáticos del poderío de los Austrias, los cuales refuerzan el simbolismo del cuadro. Pero para subrayar aún más el efecto propagandístico que se pretendía en este retrato, Carreño esculpó a la regente sentada junto al bufete donde hay recado de escribir y, sobre todo, el pliego de papel en el que se halla a punto de estampar su firma a fin de conferir validez jurídica a los decretos y decisiones emanados de la Junta y los Consejos.

A este propósito es preciso traer a la memoria estos párrafos de Juan de Zabaleta escritos en 1653: "Cuando el Rey está retratado o esculpido con el bastón en la mano ¿que vasallo hay que no le mire como a su amparo y defensa?... Cuando le vemos representado en audiencia pública con los memoriales sobre un bufete a su mano derecha, dando a entender que da en su casa mejor lugar que a su persona a las necesidades ajenas, le atendemos como a tesorero general de Dios, que reparte sus bienes por su mano... Cuanto se encuentra en las reales efigies está dando luz de aquella casi divina que recibe de sus origina-



Fig. 6. J. García Hidalgo: *Carlos II niño*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

les. Nada en estas imágenes se ofrece humilde, nada vulgar, todo es excelso, todo es amable. Las insignias obligan a reverencia, el semblante a cariño"⁸.

En el ejemplar de la Academia de San Fernando se percibe con más claridad que en los otros un detalle que no es trivial, sino que debe ser tenido muy en cuenta. Entre los cuadros que aparecen en el fondo sobre la cabeza de doña Mariana, pese a lo abocetado de la pincelada, destacan dos que confieren una nueva lectura simbólica al retrato. Uno es el de Judit y Holofernes, del Tintoretto (hoy en el Museo del Prado), que connota la fortaleza manifestada por doña Mariana contra sus enemigos y detractores; el otro es el cuadro de Tiziano en que Felipe II ofrece a su hijo Fernando a Dios en acción de gracias por la victoria de Lepanto (también ahora en el Museo del Prado), el cual simbolizaría idéntica actitud piadosa en la regente, pero con la variante de que ella estaría dispuesta a mostrar a su hijo al pueblo como justificación de su poder vicario, recibido de éste⁹.



Fig. 7. Anónimo: *Carlos II niño a caballo*, Museo de BB.AA. de Cádiz.



Fig. 8. Anónimo: *Carlos II niño, como cazador*, Museo Municipal de Játiva.

II. LA EDUCACIÓN DE CARLOS II: EL SENTIMIENTO DE LA FAMILIA Y LA "PIETAS AUSTRIACA"

La débil complexión de Carlos II, amenazado continuamente de muerte por la más leve mutación de su salud, era rumor y comentario continuos no sólo en la corte española sino particularmente en las cortes europeas. Incluso antes de confirmarse su esterilidad a raíz de los sucesivos matrimonios con María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo, y de que gravitase, en consecuencia, el problema sucesorio, Francia y Austria ya habían pactado secretamente el reparto del gigantesco imperio español con la complicidad más o menos explícita de Inglaterra y Holanda. El grabado del holandés Conraet Decker, que abre la portada del tratado del jesuita Athanasius Kircher sobre el Arca de Noé, publicado en 1678 y dedicado a Carlos II el año en que éste había conseguido casi milagrosamente alcanzar la mayoría de edad efectiva, refleja no sin aguda ironía el carácter tambaleante de la corona colocada sobre un bufete y a la que el rey parece querer dar estabilidad asiéndola con la mano derecha¹⁰.

Frente a esta imagen maliciosa, el gobierno de la regente trataba de demostrar, a guisa de contrapropaganda icónica, una imagen de normalidad y estabilidad del adolescente monarca. Así dos retratos de Sebastián Herrera Barnuevo ofrecen el aspecto sano y aún apuesto de un Carlos que sólo contaba entre los seis y los ocho años de edad. En el primero de ellos (colección Gil de Barcelona) el rey, elegantemente vestido y destocado con el sombrero en la mano izquierda y el cetro en la derecha, aparece arropado con todos los atributos de la realeza habituales en los retratos de estado: la columna, el cortinón granate, dos putti que en lo alto muestran el cetro y la corona, el águila que sobre un pedestal tiene colgado el collar de la Orden del Toison de Oro; al fondo del retrato parece percibirse una de las ermitas del jardín del palacio del Buen Retiro, lo que lo localizaría en una de sus estancias¹¹. De todas maneras lo que llama la atención en este cuadro es la expresa explicitación de toda la simbología del poder, ausente en los retratos reales españoles de épocas anteriores, donde la sola presencia del monarca, sin la acumulación de atributos, era suficiente para afirmar su autorepresentación¹². Este hecho apuntaría a que en este



Fig. 9. Pedro de Villafranca: Carlos II niño y Mariana de Austria grabado.

tiempo de crisis se deseaba apuntalar la imagen de la realeza circundándola de unos atributos alegóricos asumidos más del ámbito italiano y flamenco (a través de P. P. Rubens principalmente) que del francés.

En el segundo cuadro de Herrera Barnuevo el jovencísimo Carlos se encuentra acompañado por su madre doña Mariana de Austria que oficia como regente, sentada, por consiguiente, junto a su bufete y señalando a su hijo las miniaturas probablemente de su hermana Margarita y el esposo de ésta, Leopoldo I de Austria, hermano de doña Mariana. Al fondo cuelga de la pared el retrato de busto de Felipe IV, consignándose de esta manera la línea de continuidad dinástica y familiar de ambas ramas de la Casa de Austria. Se repiten los atributos del poder: el león y el águila, emblemas heráldicos de ambas ramas, pero lo importante, a mi modo de ver, es que el adolescente Carlos viste una casaca y un calzón de color rojo subido, es decir probablemente el traje de la “Chambergá”, la guardia personal creada por doña Mariana para defender al rey de los conatos de golpe de estado protagonizados por don Juan José de Austria. En efecto Carlos lleva “chambergó” de plumas, bastón de mando y espadín como jefe de tal



Fig. 10. Pedro de Villafranca: Carlos II y Mariana de Austria.

guardia, mientras ofrece a su madre un ramillete de flores en señal de sumisión filial¹³.

Con este último retrato concuerda en varios aspectos formales y visuales el del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, atribuido antes a Herrera Barnuevo y ahora a José García Hidalgo por su mayor sequedad de pincelada¹⁴. Se repite la simbología del poder pero, sobre todo, el sentido de comunidad familiar presente ya en el antes comentado. El pintor ha llenado el espacio de un salón inventado con los retratos y miniaturas del mayor número posible de antepasados o contemporáneos de la gran Casa de Austria: desde el emperador Carlos V –busto en bronce de Leone Leoni –, pasando por los padres de Carlos II, Felipe IV y Mariana, su hermana Margarita y su cuñado y tío Leopoldo I, hasta las miniaturas de su hermanastra María Teresa y su esposo Luis XIV. Sobre la misma mesa en que reposan estas miniaturas hay un infolio abierto que muestra las efigies de Felipe el Hermoso, Felipe II y Felipe III. En suma el cuadro parece una genealogía de la Casa de Austria encaminada a demostrar no sólo la autoridad de Carlos II basada en la continuidad dinástica, sino además la “Pietas Filialis” o sentimiento familiar de toda la comuni-



Fig. 11. Romeyn de Hooghe: *Carlos II cede su carroza al Santísimo Sacramento*, grabado.

dad de los Austrias. Téngase en cuenta que cuando García Hidalgo compuso este retrato, la regente se apoyaba más que nunca en su hermano el emperador Leopoldo I para frenar el ímpetu expansivo de Luis XIV a costa de los dominios españoles en Flandes (Guerra de la Devolución y Triple Alianza).

Todos los retratos anteriores de Carlos debieron ser encargados personalmente por su madre con el fin de mostrar una imagen favorable de la normalidad física y psíquica de su hijo. A este mismo deseo obedece el retrato ecuestre del rey niño, del que existen ejemplares en los Museos de Cádiz, Ermitage de San Petersburgo y colección Arenzana, lo que demuestra, de paso, el interés de doña Mariana por propagar la imagen de un Carlos II absolutamente sano. Atribuidos a Carreño, hoy se consideran copias de un original perdido, acaso el que según Ceán Bermúdez se encontraba en el Palacio Real de Madrid¹⁵. Sin embargo por su estilo y cronología más apuntan a Sebastián de Herrera Barnuevo, quien fue pintor de cámara desde 1667 a 1671. En cualquier caso hay en estos

retratos ecuestres un evidente deseo de emulación con el del hermanastro de Carlos II, el príncipe Baltasar Carlos pintado por Velázquez para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. Sólo que el infortunado Carlos II apenas si podía, en las fechas en que se pintaron estos retratos, sostenerse sobre las piernas, cuanto menos montar briosamente a caballo. El aspecto de propaganda política basada en una falsa y aduladora imagen queda, pues, absolutamente patente.

El mismo sentido de emulación respecto a Baltasar Carlos emerge en otro retrato anónimo (Museo del Prado, depositado en el Museo Municipal de Játiva) de Carlos II, niño de cuatro o cinco años, vestido de cazador y enlutado todavía a causa de la cercana muerte de su padre en 1665. La postura con la escopeta sostenida verticalmente con la mano izquierda y el perrillo perdiguero a sus pies evocan el retrato de cazador de su hermanastro pintado por Velázquez para la Torre de la Parada; sin embargo el retrato no se sitúa en este caso al aire libre sino en un salón del palacio de Aranjuez, ya que a través de la



Fig. 12. P. Ruiz González: *Carlos II recibe la bendición del Santísimo*, Museo de Ponce, Puerto Rico.

ventana se percibe la Fuente de los Tritones en el jardín de la Isla¹⁶.

Por otra parte se deseaba obsesivamente en toda clase de retratos de Carlos II presentarlo como la imagen acabada de un príncipe cristiano, de un príncipe virtuoso según el código religioso y ético de la Casa de Austria. La "Pietas Austriaca" había quedado codificada efectivamente en variedad de escritos debidos principalmente a la pluma de los jesuitas Roberto Bellarmino, Pedro de Ribadeneira, Juan Eusebio Nieremberg, donde el binomio rey-reino se ensamblaba a través y por medio de la virtud del soberano que, gracias a su devoción ejemplar, su sumisión a los mandatos divinos y de la iglesia, su implicación en la defensa de la fe católica, la anteposición de estos deberes a la razón de estado y la obediencia a los confesores en punto de conciencia, obtenía grandes favores del poder divino para sus súbditos¹⁷. Un grabado relacionable con el arte de Pedro de Villafranca, que tiene como telón de fondo la fachada del Alcázar de Madrid, representa a doña Mariana sentada empuñando una cartela con la inscripción: "Temor de Dios, Reverencia a los Padres y Amor a los vasallos", cartela que su hijo muestra al

espectador cual lección asimilada de la enseñanza de su madre. Un águila coronada remonta el vuelo hacia el sol, llevando en sus garras a su retoño o renuevo. El sol es Jehová-Dios, el águila el símbolo de Felipe IV, recientemente fallecido, y el retoño su último hijo y sucesor Carlos II. El águila real lleva en su pico una filacteria con la inscripción "Uni soli", al único Sol.

Entre los rasgos predominantes de la "Pietas Austriaca" destacaban dos, ampliamente compartidos por las dos ramas de los Habsburgos: la devoción a la Eucaristía y la veneración de la Virgen María en el misterio de su Inmaculada Concepción. En otro grabado de Pedro de Villafranca, que significativamente ilustraba el libro *Reinados de menor edad y de grandes Reyes*, publicado por el preceptor de Carlos II, don Francisco Ramos del Manzano, se sientan afrontados doña Mariana y su hijo. Ella sostiene la corona con su mano derecha mostrándola a Carlos para indicarle que, en el contexto del providencialismo típico de la ideología política de los Austrias, ha de poner su esperanza, para sostener el gobierno de la monarquía, más que en las leyes, la economía o las armas en la veneración del Santísimo Sacramento y en el patrocinio de la Virgen Inmaculada. Por eso el símbolo de la Eucaristía y la imagen de la Purísima cuelgan en dos marcos de la pared del fondo¹⁸.

La devoción eucarística fue signo inequívoco de la piedad de la Casa de Austria desde su fundación en la Edad Media, devoción que se había transmitido como mayorazgo ideológico a todos sus miembros. El conde Rodolfo, fundador de la dinastía, obtuvo la bendición divina y la promesa, cual otro rey David, del acrecentamiento de su casa y estirpe gracias a haber prestado en 1340 su caballo para vadear un río a un sacerdote que llevaba el santo Viático a un enfermo, tal como lo vemos representado en una tela pintada por P. P. Rubens, hoy en el Museo del Prado¹⁹. Este rasgo se convirtió en un tópico transmitido de generación en generación y ampliamente comentado por la historiografía tanto alemana como española, por ejemplo por Baltasar Porreño, el mencionado Pedro de Ribadeneira y Pellicer de Osau Tovar. De esta concienciación en la memoria colectiva se hizo ya eco la regente doña Mariana de Austria quien, en cierta ocasión, había prestado su silla de manos a un sacerdote que también llevaba el Viático.

Un día volviendo Carlos II de cazar cerca de La Florida, a las afueras de Madrid, se cruzó con un sacerdote que llevaba el santo Viático. Con prontitud desmontó el coche y ofreció su carroza al cura, a quien acompañó a pie y descubierto hasta la casa del moribundo, un hortelano por más señas, asistiendo en su pobre cabaña a toda la ceremonia de la extremaunción y comunión. Este episodio quedó recogido en una espléndida calcografía del grabador holandés Romeyn de Hooghe y en una relación impresa en Sevilla al año siguiente²⁰.

No en vano la tradición de la piedad habsbúrgica fue resaltada por Agustín Moreto en un Auto Sacramental ti-

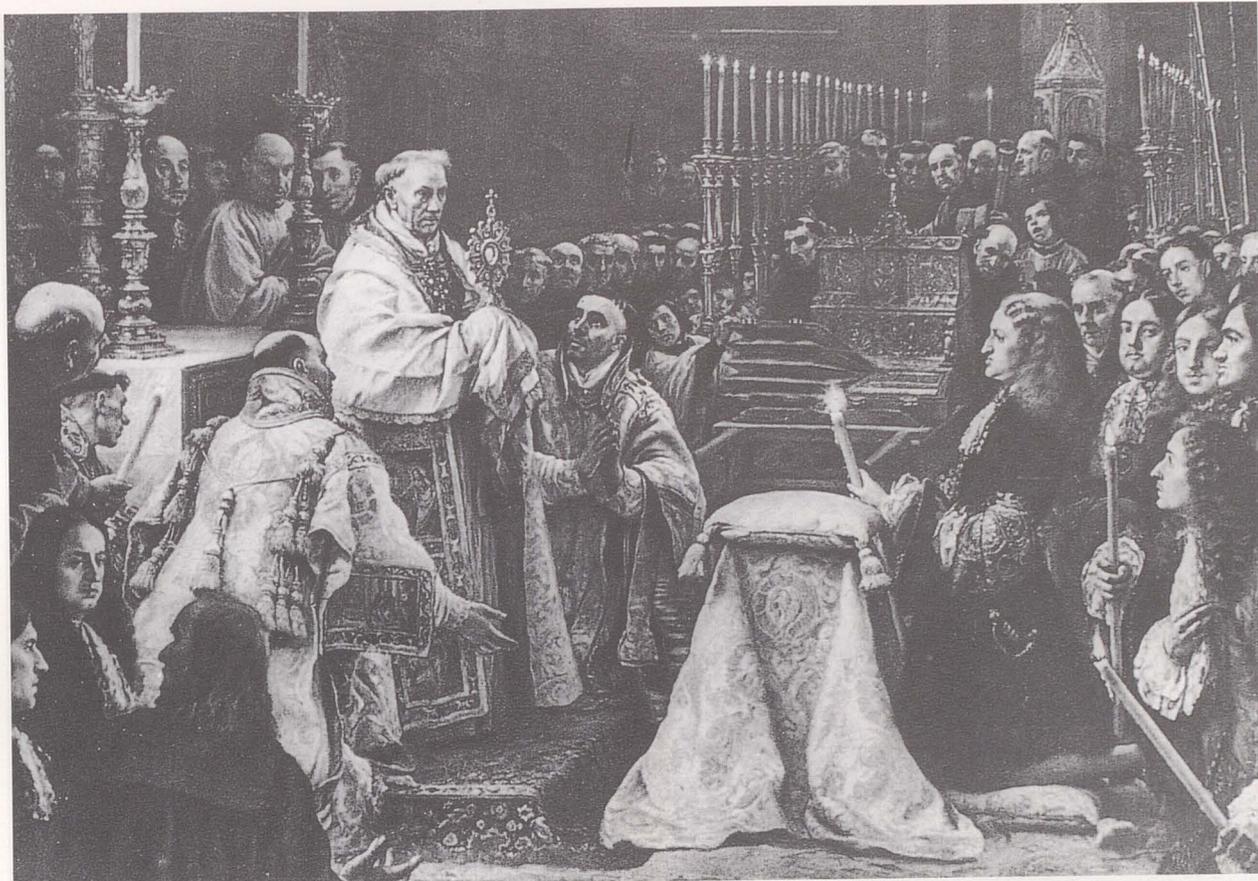


Fig. 13. C. Coello: *La Sagrada Forma venerada por Carlos II, sacristía del monasterio de El Escorial, detalle.*

titulado *La Gran Casa de Austria*, donde el demonio, sintiéndose derrotado por aquella piedad, exclama:

“Que la Casa de Austria sea devota del Sacramento del Altar, me da tormento”

y añade:

“Dándome pena inmortal, va enseñando cada día que es concebida María sin pecado original”²¹.

Solían los monarcas españoles de la Casa de Austria asistir personalmente a la solemne procesión del día del Corpus Christi en Madrid, no omitiendo nunca esta piadosa costumbre Carlos II aun en momentos en que, por su flaca salud, apenas podía sostenerse en pie. Testimonio gráfico de ello fue el enorme lienzo, pintado en 1683 por Pedro Ruiz González, que perteneció a la desaparecida parroquia madrileña de San Luis Obispo y hoy se halla en el Museo de Ponce (Puerto Rico)²². Acabada la procesión, de lo que es indicio evidente el palio que aparece por

la izquierda, el sacerdote imparte la solemne bendición con la custodia del Santísimo dentro de la iglesia, bendición que recibe dedotamente Carlos II arrodillado a la derecha. Esta tela suele considerarse, no sin razón, el precedente inmediato del cuadro de *La Sagrada Forma* en la sacristía del monasterio de El Escorial, pintado por Claudio Coello entre 1685 y 1690.

Es cierto que este cuadro estuvo motivado por el desagravio ordenado por el papa Inocencio XI a causa de la profanación de la basílica escorialense por parte de algunos nobles que, capitaneados por don Antonio de Toledo, hijo del duque de Alba, apresaron al valido don Fernando de Valenzuela en 1676. Pero el desempeño de la sanción canónica de la excomunión quedó totalmente satisfecho, a juicio del Nuncio, monseñor Millini, mediante el regalo al monasterio de un impresionante reloj de asiento, adaptado a custodia eucarística para contener la Sagrada Forma incorrupta que se veneraba en El Escorial desde Felipe II. Esta fue trasladada desde la basílica al nuevo altar de la sacristía y a la nueva custodia en 1684, mediante una solemne procesión presidida por el monarca al frente de sus cortesanos, procesión que finalizó con la solemne bendición del Santísimo impartida por el P. fray Francisco de los



Fig. 14. P. Rizi: *Carlos II preside el Auto de Fe de 1680*, detalle.

Santos²³. Ahora bien Carlos II ordenó efigiar este acontecimiento histórico a Claudio Coello en el cuadro de todos conocido y a construir, para albergarlo, un soberbio retablo de mármoles, jaspes y bronce al fondo de la sacristía a impulsos indudablemente de la "Pietas Eucharistica", heredada de sus antepasados de la Casa de Austria, piedad eucarística de la que el impresionante lienzo de Coello se convierte en el más genuino paradigma.

Tampoco se ha de olvidar que en 1683, un año antes del comienzo del cuadro, Viena había sido liberada del asedio turco gracias a la decisiva batalla de Kahlenberg. Pues bien sabemos que Carlos II dedicó el lienzo de El Escorial para dar gracias a Dios por aquella victoria, dando muestras una vez más del providencialismo, que era otro de los pilares de la ideología política de los Austrias. La relación entre el cuadro de *La Sagrada Forma* y la liberación de Viena viene probada por otra circunstancia. En 1684 Carlos II encomendó a Franciso Rizi que pintase tanto el primer cuadro cuanto el del decisivo acontecimiento histórico de la liberación de Viena del asedio turco. El pintor comenzó el lienzo de *La Sagrada Forma*,



Fig. 15. J. Carreño de Miranda: *Carlos II*, Museo de Berlín.

que hubo de terminar Coello por muerte del primero al año siguiente. En cambio Rizi casi llegó a concluir el de *La liberación de Viena*, el cual figuraba descrito en el inventario del Alcázar de Madrid de 1686 como un enorme lienzo de 4,37 metros de largo por 2,50 de alto. Estas medidas coinciden prácticamente con las del cuadro del *Auto de Fe* de 1680, encargado también al pintor madrileño, lo que hace suponer que lo sería para hacer "pendant" con el del socorro de Viena²⁴.

Dicho Auto de Fe tuvo lugar en la Plaza Mayor de Madrid el 30 de junio de 1680 y fue presidido desde el balcón de la casa de la Panadería por Carlos II, acompañado por su reciente esposa, María Luisa de Orleans, y por la reina madre doña Mariana de Austria. La orden de que tal evento fuese recordado en una pintura obedeció sin duda a que el monarca quiso verse representado como "Defensor Fidei", otro de los empeños característicos de la "Pietas Austriaca", pues su padre Felipe IV le había urgido intensamente a desempeñar ese papel en su testamento de 1665. Efectivamente consta por el cronista del acto, José del Olmo, que Carlos II "había dado a entender cuánto le



Fig. 16. *Carlos II maestre de la Orden del Toisón de Oro, Col. Harrach, Viena.*

movía la inclinación a patrocinar, autorizar y defender el ejercicio y ministerios del Tribunal Sagrado de la Inquisición, y habiendo dado próximamente algunas instrucciones de que gustaría hallarse presente en la celebración del Auto General, entendió el Consejo que sería obsequio de su Majestad el que se ofreciese ocasión de repetir el admirable ejemplo de su augustísimo padre y señor don Felipe IV el Grande..., que el año pasado de 1632 honró con su presencia el Auto General de Fe que se celebró en esta corte”. Carlos II no sólo presidió la nueva actuación del Santo Oficio sino que resistió las más de doce horas que duró, desde las ocho de la mañana hasta las nueve y media de la noche, sin permitirse más que un breve descanso de un cuarto de hora para tomar un poco de alimento²⁵.

III. LA MAYORÍA DE EDAD: BODAS REALES

Hasta que el joven rey alcanzó la mayoría de edad establecida por su padre en 1675 fue retratado varias veces por Juan Carreño de Miranda, nombrado pintor de cámara por la regente doña Mariana en 1671. Carlos es coloca-



Fig. 17. *J. Carreño de Miranda: Carlos II, Casa de El Greco, Toledo.*

do en el mismo escenario que su madre en el retrato realizado por el mismo pintor, es decir en el fastuoso Salón de los Espejos del Alcázar. El primero de la serie, hoy en el Museo de Asturias, fechado en 1671, fue compuesto seguramente como “pendant” del de doña Mariana en el Museo del Prado, subrayando así la complementariedad en el gobierno de madre e hijo y recuperando la tradición española de efigiar al rey y la reina por separado²⁶.

Carreño siguió la fórmula tradicional en este tipo de representaciones, es decir efigiando al monarca, casi un niño todavía, en pie, vestido de seda negra, apoyando la mano izquierda y el sombrero sobre un bufete y sosteniendo con la derecha el decreto firmado, acreditativo de su poder legislativo absoluto. Pero al mismo tiempo ahondó en una serie de significados alegóricos y simbólicos, ausentes anteriormente, aglutinados en torno al solemne



Fig. 18. J. Carreño de Miranda: Retrato de busto de Carlos II, Museo del Prado.



Fig. 19. J. Carreño de Miranda: Retrato de busto de Carlos II, Museo del Prado.

espacio del Salón de los Espejos. Los leones en que descansan los bufetes y las águilas que enmarcan los espejos son, como ya se dijo anteriormente, los distintivos heráldicos respectivos de la monarquía hispánica y del Imperio. Los espejos reflejan de manera virtuosista la cabeza del retratado pero también, sobre todo, una serie de lienzos que decoraban el recinto, algunos de los cuales, hechos más visibles, aumentan el potencial alegórico del retrato. Así en el espejo de la derecha son perceptibles —especialmente en el ejemplar del Museo de Berlín, fechado en 1673— el cuadro de Felipe IV a caballo, pintado por P. P. Rubens en 1628, y el del suplicio del gigante Ticio realizado por Tiziano. El primero apunta a la legitimidad dinástica del retratado y el segundo sirve de amenazante recuerdo a cuantos atenten contra su suprema autoridad. Los rayos de Júpiter, que aparecen en la zona superior del marco de los espejos, completan el programa, en cuanto que aquéllos eran el instrumento de castigo para los que osaban desafiar el poder del padre de los dioses²⁷.

Al filo de alcanzar la mayoría de edad del rey se pintó su retrato acaso más significativo y uno de los más espectaculares de toda la retratística regia española: aquél, que

también realizó Carreño en 1677, en que Carlos II está representado como gran maestre de la Orden del Toison de Oro, cuya titularidad ostentaba la rama primogénita de la Casa de Austria, es decir la española²⁸. Luis Díez del Corral especuló sobre el por qué se efigió al monarca con el hábito de la mencionada Orden y no rodeado de los atributos tradicionales de la consagración regia, a saber el cetro, la corona, el globo del mundo, la mano de la justicia, la espada, el manto de armiño, etc. La respuesta a este interrogante sería doble: por un lado el ceremonial castellano de investidura no incluía el rito consecratorio habitual, en cambio, en Francia e Inglaterra, durante el cual se imponían al soberano tales atributos; por otro lado el monarca español a diferencia de lo que sucedía en otros reinos europeos, no era el titular de una sola corona sino señor de los múltiples reinos, señoríos y posesiones que englobaba la llamada monarquía católica²⁹.

De todas maneras se ha pasado por alto un hecho mucho más sencillo que acaso daría una más adecuada respuesta al problema planteado. Aparte de que existiesen retratos precedentes de Felipe II y Felipe III representados de la misma guisa, el lienzo de Carlos II como gran



Fig. 20. L. Giordano: *Carlos II a caballo*, boceto, Museo del Prado.

maestre de la Orden del Toison de Oro fue encargado, junto con otro retrato suyo, por doña Mariana de Austria para regalarlos al conde Fernando Buenaventura de Harrach, que se despedía como embajador en Madrid de la corte de Viena en 1677. Pues bien el conde había sido investido caballero de la Orden en 1668, a petición del anterior embajador imperial conde de Pötting, quien en su minucioso diario se gloriaba de haber conseguido este importante galardón para otros siete vasallos del emperador Leopoldo I³⁰. El cuadro cobra, de esta manera, un nuevo significado que, es cierto, no añade nada a su impresionante categoría estética, pero que ayuda a situarlo histórica y culturalmente. El conde Harrach, como su predecesor Pötting, gozaron de una familiaridad con doña Mariana y con su hijo que no alcanzaron los embajadores de otras cortes europeas. Era lógico, por consiguiente, que Harrach quisiese poseer un retrato de Carlos II no como rey de España, sino como gran maestre de la Orden del Toison de Oro a la que él mismo pertenecía, reconociéndose en ella súbdito de tan gran señor.

A los 18 años Carlos, ya núbil, desposó a María Luisa de Orleans, sobrina de Luis XIV, en un gesto político de acercamiento a Francia orquestado por el entonces valido y primer ministro don Juan José de Austria. Según los ru-

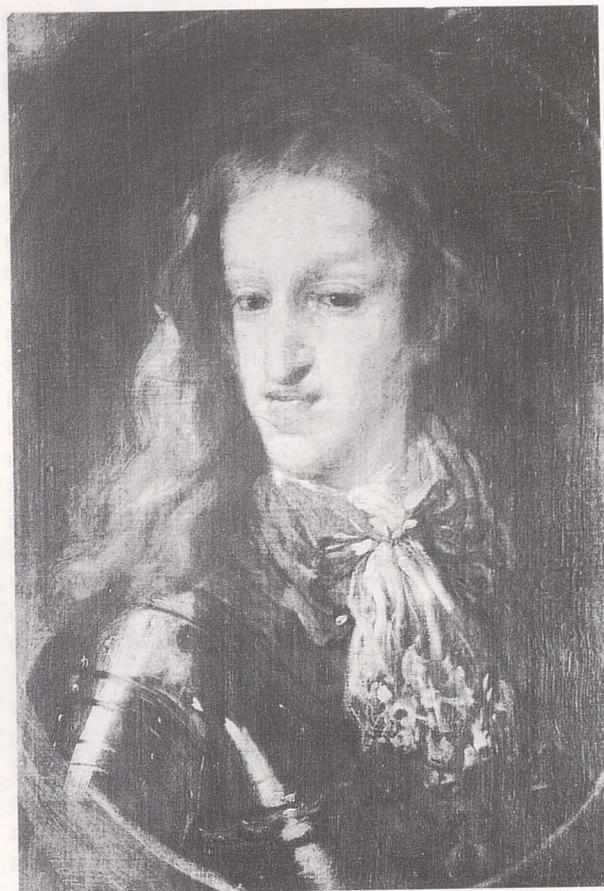


Fig. 21. L. Giordano: *Retrato de Carlos II*, Museo del Prado.

mores que circulaban en la corte francesa, el retrato en miniatura que allá envió el novio lo representaba feo y repugnante, pero, según relata la chismosa condesa d'Aulnoy lo mismo sucedió con la miniatura de María Luisa enviada a la corte de Madrid, pues la retrataba pequeña y poco agraciada³¹. Cuando los esposos se encontraron finalmente no en retrato sino en realidad, ni María Luisa encontró a Carlos tan desagradable ni éste a ella insignificante, sino de esbelto talle y lindas facciones.

Los retratos de ambos cónyuges de cuerpo entero que realizó Carreño resultan de una oficialidad un tanto amañada y artificiosa. Carlos (Monasterio de Guadalupe y Museo de El Greco en Toledo) viste vistosa armadura, que enmascara su enclenque compleción física, lleva corbata a la francesa pero no peluca, sino la lacia y abundante cabellera que ni siquiera su hermanastro, don Juan José de Austria, fue capaz de domeñar, aunque se lo propuso. El monarca está situado nuevamente dentro del Salón de los Espejos, oculto éste en buena medida por un desmesurado cortinón, de pie y dando la espalda al balcón central de la fachada meridional del Alcázar. Este balcón aparece abierto hacia la plaza de la Armería, pero dejando ver una



Fig. 22. L. Giordano: Carlos II y Mariana de Austria, bóveda de la escalera del monasterio de El Escorial, detalle.



Fig. 23. Peter van den Berge: Muerte de Carlos II, grabado.

batalla naval³². No es fácil explicar tal incongruencia del pintor y la única explicación que se me ocurre es que quisiera aludir al socorro prestado por las flotas española y holandesa, entonces unidas, a la sublevada ciudad de Messina, que bloqueaba la escuadra francesa, sobre todo si se tiene en cuenta que la ciudad fue recuperada tras la firma de la Paz de Nimega con Francia en 1679. De todas maneras el retrato está fechado en 1683 y las relaciones entonces con Luis XIV habían mejorado sensiblemente.

Hay otros retratos más humanos, verídicos e íntimos que el anterior, pintados por Carreño entre 1680 y 1685, es decir durante el primer matrimonio de Carlos, una de las etapas más felices y risueñas de su vida. En ellos el artista se retrotrae a la tradición velazqueña de los últimos retratos de Felipe IV, es decir de tamaño de busto, vistiendo Carlos II un sobrio traje de seda o terciopelo negros con bordados, golilla a la española almidonada y el collar del Toison de Oro al cuello³³. La tez es pálida, la nariz alargada hasta tocar casi la boca, el labio inferior caído y la mandíbula desencajada, lo que, según los médicos, ocasionaba la masticación incompleta de los alimentos y con

ella las dispepsias estomacales continuas del retratado. La mirada es de una resignada melancolía, matizada por un halo de innata bondad e inocencia, sobre todo en el retrato del Museo del Prado, para el que se conserva un precioso dibujo preparatorio. Las copias y réplicas de estos retratos familiares hacen suponer que se destinaban al uso privado y como regalo a parientes del círculo más íntimo. El regreso de doña Mariana desde el destierro de Toledo, a donde la había conducido su implacable enemigo don Juan José de Austria, a la corte, después del fallecimiento de éste, parece dar a entender que fue ella quien encargó todos estos retratos a Carreño, pintor favorito a quien colmó de favores.

En los diez últimos años de la vida del monarca no poseemos retratos significativos. Muerto Carreño en 1685, las preferencias personales de Carlos se decantaron no tanto por Claudio Coello, a pesar de haberle nombrado pintor de cámara al año siguiente, cuanto por Lucca Giordano a quien hizo llamar de Nápoles para concluir el afrescamiento de las bóvedas de la basílica de El Escorial. A poco de llegar a Madrid realizó en 1694 los retratos

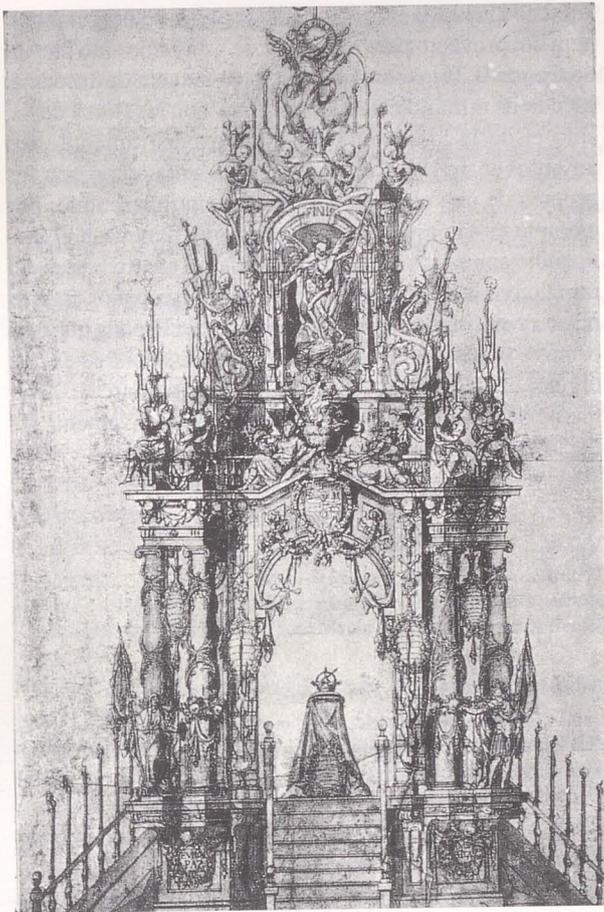


Fig. 24. T. Ardemans: *Túmulo funerario de Carlos II*, dibujo.

ecuestres del rey y de su nueva esposa doña Mariana de Neoburgo con motivo de la entrada solemne de esta última en Madrid, de los cuales sólo se han conservado los bocetos, actualmente en el Museo del Prado³⁴. El de Carlos que, como ya hemos dicho, no logró sostenerse sobre un caballo hasta muy entrada su adolescencia, resulta paradójicamente la imagen más espectacular y heroica de su persona. Digo paradójicamente porque no sólo no fue un buen jinete, sino era además enormemente medroso ante la guerra. Así lo confirma el pueril alborozo con que comunicó a su madre la decisión de no ir al escenario de la guerra en 1692, cuando los franceses se habían apoderado de parte de Cataluña: “No vamos a Aragón, no vamos a Aragón”, poco menos que chilló³⁵.

Debió halagarle particularmente verse retratado montando airoosamente un brioso corcel, volviendo la vista atrás para dirigir, con su bastón de mando, a un imaginario ejército del que tan sólo se ve a un paje que lleva el casco empenachado del rey. De todos modos lo que pretendió Giordano fue representar a Carlos como defensor de la Fe, de la que se percibe la alegoría en el cielo, piso-

teando el rey con las patas de su caballo a herejes y descreídos. Pero en 1694 el enemigo no era precisamente un hereje, sino Luis XIV, el rey cristianísimo, cuyas tropas, como dije, habían ocupado Gerona y amenazaban a Barcelona. Al contrario, mediante la Liga de Augsburgo, Carlos se había aliado con ingleses y holandeses, anglicanos y calvinistas contra los que habían combatido sus antepasados. En este caso los intereses religiosos habían cedido el paso a la razón de estado.

Pienso que el retrato de Carlos II de medio cuerpo encerrado en un óvalo, del Museo del Prado, atribuido hasta ahora a Coello, es el boceto preparatorio de Giordano para la cabeza del retrato ecuestre. La armadura, el corbatín con lazo rojo, los rasgos faciales alargados son los mismos, siendo la única diferencia el cabello, más abullonado y rizado en el retrato ecuestre, más liso y lacio en el retrato ovalado.

Por los mismos años Lucca Giordano materializó otra visión apoteósica de Carlos II en la bóveda de la gran escalera del monasterio de El Escorial. El rey, parapetado tras una balaustrada en trampantojo, experimenta una suerte de visión de la gloria celeste en que campean, entre nubes y santos, su bisabuelo Felipe II y otros de sus ascendientes. Pero uno se pregunta si el gesto con que Carlos es representado, explicando con su mano derecha la visión a las dos Marianas, su madre y su segunda esposa, no se refiere tanto a una visión imaginaria cuanto a su actitud de concededor y protector de la pintura. En efecto parece como si el monarca estuviese comentando no la visión, sino la pintura al fresco de la visión realizada por Giordano, en calidad de experto y protector del artista³⁶.

IV. LA MUERTE Y LAS EXEQUIAS DEL REY

Los dos últimos años de la vida de Carlos II fueron fatales para su salud física y mental, no sólo por las continuas recaídas sino también por la presión psicológica de verse exorcizado en cuanto presa de algún hechizo o posesión diabólica³⁷. Finalmente falleció a las 2,45 de la tarde del tres de noviembre de 1700, cuando le faltaban dos meses para cumplir treinta y nueve años. Los panegiristas del monarca difunto, que fueron muchos por lo menos en lo tocante a su sincera piedad religiosa y a la escrupulosidad de su conciencia, no dejaron de subrayar que había fallecido a la misma hora que Jesucristo en la cruz, es decir hacia las tres de la tarde. Así como Sebastián Muñoz pintó en 1689 un excelente lienzo de la exposición pública del cadáver de su primera mujer en una sala del palacio del Buen Retiro³⁸, no poseemos un testimonio gráfico semejante de Carlos II. Únicamente existe un curioso grabado, debido al burilista holandés Pieter van den Berge, que representa al monarca en el lecho de muerte y en el instante de expirar, rodeado de doña Mariana de Neoburgo y otros miembros de la corte. La representación es

completamente arbitraria y cargada de pormenores pintorescos y aun grotescos que desdican de tan grave momento. Sin embargo debió circular ampliamente por las cortes europeas que ya se aprestaban a dirimir por las armas la sucesión del fallecido, pues lleva leyendas escritas en castellano, francés, italiano y holandés³⁹.

Mucho más interesante resulta el aparatoso catafalco que para las exequias reales, celebradas en Santo Domingo el Real el 16 y 17 de noviembre por la Villa de Madrid, diseñó Teodoro Ardemans. El dibujo preparatorio, dispuesto para ser grabado, perteneció a la colección Boix y estuvo en la Biblioteca Nacional hasta que desapareció. Yo mismo lo creí proyecto alternativo de José Benito de Churriguera para el túmulo de María Luisa de Orleans en 1689⁴⁰. Sin embargo, como demostró clarívidamente

Adelaida Ayo Manero, no podía tratarse de ninguna manera del proyecto para el túmulo de esta reina sino para el de Carlos II. En efecto no ostenta de manera destacada el escudo de armas de la reina francesa, con las flores de lis, sino el de la monarquía española exclusivamente. Los atributos y símbolos que saturan el catafalco no son los propios de una personaje femenino sino masculino: por ejemplo en la parte baja las figuras que flanquean el baldaquino son las personificaciones de las cuatro partes del mundo por las que se extendía el imperio español, figuras que convenían más propiamente al rey de España que a su primera mujer. Finalmente el argumento decisivo es que el reloj que corona el efímero monumento marca exactamente las 2,45 de la tarde, hora en que efectivamente falleció el infortunado Carlos II⁴¹.

NOTAS

- 1 DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Testamento de Carlos II*, edición facsimilar, Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. XLVIII y ss.
- 2 MAURA Y GAMAZO, Gabriel, duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, 3 vols., Espasa Calpe, Madrid, 1942, reedición Aguilar, Madrid, 1990; KAMEN, Henry, *Spain and the later Seventeenth Century, 1665-1700*, traducción española con el título *La España de Carlos II*, Crítica, Barcelona, 1981; RÍOS, Manuel, *Mariana de Austria, 1635-1696*, Aldebarán, Madrid, 1997; CASTILLA SOTO, Josefina, *Don Juan José de Austria (bastardo de Felipe IV): su labor, política y militar*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992.
- 3 EGIDO, Teófanos, *Sátiras políticas de la España moderna*, Alianza, Madrid, 1973, pp. 180-203.
- 4 MACLAREN, Neil, BRAHAN, Allan, *National Gallery Catalogues, The Spanish School*, reimpresión, Londres, 1988, pp. 51-54.
- 5 MORENO VILLA, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Tipografía Jaime Ratés, Madrid, 1913, capítulo XI, pp. 89-90; LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La Imagen del Rey, Monarquía, realeza y poder ritual*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 140 y ss.
- 6 SÁNCHEZ RIVERO, Angel, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*. Madrid y su Provincia, Imprenta Municipal, Madrid, 1927, pp. 31-32.
- 7 NIETO NUÑO, Miguel, *Diario del Conde de Pötting, embajador del Sacro Imperio en Madrid (1664-1674)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1993. Por ejemplo, escribe el conde el 28 de enero de 1669 a raíz del destierro del confesor de la reina regente, P. Nithard: "A los 28 jueves hablé con la Reyna en la torre muy despacio y consideradamente sobre el presente estado de estas materias, consolándola juntamente a que no se perdiere de ánimo. Hallé a su Majestad con un corazón y resolución muy propio de Reyna", tomo II, pp. 21-22.
- 8 ZABALETA, Juan de, *Errores celebrados*, edición, introducción y notas de David Hershberg, Espasa Calpe, Madrid, 1971, p. 54.
- 9 ORSO, Steven N., *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton University Press, New Jersey, 1978, pp. 180-81.
- 10 AGUERRI, Ascensión y SALAS, Eduardo, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid, II: Estampas extranjeras*, vol. I, Madrid, 1989, n.º 60, p. 102.
- 11 ANGULO IÑIGUEZ, Diego, "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona", *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 71-72.
- 12 BROWN, Jonathan, "Enemies of Flattery: Velázquez's Portraits of Philipp IV", en *Images and their Meaning*, Cambridge University Press, Massachusetts, 1966, pp. 137-154.
- 13 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de la Exposición, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 105; *Tesoros de colecciones privadas. Maestros antiguos*, Fernando Durán Subastas, mayo, Madrid, 1987, n.º 41, pp. 36-37.
- 14 YOUNG, Eric, "Portraits of Charles II of Spain in British Collections", *The Burlington Magazine*, n.º 977, agosto 1984, pp. 488-93.
- 15 PEMÁN, César, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Pinturas*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964, pp. 26-28; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, "Carreño y Velázquez", *Varia Velazqueña*, I, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960, pp. 493-94.
- 16 URREA FERNÁNDEZ, Jesús (coordinador), *Pintores del reinado de Carlos II*, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros de Navarra y Museo del Prado, Pamplona, 1996, n.º 1, pp. 30-31.
- 17 CORETH, Anna, *Pietas Austriaca, Oesterreichische Frömmigkeit im Barock*, 2.ª ed., R. Oldenburg Verlag, Munich, 1982; ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARO, Antonio, "Virtud coronada: Carlos II y la Piedad de la Casa de Austria", en *Política, Religión e Inquisición. Homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1996, pp. 29-58.
- 18 SANTIAGO, Elena y BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Julio Ollero editor, Madrid, 1993, n.º 345, pp. 329-30.

- 19 DÍAZ PADRÓN, Matías, Museo del Prado. *Catálogo de Pinturas, I: Escuela flamenca, siglo XVII*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1975, n.º 1645, pp. 323-24.
- 20 *Acción católica y rendido zelo con que acompañó nuestro gran Monarca Don Carlos II (que Dios guarde) al Supremo Rey del Cielo y Tierra en ocasión de ir a dar el Santo Viático a un enfermo...*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/3550, que reúne numerosos papeles e impresos, entre ellos el mencionado; *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, *Op. cit.*, n.º 351, pp. 334-35. El grabado de Hooghe apareció, acompañado de un poema latino debido al jesuita Manuel Van Outers relatando el suceso, en el libro del bolandista P. Daniel Papebrochius titulado *Conatus Chrono-Historicus*, Amberes, 1658.
- 21 MORETO, Agustín, *Obras escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, 58, Madrid, 1952, pp. 551-52.
- 22 SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Pedro Ruiz González, pintor de la escuela de Madrid", *Archivo Español de Arte*, 1943, pp. 399-403; PEMÁN, César, "Un cuadro desconocido de Pedro Ruiz González", *Archivo Español de Arte*, 1944, p. 179.
- 23 SANTOS, Fray Francisco de los, *Historia de la Santa Forma que se venera en la Sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su Traslación... Año 1690*, edición, prólogo y notas del P. Benito Mediavilla, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, tomo VI, Imprenta Sáenz, Madrid, 1962, pp. 99-137; SULLIVAN, Edward J., *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Work*, University of Missouri Press, Columbia, 1968, pp. 62-79.
- 24 ANGULO INÍGUEZ, Diego, "Francisco Rizi. Cuadros de tema profano", *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, pp. 378-79.
- 25 *Ibid.*, p. 358.
- 26 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Ayuntamiento de Avilés, Madrid, 1985, pp. 79 y 159.
- 27 ORSO, Steven N., *Op. cit.*, pp. 180-81.
- 28 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Juan Carreño de Miranda...*, pp. 74 y 176; ID., *Carreño, Rizi, Herrera...*, n.º 47, p. 226.
- 29 Díez del Corral, Luis, "Meditación ante un cuadro de Carreño", en *Aspectos del Barroco: el ámbito de Carreño*, Casa Municipal de Cultura, Avilés, 1985, pp. 153-74. Véase además sobre el tema de la ausencia de consagración e imposición de insignias en la proclamación de los monarcas españoles NIETO SORIA, José Manuel, *Ceremonias de la Realeza. Propaganda y legitimación de la Castilla Trastámara*, Nerea, Madrid, 1993, pp. 27 ss.
- 30 NIETO NUÑO, Miguel, *Diario del Conde de Pötting*, *Op. cit.*, II, p. 46; *La Toison d'Or. Cinq Siècles d'Art et Histoire*, Catálogo de la Exposición, Brujas, 1962, p. 76.
- 31 D'AULNOY, Marie Catherine, *Relación del Viaje de España*, edición y prólogo de Lorenzo Díaz, Akal, Madrid, 1986, carta XIII, p. 378.
- 32 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera...*, n.º 54, pp. 232-33; ID., *Juan Carreño de Miranda*, p. 74. Hay una réplica en el Monasterio de Guadalupe.
- 33 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera...*, n.º 61, p. 238; ID., *Juan Carreño de Miranda*, p. 75 y 186-87. El retrato de medio busto de la reina María Luisa de Orleans (Banco Herrero, Oviedo) subraya aún más la melancolía del monarca.
- 34 Catálogo, números 197 y 198. *Cfr.* URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Pintores del reinado de Carlos II*, n.º 29, p. 86.
- 35 MAURA Y GAMAZO, Gabriel, duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, reimpresión 1990, p. 415. Esta resistencia de Carlos II contrasta con la alegría y felicidad que embargaron su viaje triunfal a Aragón en 1680 para jurar los fueros de aquel reino; *cfr.* FABRO BREMUNDANS, Francisco, *Viaje del Rey Nuestro Señor Don Carlos II al Reyno de Aragón, año de 1680*, edición facsimilar, Club de Bibliófilos Aragoneses, Zaragoza, 1985.
- 36 FERRARI, O. y SCAVIZZI, L., *Lucca Giordano*, vol. II, Electa Napoli, Nápoles, 1992, pp. 123-55; MENA MARQUÉS, Manuela, "El napolitano Lucca Giordano en El Escorial", en *Los Frescos Italianos de El Escorial*, Electa España, Madrid, 1994, pp. 215 y ss.
- 37 TUERO BERTRAND, Francisco, *Carlos II y el proceso de los hechizos*, Fundación Alvarogonzález, Gijón, 1998.
- 38 Se encuentra en la Hispanic Society de Nueva York; *cfr.* MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, "Sebastián Muñoz, pintor de María Luisa de Orleans", *Archivo Español de Arte*, LVIII, 1985, pp. 322-36.
- 39 *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, II, tomo 1, n.º 21, p. 25.
- 40 RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1971, p. 19.
- 41 AYO MANERO, Adelaida, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, 1992, tomo I, pp. 770 y ss.; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, "El Catafalco para las exequias reales de Carlos II", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XI, 1999, pp. 251-62.

