

La imagen de Mariana de Austria y Carlos II en documentos pintados durante la minoría de edad y la regencia. Modelos, aproximaciones, visiones y significados *

The Image of Mariana of Austria and Charles II in Illuminated Documents during the Minority and the Regency. Models, Approaches, Visions and Meanings

ÁLVARO PASCUAL CHENEL

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Valladolid. Plaza del Campus Universitario, s/n. 47011 Valladolid

alvaro.pascual.chenel@uva.es

ORCID: 0000-0002-0041-8138

Recibido/Received: 09/02/2023 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Pascual Chenel, Álvaro: “La imagen de Mariana de Austria y Carlos II en documentos pintados durante la minoría de edad y la regencia. Modelos, aproximaciones, visiones y significados”, *BSAA arte*, 89 (2023): 171-205. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.171-205>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: Se estudian en este trabajo una serie de destacadas decoraciones pintadas, algunas de carácter inédito, presentes en documentos correspondientes cronológicamente a la primera parte del reinado de Carlos II. Especialmente centradas en retratos dobles de Mariana de Austria y Carlos II que forman parte consustancial de la ornamentación de las copias personales de privilegios, concesiones de títulos nobiliarios, certificaciones de armas y ejecutorias de hidalguía. Es un campo muy rico cuyas implicaciones son complejas, uniendo lo artístico y estético con

* Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros (PID2021-124832NB-I00); “Todo lo vence el dinero”. Finanzas, agencia y cultura política en torno a los “hombres novi” en la monarquía de Carlos II (SI3/PJI/2021-00236); Práctica de gobierno y cultura política: Europa y América en la monarquía de España, 1668-1725 (PID2019-108822GB-I00); y Poder y representaciones culturales: escenarios sensoriales y circulación de objetos de las élites hispanas (siglos XVI-XVII) (PID2020-115565GB-C22). El autor es miembro del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna, que también es Unidad de Investigación Consolidada reconocida por la Junta de Castilla y León. Dedico este estudio a la memoria de mi añorado Fernando Villaseñor, quien hubiese disfrutando enormemente viendo y leyendo esto.

cuestiones sociales, políticas, religiosas y económicas. El estudio se enmarca en una línea de investigación más amplia sobre el particular cuyos resultados están permitiendo, poco a poco, ampliar nuestro conocimiento sobre el tema y ofrecer una visión panorámica de conjunto que permite establecer analogías estilísticas y tipológicas, diferenciar modelos e identificar obradores e incluso nombres propios de artistas.

Palabras clave: iluminación; pintura; documentos; Carlos II; Mariana de Austria; nobleza.

Abstract: This work studies a series of outstanding painted decorations, some of them unpublished, present in documents corresponding chronologically to the first part of the reign of Charles II. Particularly focused on double portraits of Mariana of Austria and Charles II, which form an essential part of the ornamentation of the personal copies of privileges, grants of nobility titles, certificates of arms and patents of nobility. It is a very rich field whose implications are complex, linking the artistic and aesthetic with social, political, religious and economic issues. The study is part of a broader line of research on the subject. The results are gradually allowing us to broaden our knowledge of the subject and to offer a panoramic overview that allows us to establish stylistic and typological analogies, differentiate models and identify artists.

Keywords: illumination; painting; documents; Charles II; Mariana of Austria; nobility.

Desde hace años vengo dedicándome al estudio de la construcción, proyección, difusión, usos y funciones de la imagen de Carlos II, Mariana de Austria, así como sus dos esposas, María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo.¹ Uno de los aspectos específicos al respecto es el de las representaciones dobles de madre e hijo durante los primeros años de la regencia y su significación.² Ahora, después de muchos años, he vuelto sobre el particular como parte de la línea de investigación que, desde hace un tiempo, vengo desarrollando sobre la decoración pintada de documentos (de carácter nobiliario principalmente) de la segunda mitad del siglo XVII, en algunos de los cuales se incluyen, precisamente, destacados retratos dobles; incrementando así el escaso número de ejemplares conocidos de esta iconografía concreta y sobre este soporte específico.

Mariana de Austria nació en 1634; era hija del emperador Fernando III y de la emperatriz María, hermana de Felipe IV. Desde su nacimiento estuvo destinada a jugar un papel de fundamental importancia en la Historia; pero un papel que, en principio, no había sido el previsto. Desde muy niña fue comprometida con su primo hermano, el príncipe Baltasar Carlos, heredero al trono español. Sin embargo, la prematura muerte de este en 1646 selló su destino para siempre. En aquel difícil trance para la Monarquía era prioritario encontrar una solución para proveer de un heredero a la misma, por lo que se impuso la razón de Estado. De este modo, Mariana fue casada en 1649 con su tío el rey Felipe IV, treinta años mayor que ella.³ Como es bien sabido, los matrimonios regios y las uniones dinásticas constituyeron una trascendental cuestión de Estado. Suponían un poderoso instrumento diplomático, así como una eficaz herramienta política en las relaciones internacionales para sellar y

¹ A modo de resumen, véase Pascual Chenel (2018b): 241-342.

² Pascual Chenel (2010a): 124-145.

³ Oliván (2006); Ribot (2021): 97-114; Mitchell (2023).

fortalecer pactos, acuerdos, alianzas o paces. De ellos dependía, además, como decimos, la sucesión y la continuidad dinástica.

El matrimonio tuvo hasta seis hijos, solo dos de los cuales lograron pasar de la infancia. La infanta Margarita nacida en 1651 (futura emperatriz) y el príncipe Carlos nacido el 6 de noviembre de 1661 (a los pocos días de fallecer su hermano Felipe Próspero). El 17 de septiembre de 1665 fallecía Felipe IV, con lo que el príncipe Carlos se convertía en rey sin haber cumplido aún los cuatro años. Ante este hecho insólito en la Monarquía de los Austrias, pero también previsible, las disposiciones testamentarias del monarca difunto 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, tutora y curadora de un monarca infantil. Esta intitulación, que ya definía el testamento de Felipe IV, aparecerá de modo recurrente durante la minoría de edad y la regencia sobre variados soportes, como en la carta de cortesía dirigida a los grandes para comunicarles el fallecimiento del rey, así como su nueva condición; en documentos jurídico-legales tales como despachos de concesión de títulos nobiliarios, privilegios, ejecutorias de hidalguía; en grabados e impresos; o en las medallas y monedas.

En efecto, cambiaban de modo radical las funciones institucionales y el horizonte vital de doña Mariana, lo que obligó también a mutar y aún construir una nueva imagen oficial para la soberana. El inusual papel político de la regente y sus nuevas funciones de gobierno hacían inválido el modelo habitual de representación de las reinas consortes de la Casa de Austria. Se hacía necesario pues articular nuevas fórmulas e iconografías específicas que pusiesen de manifiesto dicho papel y, en consecuencia, lo proyectasen convenientemente. De este modo, el retrato regio hubo de reinventarse, adaptándose al momento y crear, a partir de la tradición de modelos anteriores, nuevas estrategias representativas tanto para al regente como para el jovencísimo rey.⁴

De manera gráfica y visual todo ello quedará plasmado en imágenes altamente elocuentes de los cambios operados en la representación regia desde inicios del reinado y la regencia en los conocidos retratos de Juan Bautista Martínez del Mazo y Sebastián de Herrera Barnuevo. Modelos en los que profundizará Juan Carreño de Miranda, consagrando la imagen-tipo de los monarcas. Sin entrar en prolijos detalles ya suficientemente conocidos, dichas imágenes y retratos vienen a transmitir visualmente la nueva condición, responsabilidades y funciones de la reina madre.⁵ A través de los elementos que conforman la iconografía se deja constancia expresa de ello. De ahí que la reina aparezca sentada ante un bufete y con memoriales o decretos, o acompañada de su hijo en algunos casos, no solo en pinturas o grabados, sino también, como decimos, en documentos de diversa índole, en la medallística y la numismática;

⁴ Pascual Chenel (2010a); (2010b).

⁵ Llorente (2006): 211-238; (2013): 197-224; Pascual Chenel (2010a); (2010b).

asunto este último de suma importancia debido a las posibilidades de difusión. También el uso de espacios altamente simbólicos como es el Salón de los Espejos del alcázar de Madrid.

Tal como estipulaba el testamento de Felipe IV, “los despachos que Yo suelo y acostumbro a firmar, ha de firmar la Reyna 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 embiare se han de executar de la misma manera que si Yo viviendo las resolviera”.⁶ De este modo, la reina ejerce el *regis officium* que sería propio de Carlos II, no solo en lo que al gobierno de la Monarquía se refiere, sino también en la administración de la Justicia y la Gracia y la Merced Regia; así como en cuestiones de índole diplomática y de guerra.



Fig. 1. Mariana de Austria, iluminación del privilegio a la villa de Vilches. Anónimo. 1673. Museo de Historia. Madrid

De lo anterior es muy elocuente la imagen de la reina que figura en un privilegio de 1673 del que, desgraciadamente, solo conservamos dos folios (fig. 1). En una parte aparece de modo muy claro la intitulación antes aludida, así como el

⁶ Domínguez Ortiz (ed.) (1982).

sentido del privilegio concedido.⁷ Y en la otra el retrato de la reina siguiendo los modelos consagrados por Carreño de Miranda (¿tal vez su propio autor?), aunque con algunas pequeñas pero significativas diferencias o variantes. La reina está precisamente ejerciendo unas de esas funciones aludidas propias del oficio regio, cosa que además se escenifica de modo claro al estampar su firma en el propio documento de privilegio que está confirmando. Se lee con claridad no “Yo el Rey”,⁸ sino muy elocuentemente “Yo la Reina”, tal como firmaba el resto de documentos y decretos oficiales. Además, incluye algunos detalles curiosos que no aparecen en los retratos en lienzo. Llama la atención la mayor suntuosidad general, con un cromatismo más vivo debido a la sustitución del negro habitual por el terciopelo rojo en el sillón, en el gran cortinaje y el tapete que, además, están bordados en oro. También la inclusión del reloj de torre⁹ sobre el bufete junto a los útiles de escritura, disposición nada habitual en la larga serie de retratos de Carreño.

Hasta no hace mucho era el único retrato de la reina conocido en un documento pintado.¹⁰ Sin embargo, se pueden añadir algunos otros significativos ejemplos, tanto por tipología, modelos e iconografía como por significación, que se prolongan incluso de manera excepcional mucho más allá del fin de la regencia, hasta finales del reinado y de la propia vida de la reina en 1696.

En este sentido, otros importantes retratos dobles decoran algunos ejemplares de lujo o aparato de concesiones de títulos de nobleza. En este punto, conviene hacer una aclaración de fundamental importancia a la hora de valorar en su justa medida este tipo de documentos. La concesión de títulos nobiliarios no puede confundirse con las ejecutorias de nobleza, pues son tipos de documentos sustancialmente diferentes tanto desde el punto de vista jurídico-legal como social. Una ejecutoria es la plasmación de una sentencia, es decir, se resuelve por vía judicial. Un título es resultado de la Gracia, es decir por expreso deseo regio. Además, desde el punto de vista de su aspecto exterior, estructura y contenido también son por ello completamente diferentes.¹¹

En este sentido, gran importancia y trascendencia tiene un dibujo de Francisco de Herrera el Mozo con el retrato doble de Carlos II y Mariana de Austria. Está firmado y fechado en 1668 y se había venido suponiendo con buena lógica que tal vez estuviese destinado a una decoración efímera para alguna fiesta pública o a la portada de un libro.¹² Ahora se puede afinar más al respecto pues, en realidad, se

⁷ “PREVILEJIO / A LA MVI NOBLE VILLA DE VILCHES / DE SV IVRISDICIÓN / Y EXEMPCIÓN DE LA CIVDAD DE BA/EÇA / POR [...] DEL / NVESTRO SEÑOR Y MONarc. / D. PHELIPÉ III. C. / EL AÑO DE MDCXXVI. Y [...] CADO EN / EL DE MDCLXXIII, REINANDO DON / CARLOS II, / SV HIJO Y SEÑOR NTRO., Y LA REINA / D. MARIANA / DE AVSTRIA SV MA/DRE TVTORA Y CV/RADORA”.

⁸ *El documento pintado...* (2000): cat. 52, 224-225.

⁹ De los que la reina era muy aficionada. Véase Pascual Chenel (2020): 231-248.

¹⁰ *El documento pintado...* (2020): cat. 52, 224-225.

¹¹ Pascual Chenel (2023a); (2023b). Con la bibliografía fundamental previa.

¹² Garvey (1978): 28-37; López Torrijos (1985): 185; García Baeza (2016): 220-226.

trata de un dibujo preparatorio que será utilizado para la decoración de algunos títulos nobiliarios, como demuestra la copia personal lujosa del documento de concesión del título de Marqués de Paradás a Don Fernando de Villegas en 1676 (figs. 2a-2b). Además de su calidad pictórica y plástica, se trata de uno de los pocos ejemplos de la segunda mitad del siglo XVII en que dichas decoraciones están firmadas por su autor.¹³ En este caso los dos primeros folios¹⁴ por Lucas Valdés y Luisa Valdés respectivamente, ambos hijos de Juan de Valdés Leal, con el que se formaron, desempeñando varias facetas artísticas desde la pintura mural, de caballete, miniatura, policromía de escultura hasta el grabado. Además, ambos hermanos trabajaron junto a su padre y el propio Herrera en los grabados que ilustran el libro de Torre Farfán sobre las fiestas en Sevilla con motivo de la canonización de Fernando III en 1671, para el que, asimismo, se conservan algunos dibujos preparatorios de Herrera.¹⁵ Todo ello con similares lenguajes plásticos y decorativos, de carácter grandilocuente y efectista, propios del pleno barroco del que Herrera es uno de sus máximos exponentes.



Fig. 2a. *Carlos II y Mariana de Austria*. Francisco de Herrera el Mozo. 1668. Albertina. Viena

¹³ Podemos mencionar también el título de Marqués de Canillejas, de 1696, cuyos dibujos son obra de Nicolás Antonio de la Cuadra. Véase Gutiérrez Pastor (1995-96): 95-132. Así como la gran cantidad de los pintados por Matías de Torres. Véanse Pascual Chenel (2023a); (2023b).

¹⁴ No así el del retrato regio. Tampoco el resto de folios, cuya decoración, dada su inferior calidad, da la impresión de pertenecer a otra mano diferente. Fue subastado en Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, 28 de junio de 2014, lote 122. Véase Navarrete Prieto (2022): 287-297.

¹⁵ Sobre el artista, véase también el catálogo de la reciente exposición en el Museo del Prado, Navarrete Prieto (ed.) (2023).



Fig. 2b. *Carlos II y Mariana de Austria*, decoración del título de Marqués de Paradás. ¿Lucas Valdés y Luisa Valdés? 1676. Colección particular

Directamente relacionado con todo ello merece la pena detenerse en la iluminación del título de Vizconde de Miralcázar concedido a Álvaro Bernaldo de Quirós en 1676, que se abre con un espectacular retrato de Carlos II, tomado directamente del grabado de Herrera y Matías de Arteaga para la portada del libro de Torre Farfán (figs. 3a-3b). Figura el monarca “sustituyendo” a Fernando III,¹⁶ situado sobre el orbe, coronado, vestido con media armadura, toisón de oro y un rico manto de armiño. Apoya su mano en un bastón, mientras con la otra “ofrece” la corona vizcondal a su estrenado poseedor. Le acompañan varios angelotes; elementos militares; el águila con la corona de laurel y los rayos de Júpiter entre las garras; así como alegorías/representaciones de la fama/fortuna y Marte. En la zona inferior figura una bella escena de batalla naval. Se trata de una iconografía única de una calidad soberbia en todos sus detalles y cabría la factible posibilidad de que su autor fuese el propio Herrera. Los otros dos folios que siguen son igualmente de una extraordinaria calidad. Uno con el escudo familiar rodeado de motivos militares, trofeos y prisioneros musulmanes. El siguiente contiene una gran águila bicéfala coronada y rodeada de angelotes que revolotean portando elementos vegetales. En la zona inferior, figuran Júpiter con sus rayos en una

¹⁶ Existe otro retrato “a lo divino” perteneciente a la colección Abelló en el que Carlos II figura como san Fernando y Mariana de Austria como santa Elena. Se trata de una iconografía única de importantes connotaciones religioso-políticas y propagandísticas. Véanse al respecto Álvarez-Ossorio (2001): 382-384; (2002): 316-317; Pascual Chenel (2010b): 135; Martínez Leiva (2022): 239-240; Álvarez-Ossorio (2023): 307-328.

mano y Hércules vestido con la piel de león, la clava y la Hidra de Lerna vencida a sus pies. Ambos estiran una piel de León en la que está inscrito el comienzo de la intitulación regia que da inicio al tenor del texto del despacho de concesión: “Don Carlos por la Gracia de Dios”. A partir de ahí, el resto de folios presentan una rica y colorista decoración en las orlas que enmarcan la caja del texto, con fantásticas composiciones de elementos vegetales, guirnaldas de frutos, *putti*, algún paisaje, seres fantásticos, jarrones, escenas mitológicas (raptó de Europa, Apolo y Dafne) y la representación de Diana, Hércules, Júpiter y Atenea; incluyendo asimismo un notable retrato de Gabriel Bernaldo de Quirós, padre del nuevo vizconde.

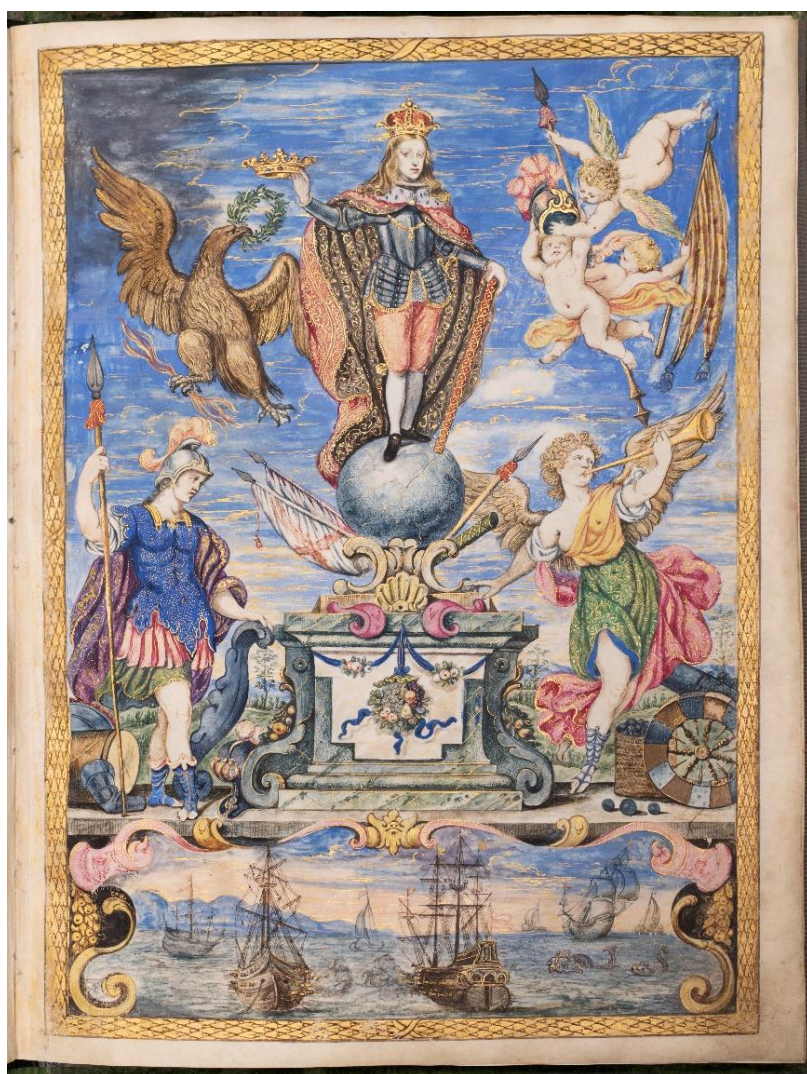


Fig. 3a.
Carlos II,
 iluminación
 del título
 de Vizconde
 de Miralcázar.
 ¿Francisco
 de Herrera
 el Mozo?
 1676.
 Colección
 particular



Fig. 3b. *Carlos II*, grabado para libro de Torre Farfán sobre las fiestas en Sevilla con motivo de la canonización de Fernando III. Francisco de Herrera el Mozo y Matías de Arteaga. 1671. The British Museum. Londres

Un pequeño comentario merece también la rica encuadernación, en terciopelo verde, con el escudo bordado y cantoneras y cierres en plata.¹⁷ Esto, junto a la cuidada ornamentación de los folios, nos revela de modo claro tanto su elevado costo de realización como su carácter de documento-objeto y el extraordinario valor que se le concedía.

Años después, en 1683, Carlos II otorgaba el título de Marqués de Monreal a Gabriel Bernaldo de Quirós padre del anteriormente mencionado Álvaro Bernarldo de Quirós, que, a su vez, heredaría el título tras el fallecimiento de su padre en 1691. Se conserva también la copia lujosa decorada del despacho de concesión, que responde con claridad a un mismo concepto, planteamiento estético, estilo y modelos. Junto a él cabe mencionar también por estética, iconografía, estilo y temática (relacionada en las orlas con Hércules, diferentes dioses y episodios mitológicos) el del Marqués del Arco, concedido a Garpar Márquez de Prado y Bracamonte en 1687.¹⁸ De hecho, estos dos últimos son muy semejantes entre sí y toman de nuevo como modelo de inspiración la composición de Herrera. Es muy claro por ejemplo en las figuras alegóricas de las personificaciones de la Justicia y la Prudencia que acompañan el retrato entronizado de Carlos II, tomadas del dibujo mencionado. También la figura del atlante y los angelotes que sostienen la piel de león a modo de cartela en el título del Marqués del Arco, extraídos asimismo del dibujo.

¹⁷ Pascual Chenel (en prensa/b).

¹⁸ <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065418&page=1> (consultado el 20 de junio de 2023). Docampo Capilla (2000): 45-66; (2019): 133-159.

Por último, cabría añadir la iluminación del duplicado del título de Marqués de San Lorenzo de Valleumbroso (fig. 4)¹⁹ de una gran calidad y que, todavía muchos años después (1699), aún sigue repitiendo fielmente el dibujo de Herrera de 1668, prueba evidente de su éxito y de la vigencia de dichos modelos.



Fig. 4. *Carlos II*, iluminación del título de Marqués de San Lorenzo de Valleumbroso. Anónimo. 1699. Archivo del Marquesado de San Loreno de Valleumbroso

¹⁹ Pascual Chenel (2023a); (2023b); (en prensa/a).

No deja de resultar curioso y significativo, por otra parte, que este destacado grupo de decoraciones pictóricas de documentos (privilegio con el retrato de Mariana, títulos nobiliarios de Miralcázar, Monreal, Arco y San Lorenzo de Valleumbroso), sigan manteniendo la técnica clásica de iluminación a base de pintura al temple. Es decir, conviviría con otra de las técnicas que comienza a tener mayor difusión en el reinado de Carlos II: el dibujo a pluma con o sin colorear a base de aguadas, de lo que se conservan numerosos ejemplos,²⁰ entre los que se incluiría por ejemplo el título de Marqués de Paradas mencionado y algunos de los que señalamos a continuación.

Todo lo comentado nos está indicando claramente la influencia de los modelos del pintor sevillano que trabajó ampliamente en Madrid, así como la existencia desde luego de obradores especializados en este tipo de pintura y con estéticas bastante bien definidas, varios de ellos ubicados en la corte como resulta lógico.²¹ De hecho, creo que podemos añadir algunos otros ejemplos que comparten unos mismos planteamientos estético-plásticos y contribuyen a ampliar el corpus de documentos y decoraciones que podrían incluirse en este mismo grupo u obrador por razones y similitudes estéticas, iconográficas, estilísticas y compositivas en los que, como señalábamos, se alternan las diferentes técnicas mencionadas. Uno es el título de Marqués de la Villa de Escalona, de 1679, que incluye un notable retrato de Carlos II y está también soberbiamente encuadrado (fig. 5). Otro el título de Marqués de Corbera (1685) del Archivo Histórico Nacional, con un retrato ecuestre del monarca.²² Muy similar, sobre todo en lo que al retrato del rey se refiere, es el título de Marquesa de la Villa de Arcicóllar, de 1680 (fig. 6);²³ así como el de Marqués de los Céspedes de 1679.²⁴ También la concesión de la Grandeza de España al Conde de Castrillo en 1690 (este último realizado al temple);²⁵ o el título de Conde de Montenuovo de 1692.²⁶

De este modo, no solo se puede confirmar que Francisco de Herrera el Mozo además de su brillante carrera como pintor del pleno barroco, del que es uno de sus principales representantes, se dedicó en parte a esta faceta específica del dibujo y la pintura, sino que, además, debió de ser creador de prototipos o modelos que fueron ampliamente utilizados por otros pintores para idénticos fines, como lo demuestran los casos comentados.

De hecho, se conoce algún otro ejemplo del propio Herrera relacionado con la decoración de documentos nobiliarios como el conservado en los Uffizi, que

²⁰ Docampo Capilla (2000): 45-66; (2019):133-159.

²¹ Pascual Chenel (2023a); (2023b).

²² Archivo Histórico Nacional, Diversos-Colecciones, leg. 2181, N.13. García Luján (2018): 44-67.

²³ Archivo Histórico de la Nobleza (en lo sucesivo AHNOB), Santa Cruz, C333, D2.

²⁴ Fototeca-Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, núm. de registro 056188.

²⁵ *El documento pintado...* (2000): cat. 55, 231-233.

²⁶ AHNOB, Bornos, C717, D2.

sin duda es preparatorio para la portada de un documento de este tipo.²⁷ El pintor pertenecía a una familia de artistas (su abuelo, su padre y su tío) entre cuyas actividades se encontraban, a veces de modo preferente, este tipo de labores dibujísticas y pictóricas para la decoración de documentos.²⁸



Fig. 5. *Carlos II*, decoración del título de Marqués de la Villa de Escalona. Anónimo. 1679. Colección particular

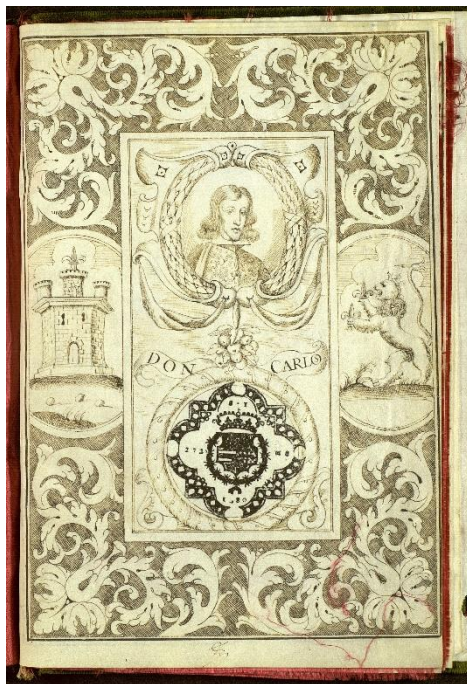


Fig. 6. *Carlos II*, decoración del título de Marquesa de la Villa de Arcicóllar. Anónimo. 1680. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo

Por otra parte, el estudio de estas facetas pictóricas está permitiendo añadir nombres propios a la escasa nómina de artistas, al menos conocidos, de los que consta con seguridad que se dedicaron a estas tareas y que, por otra parte, debieron de ser más frecuentes de lo que hasta ahora sabíamos.²⁹ A los ejemplos en el siglo XVII de Francisco Pacheco, Diego Gómez, Manuel Suárez Fajardo,

²⁷ Navarrete Prieto (dir.) (2016): cat. 120, 232-233. Sin embargo, las acuarelas conservadas en el British Museum, aunque de similar temática y sin duda de carácter nobiliario, no creo que sean preparatorias para una ejecutoria de hidalguía, pues la corona que aparece en el escudo de una de ellas es ya de Marqués y, además, lleva acolada la cruz de Santiago. Dadas las inscripciones de medidas en “anas” que figuran en el verso, García Baeza apunta a que sean preparatorias para diseños de paños de tapices. García Baeza (2016): 382-386.

²⁸ Martínez Ripoll (1978): 15, 20 y 66, cat. 92-93, 156, índice documental núms. 6 y 16; Docampo Capilla (2000): 45-66; (2019): 133-159.

²⁹ Docampo Capilla (2000): 45-66; (2019): 133-159.

Felipe de Liaño, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, Nicolás Antonio de la Cuadra, etc. se puede confirmar el de Francisco de Herrera el Mozo y añadir los de los hermanos Valdés y el de Matías de Torres y su hijo Gabriel.³⁰ Se trata pues de aspectos aún no lo suficientemente estudiados dentro de las amplias labores desempeñadas por los pintores, lo que abre un fructífero campo de investigación en el que venimos trabajando desde hace tiempo, algunos de cuyos resultados empiezan a ser publicados y otros lo harán en breve.³¹

Otro destacado retrato doble de Carlos II y Mariana de Austria encabeza la copia iluminada de una confirmación del singular “Privilegio de los vestidos” de la Casa de Carreño (fig. 7), merced vinculada desde el siglo XIII a la familia del pintor Juan Carreño de Miranda, de cuyos antecedentes de hidalguía hay numerosos testimonios documentales.³² Dicho privilegio, concedido por Sancho IV a un antepasado de Carreño en 1288, consistía, básicamente, en recibir perpetuamente cada año para todos los herederos de la familia el traje que los reyes vistieran el Viernes Santo, además de una cantidad dineraria. No era asunto baladí, pues, además del evidente prestigio y la distinción que suponía atesorar los trajes de los reyes en fecha tan señalada, eran “todas las ropas de oro, e seda, e paño de lana e todas las otras vestiduras e cosas que vistiéramos e calzaremos el día del viernes de la Cruz de cada un año, que cae en la cuaresma en la Semana Santa, e más de seiscientos maravedises”, con la importante facultad, además, de que podían cederlo a terceros. Posteriormente, ya en el siglo XVI, por disposición en nombre de la reina Juana en 1510,³³ el privilegio de los vestidos quedó convertido en una pensión perpetua de 11 200 maravedís que sería más tarde vinculada al Mayorazgo de la Casa de Carreño en sus sucesores. Ya el siglo XVII Juan Carreño “padre” en nombre del Mayorazgo familiar emprendió varias reclamaciones y causas para lograr el cobro de la deuda por las cantidades que se devengaban de la pensión desde hacía años, actuaciones en las que también estuvo implicado directamente el propio pintor, mencionado expresamente como “pintor de cámara” varias veces en los documentos relativos a este tema, actuando en nombre de su familia. Tras lograr varios reconocimientos y pagos de la deuda durante el reinado de Felipe IV, finalmente la pensión de la merced sería situada por real orden/cédula de Mariana de Austria en 1672 en una renta concreta, la “de los pescados frescos y salados del reyno” con el fin de “asegurar” el pago de la misma, evitando reclamaciones posteriores y ordenando su pago efectivo. Tal vez fuese otra de las numerosas muestras del favor de Mariana en beneficio del pintor y su familia.

³⁰ Pascual Chenel (2023a); (2023b).

³¹ Véanse los trabajos relacionados en las notas y la bibliografía final.

³² Suárez del Villar (ed.) (1985).

³³ Curiosamente, la copia del documento indica que fue expedido en Guadalajara el 8 de abril de 1510. En esa fecha, Juana I estaba ya confinada, aunque seguía siendo la reina propietaria. Véase al respecto Zalama (2010).

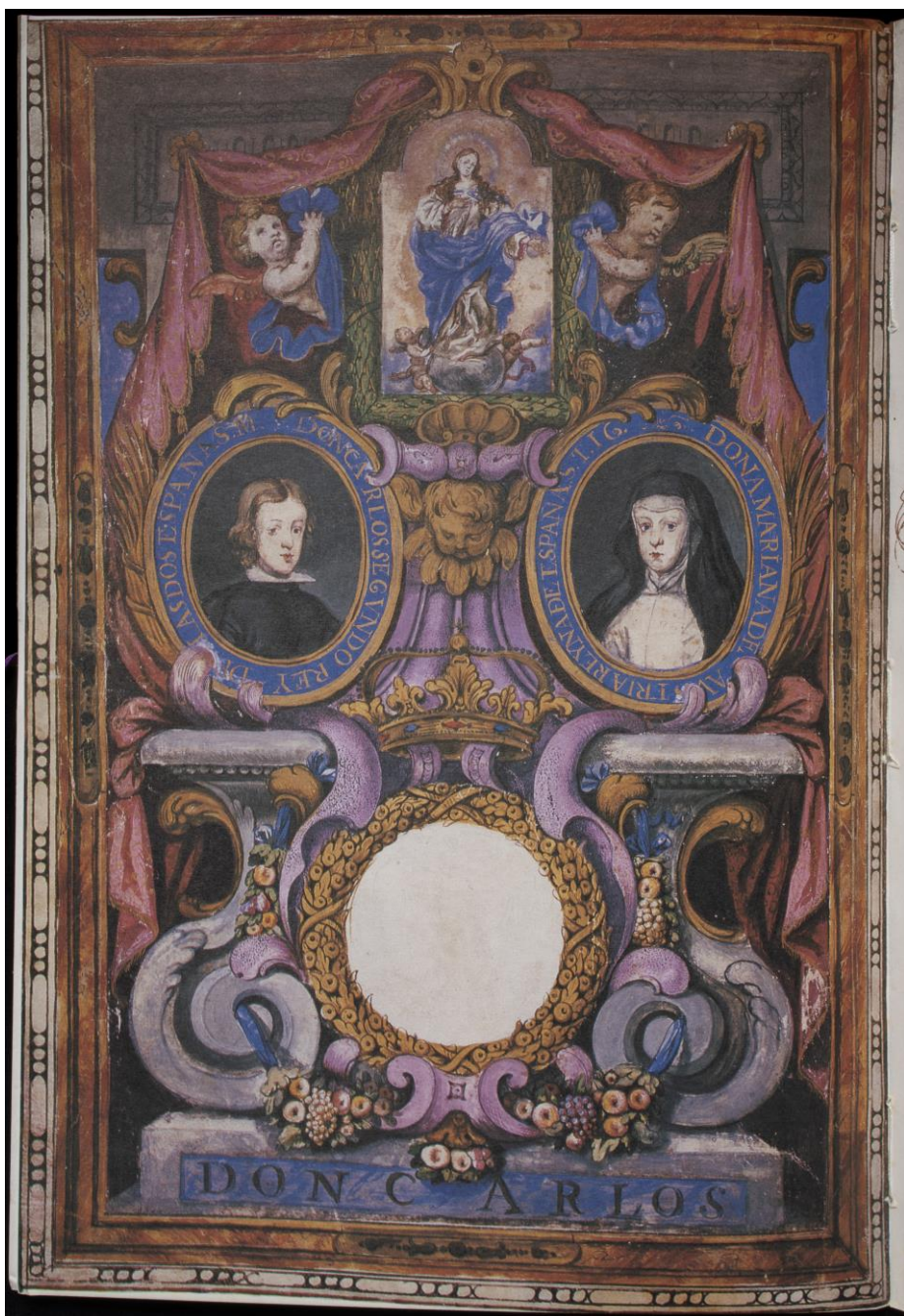


Fig. 7. *Carlos II y Mariana de Austria*, iluminación del “Privilegio de los vestidos” de la Casa de Carreño. ¿Juan Carreño de Miranda? 1676. Archivo de la Casa de Carreño. Avilés

En 1676 el rey Carlos II expedía un despacho en el que se recopilaba todo lo anterior reconfirmando el privilegio y lo dictado en la real cédula de su madre “mi Tutora y Curadora” en favor de la persona de Francisco Carreño Bernardo, sucesor en el vínculo y Mayorazgo de la familia Carreño. Es la copia personal de este último documento la que contiene la iluminación con el retrato doble de los reyes mencionado más arriba, así como otras decoraciones de carácter esencialmente vegetal en las orlas.

Este documento permaneció en poder del propio Juan Carreño de Miranda hasta su muerte, pues se menciona expresamente en el testamento de la mujer del artista de finales de 1685 para que fuese entregado al mencionado familiar del pintor, propietario del mismo, haciendo también referencia clara a su implicación directa en todo el largo proceso jurídico-administrativo comentado.³⁴

Esto apuntaría a la factible y lógica posibilidad de que la decoración del documento fuese realizada por el propio artista (al temple), aunque por razones desconocidas está inacaba pues, tal como se aprecia, faltaría por completar las armas bajo la corona, además de los espacios en blanco situados entre la decoración vegetal de las orlas de los folios interiores.

Por lo demás, la composición y el retrato es sumamente interesante por constituir, otra vez, un destacado ejemplo iconográfico que contribuye a enriquecer nuestro acervo al respecto, añadiendo imágenes únicas o muy poco frecuentes en la representación regia. En este sentido, destaca la riqueza y suntuosidad compositiva a manera de una suerte de portada arquitectónica propia de los lenguajes escenográficos exuberantes y efectistas característicos del pleno barroco, del que Carreño es uno de sus máximos exponentes junto a Herrera el Mozo y Francisco Rizi. Así, figura una trama decorativa de rica invención en la que se entremezcla todo un repertorio creativo a base de volutas, tarjas, cartelas, mascarones, guirnalda de motivos vegetales, frutas, etc. todo ello coronado por un gran cortinón rojo a manera de manto. Por lo demás, destacan obviamente las efigies de los reyes, figurando significativamente, aún en 1676, la intitulación que comentábamos al principio de este texto en el retrato de Mariana como “Reyna de España S. T. I. G.” (su Tutora y Gobernadora). Hay que tener en cuenta al respecto la fecha de 1672, que es la de la real cédula de Mariana, así como el hecho de que la regencia se prolongase de manera efectiva hasta 1676.

Sabemos que Carreño realizó al poco de ocupar su plaza de pintor de cámara en 1671 precisamente un retrato doble de los reyes,³⁵ que desconocemos, aunque tal vez seguiría o reaprovechase los modelos de su inmediato antecesor en el

³⁴ “Declaro que en mi poder están diferentes papeles tocantes a la nobleza del dicho mi marido y sus parientes mando se entreguen a Don Francisco Bernardo Carreño a quien pertenecen, con cargo de que haga decir cien misas por el alma del dicho mi marido y mía en atención a lo mucho que gastamos en perfeccionar y sacar dichos papeles”. Berjano Escobar (1925): 57-61; Marzolf (1961): 240-246; Pérez Sánchez (1985): 224-226.

³⁵ Zarco del Valle (1916): 382.

cargo, Sebastián de Herrera Barnuevo,³⁶ con el que se han relacionado dos ejemplos, datados hacia 1670, bastante elocuentes del momento histórico en que fueron pintados, uno de los cuales volvió a aparecer hace muy poco en el mercado de arte madrileño.³⁷ Justo ese año de 1671 el convento de San Cayetano de Madrid encargaba un retrato doble de los reyes.³⁸ Además, también de esas mismas fechas son los tres importantes grabados de Pedro de Obregón (1671), Marcos de Orozco (1671) y Pedro de Villafranca (1672) con significativos retratos dobles de los monarcas.³⁹

La Inmaculada que figura en la parte superior a manera de cuadro de altar sigue en efecto los conocidos modelos Carreño, de los que se conservan un buen número de ejemplares repartidos a lo largo de su carrera.

En relación con la condición hidalga de la familia Carreño se conserva también un conjunto de interesantes documentos pintados en la Hispanic Society of America de Nueva York.⁴⁰ Se trata de una recopilación hecha en los últimos 20 años del siglo XVII de varios decretos y disposiciones regias agrupadas en este volumen ricamente encuadernado. Por un lado, está la copia personal de la ejecutoria de hidalguía de Sebastián Carreño Bernardo,⁴¹ alguacil mayor de Madrid, de 1681, que contiene, además del “obligado” escudo familiar, un destacado retrato del personaje (familiar, era primo, de Juan Carreño de Miranda) poco frecuente en este tipo de documentos (aguadas de colores). Es desde luego, una notable muestra.

Junto a ello, hay también copias decoradas de documentos de otros años como 1673 y 1678. Entre ellas, precisamente, se encuentra una copia de documentación relativa al famoso privilegio de los vestidos en la que se menciona de modo expreso a Juan Carreño (¿padre o hijo?), y que está, asimismo, también notablemente decorada con retratos por parejas de Juana de Castilla y Felipe el Hermoso y los Reyes Católicos. A ellos se une un importante retrato del rey Felipe IV. Toda la ornamentación está realizada a base de aguadas de colores en esas fechas de principios de la década de los años ochenta y corresponde a la misma mano, que nosotros identificamos con Matías de Torres.⁴²

³⁶ Como hizo con algunos elementos tales como la ambientación o los muebles que decoraban el Salón de los Espejos.

³⁷ Ansorena, septiembre de 2022, lote 675.

³⁸ Agulló y Cobo (1978): 33; Díaz García (2010): 90.

³⁹ Pascual Chenel (2010a): 124-145.

⁴⁰ *Tesoros...* (2017): cat. 80, 194-196.

⁴¹ También sabemos que Carreño tenía un hermano llamado Bernardo, al que menciona en su propio testamento de 1685 como “al presente [...] sirviendo en los estados de flandes”. Pérez Sánchez (1985): 10 y 223.

⁴² Pascual Chenel (2023b). De este modo, además de los retratos de Carlos II, Felipe IV y Felipe V de su mano en documentos pintados, se puede añadir también este de Sebastián Carreño Bernardo. Todo esto confirma otra de las facetas que elogiaba Palomino de Matías de Torres, la de retratista, de la que hasta ahora solo se conservaba un testimonio gráfico.

“Eucaristia y Concepcion fueron los dos Relicarios de su aprecio: todo el oro de su Corona quisiera expender en el obsequio, y promocion de estos Misterios [...] siglos ha que estos dos Misterios parece estar vinculados à esta casa: son herencia de heroycos Progenitores”.⁴³ En efecto, estos fueron los dos puntales, signos distintivos y aglutinantes místicos de identidad histórico-dinástica y expresión máxima de la religiosidad, piedad, devoción y espiritualidad de la Casa de Austria, institucionalizadas como *pietas Austriaca*.

La defensa y promoción de los postulados inmaculistas fue, junto a la devoción eucarística, uno de los puntales, signos distintivos y manifestación fundamental de los presupuestos confesionales de la Monarquía de España. El siglo XVII supuso la reactivación e intensificación de una antigua, compleja y sutil cuestión de disputa teológica que adquirirá, a partir de entonces, importantes implicaciones sociopolíticas, territoriales y dinásticas. Los reyes Felipe III, Felipe IV y Carlos II se postularon y aplicaron decididamente en pro de la definición dogmática de la pía opinión, erigiéndose en su baluarte y principales valedores. Todo ello se concretó en la creación de la Junta de la Inmaculada en 1616 y en toda una serie de acciones y gestiones diplomáticas en Roma. A partir de entonces, se sucedió el envío de distintas embajadas extraordinarias, cuya misión consistía fundamentalmente en ejercer la presión necesaria para obtener del papa la definición dogmática del misterio.⁴⁴ Todo ello generó una serie de imágenes en las que se asocia el retrato regio con diferentes advocaciones marianas e inmaculistas. Serán especialmente abundantes y reveladoras de las circunstancias y los problemas histórico-políticos y familiares a partir del reinado de Felipe IV, con múltiples conflictos bélicos, reveses militares y pérdidas familiares (guerra con Francia, rebelión de Cataluña y Portugal, muerte de Isabel de Portugal, Baltasar Carlos y Felipe Próspero, paces de Westfalia y Pirineos, etc.). Ante todos estos males, calamidades y desgracias, Felipe IV apeló a la intercesión de la Virgen como abogada y mediadora ante la corte celestial para intentar recuperar la benevolencia y el perdido favor divino. Desde finales del reinado también se asoció la causa de la Inmaculada de cara al mantenimiento de la unidad territorial de la Monarquía y como garante de la sucesión. Encargo dinástico que el propio Felipe IV dejaba encomendado a Carlos II en su testamento en cláusulas específicas referidas a la devoción al Santísimo y a la Inmaculada.

Esta idea se intensificó durante el reinado de Carlos II, acuciado cada vez más por los crónicos problemas físicos del rey, la falta de heredero y el enfrentamiento bélico con Francia. De modo que el servicio a la divinidad en forma del impulso y promoción ante el papa de la definición dogmática, sería recompensado con la obtención del favor y merced celestial en forma del ansiado heredero que asegurase la sucesión, así como la conservación de la integridad

⁴³ Solemnidad fúnebre... (1701): 43.

⁴⁴ La bibliografía sobre el tema es muy amplia. Véase al respecto lo contenido en González Tornel (ed.) (2017); González Tornel (2021); Pascual Chenel (2018a): 83-116.

territorial de la Monarquía y, por tanto, la continuidad de su constante servicio a la Religión.⁴⁵ Así pues, desde el principio del reinado se ejerció y escenificó el celo devocional del monarca, que fue intensificándose a medida que pasaban los años sin conseguir descendencia. Ello determina la especial riqueza y abundancia de imágenes en las que se asocia el retrato regio con diferentes iconografías inmaculistas y marianas. Ya hemos mencionado la conocida estampa de Pedro de Villafranca de 1672 en la que Mariana entrega la corona a su hijo el rey Carlos II bajo los auspicios de la Inmaculada y la Eucaristía, estableciendo una declaración programática para poner en práctica el encargo dinástico recibido de su padre; una suerte de guía de actuación, horizonte vital y norte piadoso-devocional del joven monarca.



Fig. 8. *Carlos II, Mariana de Austria y el Cardenal Pascual de Aragón ante la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo*, iluminación del libro del adelantamiento de Cazorla. Anónimo. 1673. Archivo Diocesano. Toledo

⁴⁵ Álvarez-Ossorio (2009): 157-162.

Por lo que a este estudio interesa, en dicho contexto se enmarca otra iluminación realizada al temple con el retrato doble de los monarcas, de 1673. Está incluida en un grueso tomo encuadrado de documentos en pergamino referentes a la recuperación del adelantamiento de Cazorla, conservado en el Archivo Diocesano de Toledo (fig. 8). En él aparecen orantes Carlos II y Mariana de Austria ante una imagen de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, acompañados del Cardenal Pascual de Aragón, en ese momento Arzobispo de Toledo y primado de España.⁴⁶ Conviene recordar que, tras un largo litigio, el adelantamiento de Cazorla había sido recuperado como señorío eclesiástico del arzobispado toledano a principios del siglo XVII por Bernardo de Sandoval y Rojas. Tampoco debemos olvidar que Pascual de Aragón había sido embajador en Roma cerca de la Santa Sede justamente en los momentos de máxima efervescencia de la causa inmaculista, colaborando al respecto con el embajador extraordinario de Felipe IV, Luis Crespí Borja. El resultado fue la consecución de la trascendental constitución apostólica *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* por parte de Alejandro VII a finales de 1661, papa que había creado cardenal a Don Pascual muy poco tiempo antes. Aunque no suponía la definición dogmática de la doctrina, sí constituyó, con diferencia, el mayor logro en el avance de la elevación de la creencia, y el triunfo más importante de la diplomacia española en la materia, cargado de amplias connotaciones políticas y confesionales.⁴⁷ Como es de imaginar, el ambiente celebrativo y de gozo era doble, pues hacía apenas un mes que había nacido un nuevo heredero, el príncipe Carlos, tras la muerte unos días antes de su hermano Felipe Próspero. No es la única imagen en la que se asociaba a Pascual de Aragón con los monarcas. Precisamente durante su etapa como embajador en Roma y dentro del clima de festejos inmaculistas y por el nacimiento del príncipe, el prelado había encargado en 1662 al pintor napolitano afincado en Roma Pietro del Po una serie de pequeños cobres dedicados a la vida de la Virgen y destinados a celebrar el éxito cosechado, además de contener, como señalábamos, complejos significados e implicaciones político-diplomáticas.⁴⁸ La última escena figura una exaltación de la Virgen en la que están retratados Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Carlos y el propio embajador, acompañados de las personificaciones de los cuatro continentes, alusión a la grandeza y extensión de la Monarquía de España. Están arrodillados ante la Virgen, situada en la zona superior y flanqueada por san Miguel y Santiago. El rey Felipe IV señala con el dedo índice a la Virgen, que parecía que, por fin, protegía y mediaba ante la corte celestial en favor de la Monarquía.

Al ser nombrado Arzobispo de Toledo en 1666, el mismo Pascual de Aragón donaría los cobres a la sede primada, momento en el que, además, pasaba a formar parte de la Junta de Gobierno de la regencia. Por lo demás, la iluminación del

⁴⁶ Moraleda Moraleda (2023): 523-534.

⁴⁷ Pascual Chenel (2021): 379-414.

⁴⁸ Carrió-Invernizzi (2008): 85-99.

documento constituye otro testimonio visual del aspecto del trono de la Virgen del Sagrario, con sus originales columnas salomónicas, antes de que fuesen sustituidas por las actuales en el siglo XVIII, si bien un tanto simplificada en la peana, en la que no se aprecia el relieve de la imposición de la casulla a San Ildefonso.⁴⁹

Tampoco es la única imagen piadosa que se conoce de los monarcas humildemente postrados ante diferentes devociones marianas en línea con su carácter de abogada e intercesora de la Monarquía ante la providencia divina para lograr la sucesión. Un ejemplo es la estampa de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia de hacia 1692 en la que figuran Mariana de Austria, Carlos II y Mariana de Neoburgo ante la Virgen de la Almudena. Estampas de este tipo debieron influir en la pintura, como el lienzo de temática similar de la catedral de Cuzco en el que figuran de nuevo los reyes Carlos II y Mariana de Neoburgo arrodillados ante la Almudena. Muy similar al grabado es también un cuadro del Musée du Hiéron en el que los monarcas veneran esta vez a la Virgen del Buen Consejo y a la Eucaristía, con la presencia también de una serie de retratos en óvalos de algunos de los más destacados santos jesuitas (san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, san Francisco de Borja y san Luis Gonzaga).⁵⁰ Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos piadosos y del celo devocional, la divina providencia no recompensó a la Monarquía con la merced del ansiado heredero.

El último retrato doble contenido en un manuscrito iluminado en el que me detendré es, probablemente, uno de los más singulares de los que conocemos, por tipología, riqueza, elevada calidad y cronología (fig. 9). Se trata de una certificación de armas otorgada por José Alfonso de Guerra y Villegas, cronista y rey de armas de Carlos II,⁵¹ en favor y a petición de D. Juan Bautista Pegorino (Pecorino) en 1696, que incluye también la certificación de las armas de su esposa D.^a María Isidra Perode; así como las de los apellidos relacionados con la familia. Como es lógico en esta tipología documental específica, el documento contine el diseño de los escudos familiares, realizados todos ellos con gran esmero. Especialmente los referidos a las armas de la familia del peticionario, Pecorino y Pelaboy, que, ubicados en un fondo de paisaje, los escudos “flotan” rodeados por una especie de ricas tarjas de motivos plumario-vegetales sostenidas por cuatro angelotes de bella factura. El folio del título en el que se especifica de qué se trata el documento y quién es el personaje, contiene también una destacada ornamentación de carácter paisajístico con una tarja central en la que se ubica el texto, configurada por motivos vegetales y frutales, que cuelga de una cinta que un pájaro sostiene por el pico. Elementos y motivos muy similares decoran el folio en el que comienza el texto.

⁴⁹ Illescas Díaz (2022): 36-46.

⁵⁰ Pascual Chenel (2012): 1715-1793; Martínez Leiva (2022): 236-238.

⁵¹ Con él se inicia una importante saga de cronistas y reyes de armas. Sobre algunos particulares del oficio, véase más adelante.



Fig. 9. *Carlos II y Mariana de Austria*, iluminación de la certificación de armas de D. Juan Bautista Pegorino. ¿Francesco Leonardi? 1696. Colección particular

Como decíamos, destaca sobre todo la iluminación a pleno folio que abre el documento. Se trata de una composición simétrica en la que los retratos del rey y la reina madre están incluidos en unos medallones que sostienen con sus garras sendas águilas coronadas. En el centro, una tarja con una inscripción en latín asocia

los nombres de Juan Bautista Pecorino, comitente del documento, con los de Carlos II y Mariana de Austria, de los que, tal como se especifica en el título de este, era criado de sus “Magestades”. En la parte superior, otras dos cartelas contienen una imagen de la Virgen del Carmen y de san Antonio de Padua, sostenidas de unas cintas por angelotes, iguales a los anteriormente mencionados. Resulta muy plástico el modo en cómo se alternan y contraponen los colores, dentro de una gama de azules, verdes, dorados y encarnados (muy claro por ejemplo en las cintas que sostienen los angelotes, así como en las telas que los cubren).

Como decíamos, destaca por la gran calidad de las iluminaciones en las que se combinan diversas técnicas, pues encontramos tanto el dibujo a pluma como las aguadas de colores, así como la técnica propiamente de la miniatura a base del repetido punteado de color (en los retratos de los reyes), que se irá imponiendo a lo largo del siglo XVIII. El estilo y la calidad de las decoraciones resulta muy uniforme, lo que indica que está realizada por la misma mano, desde luego un artista diestro en esta especialidad. En ocasiones es posible identificar la participación de varios artistas en las iluminaciones de los documentos, que a veces presentan notables diferencias de calidad entre las iluminaciones principales o a página completa y las de las orlas, capitales o figuras de los folios interiores.

También es importante por la singular iconografía que presenta porque son muy escasos los retratos de la reina madre en fecha tan avanzada y aún menos doble con su hijo. De hecho, este es el único que hemos localizado. El documento lleva las fechas de febrero y abril de 1696. Mariana fallecería muy poco tiempo después, en mayo de ese mismo año. Como decimos, son escasos los retratos de la exregente en los últimos años del reinado. A los de Claudio Coello del Bowes Museum (Barnard Castle, County Durham, Reino Unido) y Alte Pinakothek de Múnich de hacia 1685-1693 se añade el firmado por Alonso del Arco precisamente también en 1696 del Museo de Santa Cruz de Toledo y que presenta, asimismo, una iconografía particular.⁵² Así pues, esta iluminación constituye un testimonio excepcional.

El modelo de los retratos de los reyes, así como de los angelotes, parece remitir a los de Claudio Coello, pintor de cámara fallecido en 1693.⁵³ Si bien resulta muy complicado, como suele ser habitual y salvo afortunadas excepciones, establecer autorías claras en la decoración de documentos, quizá alguna pista al respecto nos la pudiesen ofrecer las relaciones personales del propio personaje para el que se decora. Juan Bautista Pecorino, originario de Venecia (tal como se indica en el documento) era cocinero de servilleta de los reyes y sería cocinero mayor de la reina madre Mariana de Austria, cargo de cocinero que continuará desempeñando ya durante el reinado de Felipe V.⁵⁴ En

⁵² Pascual Chenel (2010b); (2018b): 241-342.

⁵³ Pascual Chenel, (2010b).

⁵⁴ Luzzi Traficante (2010): 904; Agulló y Cobo (2016): 29.

1691 figura como fiador en la obligación que el pintor Francisco Leonardoni hace para pintar unos cuadros con destino a la capilla de la cofradía de San José en el convento madrileño de Santo Tomás.⁵⁵ Francisco Leonardoni, también veneciano, había llegado a la corte hacia 1680, donde alcanzaría el nombramiento de pintor de cámara de la reina Mariana de Neoburgo en 1694.⁵⁶ Palomino le elogia por su habilidad como retratista, destacando su especialidad en la miniatura “con singularísimo primor, de los cuales yo vi algunos, superior cosa, especialmente de sus Majestades”.⁵⁷ Hasta el momento no se han podido documentar con seguridad obras de este tipo del artista, si bien se le han atribuido algunas con fundamentados argumentos en esas fechas de hacia 1692-1694, entre las que destacan las miniaturas de Carlos II y Mariana de Neoburgo del Museo Lázaro Galdiano, así como un lienzo en colección particular con el retrato de la reina Mariana de Neoburgo, o un retrato femenino de pequeño formato en el Museo del Prado.⁵⁸ En estas obras se señala lo minucioso de su técnica a base de una diminuta pincelada de puntos, al igual que sucede en los retratos de los reyes del documento que nos ocupa. Todo ello tal vez consentiría la posibilidad de sugerir la atribución a Leonardoni como autor de la decoración pintada de la certificación de armas de Juan Bautista Pecorino.

Aunque no se trate de una iluminación de un documento pintado, querría al menos tan solo apuntar aquí la existencia de otro retrato doble o, más exactamente, quintuple. Su importancia radica tanto en la peculiaridad iconográfica como en su trascendencia significativa, relacionada con la invasión y conquista francesa del Franco Condado en 1668 en el contexto de la Guerra de Devolución y la efímera conservación de este en la Monarquía de España tras la paz de Aquisgrán de 1668 (fig. 10). En el cuadro aparecen Mariana de Austria, Carlos II, el emperador Leopoldo I y Margarita de Austria en un carro que aplasta a su paso un pavo real (tal vez símbolo de la soberbia imperialista de Luis XIV). Las riendas están guiadas por lo que podría ser una personificación de la Casa de Austria, cuyo manto está adornado con cruces de Borgoña. El tiro lo componen águilas y leones, animales emblemáticos de la dinastía. Sobre los soberanos, un águila y un angelote portan ramas de olivo y corona de laurel. Al fondo se observa una ciudad fortificada, la importante plaza de Besançon. En primer término figura el retrato ecuestre de un personaje que plantea algunos problemas de identificación. Tal vez pudiera tratarse de Francisco de Moura y Corte Real Melo, III Marqués de Castelo Rodrigo, gobernador y capitán general de los Países Bajos, o de alguno de los consecutivos gobernadores del Franco Condado.⁵⁹

⁵⁵ Agulló y Cobo / Baratech Zalama (1996): 61-62.

⁵⁶ Urrea Fernández (1977): 157-161; Aterido Fernández (2015): 60-61.

⁵⁷ Palomino (1724): 492.

⁵⁸ Martínez Leiva (2022): 194 y 203-204.

⁵⁹ El lienzo forma parte de un conjunto de tres cuadros que se conservan en el palacio Granvela, Musée du Temps, de Besançon. Pascual Chenel / Quirós Rosado (en prensa).



Fig. 10. *Carlos II y Mariana de Austria junto al emperador Leopoldo I y Margarita de Austria (carro triunfal del Franco Condado)*. Anónimo. Hacia 1670-1672.
Palacio Granvela / Musée du Temps. Besançon

Para concluir este estudio, me referiré a la iluminación de algunos otros documentos de principios del reinado y de la regencia en los que figuran retratos de Carlos II y que resultan destacables por diferentes motivos.

En primer lugar, varias ejecutorias de hidalguía en las que se repite la fórmula conocida de la intitulación de doña Mariana de Austria “su madre como su tutora y curadora y gobernadora”. Ella es quien realmente ejerce la función de Justicia y, por tanto, resuelve el pleito, ejecuta y sanciona la sentencia (de modo simbólico) puesto que el rey Carlos II, dada su edad, aún no puede desempeñar esta tarea fundamental del *Oficio de Rey*.

Destaca la copia lujosa de la ejecutoria de hidalguía en favor de Antonio Sáez de Herquiñigo y Vergara, expedida por la Chancillería de Valladolid en 1665 (fig. 11). Constituye un buen ejemplo de lo que comentábamos más arriba sobre los diferentes grados de calidad que en ocasiones se pueden apreciar en la iluminación de un mismo documento, así como, de nuevo, de la combinación de

diversas técnicas y la posibilidad de identificar estilos u obradores. Los folios con los retratos de la familia del destinatario, así como el correspondiente al escudo presentan una notable calidad, sobre todo en lo que a las figuras se refiere y a la compleja iconografía religiosa.⁶⁰ Están realizados desde luego por una mano diestra y de gran capacidad para el retrato, con un muy elevado grado de verismo y consecución. Las imágenes religiosas de la Virgen y el Buen Pastor, así como las de las cartelas de las orlas presentan asimismo una gran delicadeza. En este sentido, resultan estilísticamente muy similares a las que aparecen en las calles del retablo en el dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo para un diseño de altar conservado en el British Museum,⁶¹ así como a la Inmaculada a él atribuida que figuró en el mercado de arte.⁶²

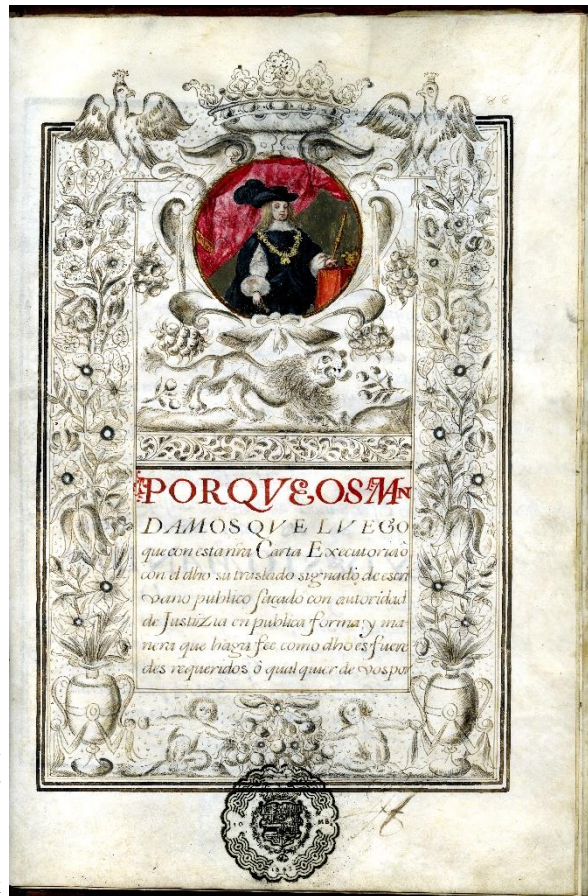


Fig. 11. *Carlos II*, decoración de la ejecutoria de hidalguía de Antonio Sáez de Herquíñigo y Vergara. Anónimo. 1665. The Hispanic Society of America. Nueva York

⁶⁰ *Tesoros...* (2017): cat. 79, 193-194.

⁶¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1993-0724-2. (consultado el 20 de junio de 2023). McDonald (2012): 103-106; (2013): cat. 17, 84-86.

⁶² Hervé / Rodríguez Rebollo (coords.) (2017): cat. 11, 70-73.

En la parte dispositiva hay un folio (88r) de notable interés. En primer lugar, contiene un destacado retrato de Carlos II niño inscrito en un óvalo. Además de su calidad, es importante puesto que por la fecha del documento (19 de noviembre de 1665), es de los primeros retratos del rey que conocemos en este tipo de documentos. De esas mismas fechas data el extraordinario dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo que sirvió de modelo a la larga serie de los muchos cuadros conocidos.⁶³ Sin embargo, en este caso, el retrato del rey presenta estrechas similitudes con otros pintados y grabados aproximadamente en esos mismos momentos, como por ejemplo el lienzo atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo de la colección real de Inglaterra o los grabados de Troÿen, Van den Enden y Pieter de Jode II.⁶⁴ Por el contrario, los dibujos a pluma de la orla, aunque muy llamativos, son de carácter mucho más popular, lejos de la calidad de los elementos anteriormente comentados. En este sentido, cabe señalar su cercanía con algunas decoraciones de documentos de finales del reinado de su padre, como la del real despacho de concesión del título de Marqués de Estepar de Castromonte de 1663.⁶⁵ Resulta bastante evidente que las figuras de los niños, especialmente los de la zona inferior, en ambos casos son muy similares, por no decir idénticas.

La existencia o no de iluminaciones o decoraciones, su amplitud, riqueza, calidad, encuadernación lujosa, etc. estaba obviamente en función de la capacidad económica del peticionario, a cuya costa corría la expedición y decoración de la copia certificada personal de prestigio que, además de constatar de cara al futuro el hecho jurídico documentado, estaba destinada a realzarlo y proyectarlo simbólicamente.⁶⁶ Era un trabajo costoso. Ello determina una gran casuística y diversidad de situaciones. Es significativo en este sentido el hecho de que, junto a las de excelente factura y riqueza material, exista una gran cantidad de ejecutorias de hidalguía cuyas decoraciones, cuando las hay, son de carácter muy modesto, popular y casi ingenuo. Incluso se conservan muchas cuya decoración nunca llegó a terminarse por falta de dinero del nuevo hidalgo, que, en muchas ocasiones y a pesar del reconocimiento jurídico-legal de su condición, su situación económica no era muy diferente a la de los pecheros.⁶⁷

Todo ello está también relacionado con la lógica existencia de obradores modestos tal vez especializados en este tipo de pintura ubicados en los lugares de expedición, a los que acudirían buena parte de aquellos hidalgos que querían y/o podían permitirse contar con copias más solemnes de su obtenida ejecutoria. Las

⁶³ Pascual Chenel (2015): 297-331.

⁶⁴ Pascual Chenel (2010a): 124-145; (2010b); (2015): 297-331; Domínguez Casas (2018): 108-125.

⁶⁵ Archivo Familiar Ruiz de Arana, Sig. Leg. 532-C2, depositado en el archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, <https://www.rmcr.org/2022/02/04/titulos-nobiliarios/> (consulado el 20 de junio de 2023).

⁶⁶ Ruiz García (2006): 251-276; (2019): 19-89.

⁶⁷ Gómez Vozmediano (2016): 93-119.

visiones panorámicas de conjunto permiten identificar la repetición de modelos estilísticos, compositivos e iconográficos asociados con los diferentes ámbitos geográficos en torno a las Chancillerías (Valladolid y Granada). Ahora bien, también en esto la situación es más compleja y variada, pues no todas las ejecutorias o privilegios se iluminaban necesariamente en los lugares de expedición, sino que también con frecuencia, sobre todo las de mayor calidad, lo podían hacer fuera siguiendo los deseos del cliente, destacando como también resulta lógico, los principales centros pictóricos de la península, Sevilla y Madrid. Es un fenómeno que ha sido ya bastante bien estudiado sobre todo en lo que se refiere al siglo XVI y primera mitad del XVII.⁶⁸ No tanto sin embargo para el final del reinado de Felipe IV y el de Carlos II, en los que decrece progresivamente la expedición de ejecutorias, así como en general la calidad de la decoración de estas.⁶⁹ Caso aparte lo constituye obviamente la decoración de los ejemplares personales de los despachos de concesión de títulos nobiliarios, grandezas de España o privilegios durante el reinado de Carlos II, cuya solicitud, tramitación, proceso y expedición nada tiene que ver obviamente con las Chancillerías y que, por el contrario, alcanzan unas elevadas cotas de calidad, tal como hemos tenido ocasión de comprobar con algunos de los ejemplos estudiados.⁷⁰

En cualquier caso, durante el reinado de Carlos II se sigue manteniendo una situación similar en cuanto a repetición de modelos. Además de lo comentado respecto de la ejecutoria de Antonio Sáez de Herquiñigo, se pueden señalar algunos otros ejemplos circunscritos al ámbito cronológico específico de la minoría y la regencia. Muy claro es el caso de las ejecutorias de Bernardo de Moreno y Rojas y la de Don Tomás de Torres y Rincón, ambas de 1670 y expedidas por la Chancillería de Granada. Destaca la aparatosidad del retrato del rey niño, vestido de media armadura y con una espectacular puesta en escena. A ellas se suma la de Don Jacinto Gutierrez de Layseca de las mismas fechas. La iconografía de los retratos, su factura y estilo son tan similares entre sí que obligan a pensar en un mismo autor o, como poco, un mismo obrador.⁷¹

Un caso particular lo constituye la ejecutoria inédita de Isidro Ignacio Ortiz de Pinedo, expedida por la Chancillería de Valladolid el 24 de diciembre de 1666 (fig. 12). A pesar de que los elementos decorativos son muy sencillos y de discreta calidad, resulta un ejemplo raro. Además de letras capitales, tiene dos folios iniciales decorados a la aguada. Uno de ellos con una Inmaculada que sigue los modelos iconográficos imperantes en el momento. Pero sobre todo destaca el folio con el escudo familiar, que incluye un peculiar retrato del rey niño luciendo

⁶⁸ Marchena Hidalgo (1999): 127-140; (2001): 207-224; (2011): 125-146; Docampo Capilla (2000): 45-66; (2019): 133-159; Moraleda Moraleda (2020): 505-522; Planas Badenas (2021): 202-203.

⁶⁹ Aunque, insistimos, existen algunos ejemplos notables. Pascual Chenel (en prensa/a).

⁷⁰ Además de los pocos casos aquí expuestos, véase al respecto Pascual Chenel (2023a); (2023b).

⁷¹ Pascual Chenel (en prensa/c).

un descomunal toisón. Aparece ubicado en el lugar que correspondería al yelmo que surmonta el escudo, cuyo arranque se aprecia, actuando de hecho como sustituto de este. Dicha disposición es muy inusual y desde luego muy poco canónica respecto de las reglas heráldicas. El diseño heráldico de los escudos que aparecen sin excepción (debido a su significación social) en las copias personales de las ejecutorias de hidalguía, no tiene nada que ver con las sentencias dictadas por las Chancillerías, cuyo texto recogen. Puesto que estas copias eran encargadas y costeadas a instancia de parte, es decir, por el nuevo hidalgo cuya condición se reconocía, en muchas ocasiones los escudos de armas que aparecen son más o menos inventados y carecen de oficialización y validez jurídico-legal. Dado lo simbólico del uso de las armerías y su exclusividad nobiliaria como señal inequívoca de honor y pertenencia a un linaje, prevalece el deseo de reconocimiento público del nuevo hidalgo y el de la proyección de su estatus noble ante sus vecinos.

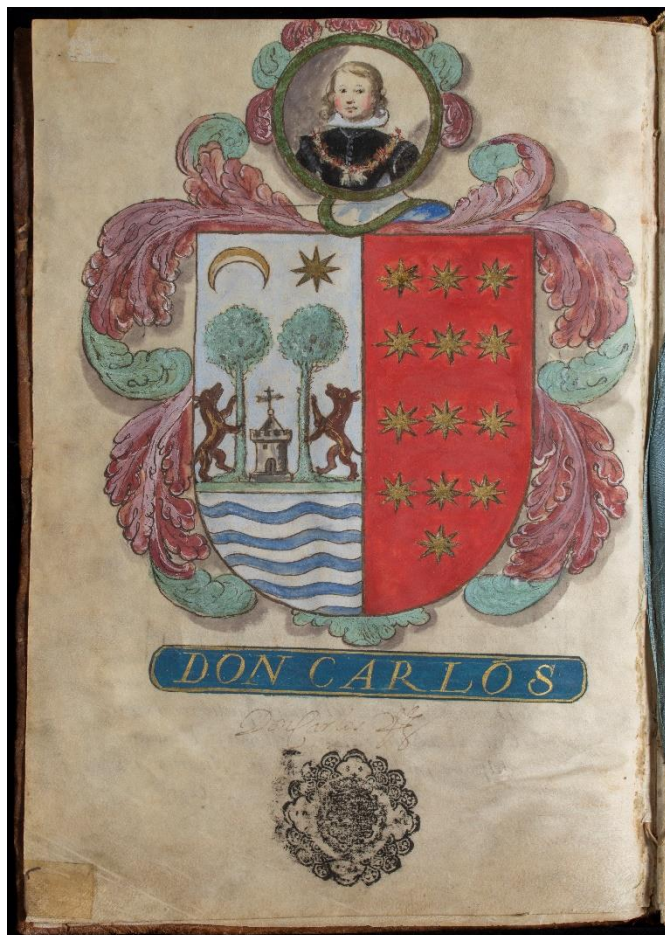


Fig. 12. *Carlos II*, decoración de la ejecutoria de hidalguía de Isidro Ignacio Ortiz de Pinedo. Anónimo. 1666. Colección particular

Esto llevaría a volver sobre un tema de gran importancia ya brevemente apuntado: el de la reglamentación, certificación y sanción oficial del diseño heráldico de las armas de los escudos, así como el derecho de ostentarlos y, por consiguiente, su uso legalizado.⁷² Esta tarea correspondía en exclusividad a un oficial real, el rey de armas, y generó una tipología documental específica objeto preferente de recibir también decoración iluminada como resulta lógico: las concesiones y certificaciones de armas, que, en ocasiones y cuando se contaba con ellas, se adjuntaban a la propia ejecutoria para aumentar la fuerza de la prueba llegado el caso.

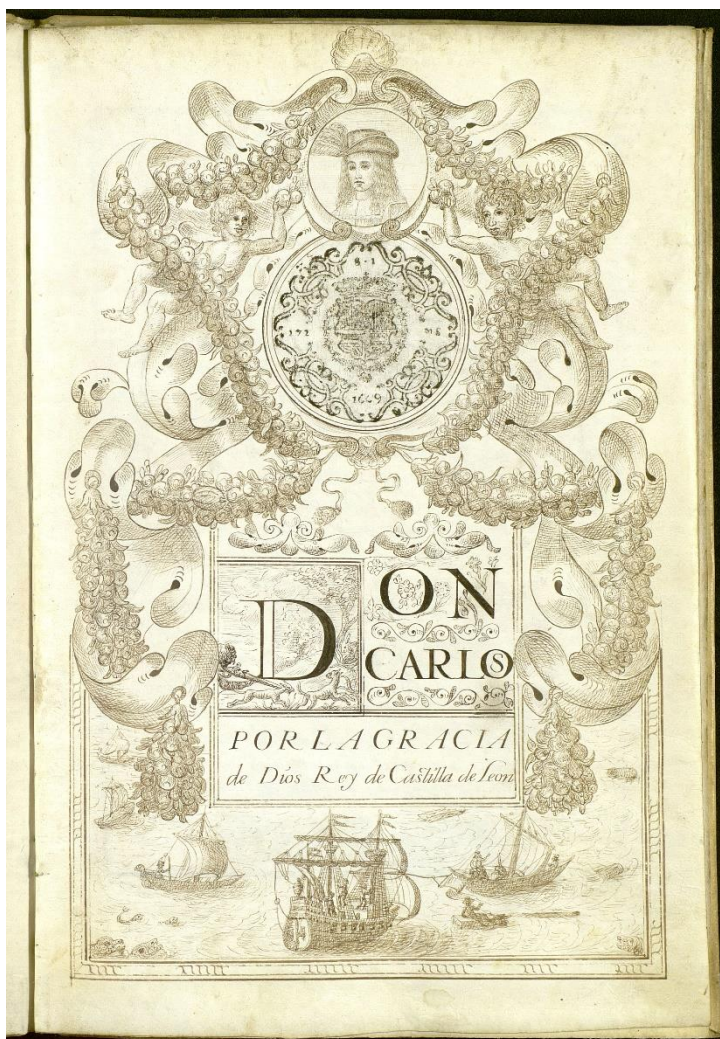


Fig. 13. *Carlos II*, decoración del privilegio a Domingo Herrera de la Concha. Anónimo. 1669. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo

⁷² Yeves Andrés (ed.) (2019): 74-81 y 104-122.

Algunos otros retratos del rey niño figuran en diversos privilegios. Destaca el también inédito que decora el privilegio concedido a Domingo Herrera de la Concha para el sueldo del oficio de superintendente de Montes y Plantíos de las Cuatro Villas y Principado de Asturias, fechado en Madrid el 20 de octubre de 1669 (fig. 13).⁷³ Constituye otro de los escasos retratos de Carlos II en documentos de esos años, en este caso realizado a pluma. Aparte de esta circunstancia, lo más relevante y de mayor calidad quizá sea la escena marítima con navíos en la zona inferior. Una estructura decorativa similar incluyendo medallón con retrato del rey figura en otro privilegio de 1672 que figuró en el comercio. Por él Carlos II concedía a Pedro Fernández del Campo y Angulo, primer Marqués de Mejorada el derecho de percibir los servicios ordinarios y extraordinarios de la villa de Mejorada.

Como se ha podido comprobar a lo largo de estas páginas, el estudio de la decoración de documentos durante el reinado de Carlos II es un campo muy amplio cuyas implicaciones son complejas, uniendo lo artístico y estético con cuestiones sociales, políticas, religiosas y económicas. Las visiones panorámicas están permitiendo poco a poco ampliar nuestro conocimiento sobre el particular así como establecer analogías estilísticas y tipológicas, diferenciar modelos e identificar obradores e incluso nombres propios de artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes (1978): *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, Universidad de Granada.
- Agulló y Cobo, Mercedes (2016): *Al servicio de Su Majestad*. Boston, The Joseph P. Healey Library, University of Massachusetts. Disponible en: <https://openarchives.umb.edu/digital/collection/p15774coll2/id/12048/rec/9> (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Agulló y Cobo, Mercedes / Baratech Zalama, María Teresa (1996): *Documentos para la Historia de la Pintura Española II*. Madrid, Museo del Prado.
- Álvarez-Ossorio, Antonio (2001): “Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II”, en Juan José Carreras / Bernardo García García (eds.): *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 345-410.
- Álvarez-Ossorio, Antonio (2002): “La sacralización de la dinastía en el púlpito de la Capilla Real en tiempos de Carlos II”, *Criticón*, 84-85, 313-332.
- Álvarez-Ossorio, Antonio (2009): “La piedad de Carlos II”, en Luis Ribot (coord.): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 141-165.
- Álvarez-Ossorio, Antonio (2023): “Rey Santo: Fernando III, una corona sagrada para la Monarquía de España”, *Tiempos Modernos*, 46, 307-328. Disponible en: <http://www.>

⁷³ AHNOB, Noblejas, C48.

- tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/5810/1182 (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Aterido Fernández, Ángel (2015): *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid, CSIC y Coll&Cortés.
- Berjano Escobar, Daniel (1925): *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685). Su vida y obras*. Madrid, Mateu, Artes Gráficas.
- Carrió-Invernizzi, Diana (2008): “El poder de un testimonio visual. El retrato de Felipe IV y Pascual de Aragón, de Pietro del Por (1662)”, en Joan Lluís Palos / Diana Carrió-Invernizzi (dirs.): *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 85-99.
- Díaz García, Abraham (2010): “Sebastián de Herrera Branuevo (1619-1671). Obra pictórica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 37, monográfico.
- Docampo Capilla, Javier (2000): “Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias”, en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado y AFEDA, pp. 45-66.
- Docampo Capilla, Javier (2019): “Este modo de pintar que celebraron: las pinturas en los documentos de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (siglos XV-XVIII)”, en Juan Antonio Yeves Andrés (ed.): *Documentos con pinturas. Diplomática, Historia y Arte*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano y Analecta Editorial, pp. 133-159.
- El documento pintado...* (2000): *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado y AFEDA.
- Domínguez Casas, Rafael (2018): “Ascenso social y visualización del poder en dos ejecutorias de hidalguía del reinado de Carlos II”, *Goya*, 363, 108-125.
- Domínguez Ortiz, Antonio (ed.) (1982): *Testamento de Felipe IV*, facsímil. Madrid, Editora Nacional.
- García Baeza, Antonio (2016): *La polifacética figura de Francisco de Herrera Inestrosa, el Mozo* (Tesis Doctoral). Universidad de Sevilla. Handle: <http://hdl.handle.net/11441/36430>
- García Luján, José Antonio (2018): “Códices iluminados de la Casa Ducal de Pastrana. Títulos de nobleza (siglos XVII-XX)”, *Pecia Complutense*, 28, 44-67. Handle: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11956>
- Garvey, Eleanor (1978): “Francisco Herrera the Younger: A Drawing for a Spanish Festival Book”, *Harvard Library Bulletin*, 26/1, 28-37. Disponible en: <https://nrs.harvard.edu/URN-3:HUL.INSTREPOS:37364339> (consultado el 17 de octubre de 2023).
- González Tornel, Pablo (ed.) (2017): *Intacta María. Política y religiosidad en la España barroca – Unblemished Mary. Politics and Religiosity in Baroque Spain* (catálogo de exposición). Valencia, Generalitat Valenciana.
- González Tornel, Pablo (2021): *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII*. Madrid, CSIC.
- Gómez Vozmediano, Miguel F. (2016): “Hidalgos de ejecutoria: del pergamino a la literatura”, en David García Hernán / Miguel F. Gómez Vozmediano (eds.): *La*

- cultura de la sangre en el Siglo de Oro. Entre Literatura e Historia*. Madrid, Sílex, pp. 93-119.
- Gutiérrez Pastor, Ismael, (1995-96): “Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 7-8, 95-132. Disponible en: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2540/2689> (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Hervé, Marine / Rodríguez Rebollo, Ángel (coords.) (2017): *Nulla dies sine linea*. Barcelona, Artur Ramon Art.
- Illescas Díaz, Laura (2022): “Antes de Virgilio Fanelli: el trono primitivo de la Virgen del Sagrario de Toledo”, *Quiroga*, 21, 36-46. DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0003>
- Llorente, Mercedes (2006): “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder.” *Studia Histórica. Historia Moderna*, 28, 211-238. Disponible en: https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4894/4932 (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Llorente, Mercedes (2013): “Mariana of Austria’s Portraits as Ruler-governor and Curadora by Juan Carreño de Miranda and Claudio Coello”, en Anne J. Cruz / Maria Galli Stampino (eds.): *Early Modern Habsburg Women: Transnational Contexts, Cultural Conflicts, Dynastic Continuities*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 197-224.
- López Torrijos, Rosa (1985): *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- Luzzi Traficante, Marcelo (2010), “La Jornada a Italia de Felipe V: la Casa del Rey”, en José Martínez Millán / Manuel Rivero Rodríguez (coords.): *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol. 2. Madrid, Polifemo, pp. 893-929. Handle: <http://hdl.handle.net/10486/689413>
- Marchena Hidalgo, Rosario (1999): “La iluminación de privilegios y ejecutorias: entre el arte cortesano y el arte local”, en VV.AA.: *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Madrid, CSIC, pp. 127-140.
- Marchena Hidalgo, Rosario (2001): “Documentos iluminados del Archivo Histórico Provincial de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 14, 207-224. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2001.i14.11>
- Marchena Hidalgo, Rosario (2011): “La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de Hidalguía”, *Laboratorio de Arte*, 23, 125-146. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2011.i23.07>
- Martínez Leiva, Gloria (2022): *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Martínez Ripoll, Antonio (1978): *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Marzolf, Rosemary (1961): *The Art and Work of Juan Carreño de Miranda (1614-1685)* (Tesis Doctoral). University of Michigan.
- McDonald, Marck P. (ed.) (2012): *Renaissance to Goya. Prints and Drawings from Spain*, (catálogo de exposición). Londres, The British Museum.
- McDonald, Marck P. (ed.) (2013): *El trazo español en el British Museum. Dibujos del Renacimiento a Goya* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado.

- Mitchell, Silvia Z. (2023): *Reina, madre y estadista. Mariana de Austria y el gobierno de España*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Moraleda Moraleda, Jaime (2020): “Esplendor artístico y legitimidad de hidalguía en las cartas ejecutorias de los siglos XVI y XVII”, en Sergio Intorre *et alii* (eds.): *Poder y privilegio en la sociedad moderna: actores, medios, fines y circunstancias, siglos XVI-XVIII*. Palermo, Palermo University Press, pp. 505-522.
- Moraleda Moraleda, Jaime (2023): “La retórica de la imagen: el Primado de Toledo, Pascual de Aragón”, en Héctor Linares / Daniel Ochoa (eds.): *En el paraíso de los altares. Élités eclesiásticas, poder, mediación y mecenazgo en el mundo ibérico moderno, siglos XVI-XVIII*. Madrid, Doce Calles, pp. 523-534.
- Navarrete Prieto, Benito (dir.) (2016): *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*, (catálogo de exposición). Madrid, Fundación Mapfre.
- Navarrete Prieto, Benito (2022): “Nueva luz sobre las mujeres artistas: Luisa de Valdés, pintora en la Sevilla barroca”, *Goya*, 381, 287-297.
- Navarrete Prieto, Benito (ed.) (2023): *Herrera el Mozo y el Barroco total* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Oliván, Laura (2006): *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid, Editorial Complutense.
- Palomino, Antonio (1724): *El Parnaso español pintoresco laureado*, t. 3: *Con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroycas obras han ilustrado la nación y de aquellos extrangeros ilustres...* Madrid, s. e. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000047461> (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Pascual Chenel, Álvaro (2010a): “Retórica del poder y persuasión política: Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria”, *Goya*, 331, 124-145.
- Pascual Chenel, Álvaro (2010b): *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Pascual Chenel, Álvaro (2012): “Retrato, política y religión en la corte de Carlos II”, en José Martínez Millán *et alii* (coords.): *La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*, vol. 3. Madrid, Polifemo, pp. 1715-1794.
- Pascual Chenel, Álvaro (2015): “La construcción visual de la imagen regia durante el reinado de Carlos II. Simulacros de Majestad y propaganda política”, en Bernardo J. García García / Antonio Álvarez-Ossorio (eds.): *Vísperas de sucesión. Europa y la Monarquía de Carlos II*. Madrid, Fundación Carlos de Amberes, pp. 297-331.
- Pascual Chenel, Álvaro (2018a): “Discurso político, identidad religiosa y cambio dinástico. La imagen regia y la Inmaculada Concepción entre Austrias y Borbones”, en María Martínez Alcalde *et alii* (eds.): *El siglo de la Inmaculada*. Murcia, Editum, pp. 83-116.
- Pascual Chenel, Álvaro (2018b): “Entre Regentes y Consortes. Mujer, poder y cultura política en el retrato de las reinas de la Monarquía de España durante la Edad Moderna”, en Cristina Bravo Lozano / Roberto Quirós Rosado (eds.): *La corte de los chapines. Mujer y sociedad política en la Monarquía de España, 1649-1714*. Milán, EDUCatt, pp. 241-342.
- Pascual Chenel, Álvaro (2020): “Riqueza y magnificencia. Platería y joyería en el inventario de Mariana de Austria”, en Jesús Rivas Carmona / Ignacio José García Zapata (coords.): *Estudios de Platería. San Eloy 2020*. Murcia, Editum, pp. 231-248.

- Pascual Chenel, Álvaro (2021): “Retórica visual y persuasión política. La representación del embajador barroco. El caso del obispo Luis Crespi Borja”, en Cristina Bravo Lozano / Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño (eds.): *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*. Madrid, Marcial Pons, pp. 379-414.
- Pascual Chenel, Álvaro (2023a): “Documentos pintados del reinado de Carlos II en el Archivo Histórico de la Nobleza”, *Quiroga*, 22, 144-161. DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0011>
- Pascual Chenel, Álvaro (2023b): “Lujo, poder y una nueva magnificencia. La decoración del privilegio de Diego de Barrios de la Rosa y Soto y su relación con otros documentos pintados del reinado de Carlos II”, *Tiempos Modernos*, 46, 142-160. Disponible en: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/5811/1174> (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Pascual Chenel, Álvaro (en prensa/a): “La decoración pintada del despacho de concesión del título de marqués de San Lorenzo de Valleumbroso. Un caso particular”.
- Pascual Chenel, Álvaro (en prensa/b): “Honor, lujo y ostentación. Guarniciones de plata en la encuadernación de documentos nobiliarios españoles (siglos XVII-XVIII)”, en Manuel Pérez Sánchez (dir.): *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias*. Murcia, Editum y Pireo.
- Pascual Chenel, Álvaro (en prensa/c): “Soberanía y Majestad. La iconografía militar de Carlos II”, en Cristina Bravo Lozano et alii (eds.): *Le règne de Charles II. Gouvernement de la Monarchie Hispanique et représentation de la Majesté du roi*. París, Classiques Garnier.
- Pascual Chenel, Álvaro / Quirós Rosado, Roberto (en prensa): “Lecturas políticas en torno a tres lienzos *borgoñones* del Museo de Besançon”.
- Planas Badenas, Josefina (2021): “El *Libro de los bienhechores de San Benito de Valladolid*: la mirada artística”, en César Olivera Serrano (dir): *El Libro de los bienhechores del monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Estudio y edición*. Madrid, Dykinson, pp.158-210. Handle: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/33017>
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1985): *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés, Ayuntamiento de Avilés.
- Ribot, Luis (2021): “De mujer débil a gobernante consciente. La historiografía sobre Mariana de Austria”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 218/1, 97-114.
- Ruiz García, Elisa (2006): “La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado”, *En la España medieval*, 29, anejo 1, 251-276. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM0606220251A> (consultado el 17 de octubre de 2023).
- Ruiz García, Elisa (2019): “Tipología de los documentos de aparato”, en Juan Antonio Yeves Andrés (ed.): *Documentos con pinturas. Diplomática, Historia y Arte*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano y Analecta Editorial, pp. 19-89.
- Solemnidad fúnebre...* (1701): *Solemnidad fúnebre y reales exequias que executó la Ciudad y Gran Puerto de Santa María por la muerte del Católico y Augustísimo Rey Don Carlos II, Nuestro Señor, de feliz memoria*. Cádiz, Cristóbal de Requena. Handle: <http://hdl.handle.net/10481/8449>

- Suárez del Villar, Fernando (ed.) (1985): *El "Privilegio de los Vestidos" de la Casa de Carreño*, facsímil. Oviedo, Centro Regional de Bellas Artes y Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Tesoros... (2017): *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del Mundo Hispánico* (catálogo de exposición). Madrid y Nueva York, Museo Nacional del Prado y The Hispanic Society of America.
- Urrea Fernández, Jesús (1977): *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
- Yeves Andrés, Juan Antonio (ed.) (2019): *Documentos con pinturas. Diplomática, Historia y Arte*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano y Analecta Editorial.
- Zalama, Miguel Ángel (2010): *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Zarco del Valle, Manuel R. (1916): *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, t. 2. Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.