

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA. DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

Bufones sobre lienzo

Nuevas miradas a la corte de los Austrias

Tesis doctoral

Presentada por:

Andrea Ortiz Fuertes

Dirigida por:

Amadeo Serra Desfilis

Borja Franco Llopis

Programa de doctorado en Historia del Arte. Código 3130



València, enero de 2022

A mi familia

A mis directores

“Puede ser, no obstante, que me engañe; y acaso lo que me parece oro puro y diamante fino, no sea sino un poco de cobre y de vidrio. Sé cuán expuestos estamos a equivocarnos cuando de nosotros mismos se trata, y cuán sospechosos deben sernos también los juicios de los amigos que se pronuncian en nuestro favor. Pero me gustaría dar a conocer en el presente discurso los caminos que he seguido y representar en ellos mi vida, como un cuadro, para que cada cual pueda formar su juicio, y así, tomando luego conocimiento, por el rumor público, de las opiniones emitidas, halle en esto un nuevo medio de instruirme, que añadiré a los que acostumbro a emplear.”

René Descartes, *Discurso del Método*, 1637

Sumario

INTRODUCCIÓN	7
1. LA CORTE ESPAÑOLA: REPÚBLICA DESORDENADA	27
1.1. Locos, enanos y bufones en el espacio cortesano	27
1.1.1. Graciosos por arte y por naturaleza.....	27
1.1.2. Venidos del Purgatorio.....	33
1.1.3. Vivir en palacio	39
1.2. Reescribiendo el oficio bufonesco	45
1.2.1. Cortesanos sin ley	45
1.2.2. “ <i>A la corte vas</i> ”. Escritos de áulico desengaño	55
1.2.3. Voces de buen y de mal humor	72
2. RETRATAR LA CORTE	85
2.1. Coleccionismo y cultura visual.....	85
2.1.1. Curiosa herencia.....	85
2.1.2. Bufones vistos, bufones pintados.....	93
2.2. Velázquez, pintor de enanos y bufones.....	115
2.2.1. Retratos inciertos.....	115
2.2.2. Sevilla, Pacheco, Madrid.....	127
2.2.3. Rumbo a Italia	132

3. NO SÓLO MARID ES CORTE	145
3.1. Preámbulo. “Virtuoso divertimento”. Colecciones de pintura en el Madrid del Seiscientos.....	145
3.2. Horizontes culturales nobiliarios entre España e Italia.....	153
3.2.1. Diferentes usos de los repertorios bufonescos en España.....	153
3.2.2. Pinturas peregrinas	171
3.2.3. Italia <i>buffonissima</i> . La proyección de las colecciones <i>dei principi e nobili</i>	185
3.3. Desenlace de una travesía nobiliaria entre España e Italia. ¿Caminos encontrados?	202
4. VARIA FORTUNA DE LAS COLECCIONES BUFONESCAS.....	206
4.1. Objetos percibidos	206
4.1.1. Imágenes enmudecidas.....	206
4.1.2. Sabandijas reseñadas entre Historias del Arte.....	214
4.1.3. Sentido y exhibición de las escenografías grotescas.....	227
4.2. Objetos deseados.....	245
4.2.1. Remembranzas velazqueñas.....	245
4.2.2. Bienes pregonados	258
5. CONCLUSIONES	267
6. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	282
7. BIBLIOGRAFÍA	351
8. FUENTES.....	392

INTRODUCCIÓN

“Pero ¿en qué consiste investigar en Historia del Arte? En bastantes ocasiones se identifica dicha labor con la recopilación documental. El papel (o pergamino) se convierte en la esencia de la labor de investigadora y la letra escrita clave para entrar en no se sabe qué mundos (si es que el pasado es otro mundo). Una vez que se dispone del preciado documento, que nadie más debe descubrir, transcribir o descifrar es como si el investigador estuviera tocado por el dedo de Clío o imbuido de un poder especial y pudiera comprender el pasado y el futuro. Por el contrario, cuando dicho investigador no dispone del documento, que se imagina como un mapa del tesoro, se ve sumido en la peor de las incertidumbres pues no es capaz de emitir un juicio razonable acerca de la obra que tiene ante sus narices. Sus ojos se han quedado en el papel. Todos conocemos a reconocidos expertos que, a pesar de tener una obra de arte ante sus ojos todos los días durante más de veinte años, de repente, tras la aparición de una firma o de un documento de archivo se dan cuenta de que aquello era un Greco, o un Rubens, o un Goya”.¹

Consideramos oportuno abrir estas páginas con la citada reflexión personal de Miguel Hermoso Cuesta sobre la investigación en Historia del Arte, con la cual nos sentimos plenamente identificados desde un principio. Cuando comenzamos a abordar la presente investigación sentíamos la abrumadora necesidad de encontrar en un recóndito rincón de algún archivo o biblioteca ese documento, papel o pergamino inédito que nos diera la respuesta definitiva a todas nuestras preguntas, tal y como acertadamente él lo planteó. Desempolvar documentos y hallar algún rastro de novedad en ellos con que rellenar páginas y páginas de contenido alejado de cualquier formulación anterior se había convertido en nuestro objetivo capital. Sin embargo, la madurez que fuimos experimentando como investigadores en el avance del proceso, teniendo que sortear algunas dificultades en más de una ocasión y redirigir el rumbo de nuestros intereses, nos hizo comprender que, al menos, en nuestro caso particular, ese no era el camino a seguir, y que, a la luz de los acontecimientos que se iban presentando, y que iremos desvelando poco a poco, debíamos replantear nuestros objetivos iniciales.

¹ HERMOSO CUESTA, Miguel. “La investigación en Historia del Arte en España. Una reflexión personal”. *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, p. 14.

En este punto, estimamos necesario remitir a las motivaciones que determinaron la elección del tema de la presente tesis doctoral: las representaciones de bufones y enanos, apodados en la cosmovisión de la época como “hombres de placer” o “sabandijas de palacio”,² en el ámbito de la corte de los Austrias durante los siglos XVI y XVII. La primera aproximación se produjo durante la elaboración de nuestro Trabajo de Fin de Máster, de nuevo bajo la dirección del profesor Amadeo Serra Desfilis, con el cual ya habíamos contado previamente en la tutorización del Trabajo de Fin de Grado, aunque sobre un tema diferente al que nos ocupa. Volviendo a la experiencia de Hermoso Cuesta, concordamos en que la dificultad que implica la elección de un tema de investigación “aún es más difícil si se refiere a un tema conocido o ya tratado”,³ y en nuestro caso, sin ser conscientes del impacto de la materia y con una leve referencia sobre los retratos de Velázquez, podríamos concluir que la sugestiva peculiaridad de las pinturas y la preferencia por el contexto histórico en que se enmarcan determinaron nuestra decisión final en aquel entonces, que ahora se vislumbra relativamente lejano.

El estudio de estas manifestaciones no podía acometerse de manera aislada o sin ningún tipo de coherencia orgánica, así que acordamos abordarlo desde el palaciego marco cronológico y geográfico de la madrileña Casa de Austria, donde abundaban la presencia de estos sujetos y de sus numerosas efigies pictóricas. La delimitación señalada refiere al cambio de dinastía y por consiguiente del propio ceremonial cortesano, cuyo comienzo iría aparejado con el inicio del reinado de Carlos V en los albores del siglo XVI como primer gobernante de los Austrias, hasta su ocaso final con la metafórica muerte de Carlos II en 1700, cuya irremediable consecuencia fue la extinción de la monarquía reinante y el ascenso de la dinastía francesa de los Borbones al trono español. Una demarcación que se preservará para el desarrollo de la presente tesis doctoral, aunque con algunas matizaciones que más adelante se especificarán con detalle.

En el transcurso del mismo llevamos a cabo diversas lecturas con que asumir un amplio conocimiento del tema en cuestión, o que nos permitieran obtener una perspectiva amplia y coherente de cómo se había construido por parte de la historiografía. De entre todas, debe mencionarse la capital tríada de textos sobre los que se fundamentaban los

² Los términos “hombres de placer” y “sabandijas de palacio” no se volverán a entrecomillar en el transcurso del texto, si bien ya han sido identificados para poner en conocimiento al lector y además van a emplearse con elevada frecuencia para referirnos a nuestro objeto de estudio.

³ HERMOSO CUESTA, Miguel, 2011, p. 14.

cimientos de nuestro objeto de estudio, como también lo habían sido para cualquier otro investigador que se hubiese aventurado en este menester con anterioridad: el catálogo fundacional de la bufonería cortesana de José Moreno Villa *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*,⁴ culminado en la convulsa fecha de 1939, cuando, según el que fuera director del Archivo General de Palacio, reunió sus notas “cuando la metralla de los sitiadores de Madrid entraba por las ventanas del Archivo”, y publicado en la distancia de su exilio mexicano. Según su propio autor, la finalidad de este escrito se debe, por un lado, a la necesidad de identificar los retratos que Velázquez realizó de estos personajes palaciegos, y, por otro, a satisfacer la curiosidad de los estudiosos ante la demanda de testimonios directos sobre estos. Esta investigación inicial se materializaría en un catálogo de heteróclitas referencias documentales que el investigador extrajo del escrutinio de los fondos del Archivo de Palacio con que trató de reconstruir la historia de la bufonería española durante el reinado de los Austrias.

Los datos preliminares del catálogo serían amplificados en 1991 por parte del historiador Fernando Bouza Álvarez con oportuno rigor crítico en su reputada monografía *Locos enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias: oficio de burlas*,⁵ una amplia y detallada investigación de corte histórico-social en el que en el transcurso de las páginas el historiador ofrece una visión global de este peculiar cortejo, una reconstrucción del mundo que habitaron estas sabandijas palaciegas, ahondando en la personalidad de los mismos, las particularidades de su oficio o sus condiciones en palacio, entre otras muchas cuestiones.

El tercer y último de los principales pilares de nuestro estudio fue el catálogo de la exposición organizada en 1986 en el Museo Nacional del Prado bajo el título *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del “Retrato de enano” de Juan van der Hamen)*.⁶ Aunque la iniciativa de tal exposición respondía a la adquisición y posterior estudio de esta pintura, se aprovechó la ocasión para profundizar en uno de los aspectos más interesantes y de menor difusión del arte español de la época moderna

⁴ MORENO VILLA, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. México, 1939.

⁵ *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*. Madrid. Temas de Hoy, 1991.

⁶ MENA MARQUÉS, Manuela B (com.). *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias (a propósito del “Retrato de enano” de Juan van der Hamen)*. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 20 de junio al 31 de agosto de 1986. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1986.

como fue la pintura de monstruos, enanos y bufones. Una contribución que se suma al modelo establecido por el pionero Moreno Villa, aunque prestando más atención a los cuadros de la exhibición mediante un comentario individual de cada uno de ellos que correspondían a la comisaria de la exposición, Manuela B. Mena Marqués. El catálogo de imágenes, que recogía la integridad de los lienzos hispánicos que se preservan a día de hoy, se complementa con dos textos de los consumados historiadores del arte Alfonso E. Pérez Sánchez –“Monstruos, enanos y bufones”– y Julián Gállego –“Manías y pequeñeces”–. La lectura conjunta de ambos ofrece una complementaria visión del modo de vida de los hombres de placer palaciegos a partir de anécdotas extraídas de crónicas literarias y las referencias documentales recopiladas por Moreno Villa, así como de una síntesis de la plástica bufa en la pintura española, con una mayor atención a la popular serie velazqueña a partir de un comentario individualizado de cada una de las obras.

Aquella neófito incursión en el mundo de la investigación nos permitió establecer la primera toma de contacto con la bibliografía más destacada, aunque las evidentes limitaciones espaciales y temporales de un trabajo académico de aquellas características tan sólo posibilitaban adquirir una visión parcial de aquel particular conjunto. Al menos, la labor heurística desveló –como en cualquier pesquisa– una serie de lagunas evidentes. El repertorio de imágenes de locos, enanos y bufones cortesanos ya había acaparado la atención de diferentes estudiosos en el pasado, aunque el análisis conjunto del corpus bibliográfico revelaba la enunciación de teorías someras y reiterativas, sin mayor aporte que el ya ofrecido con prelación en el fundacional trío de referencias reseñadas. Este hecho estaba ocasionado en gran parte por la escasez de fuentes habida al respecto, e incluso al propio desmerecimiento que recibió el tema por parte de algunos académicos, como reprochó en su día Moreno Villa como una de las voces más acreditadas.⁷

Las denigrantes críticas de las que fueron objeto las sabandijas no se circunscriben, pues, a los sonados desprecios que soportaban en su propio contexto, sino al injustificado desmerecimiento por parte de académicos que albergaban una opinión contaminada por

⁷ “Quien se propone investigar y perseguir las ocurrencias de estos locos de Palacio se desespera ante la falta de datos. De sus chistes, ocurrencias, agudezas, simulaciones y demás queda algo solamente en las crónicas o memorias de la época, pero no en los archivos de Palacio. Y esos que quedan no superan a los que publican nuestros diarios en la sesión de chistes. Es posible que la censura moral española haya escamoteado los más duros y procaces, pero de todos modos el historiador tiene para formarse idea de los bufones españoles esa balumba de comedias españolas clásicas”. Cfr. MORENO VILLA, José, 1939, p. 40.

prejuicios.⁸ Sin embargo, no podemos hablar de figuraciones secundarias o marginales, pues se trata de obras de gran calidad en lo que al tratamiento pictórico se refiere, realizadas todas ellas por los más grandes artistas del momento que ejercían el oficio de pintor de corte. Pero la principal evidencia acerca de la importancia y significación que dichas imágenes tuvieron en su momento y en la actualidad es que formaban parte de la colección real, y, salvo contadas excepciones motivadas por pérdidas fortuitas, así se han conservado como tales. De este modo, conscientes de la necesidad de revisión crítica y ampliación del tema como garantía para abordar una investigación futura, nos aventuramos en la magna empresa que supone una tesis doctoral con la ilusión de generar y difundir conocimiento, como una motivación intrínseca que conlleva aparejada la investigación.

Partiendo de las sumarias nociones que habíamos aprendido en el Trabajo de Final de Máster, el primer año de doctorado se consumió en torno a la imprescindible ampliación del corpus bibliográfico con la finalidad de robustecer la base primitiva, y que se han continuado produciendo hasta la redacción de estas mismas páginas. Subordinados aún a las teorías expresadas en la tríada reseñada por su condición monográfica y su trascendencia historiográfica para con nuestro objeto de estudio, que seguían latentes en nuestro imaginario, advertimos en la comparación con otros textos consecutivos que se repetían las máximas originales en lo referente a la dimensión social y estética. La vacuidad documental podría ser la responsable de esta sucesión de papeles de idéntico contenido, que habría tenido como efecto colateral la indeterminación de estos individuos y sus traducciones al óleo, percibidos como expresiones marginales de límites borrosos e imprecisos insertos en una amalgama de materias, pero siempre con carácter complementario y accesorio.

Uno de los discursos más repetidos, a la par que prejuiciosos, en que se enmarcaron los bufones cortesanos fue el de la teratología, cuyo fecundo repertorio de tratados y escritos versan sobre el origen de los fenómenos monstruosos y la enumeración de sus causas médicas y fisiológicas, que tenían su máxima representación en los tratados del

⁸ Citamos este ilustrativo fragmento con algunos de los descalificativos y expresiones denigrantes que utilizó para referirse a ellos el historiador José Deleito Piñuela en su conocido estudio sobre el ambiente festivo de la corte de Felipe IV: “idiotas”, “cretinismo”, “anormalidad cerebral”, “fauna social”, “chusma”, “lastimosas figuras”, “grotescos parásitos”, “abortos de degeneración orgánica”, “legión parasitaria” o “colmena de zánganos”. Cfr. DELEITO PIÑUELA, José. *El rey se divierte*. Madrid: Alianza Editorial, 1988 p. 118-127.

médico José Rivilla Bonet *Desvios de la natvraleza o Tratado del origen de los monstros*,⁹ o en la obra del conocido teólogo y jesuita Juan Eusebio Nieremberg en su *Curiosa y oculta filosofia*.¹⁰ La fascinación que generaban las anatomías disformes y contrahechas de las sabandijas palaciegas las vehicularía con la otredad del imaginario monstruoso, cuyo atracción por parte de los historiadores del arte se tradujo en la reciente proliferación de publicaciones embebidas en el repertorio de fenómenos y monstruos cortesanos.¹¹ La corte española ostentó un lugar privilegiado en este interés o fascinación por lo monstruoso, como ya se hicieron eco las propias crónicas cortesanas a través de los *Avisos* de José de Pellicer¹² y de Jerónimo Barrionuevo,¹³ donde en diversas ocasiones relataban el nacimiento o aparición de algún ser monstruoso, tanto fuera como dentro de las fronteras corte. Se extendió, pues, la opinión académica del entorno palaciego de los Austrias como prolífico lugar de exhibición de seres aberrantes que generaban expectante curiosidad.¹⁴ La estacionalidad pasajera de ciertos portentos que eran conducidos a palacio para efigiar su apariencia extraña, como sucedía asiduamente con las mujeres barbudas o pilosas, se erige como el ejemplo más representativo y glosado de todos, pues ha recibido sonadas muestras de atención. La historiadora del arte Pilar Pedraza abordó este llamativo fenómeno en *Venus barbuda y el eslabón perdido*¹⁵ desde un prisma que transita entre una respuesta cultural y biológica. Por su parte, el filólogo Fernando Rodríguez de la Flor se ocupó de esta cuestión repetidas veces, prefiriendo esclarecer los

⁹ RIVILLA BONET Y PUEYO, José de. *Desvios de la natvraleza. O Tratado de el origen de los monstros: a que va añadido vn compendio de curaciones chyrurgicas en monstruosos accidentes*. Lima: Imprenta Real por Joseph de Contreras y Alvarado, 1695.

¹⁰ NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Curiosa, y oculta filosofia. Primera, y segunda parte de las Marauillas de la Naturaleza, examinadas en varias questionnes naturales*. Alcalá: Imprenta de Maria Fernandez, 1649. 1649.

¹¹ GHADESSI, Touba. "Inventoried monsters. Dwarves and hirsutes at court". *Journal of the History of Collections*, vol. 23, nº 2, 2010, p. 1-15; concretamente p. 5-7. GHADESSI, Touba. "Lords and Monsters: Visible Emblems of Rule". *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 16, nº 1/2, 2013, p. 491-523. O'BRYAN, Robyn. "Grotesque Bodies, princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance court imagery". *Preternature. Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2012, vol. I, nº 2, p. 253-288. GHADESSI, Touba. *Portraits of Human Monsters in the Renaissance: Dwarves, Hirsutes, and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2018.

¹² PELLICER, José de. *Avisos históricos*. Madrid: Taurus, 1965.

¹³ BARRIONUEVO, Jerónimo de. *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*. Edición y estudio de A. Paz y Meliá, Madrid: Ediciones Atlas, 1968.

¹⁴ FLORES DE LA FLOR, M^a Alejandra. "La exhibición de seres deformes (monstruos) durante la Edad Moderna". En: PIÑOL LLORET, Marta (ed.). *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2015, p. 25-44.

¹⁵ PEDRAZA, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

posibles significados simbólicos y morales que albergaban estos singulares testimonios pictóricos, más allá del discurso científico y teratológico.¹⁶

La fabulosa categorización de maravillas y rarezas extraordinarias del orbe basadas en la herencia de los *mirabilia* medievales acabaría mudando hacia el prisma de la experiencia científica de época moderna,¹⁷ en calidad de objetos altamente demandados en el ambiente principesco de los albores del Renacimiento, que tuvieron en el linaje imperial de los Habsburgo a sus potenciales precursores. La fundacional historiografía del coleccionismo con la publicación en 1908 de *Die Kunst un Wunderkammern der Spätrenaissance* de Julius von Schlosser,¹⁸ sentó las bases del coleccionismo ecléctico basado en el gusto por lo exótico, precioso e inusual en el ambiente centroeuropeo. Su discurso se centró en una taxonomía de las categorías naturales y artificiales, cuyos codiciados depósitos materiales eran acaparados y reservados en aquellos espacios dedicados al conocimiento y contemplación de lo excepcional que eran las prolíficas cámaras de maravillas o *Wunderkammern*. No obstante, los Austrias hispanos no recusaron esta moda cultural impulsada por sus homónimos del norte, pues Felipe II participó de esta heteróclita reunión objetos científicos, sacros y profanos como resultado de sus eruditos intereses artísticos. Precisamente, en la pluralidad de su mecenazgo y patrocinio se han hallado las pretensiones iniciales de este repertorio de pinturas, junto con otras imágenes de resonancia científica y natural o las monstruosas bazarías de El Bosco, que tanto admiró.¹⁹

Cuando el fenómeno del coleccionismo hispánico eclosionó desde la aparición y posterior repercusión de la célebre y conjunta obra de Miguel Morán y Fernando Checa

¹⁶ Los diferentes estudios en que se aborda la cuestión de las mujeres barbudas: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando; SANZ HERMIDA, Jacobo. “La «puella pilosa»: Hacia una lectura iconológica del retrato de mujer barbuda en la pintura española del Siglo de Oro: de Sánchez Cotán a José de Ribera (Pasando por Sebastián de Covarrubias)”. En: *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Cáceres, del 3 al 6 de octubre de 1990) Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993, vol. II, p. 763-770. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

¹⁷ DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. *Wonders and the Order of Nature*. New York: Zone Books; Cambridge: Massachusetts, 1998.

¹⁸ SCHLOSSER, Julius von, *Die Kunst un Wunderkammern der Spätrenaissance*. Leipzig, 1908. Versión castellana: *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal, 1988.

¹⁹ CHECA, Fernando. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992. SAENZ DE MIERA, Jesús. “Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid”. En: CHECA, Fernando (com.). *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, septiembre-noviembre de 1994. Madrid: Nerea: 1994, p. 264-287.

El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas,²⁰ asentada como un referente en la evolución del coleccionismo español en la Edad Moderna desde la heteróclita acumulación de los tesoros y cámaras de maravillas al auge del coleccionismo con la galería de pinturas, la evocación de los retratos de enanos y bufones empieza a resonar con más fuerza en este apartado del arte español, aunque como ya advertimos, incurriendo en un fugaz esbozo. La fecunda atención que la historiografía dedicó desde entonces al ámbito del coleccionismo de pinturas en el medio cortesano del siglo XVII, con el auspicio de los estudios formulados por el hispanista Jonathan Brown²¹ y el esmero dedicado a la impecable labor coleccionista de Felipe IV, convertido en paradigma de referencia universal,²² el repertorio de bufones empezó a referenciarse en lo relativo a los sustanciosos encargos pictóricos del Rey Planeta para ornar sus propiedades reales. Las publicaciones concernientes a las apremiantes campañas de decoración de los Reales Sitios del Buen Retiro²³ y la Torre de la Parada²⁴ conceden mayor deferencia a estos lienzos, coincidiendo en la premisa de la adecuación de estas imágenes, dotadas de un valor cómico y festivo, en entornos placenteros pensados para el descanso y el ocio regio, como lo eran éstos. Una analogía compartida a la hora de recrear los entretenimientos que transcurrían en la placentera atmosfera de la corte de Felipe IV, imbricados de manera instintiva por el ejercicio de la burla y el humor que les definía.²⁵

Llegados a este punto, la serie de enanos y bufones pintados por Velázquez acapara una observación mayor gracias a la fecundidad de las investigaciones versadas en la pintura española del Siglo de Oro. La repercusión universal del esplendor artístico de la corte de Felipe IV se convierte en un capítulo de plena autonomía y presencia imprescindible en el estudio de la plástica española del Barroco, consolidada como una de las principales escuelas pictóricas de Europa,²⁶ una indiscutible afirmación que debe

²⁰ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.

²¹ BROWN, Jonathan. «Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas». El coleccionismo regio en el siglo XVII». En: CHECA, Fernando (com.), 1994, p. 448-459. BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995.

²² BROWN, Jonathan. «Felipe IV, el rey de coleccionistas». *Fragmentos. Revista de Arte*, 1987, nº 11, p. 4-19.

²³ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1981.

²⁴ ALPERS, Svetlana. *The decoration of the Torre de la Parada*. London: Phaidon, 1971.

²⁵ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H, 1981. DELEITO PIÑUELA, José, 1988.

²⁶ GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984. BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea, 1990.

buena parte de su mérito a la trayectoria de Velázquez. Este marco historiográfico, junto con el reseñado del coleccionismo cortesano ostenta, sin duda, la superior comparecencia del conjunto plástico de sabandijas, a causa de los vínculos inquebrantables con el pintor sevillano, artífice de la aclamada galería bufonesca y máximo exponente del género. Aunque la generación anterior de pintores cortesanos –Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello, Rodrigo de Villandrando– también ejercitaron el menester de efigiar a los enanos y bufones de palacio, no tuvieron, empero, la misma trascendencia que su sucesor en el cargo, probablemente porque los Austrias mayores profesaron absoluta predilección por la pintura italiana, canalizada en la obra Tiziano, y porque muchas de estas obras, salvo algunas que gozan de mayor protagonismo, se han perdido o se desconoce su paradero.

El fértil legado historiográfico del celebrado pintor no permaneció impasible hacia estas originales composiciones: los anales velazqueños, fundados en los primigenios estudios de Gregorio Cruzada Villaamil,²⁷ Aureliano de Beruete²⁸ o Carl Justi,²⁹ impulsaron la tesis redundante del naturalismo inherente de un pintor que se servía de estos fenómenos palaciegos para plasmar la realidad sensible, aunque empleando una pincelada dignificante y compasiva, acorde con el espíritu romántico de los autores. Estas formulaciones continuaron manteniéndose en postreros escritos, y derivaron a su vez en una sucesión de publicaciones que se encargaban de reseñar la excelsa trayectoria del pintor de cámara de Felipe IV y de encajar su particular serie en ella.³⁰ Entretanto, otros estudiosos, en su afán por formular nuevas interpretaciones decidieron atender a cuestiones ajenas, relativas a la identidad de los retratados o a desentrañar posibles simbolismos enmascarados a ojos del espectador.³¹ Aunque lo más común es encontrar una presencia más concreta y detallada en las fichas independientes que componen

²⁷ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885.

²⁸ BERUETE, Aureliano. *Velázquez*. París: Librairie Benouard, 1898.

²⁹ JUSTI, Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888.

³⁰ BROWN, Jonathan. *Velázquez: pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 1986.

³¹ DAVIES, David. “El Primo”. En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 169-196. VALDIVIESO, Enrique. “«El niño de Vallecas»: consideraciones sobre los enanos en la pintura española”. En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 383-396. MENA MARQUÉS, Manuela B. “¿El bufón de calabacillas?”. En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 1999, p. 297-334. MENA MARQUÉS, Manuela B. “Velázquez en la Torre de la Parada”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (coords.). *Velázquez y Calderón, dos genios de Europa (IV centenario, 1599-1600, 1999-2000)*. Madrid: Real Academia de Historia, 2001, p. 101-156.

aquellos catálogos de exposición cuyo contenido alude a la mecánica del retrato de corte³² o a la figura de sus diferentes creadores.³³

Tras concluir esta breve reseña del panorama historiográfico bufonesco y a la luz de lo expuesto, sería precisamente con el avance en las lecturas y la maduración de los conceptos cuando fuimos conscientes de la debilidad que padecía. Exceptuando las tres referencias seminales a las que nos referimos al comienzo de esta introducción –el inaugural catálogo sobre los bufones de la corte, de José Moreno Villa; el amplio estudio sociológico sobre los hombres de placer bajo los Austrias, de Fernando Bouza; y el catálogo de la exposición en torno al repertorio de monstruos, enanos y bufones, celebrada en 1986 en el Museo del Nacional del Prado–, que se constituyen como la matriz historiográfica de nuestro objeto de estudio, las contribuciones que vinieron después se muestran en muchas ocasiones dependientes del relato primitivo, basado en un tratamiento de carácter episódico y auxiliar, que no fundamental.

En mitad de esta tesitura de vacíos y omisiones académicas, una multitud de interrogantes empezaron a planear en nuestra mente: ¿se basaba el oficio truhanesco únicamente en el ejercicio del humor?, ¿eran las socarronas bromas del gremio de bufones la verdadera causa de su antipatía entre los cortesanos?, ¿albergaban estos retratos el mismo significado y/o valor en la prolongación de la dinastía de los Austrias?, ¿fue la corte de Madrid el único domicilio de imágenes bufonescas? o ¿qué lugar han ocupado estos lienzos en la categorización del arte español y cuál ha sido su fortuna? Resultaba evidente que poco íbamos a ofrecer en realidad si persistíamos en el discurso instalado, empleando una metodología insuficiente y acudiendo a unas fuentes documentales y referencias bibliográficas sumamente manidas. Afortunadamente, desde tiempos relativamente recientes están experimentado un auge vertiginoso los estudios sobre la cultura de corte y las transferencias culturales en época moderna, que, si bien no atienden directamente a estas particulares creaciones, al menos favorecen implementar el

³² PORTÚS, Javier (ed.). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004. RUÍZ, Leticia (ed.). *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 12 de junio de 2007 al 02 de septiembre 2007. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

³³ SERRERA, Juan Miguel (com.). *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990. DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 23 de enero al 31 de marzo de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

conocimiento sobre su medio de producción y encaminarse hacia nuevos horizontes de estudio con que paliar las sustanciales carencias y actualizar el relato arcaico, siendo este nuestro camino a seguir.

Una vez apuntadas las motivaciones del presente estudio y la voluntad de una apremiante revisión crítica, tal vez puedan comenzar a intuirse los objetivos que articulan esta disertación, que desarrollaremos con más detalle en el apartado relativo a la estructura de la tesis. Aunque los retratos de los bufones y enanos son nuestro objeto de estudio, en primer lugar es necesario abordar una observación preliminar del entramado cortesano en el que coexistían los hombres de placer y el lugar o papel que ocupaban en él desde la cosmovisión cortesana, el cual no debe ser subestimado por su categorización de seres marginales y serviles, con el fin de vislumbrar cómo eran percibidos en el ceremonioso microcosmos palaciego. Contextualizar a estos sujetos en sus propias circunstancias y no desde la desvirtuada perspectiva social actual permitirá recomponer la mirada coetánea y sincrónica de la corte, y no caer en las máximas redundantes que transitan entre la curiosidad, el humor o la magnanimidad real, las cuales ya han sido de sobra definidas en el pasado.

Habiendo adquirido una certera comprensión de la estructura de la corte y las peculiaridades del *cursus honorum*, a continuación trataremos de valorar la importancia de los lienzos de enanos y bufones desde la coyuntura cortesana, siendo éste el segundo de nuestros objetivos. Ofrecer una lectura detallada y crítica de este repertorio de óleos se establece como nuestro principal designio, y no elaborar un catálogo razonado en el que sistematizar todas y cada una de las pinturas habidas y por haber, una labor acometida por especialistas anteriores con exitosa fortuna y esmero; ni tampoco entrelazar uno tras otro comentarios formales e iconográficos de cada uno de éstos. Muchos estudiosos se enfrascaron en la persistente formulación de conjeturas o interpretaciones alambicadas sobre posibles significados ocultos con que descifrar, por fin, el verdadero significado de la bufonesca serie velazqueña, como si en ello residiese el auténtico valor o sentido de estos cuadros, su razón de ser; empeño que no ha arrojado resultados satisfactorios ni concluyentes. Así, para no ensimismarnos en estos asuntos que poco contribuirían a nuestra misión de actualización crítica, buscamos reparar en cuestiones más fructíferas y poco exploradas, sirviéndonos de los aportes de la cultura visual del momento para conocer la recepción de estos lienzos.

Por otro lado, nos proponemos tomar en consideración aspectos heterogéneos aunque dialogantes. Si bien los estudiosos que con sus pesquisas anteriores sentaron las bases sobre las que se erige tanto la consistencia historiográfica del tema como de nuestro propio discurso, no se abordó, empero, un análisis comparativo y cruzado con otros ejemplos o casos análogos, sino desde el ceñido perímetro de Madrid y del linaje real de los Austrias, como si se tratase de un caso aislado y exclusivo. Surge así la necesidad de ampliar las fronteras historiográficas y artísticas, y en nuestro examen nos proponemos franquear los horizontes preestablecidos –partiendo siempre de la primigenia base de la madrileña corte de los Austrias– y ofrecer nuevos puntos de vista que implementen la mirada tradicional, como reivindicamos desde el mismo título de la tesis.

Para ello, sirviéndonos del auge que en las últimas décadas han experimentado los estudios de corte y las transferencias artísticas habidas en este contexto, examinaremos el impacto de los lienzos de bufones y enanos en las eminentes colecciones artísticas nobiliarias de diferentes cortesanos que estuvieron al servicio de Su Majestad. Así, el análisis ya no se circunscribe a la Casa de Austria –referida a los miembros de la estirpe regia–, sino a la corte de los Habsburgo. Este ligero pero importante matiz permite englobar en nuestro análisis a miembros de reputados linajes nobiliarios que ostentaron diferentes cargos palatinos dentro y fuera de los muros de palacio, pues, suponen una pieza fundamental del engranaje de la gran máquina cortesana. Del mismo modo, coincidiendo la conocida universalidad de la monarquía hispánica y al alcance de sus diferentes posesiones repartidas a lo largo del orbe, centraremos nuestra atención en otras geografías artísticas vinculadas políticamente a la corona. Partiendo de esta base, Italia será el territorio escogido para acometer nuestro análisis a causa de su particular tesitura, donde se analizará la recepción de las pinturas del género bufo a través de las misiones diplomáticas durante las embajadas extraordinarias en Roma y el ejercicio del virreinato en Nápoles; siempre de manera cruzada con España para advertir las conexiones entre ambas penínsulas.

Una vez acometidos los propósitos anteriores, los cuales habrán permitido familiarizarnos con los hábitos perceptivos coetáneos al contexto de creación de las imágenes y su actitud hacia éstas, la siguiente meta consistirá en atender a la posterior fortuna crítica del repertorio de sabandijas. Esto supone avanzar más allá de los límites de la cronología marcada y de las lindes de la geografía madrileña en que se gestaron estas producciones, y retrotraernos a los albores del siglo XVIII, coincidiendo con los

cimientos fundacionales de la historiografía del arte español, y más en concreto del arte velazqueño. De esto modo, podríamos conocer o advertir sus consecuencias en la manera de ver e interpretar el corpus bufonesco, y dilucidar el alcance de estos postulados desde la difusión de los escritos y otras herramientas como eficaz propaganda.

Con estos objetivos propuestos, que hemos considerado los más factibles atendiendo a las particularidades y necesidades del propio objeto de estudio, esperamos contribuir a disipar algunas de esas profundas lagunas avistadas, y de un continuado demérito que en ocasiones pudo ensombrecer la apreciación de estas figuraciones. A través de la actualización de las antiguas bases historiográficas, más que empeñarnos en cerrar de manera forzada interrogantes que permanecen irresolutos, quisiéramos plantear nuevas hipótesis y vías de investigación para continuar indagando en la visualidad de estas colecciones y sus conexiones desde una perspectiva integradora que entrelace los avances de la Historia del Arte con las miradas compartidas de la historia social de la corte y la cultura visual de la época, inexplorados hasta ahora en lo referente a las pinturas que nos atañen.

Tras lo expuesto hasta ahora, y habiendo formulado la actualización del discurso como meta principal basándonos en una mirada integradora, pasamos a abordar la metodología de nuestro estudio como último aspecto de esta introducción. La declaración de intenciones de las páginas precedentes permite intuir que se regirá por los principios de la transversalidad, entendida como la renovación de la investigación en Historia del Arte desde un punto de vista multidisciplinar mediante la incorporación de nuevas disciplinas históricas y perspectivas que consigan enriquecerla.³⁴

Con base en el planteamiento anterior, teniendo en cuenta la especificidad de los temas que componen nuestra tesis y la variedad de disciplinas empleadas, consideramos conveniente hacer uso de una combinación de metodologías que permitan asumir los propósitos expuestos y ampliar los horizontes prefijados. No obstante, nos gustaría remarcar que no tenemos la intención de elaborar en las sucesivas páginas un compendio de las principales tendencias historiográficas, o hacer un uso arbitrario e incoherente de las mismas, sino nutrirnos de una provechosa pluralidad que será adaptada a las especificidades de nuestro tema. Desechamos, pues, la analogía del supermercado de

³⁴ MERINO, Esther. “La transversalidad en la investigación de la Historia del Arte”. *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, p. 19.

metodologías artísticas formulada en su día por Donald Preziosi, quien entiende la historiografía como una especie de grandes almacenes de opciones metodológicas de donde el historiador del arte puede seleccionar, mezclar o encajar la diversidad de productos en función de los intereses personales y objetivos del tema.³⁵

Con todo lo referido, procedemos a plantear la heurística de nuestro objeto de estudio mediante el análisis de los documentos y los instrumentos y técnicas de investigación empleados, los cuales han sido adaptados a la especificidad del contenido y la autonomía de cada capítulo, así como la mayor o menor accesibilidad a las fuentes y documentos, y que al mismo tiempo desvelan la estructura de los contenidos, si bien algunos ya pueden intuirse por todo lo dicho hasta ahora.

Tras concluir este apartado introductorio, en el primer capítulo de la disertación se acomete la necesaria aproximación a la nómina de “hombres de placer” de la corte española con el objetivo de conocer en mayor profundidad cuál fue su acogida en el egregio medio cortesano y el papel que detentaron en él. Partimos de la clasificación o definición inicial de este peculiar cortejo, apodados en la jerga altomoderna como “hombres de placer” o “sabandijas de palacio” –deshonrosos mote de los cuales haremos uso frecuente para referirnos a ellos en el transcurso de las páginas–, con base en depósitos léxicos coetáneos como el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias y ejemplificaciones literarias que definan la especificidad de sus funciones y su particular dimensión física y psicológica.

El siguiente paso era desentrañar la fenomenología del marco sociológico de su contexto originario en la Edad Moderna: penetrar en los recovecos de palacio y analizar la acogida de las sabandijas en la cotidianeidad de aquel entorno circunspecto desde su irrupción. Testimonios manuscritos y documentos administrativos relativos a las contadurías de palacio permiten recomponer con mayor certeza el entorno doméstico de las sabandijas. La célebre monografía de Fernando Bouza y su pormenorizado escrutinio documental se postula como la referencia fundamental para conocer las entretelas de la corte española y descifrar las complejidades de la cosmovisión bufonesca. Una guía, sin duda indispensable, que se complementará en la segunda parte de este episodio con la indagación de la compleja mecánica del sistema cortesano desde la comprensión del valor

³⁵ URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique. *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2012, p. 196.

de la etiqueta y el ceremonial. Para ello, se requiere la minuciosa lectura de libros de etiqueta, manuales de ceremonias, crónicas, instrucciones para la formación de príncipes y cortesanos e incluso los testimonios fragmentarios de algunos títulos de nuestra célebre literatura del Siglo de Oro, cuyas páginas encierran huellas parciales de la actividad bufonesca. El detalle en estas cuestiones es necesario, primero, para componer la mirada de la época hacia el séquito de sabandijas palaciegas, y, segundo, para conocer el alcance de cómo ésta pudo condicionar la actividad artística, atendiendo así a las formulaciones de la historia social.

El arte no es un hecho aislado, sino que es el fruto de una conjunción de complejas circunstancias habidas en un tiempo concreto, y las cuales estuvieron condicionadas en buena medida por el medio político, social y cultural en el que se dieron. En este punto, resulta esencial enmarcar las producciones bufas en su particular coyuntura de creación, como productos visuales de un universo determinado en el que intervienen factores naturales, culturales y sociales, y no únicamente como creaciones materiales que dependen de la autonomía de un genio creador.³⁶

Esta última condición se habría adherido de manera terminante a la serie velazqueña, cuando en realidad se fundamenta en un equilibrio entre la dimensión social e individual del artista. Por ello, hemos prescindido de los aspectos estilísticos y formales, ni tampoco hemos profundizado en lecturas interpretativas de las obras, acudiendo de manera circunstancial en función de las necesidades del discurso, si bien otros historiadores ya se abrían ocupado de ello con mayor detalle. Por el contrario, hemos ahondado en la contextualización de los lienzos y en la posible relación con sus poseedores, un quehacer desestimado por parte de la historiografía para con el repertorio bufonesco. Resulta complejo reconstruir la cultura visual de lo bufo ante la falta de testimonios y revelaciones a los que ampararse. Sin embargo, el escrutinio de los inventarios artísticos desde nuevas perspectivas y necesidades se convierte en una reveladora fuente para aproximarnos con mayor fortuna a este propósito, algo que ha quedado acreditado en la dimensión habsbúrgica.³⁷

³⁶ URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique, 2012, p. 261-269.

³⁷ Sobre esta cuestión: MANCINI, Matteo (ed). *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*. Madrid: Sílex, 2020. Las colecciones de inventarios reales de los Austrias han sido editadas en: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.). *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. 2 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959. CHECA, Fernando (dir.). *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. 3 vols. Madrid: Fernando

Para evitar la situación descrita en el párrafo precedente, hemos ahondado en la contextualización de los lienzos y de sus artífices, aventurando que Velázquez, gran estandarte del género bufonesco por su ovacionada serie, acapara el grueso de la atención de las páginas manuscritas. Los lienzos del maestro sevillano, considerados como los máximos arquetipos de lo feo, grotesco y disforme en la pintura occidental, han sido objeto de infinitas elucubraciones empeñadas en descubrir nuevos significados más allá de la aparente normalidad. Una vez acometida una interpretación crítica del vasto corpus velazqueño –o al menos de las principales referencias desde la consolidación de la historiografía del arte hispánico hasta la actualidad–, como en el contenido anterior, no procederemos a perdernos en la mirada que el artista dirigió hacia estos es sus retratos individuales, infinitamente reseñada. Tal vez, sea más fructífero conocer la atmósfera social y cultural que le envolvió: su inicial magisterio sevillano, la repercusión del episodio italiano y las personalidades con las que entabló algún contacto o relación, y cómo dichos aspectos pudieron condicionar su manera de ver y de pintar para con los bufones cortesanos. Así, Velázquez no se convierte en protagonista, por raro que parezca, sino que tomamos su coyuntura vital como referente para reinterpretar y reescribir la plástica truhanesca desde un equilibrio entre la dimensión social e individual del artista.

Desde este prisma, en una beneficiosa inversión de los términos señalados, las obras de arte ejercen de igual modo como herramientas que favorecen la comprensión del contexto en que se concibieron, lo que las convierte en útiles testimonios visuales de su tiempo. Para determinar estas cuestiones, ha sido necesario atender a las colecciones de otros miembros de la corte, y analizar la configuración de sus pinacotecas privadas para conocer la valoración y recepción que en su meditada articulación tuvieron los óleos que efigiaban a sujetos truhanescos. Así, tomando como desencadenante las obras materiales, se va desvelando que su proliferación coincide con la eclosión de un gusto pictórico universal, de modas y gustos compartidos y en constante circulación, de la que fueron partícipes los reyes, y por extensión, los coleccionistas cortesanos.

Villaverde Ediciones, 2010. CHECA, Fernando (dir.). *Inventarios de Felipe II*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2018. MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.). *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007. MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.). *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.

Las publicaciones versadas en el coleccionismo pictórico han sido necesarias para conocer los hábitos perceptivos y las convenciones culturales detrás de estas empresas acaparadoras y comprender la actitud hacia estos lienzos en los conjuntos pictóricos en que se localizaban. Pero lo verdaderamente determinante ha sido, de nuevo, el escrutinio de los inventarios artísticos de la nobleza como valiosísima fuente documental de imprescindible valor para conocer la evolución de los gustos y actitudes coleccionistas, en este caso aplicado al repertorio bufo. Sin embargo, el laconismo del propio documento, que sólo se encarga de enumerar las piezas contenidas en una colección, así como lo sesgado de su contenido y su inabarcable dispersión, suponen una relativa desventaja para conocer al detalle las disposiciones de sus propietarios, como mencionamos antes a la luz del caso de los Austrias. No obstante, aquí radica nuestra labor de sortear esas reservas, y aprovechar la información al alcance para sistematizar la cifra de retratos y aproximarnos a las preferencias y comportamientos de su poseedor para con éstos desde la interpretación de su emplazamiento y sistemas de ordenación, pues recuperando por tercera vez las valiosas palabras de Hermoso Cuesta con las que nos identificamos, “(...) el documento para el historiador (sea cual sea su especialidad) tiene un valor capital, pero nunca debe ser un fin en sí mismo”.³⁸

Por otro lado, cabía atender a una cuestión que no se había puesto de relieve hasta entonces, como era atender a la fortuna crítica de estos lienzos, los factores que repercutieron en su posterior trascendencia,³⁹ que circundaba entre el intrigante magnetismo de los retratados y el indisoluble vínculo con el imaginario creativo de Velázquez. En esta línea, deben tomarse en consideración la reputación o reconocimiento por parte del público en el ambiente cultural de la posterior sociedad moderna, basándonos en preliminares juicios de críticos y teóricos, la opinión de extranjeros entendidos en el mundo del arte, la repercusión en el medio expositivo y el impacto del mercado artístico, que incurrieron en la definición y difusión de un estilo nacional que incluía a las sabandijas pintadas. A partir de una productiva lectura de tratados de arte, artículos de prensa, literatura de viajes y catálogos de museo, se puede llegar a comprender la manera en que la sociedad actual se ha relacionado con este peculiar

³⁸ HERMOSO CUESTA, Miguel, 2011, p. 15.

³⁹ Sobre la fortuna crítica de un artista o conjunto artístico y la diversidad de factores o fluctuaciones que intervienen en su posterior recepción: FURIÓ, Vicenç. *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona. Universitat de Girona-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

repertorio desde época decimonónica, comprendidos como un rastro material y anacrónico de aquella España peculiar y decrepita del representativo Siglo de Oro.

En definitiva, no hemos traído aquí una diversidad de corrientes metodológicas inconexas encajadas de manera forzosa con la mera pretensión de innovar el discurso tradicional sin ningún fundamento crítico. Más bien, en vez de recurrir a la propia historiografía como estudio de la disciplina de la historia y también de sus escritos y fuentes, dada la imposibilidad de enmarcarnos dentro de las limitaciones de un método único hemos preferido desarrollar nuestra particular metodología de trabajo y los materiales empleados, atendiendo a las particularidades intrínsecas del tema y las dificultades derivadas de los exiguos rastros documentales, lo cual no implica una menor autoridad de la hipótesis planteadas. Lo que resulta verdaderamente significativo son las preguntas que el historiador se formula, tal y como ha apuntado Urquizar, para quien “la validez de un método científico depende de su capacidad crítica, de la coherencia que muestre entre sus fines y los medios utilizados, es decir, entre la pregunta de investigación que disponga y los recursos que maneje para ello”.⁴⁰

Concluimos aquí la exposición de las voluntades sobre las que se construye esta disertación y su finalidad regeneradora. Que no estime el lector hallar en nuestra escritura la piedra filosofal que permita resolver las abrumadoras dudas que planean sobre esta producción única en plástica occidental, pues si no fue posible para eminentes historiadores del arte español y de la figura de Velázquez como Alfonso E. Pérez Sánchez, Julián Gállego o Jonathan Brown, difícilmente podamos hacerlo con nuestra menor erudición y las limitaciones temporales que implica un doctorado en la era actual. En realidad, tampoco habíamos contemplado la misión de cerrar interrogantes como el fundamento de nuestra tesis, sino que pretendíamos lo opuesto: plantear preguntas originales y abrir nuevos horizontes de estudio desde una perspectiva transversal. Somos conscientes de que no disponemos de una sólida base documental –teniendo que recurrir en la mayoría de las ocasiones a la indirecta transcripción de ediciones posteriores–; ni tampoco hemos atendido en estas páginas a otras cuestiones que serían de interés para profundizar en el análisis de nuestro objeto de estudio. Todo esto es el resultado de una conjunción de situaciones desfavorables ajenas a nuestra voluntad, como son la pérdida de numerosas pinturas que complementen nuestro discurso –por lo que no figuran en el

⁴⁰ Cfr. URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2012, p. 197.

índice de ilustraciones—, la dispersión documental, la abrupta interrupción de una estancia de investigación nacional con motivo de la crisis sanitaria provocada por la pandemia que no pudimos retomar y la denegación de una ayuda complementaria para ampliar nuestra investigación en el extranjero. Con esta exposición no pretendemos despertar sentimentalismos compasivos, sino transmitir que somos plenamente conscientes de aquello que queda por hacer, y que esperamos retomar en el futuro para enriquecer la calidad de nuestro discurso.

Aunque quedan algunos flecos sueltos, afortunadamente estos pueden subsanarse fácilmente con estudios complementarios acometidos previamente y de fácil acceso: la completa monografía de Fernando Bouza compendia numerosas y detalladas referencias documentales extraídas de los fondos del Archivo General de Palacio y del Archivo General de Simancas relativos a la administración de la corte y a las biografías truhanescas, además de numerosas transcripciones literarias coetáneas. Entretanto, en lo referente a materia artística, las fichas complementarias de los catálogos de exposición versados en el arte de la corte y sus artífices ofrecen un comentario individualizado de todos y cada uno de los lienzos de la corte hispana, que como ya aducimos con prelación, las cuestiones formales e iconográficas reciben un carácter secundario en nuestro discurso. Estos textos especifican todas aquellas cuestiones relativas a la procedencia de las pinturas, los inventarios artísticos en los que figuran, una síntesis formal e iconográfica y las referencias bibliográficas en que son reseñadas.⁴¹

No obstante, nuestra intención no era elaborar un compendio de datos, ni un catálogo razonado, ni tampoco una enumeración de lecturas hipotéticas e incoherentes. Preferimos tomar un rumbo distinto, que pasaba por una adoptar una actitud crítica y reflexiva hacia la labor de los historiadores del arte e historiadores precedentes, y encauzarnos hacia horizontes que no habían suscitado la atención de los académicos hasta entonces, o que no habían aventurado ponerse en relación con nuestro objeto de estudio, pues sólo así se podrá impulsar una la revisión que proponemos. Romper con el discurso canónico supone, cuanto menos, un reto desafiante, y más atendiendo al parlamento inicial de Hermoso Cuesta sobre la dependencia que genera el pergamino en el investigador, el hecho de poder contradecir alguna opinión formulada por figuras reseñables de la Historia del Arte y el riesgo de trasladarse a una época pasada e intentar comprenderla desde la

⁴¹ Véanse las referencias de las notas nº 32 y 33.

abrumadora distancia. Es absolutamente imposible conocer toda la literatura, cultura, filosofía o arte del pasado, y pese al planteamiento transversal escogido para lograr una perspectiva más amplia para favorecer la comprensión del fenómeno artístico, las lecturas escogidas y el enfoque de los contenidos de la disertación pueden revelar cierto sesgo personal –que no implica que sea terminante–. Sin embargo, consideramos que este impulso es necesario para inaugurar un prometedor futuro historiográfico para el gremio de sabandijas, pues trayendo a colación un oportuno fragmento del libro *Que nada se sabe* [*Quod Nihil Scitur*], del médico y filósofo renacentista Francisco Sánchez:

“Revolví los libros de los autores pasados; interrogué a los presentes: cada cual decía una cosa distinta; ninguno me dio respuesta que del todo me satisficiese. (...) Entonces me encerré dentro de mí mismo, y poniéndolo todo en duda y en suspenso, como si nadie en el mundo hubiese dicho nada jamás, empecé a examinar las cosas en sí mismas, que es la única manera de saber algo (...).”⁴²

⁴² SÁNCHEZ, Francisco. *Que nada se sabe*. Prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Gil Blas Biblioteca Renacimiento, 1920 [1581]. <https://www.gutenberg.org/files/65937/65937-h/65937-h.htm> (05/12/2021).

1. LA CORTE ESPAÑOLA: REPÚBLICA DESORDENADA

1.1. Locos, enanos y bufones en el espacio cortesano

1.1.1. Graciosos por arte y por naturaleza

Cuando Carl Justi se encontraba en Madrid estudiando los fondos del Archivo del Palacio de Oriente es lógico que hallara entre la multitud de papeles los inventarios artísticos que daban cuenta de la magnitud de colecciones reales. Fruto de su investigación publicó en 1888 su clásica monografía sobre Velázquez,⁴³ en la cual destinó un pequeño epígrafe a los retratos de los “hombres graciosos o de placer” de la corte española. Atendiendo a los distintos niveles de discapacidad o en función de la gravedad de las anomalías que padecían estos personajes, el historiador alemán determinó una clasificación o subdivisión de la galería bufonesca que, a su parecer, podría haber condicionado su emplazamiento entre el Palacio del Buen Retiro y el Alcázar madrileño. Según su criterio, el primer grupo estaría compuesto por los “truhanes” y “hombres de placer”, personas de apariencia normal e incluso de cierta elegancia, a juzgar por sus efigies plenamente cortesanas; mientras que el segundo lo componían los “enanos, idiotas y fenómenos”.⁴⁴ Esta división se ha venido considerando el primer precedente historiográfico en la clasificación de la copiosa nómina de “gentes de placer” que pululaban por los palacios de los Austria, una división que se fue acrecentando con los nombres y cargos que años después José Moreno Villa desenterraría de entre los montones de papeles relativos a la administración de palacio que examinó cuando ostentó el cargo de director del archivo, y que recopiló en su célebre catálogo dedicado a la bufonería cortesana.⁴⁵

Sin embargo, mucho antes, a principios del Seiscientos, el famoso literato Francisco de Quevedo ofreció, probablemente sin pretenderlo, los primeros indicios para confeccionar la base de la actual división de esta peculiar camarilla, o al menos la más aguda y trascendente, en una pequeña obra que recopilaba sus vivencias en la corte, *Vida*

⁴³ JUSTI, Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888.

⁴⁴ JUSTI, Carl. *Diego Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000, p. 573.

⁴⁵ En realidad, el propio Moreno Villa expresó que la finalidad principal de su catálogo no fue acometer un estudio de la bufonería cortesana en España, sino su deseo de identificar y fechar algunos de los personajes retratados por Velázquez –lo más interesante, en su opinión–, calificando el resto de los datos relativos a la condición social de estas personas y su modo vida en la corte de meras “minucias”. MORENO VILLA, José, 1939, p. 15 y 19.

de la corte y oficios entretenidos en ella. Mientras pasaba revista sobre ciertos oficios palaciegos quiso dedicar algunas páginas a establecer una distinción entre dos tipos de “figuras”⁴⁶: las “naturales” y las “artificiales”. La primera era una abundante categoría que se componía en su mayoría de enanos, agigantados corcovados y contrahechos, una “extraña cofradía de seres humanos” que generaban expectante curiosidad en el entramado cortesano debido a su inusual y desproporcionada apariencia física:

“Tengo por cierto que pocos se reservan de figuras naturales, unos por naturaleza y otros por arte. Los naturales son los enanos, agigantados, contrahechos, calvos, corcovados, zambos y otros que tienen defectos corporales; a lo cuales fuera inhumanidad y mal uso de razón censurar ni vituperar, pues no adquirieron ni compraron su deformidad, exceptuando los que de sus defectos hacen oficio, como en la Corte se usa (...) Tienen mucho de flor, viven ordinariamente en los arrabales y partes más ocultas de la corte, donde se recogen de noche. (...) Fíanse los conocidos unos de otros, y se ensayan como los comediantes (...). Guardan su antigüedad y decoro, aunque por la mayor parte reina la envidia en esta gente, de quien no os quiero decir más por extenso sus particularidades o malicias”.⁴⁷

No obstante, la presencia de estos *monstruos*⁴⁸ estaba limitada, pues aquellos que padecían deformidades extremas sólo visitaban la corte momentáneamente para dejar constancia de su repelente aspecto, llegando incluso a ser motivo de interpretaciones morales y pronóstico de oscuros presagios y malos augurios.⁴⁹ Aseguraba el dramaturgo en su relato que no se debe censurar ni vituperar a aquellos que “no adquirieron ni

⁴⁶ Figura: “Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza. *Ridiculus homo*”. *Diccionario de Autoridades*, tomo III, 1732. El resto de las acepciones de este vocablo lo vinculan estrechamente al ámbito teatral y a la caracterización de los personajes representados. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Alzando las figuras. Hacia una sistematización de lo grotesco”. En: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007, p. 71-103.

⁴⁷ Cfr. QUEVEDO, Francisco. *Vida de la corte y oficios entretenidos en ella*. Edición de Antonio Azaustre Galiana. Madrid: Castalia, 2007, p. 322-323. Las “figuras artificiales”, las cuales representaban para el autor la banalidad y el artificio, se describen a continuación entre las páginas 324 y 325.

⁴⁸ Las personas de apariencia anormal o extrema recibieron la etiqueta de *monstruos*, definidos en el contexto de la Edad Moderna por el médico y cirujano, José Rivilla Bonet y Pueyo, como “todo aquel compuesto animado, en cuya producción no espontanea falta mas o menos enormemente à su acostumbrado orden la Naturaleza”. *Desvíos de la naturaleza o tratado del origen de los monstruos*, Lima, por Joseph de Contreras, y Alvarado Impresor del Santo Oficio, 1695, cap. 2, fol. 11r.

⁴⁹ Durante el siglo XVII irradió una recepción e interpretación negativa de los fenómenos monstruosos coincidiendo con la crisis generalizada que estaba atravesando la monarquía hispánica, percibidos adversos y perniciosos a los que se debía su desgracia y no como meros errores de la naturaleza. Para esta cuestión: FLORES DE LA FLOR, M^a Alejandra. “Los monstruos como instrumento del poder político y religioso durante los siglos XVI y XVII”. En: GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo (ed.). *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna*. III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2016, p. 493-502.

compraron su deformidad”, aunque sí condena a aquellos “que de sus defectos hacen oficio” en el ambiente de la corte, lo cual resulta ciertamente revelador.

He aquí la originalidad de la obrita de Quevedo, quien inconscientemente brinda la clave para establecer la división más coherente y esclarecedora de los conocidos denostadamente en la época como “hombres de placer”⁵⁰ o “sabandijas palaciegas”, entre otras lindezas. Mientras Justi basaba su división atendiendo a la fisiognómica de los retratados y su real emplazamiento, Quevedo, por el contrario, directo conocedor del egregio a la par que ambicioso medio cortesano, destapa los síntomas de una evidente profesionalidad en un reducto de estos sujetos que según su testimonio “se ensayan como los comediantes”. Al pronunciar en su discurso que “unos son por naturaleza y otros por arte”, el escritor revela sutilmente el invisible velo sociológico que divide esta cohorte de seres humanos entre aquellos aquejados por la deformidad –ya fuera física o psíquica– (*por naturaleza*), y aquellos que fingían como medio de subsistencia en la competitiva carrera cortesana (*por arte*).

De repente, la clasificación heredada se vuelve más compleja, y se despliega en un amplio abanico de nombres, motes y figuras alambicadas que dificultan la ya de por sí complicada tarea de encontrar el origen de unos y otros y de establecer los difusos límites que los separan. “Locos naturales” y “locos fingidos”, “bobos” y “hombres de placer”, “bufones” y “simples” son algunas de las muchas voces y figuras que componen esta galería de sujetos peculiares que, independientemente de la fragilidad intelectual de unos y de la desproporción física de otros, comparten como destino el ejercicio del humor en la corte, el *Oficio de burlas*, como tan acertadamente lo definió en su monografía Fernando Bouza,⁵¹ y que supone el tránsito que va del oficio ocasional a la profesionalización o consagración del arte del entretenimiento.⁵²

⁵⁰ “Y don Juan pidió a don Alvaro, que si tenia algún vestido de color, que se le enviase, porque los que el avia traído a la Corte, en llegando dispuso dellos entre los hombres de placer, que siendo gente vil y desalmada, picaros cuyo donaire consiste en aver perdido la vergüença, se han acogido al inocente titulo de locos, trayendo toda su mercadería en malicias necias y pesadas”. Cfr. SALAS DE BARBADILLO, Alonso Jerónimo de. *El caballero puntual*, Madrid, 1614. Extraído de: JOLY, Monique. *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, 16e-17e siècles)*. Lille: Université de Lille III, 1986, p. 286.

⁵¹ BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombre de placer en la corte de los Austrias: Oficio de burlas*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.

⁵² RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Gente de placer en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar”. *Cuadernos de teatro clásico*, 2014, nº 29, p. 261-296.

Explotar el menester de la gracia mediante un sinfín de recursos ingeniosos que iban desde chistes, burlas, motes y donaires hasta exagerados movimientos corporales era competencia de los “locos fingidos” u “hombres de placer”. Son diversas las voces empleadas en el léxico arqueológico del Siglo de Oro, aunque la peculiar comitiva estaría encabezada por la figura más representativa y de mayor abolengo: el *bufón*; herederos de los *momos* o histriones clásicos y de los juglares del Medioevo, cuyas habilidades para el ingenioso arte de la truhanería o el humor mecánico les convertía en profesionales próximos al quehacer de actores y comediantes.⁵³ En depósitos léxicos de la época como el *Tesoro de la lengua castellana*, de Sebastián de Covarrubias, figura como “palabra toscana, y significa el truhán, el chocarrero, el morrión o bobo”,⁵⁴ tomada del italiano “buffo”, aquello que hace reír, y está relacionado con la befa o mofa. Se vincula directamente con otras de las terminologías más comunes de la actividad risible como son *truhán* y *chocarrero*, lo cual podría llegar incluso a inducir a cierta confusión de oficios. Tal fue el caso del gracioso Guzmán de Alfarache y la dificultad que supuso para el primero de sus amos romanos el hecho de catalogar su bufonesca profesión: “Y hablando claro, yo era su gracioso, aunque otros me llamaban truhán o chocarrero.”⁵⁵

Sobre *truhán*, otra de las voces más arraigadas, dice Covarrubias que es “el chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; (...) es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de decir lo que se le antojare (...)”,⁵⁶ por lo que es evidente que su comparecencia cortesana responde a su avezado ingenio verbal. Aunque Covarrubias lo asocia al unísono con *Chocarrero*, “el hombre gracioso y truhán, *quasi iocarrero, a ioco*, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos (...)”⁵⁷. Esta lexía en cuestión ofrece un ligero matiz con respecto a las anteriores, y es que se le atribuyen casi de manera exclusiva una serie de ejercicios físicos que comprenden volantines y contorsiones discordantes, muecas exageradas y forzosos aspavientos con la única finalidad de

⁵³ Menéndez Pidal afirmaba que ya desde tiempos del rey Alfonso X el Sabio el bufón era aquel fingía ser loco en palacio. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962, p. 18.

⁵⁴ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Edición de Martín Riquer, Barcelona, 1943, p. 243.

⁵⁵ ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición de Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra, 1979, 1ª, III, 10, p. 455.

⁵⁶ Cfr. COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943, p. 981.

⁵⁷ Cfr. COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943, p. 437.

provocar la risa del público regio con sus ridículos movimientos,⁵⁸ un quehacer muy próximo al del *histrión* del teatro clásico extractado en el *Coloquio de los perros* cervantino: “apode el truhán, juegue de manos y voltee el histrión”.

El ingenio y la astucia inherentes de los “locos naturales” u “hombres de placer” se tornan en simplezas y necedades en las personas del *loco* y el *simple*, pertenecientes al gremio de los “locos naturales”, hombres sin seso, razón o entendimiento que divertían al público cortesano con sus espontáneas tonterías y sus gracias inocentes,⁵⁹ siendo excluidos aquellos que sufrían episodios violentos y furiosos.⁶⁰ Así, de las acepciones ofrecidas por Covarrubias, aquella que mejor define al *loco* cortesano es la que refiere al “hombre vacío y sin seso”, no la referente al “hombre que ha perdido su juicio: *latine insanus, vaesanus, amens, demens, furiosus*”. Se produce además una sinapsis terminológica con el *simple*, “hombre sencillo sin ningún doblez, justo y bueno, algunas veces significa el mentecato”, y con el *bobo*, “hombre tardo, estúpido de poco discurso (...)”.⁶¹ Aun así, su falta de capacidad intelectual y sus numerosas habilidades cómicas no les sirvieron para permanecer ajenos al estigma de la murmuración y la maledicencia, despertando el odio y la desconfianza de quienes, o bien sufrían sus pesadas bromas, o bien eran testigos de la permisibilidad de la que gozaban en la corte.⁶² Y aunque tampoco

⁵⁸ Es muy sonada la anécdota palaciega en que la joven reina Mariana de Austria fue regañada por su camarera mayor por reírse en exceso de las muecas y contorsiones realizadas por uno de los enanos para amenizar el almuerzo, lo cual era totalmente inapropiado para la categoría de una reina de España. GÁLLEGO, Julián, 1986, p. 16. Ya con anterioridad Castiglione advertía al cortesano de la necesidad de mantener la compostura en la práctica de este tipo de ejercicios grotescos que eran propios de chocarreros: “Así, que siendo nuestro cortesano en todos estos ejercicios más que medianamente instruido y exercitado, debe contentarse y no curar de muchos oros que hay, como son voltear en el suelo y sobre la cuerda y otras tales cosas que no son para hombres de bien, sino para chocarreros que andan con ellas ganando dineros por el mundo”. Cfr. CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 22, p. 138.

⁵⁹ “Ni parescería mal admitiesen los señores, mayormente los que andan envueltos en negocios, para divertirles el rato que comen, algunos a los cuales con gentil donaire se les cayese una gracia, no perjudicial a su tiempo. Para lo cual tendría por mejor sustentasen simples, no fingidos, pero naturales y sin malicia, porque a más de no dar ocasión a que haya vagabundos y chocarreros en la república (que no sería pequeño bien si estuviesen desterrados del mundo) sería hacer limosna sustentando a pobres que no pueden ganar la comida con algún arte o trabajo”. Cfr. DE CAMOS, Fray Marco Antonio. *Microscopia y gobierno universal del hombre cristiano para todos los estados*. Barcelona, 1592, L. II, p. 149, col. 2. Extraído de: JOLY, Monique, 1986, p. 287.

⁶⁰ La locura o *moria* erasmiana aboga por una “locura deseable” que se fundamenta en la inocencia propia de la insensatez y la necedad, censurando cualquier relación con la locura de tintes violentos entendida como insanía o falta de cordura. ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Madrid: Alianza, 1998, p. 38.

⁶¹ COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943, p. 141.

⁶² La literatura cortesana está plagada de un sinfín de ejemplos y referencias que evidencian una destacada facción antibufonesca que condenaba los donaires de los albardanes palaciegos, siendo uno de los casos más representativos el del bufón don Francés de Zúñiga, quien tras perder el favor del emperador Carlos V por una desafortunada broma fue asesinado por un grupo de desconocidos en su retiro bejarano, como consecuencia de las enemistades que se granjeó con su afilada lengua, y también su pluma. Véanse al respecto los estudios previos de la *Crónica burlesca del Emperador Carlos V* de don Francés de Zúñiga en

tenía porqué padecer ninguna deficiencia mental como los bobos o simples, también deberían incluirse en la cofradía de las figuras naturales los enanos, burlados por su extrema deformidad, pues ya señalaba Covarrubias que “[el enano] tiene mucho de monstruosidad, porque naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos, con el espinazo les dio un nudo: Torcioles en arco las piernas, y los brazos, y de todo el cuerpo hizo una reversada abreviatura, reservando tan solamente el celebrado, formando la cabeza en su debida proporción”.⁶³

Es así como el nutrido grupo de *graciosos, loquillos, hombres de placer o sabandijas palaciegas* se revelan como personalidades de enorme complejidad; figuras poliédricas con múltiples caras y motes confeccionadas a partir de retales de una larga tradición histórica, filológica y dramática⁶⁴ que se entrelazan inexorablemente con las voces de la literatura hispánica y del teatro áureo,⁶⁵ revelando unos vínculos hermanados que bien merecería un estudio aparte por la dificultad y extensión de la materia. Con todo, no se pretende rastrear en las subsiguientes páginas los remotos antecedentes de estas personas en la Historia,⁶⁶ ni tampoco realizar una revisión etimológica de los múltiples términos o

la ediciones de la misma elaboradas por Diane Pamp de Avalle-Arce y Antonio Sánchez Paso. Sobre otras anécdotas o historias de agresiones o ataques al grupo de bufones cortesanos en la literatura áurea: RONCERO LÓPEZ, Victoriano. “Asesinos tragicómicos”. En: ARELLANO, Ignacio; SANTONJA GÓMEZ-AGERO, Gonzalo (eds.). *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2018, p. 119-125.

⁶³ COVARRUBIAS, Sebastián de, 1943, p. 346.

⁶⁴ Lope de Vega lo ilustró muy hábilmente en el auto sacramental *La privanza del hombre*: “Yo soy un quita pesares: / llámame *escurra* el latino, / y *chocante* el portugués, / pantomimo el milanés, / chocarrero el vizcaíno; / *teex* me llama el alemán, / llámame *trucha* Aragón, / Italia y Francia, bufón, / y el castellano, truhán [...] hago oficio de malilla, / y con una guitarra / digo coplas de repente, / motes, apodos, sainetes; / remedo al manco y al cojo, / tuerzo el labio, bizco el ojo, / y soy mono en los juguetes: / juego de manos y pies, / represento un cortesano, / un fanfarrón castellano / y un fichado portugués / [...] Refiriendo chanzonetas / bebo y brindo a lo tudesco, / y tengo algún parentesco / con músicos y poetas”. VEGA, Lope de. *Obras dramáticas*, Madrid, Atlas, 1963, p. 157. Extraído de: RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, 2014, p. 266.

⁶⁵ Para esta cuestión, remitimos de nuevo a: RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, 2014, p. 261-296.

⁶⁶ Diversos estudiosos han pretendido dar con el verdadero origen de los locos cortesanos, remontándose para ello a civilizaciones de la Antigüedad –Egipto, Persia, Asia, Grecia y Roma– a partir de una recopilación fuentes dispares como cuentos, noticias, misceláneas, novelas, etc., cuyo resultado ofrece un somero repaso sobre la historia de la bufonería desde sus supuestos orígenes, tan remotos como imprecisos. El pionero estudio de John Doran traza en su capítulo preliminar “The fool –of legend and antiquity” una visión del bufón o *momo* clásico desde las historias de la mitología con el Olimpo como telón de fondo. DORAN, John. *The History of Court Fools*. London: Richard Bentley, 1858. Con posterioridad, el francés A. Gazeau se remonta a los orígenes de éstos en la Grecia y Roma clásicas, atendiendo a una división de bufones domésticos o bufones de corte y bufones populares. *Los Bufones*, Versión española por Cecilio Navarro. Barcelona: Biblioteca de Maravillas, 1885, reeditado en 1995 bajo el título *Historias de Bufones*. Otros como Beatrice K. Otto han puesto en valor la figura del bufón en la cultura asiática, con especial mención a la China, tratando de evidenciar que ésta no dista mucho de sus compañeros occidentales. OTTO, Beatrice K. *Fools are everywhere: the court jester around the world*, The University of Chicago Press, 2001. El colectivo de los enanos, clasificados también como “hombres de placer” por su función risible, ha sido analizado en la monografía de Betty M. Adelson, en cuya primera parte elabora una reconstrucción de

lexías que ésta ha brindado. Más bien, convendría realizar una aproximación a las “gentes de placer” desde la órbita social y cultural, pues sólo así se podrá componer la mirada intrínseca de la sociedad cortesana bajo los Austrias y obtener una aproximación demostrativa a la realidad que en su día vivieron.

1.1.2. Venidos del Purgatorio

En la comedia de Lope de Vega *El peregrino en su patria*, el personaje de Emilio, un conde italiano, decide visitar el famoso Hospital de locos de la ciudad de Valencia –más conocido como la *Casa dels folls*– “deseoso de llevar consigo un loco (...) que le sirviese de entretenimiento”.⁶⁷ En la misma obra, un grupo de caballeros castellanos y también genoveses que iban a embarcarse rumbo a Italia en las galeras de Andrea Doria describen el estado en que éstos se encontraban, encerrados muchos de ellos en gavias para templar sus furiosos ataques, mientras que aquellos que resultaban de temperamento templado y humor divertido corrían mejor suerte al ser trasladados del hospital al palacio para deleitar allí con sus gracias al público cortesano.⁶⁸

la historia de los enanos desde el antiguo Egipto. ADELSON. Betty M. *The lives of dwarfs: the journey from public curiosity toward social liberation*, Rutgers Universiy Press, 2005. Sobre los orígenes del bufón cortesano en el territorio hispánico, es reveladora la conexión que Ramón Menéndez Pidal establece con el precedente histórico del *juglar* en su clásico *Poesía juglaresca y juglares: Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962. De nuevo, John Doran le dedica un pequeño apartado titulado “The spanish jesters” en su libro ya citado, en el cual reúne un compendio de personajes e historias bufonescas desde tiempos del rey Jaime II de Aragón. Por último, mención especial merecen el pionero catálogo de José Moreno Villa que ya ha sido referido. MORENO VILLA, José, 1939; y las documentadas adiciones que después hizo Fernando Bouza Álvarez en su celeberrimo estudio del oficio de burlas. BOUZA, Fernando, 1991.

⁶⁷ LOPE DE VEGA, Félix. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, 1973, p. 338.

⁶⁸ La popularidad que alcanzaron estas instituciones fue tal, que el hospital se convirtió tema relevante en la literatura española de los siglos XVI y XVII para el desarrollo de ficciones literarias teñidas de cierta dosis de realidad, muchas de las cuales estaban protagonizadas por el personaje del “loco cuerdo”, aquel que bajo una locura fingida –de ahí que también se le conozca como “loco fingido”– se convierte en voz reveladora de una verdad incómoda que emitían sin remilgos desde sus indiscretas bocas un rasgo que se atribuía también a los bufones de palacio, una propiedad que también se atribuía a los locos palaciegos. Del Hospital de Locos de Zaragoza provenía el personaje loco llamado “Boca de todas las verdades” en la obra *Corrección de vicios* (1615), de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo. En la misma institución transcurre la historia de *El loco por fuerza*, atribuida a Lope de Vega, mientras que *Los locos de Valencia* tiene como telón de fondo el famoso Hospital valenciano, como sucedía también en *El peregrino en su Patria* (1604). La comedia podría haber introducido el tema de locura de hospital –real o fingida–, tratándose de la primera representación dramática de una Casa de locos u *orats* en clave cómica y burlesca. Sobre el Hospital de locos de Valencia y su relación con la obra de Lope de Vega, véanse los estudios de Hélène Tropé, en especial: “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos” en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega”. *Anuario de Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 1999, p. 167-184; además del capítulo introductorio a su edición de *Los Locos de Valencia*. Madrid: Castalia, 2003, p. 9-64.

La ficción lopesca guarda ciertas dosis de realidad en lo que a la cosecha de locos se refiere. Algunos de los hospitales de inocentes emplazados en Zaragoza, Valencia, Sevilla o Toledo se convirtieron en potenciales proveedores de loquillos para la corte, pues todo aquel que deseara hacerse con los servicios de un loco apaciguado para causar placer tenía que visitar casi de manera obligatoria estas instituciones. De entre estos, el Hospital de Gracia de Zaragoza resultó ser el más fecundo, pues “esta ciudad abastecía de locos y enanos mucho más que ninguna otra de España” en palabras de Moreno Villa, y es frecuente encontrar en las fuentes y documentos sobre la administración de palacio y en los expedientes del personal bufonesco la mención expresa que “vino de Zaragoza”. Allí se sabe que estuvo reclutado por un tiempo Francisco de Bazán, el cual se convertiría posteriormente en uno de los locos agraciados por don Juan José de Austria, y que era vulgarmente conocido como “Ánima del Purgatorio”, precisamente porque se jactaba de haber estado allí en referencia a su asilo zaragozano.⁶⁹

Las biografías de algunos renombrados burladores de palacio comienzan a escribirse entre los inhóspitos y desangelados muros de algunos asilos patrios, donde permanecieron recluidos por un tiempo; unos antecedentes deshonorosos que algunos lograron enmascarar bajo la condición de hombre de placer, y que, salvo en contadas ocasiones,⁷⁰ no les impidió saborear las mieles del éxito en su trayectoria cortesana. Sin embargo, los sanatorios –y de manera puntual los espectáculos de prodigios ambulantes–⁷¹ no fueron la única fuente de aprovisionamiento de locos para el entretenimiento de sus majestades, sino que también era muy común que se produjeran intercambios o cesiones de locos desde algunos distinguidos linajes nobiliarios vinculados a la corte, de lo cual ya se hizo eco Madame d’Aulnoy en su visita a España. De hecho, algunos de los bufones más conocidos de la corte sirvieron primero a linajudos nobles antes de ejercer el oficio de

⁶⁹ BOUZA, Fernando, 1991, p. 39.

⁷⁰ José Moreno Villa menciona al loco llamado Juan Andrés, el cual sólo permaneció un año en Palacio y fue devuelto a Zaragoza. Algo similar sucedió con María Ramos, loca de la reina viuda Mariana de Austria que vino de Zaragoza en 1681 para entretenimiento de su Majestad, y que “por darla delirios, pareció conveniente sacarla de Palacio”, ordenándose su vuelta al Hospital de Zaragoza para su cuidado. MORENO VILLA, José, 1939, p. 38 y 72-73.

⁷¹ Este fue el caso de la niña Eugenia Martínez Vallejo, “la Monstrua”, cuya llegada a la corte del enfermizo Carlos II fue recogida por el cronista, Juan de Cabezas, en 1680 en la *Relación verdadera en la que da noticia de los prodigios de la naturaleza que ha llegado a esta corte, en una niña gigante llamada Eugenia Martínez de la Villa de Bârcena, del arzobispado de Burgos*, y que se ilustra con una xilografía acompañada de una pormenorizada descripción de la niña. BOUZA, Fernando; BELTRÁN, José Luis. *Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España Moderna*. Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 45.

burlas en palacio.⁷² Los ejemplos más sonados son el del afamado bufón don Francés de Zúñiga, quien antes de convertirse en bufón del emperador Carlos V y en destacado artífice de la literatura bufonesca con su archiconocida *Crónica burlesca*, permaneció al servicio del duque de Béjar en la villa del mismo nombre; o el de Pero Hernández de la Cruz, más conocido como Perejón, el cual estuvo vinculado a la casa de Benavente antes de convertirse en inseparable compañero de juergas y excepcional *privado* del rey Felipe II;⁷³ aunque la lista se extiende a un número mayor de implicados.⁷⁴

Otros, en cambio, llegaron al Alcázar madrileño desde tierras extranjeras como regalos o presentes muy apreciados por la familia real y su entorno cortesano. El enano Miguel “Soplillo”, quien fue retratado junto al todavía príncipe Felipe IV por el pintor Rodrigo de Villandrando (fig. 1), fue un presente que la infanta Isabel Clara Eugenia –ya archiduquesa de los Países Bajos– envió a sus parientes en la corte española, llegando a declarar en una carta que “dos veces me lo han querido hurtar los franceses, pero espero que no le llevarán”,⁷⁵ probando lo ambicionados que llegaban a ser en este contexto. Polonia fue una de las principales potencias exportadoras de enanos y loquillos, y se encargaba de surtir a las principales cortes del continente de estas alegres compañías. Allí se encuentra el origen de muchos de los locos palaciegos, desde donde se documenta la llegada de varios enanos polacos durante los reinados de Carlos V y Felipe II por los estrechos lazos políticos y de sangre que vinculaban a ambos territorios en este momento. La figura más conocida de esta procedencia es la del enano Estanislao, el cual podría haber sido un regalo de Segismundo de Polonia para el emperador, según Carl Justi, y

⁷² Los hombres de placer también integraban el séquito de servidores de las casas nobiliarias, aunque dentro de la estricta jerarquía éstos se encontraban en el último escalafón y eran calificados como “chusma”. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid: Istmo, 1973, p. 151.

⁷³ BOUZA, Fernando. “Perejón, un truhán en la privanza”. En: BOUZA, Fernando; BETRÁN, José Luis. *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España Moderna*. Debolsillo, 2005, p. 106-114.

⁷⁴ Fernando Bouza recoge en su monografía la presencia de sabandijas en diversas casas nobiliarias. Además de los mencionados Francesillo y Perejón, también se registra la presencia de Domingo de Polonia, apodado el Mico de los duques de Alba en las cuentas de la Casa del príncipe don Carlos, antes de ser devuelto a Alba de Tormes en 1565. Sucede lo mismo con Mordacheo, enano húngaro que fue de María de Mendoza, pero de cuya manutención se encargaba el rey Felipe II, desdoblándose entre palacio y la casa de sus señores. El sexto duque de Medina Sidonia, Juan Pérez de Guzmán, también contaba con enanos a su servicio, los cuales integraron el cortejo para ir al encuentro de María de Portugal para contraer nupcias con Felipe II; o, ya en la centuria siguiente, el condestable de Castilla, don Íñigo Fernández de Velasco y Tovar, tenía a su cargo al enano Micio, el cual protagonizó un enfrentamiento con don Diego de Velasco, gentilhombre de la cámara de Carlos II, el cual se cree que fue retratado por Carreño de Miranda y Jan van Kessel. BOUZA, Fernando, 1991, p. 56-57.

⁷⁵ VERGARA, Alejandro. “La pintura en el ámbito de los archiduques”. En: *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 67.

que destacó en la corte como experto montero, en palabras de Argote de Molina,⁷⁶ siendo enormemente favorecido por el rey Felipe II por lo que se deduce de su mención en la correspondencia con sus hijas,⁷⁷ y llegó incluso a ser efigiado por Tizano en dos lienzos que se emplazaron en la galería dinástica de El Pardo. Aunque recientemente se ha contabilizado una cifra algo mayor de enanos polacos en la corte española, muchos de los cuales llegaron en calidad de regalos diplomáticos.⁷⁸

También llegaron a palacio enanos y truhanes de otras procedencias conexas con la monarquía hispánica: de Francia provenía el conocido enano François Montaigne –conocido de manera burlona como “Montaña” por su reducido tamaño–, con el cual se entretenía largo rato la reina Isabel de Valois jugando a las cartas –y de paso, malgastando su hacienda con su mala fortuna en el juego–. Otro destino común era la Italia de preponderancia española, de donde partieron personajes como los hermanos napolitanos Antonio y Marcos Macarelli,⁷⁹ u otros conocidos personajes como el pequeño Nicolasito Pertusato, el enano milanés que fue efigiado para la posteridad en *Las meninas* (fig. 2) incordiando al perro, y que ejerció además de ayuda de cámara a partir de 1675.⁸⁰

En el caso opuesto, está documentado que algunos enanos españoles se aventuraron en tierras extranjeras. El rey Felipe II llegó a Inglaterra acompañado de algunos de ellos entre su séquito tras contraer matrimonio con Maria Tudor, como ya hiciera antes la española Tomasiana, que fue enana de Isabel I;⁸¹ aunque la presencia de la truhanería hispánica acabaría extendiéndose a otros destacados centros europeos, como la Florencia de Fernando de Médicis y Cristina de Lorena a finales del siglo XVI, así como hacia los territorios centroeuropeos de los Habsburgo, donde fueron gratamente favorecidos en sendos contextos.⁸² Ya en menor medida, algunos llegaron a operar en misión

⁷⁶ MORENO VILLA, José, 1939, p. 95-96. Más tarde, Fernando Bouza afirmará que la primera referencia que se conserva del enano es un pago del año 1562, cuando se le cita como enano de Su Majestad en las cuentas de la casa de don Carlos, donde se remonta la aparición de un retrato suyo en el año 1553 a cargo de Gil Sánchez de Bazán. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, 1991, p. 55.

⁷⁷ BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid: Turner, 1988, carta XLIX, p. 106.

⁷⁸ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “Enanos polacos en las cortes de Carlos V y Felipe II”. En: MARTÍN CASARES, Aurelia; BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael; DELAIGUE, Marie-Christine (eds.). *Criados y esclavos de nobles y reyes de España. Siglos XVI-XVIII*. Valencia: Tirant Humanidades, 2020, p. 17-50. La figura del enano Estanislao es estudiada de manera pormenorizada entre las páginas 37-50.

⁷⁹ MORENO VILLA, José, 1939, p. 112-114.

⁸⁰ MORENO VILLA, José, 1939, p. 125-130. La figura de Nicolasito Pertusato ha sido estudiada en: SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma. “En torno a las Meninas: algunas noticias de Nicolás Pertusato”. *Anales de Historia del Arte*, 2002, nº 12, p. 149-166.

⁸¹ BOUZA, Fernando, 1991, p. 57.

⁸² BOUZA, Fernando, 1991, p. 40-41.

diplomática, como fue el caso del enano Gonzalo de Liaño,⁸³ que ejerció como agente artístico para el rey Felipe II, testimoniando de esta manera unas capacidades intelectivas superiores que lo alejarían del denigrante rol de mascota doméstica al que habían quedado circunscritos la nómina de hombres de placer.

No obstante, el pasaporte directo a la corte no se obtenía tan fácilmente, pues formar parte de la colección de sabandijas reales implicaba superar el “examen de prodigios de palacio”, como así designó Bouza a una serie de exigentes requerimientos, el primero de los cuales consistía en poseer algún rasgo o característica distintiva que los enmarcara fuera de los límites de lo común y ordinario desde las categorías estereotipadas y estigmatizantes de la cosmovisión altomoderna.⁸⁴ Mientras al cortesano se le exigía “gentilhombre de rostro y cuerpo, con una gracia que le hiciese ser agradable a todo el mundo”,⁸⁵ y al consejero cumplir con una serie de capacidades intelectuales y físicas que excluían a aquellas personas que fueran demasiado altas, demasiado bajas, demasiado gordas o demasiados flacas, o a quienes carecían de algún miembro,⁸⁶ las sabandijas, por el contrario, debían subvertir obligatoriamente el canon establecido. La rareza de su deformidad permitió coexistir bajo la bóveda de palacio a un heteróclito grupo de enanos, gigantes, corcovados y otros portentos que con la simple exhibición de su deformidad producían sensaciones cruzadas de fascinación y repulsa, además de estimular hilarantes carcajadas entre la audiencia cortesana. Alonso López Pinciano expuso en su *Filosofía antigua poética* que la risa se fundamentaba en un “no sé qué torpe y feo”⁸⁷ que no se limitaba a las trabas de un cuerpo o un rostro contrahecho, sino que también se hacía extensible a la “torpeza” en las palabras y razonamientos vacuos de los simples, bobos y mentecatos –los “locos naturales”–, que se servían intencionadamente de estos descuidos artificiosos generados por su falta de juicio para provocar hilaridad.

⁸³ SALORT, Salvador; KUBERSKY-PIREDDA, Susanne. “Art collecting in Philip II’s Spain: the role of Gonzalo de Liaño, king’s dwarf and Gentleman of the Bedchamber”. Part I and II. *The Burlington Magazine*, 2006, vol. 148, nº 1243, p. 660-665; 2007, vol. 149, nº 1249, p. 224-231. KUBERSKY-PIREDDA, Susanne; SALORT PONS, Salvador. “Travels of a court jester: Gonzalo de Liaño, art agent at the court of king Philip II of Spain”. En: KEBLUSEK, Marika; NOLDUS, Badeloch Vera. *Double agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*. Leiden: Brill, 2014, p. 213-232.

⁸⁴ BOUZA, Fernando, 1993, p. 28.

⁸⁵ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 19, p. 132.

⁸⁶ FURIÓ CERIAL, Fadrique. *El concejo y consejeros del Príncipes*. Amberes: en casa de la Biuda de Martín Nucio, 1559, p. 59-61.

⁸⁷ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Edición de Pedro Muñoz Pena. Valladolid, 1894, p. 377-378.

Se trata, en definitiva, de seres extraordinarios, entre la *demasia* (gigantes, obesos) y la *mengua* (enanos, simples) –como expresara el jesuita Nieremberg–,⁸⁸ arquetipos de absoluta imperfección que además de motivar burla y repulsa en palacio se emplearon como óptimo contrapunto en una meditada estrategia para realzar la dignidad y la armonía de las glorificadas y pulidas anatomías dinásticas,⁸⁹ y cuyos cuerpos contrahechos los convertían en un provechoso refuerzo que, además de resaltar la majestad real, enmascaraba la apariencia y conducta inadecuada de los cortesanos.⁹⁰

En el caso de satisfacer el requisito anterior, el oficio de burlas o el arte de la truhanería requería a su vez de una necesaria verbosidad y desparpajo que son expuestas a manera de “consejos para los buenos chocarreros” en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, momento en que el avezado pícaro se encontraba ejerciendo como bufón al servicio del embajador de Francia en Roma. Guzmanillo afirmaba que “para decir gracias, donaires y chistes, conviene que muchas cosas concurren juntas”, por lo que aprovecha su dilatada experiencia como gracioso para explicar las preceptivas del duro oficio de “libre lengua”, siendo la primera una adecuada gestualidad, “un don de la naturaleza que se acredite juntamente con el rostro, talle y movimientos del cuerpo y ojos, de tal manera, que unas prendas favorezcan a otras y cada una por sí tengan un donaire particular, para que juntas muevan al gusto ajeno”. Estos dones de la naturaleza deben ir acompañados de una necesaria rutina de estudio para el perfeccionamiento de su arte, expresando que es vital averiguar todo tipo de chismes de aquellos que viven en la corte para emplearlos en mitad de su burlesco ejercicio: “lección continua para saber cómo y cuándo, qué y de qué se han de formar”, además de “memoria de casos y conocimiento de personas para saber casar y acomodar lo que se dijere con aquello de quien se dijere”. Esto guarda relación con la última preceptiva expuesta por el pícaro, según la cual el buen truhán debe hacer un uso adecuado de “la salsa de la murmuración”, la cual define como “aquel puntillo de agrio, aquel granito de sal, es quien da gusto, sazón y pone gracia en lo más desabrido y simple”; un aliño necesario, junto con la información sonsacada y el manejo de esas dotes naturales para convertirse en un buen murmurador y dominar a su antojo la

⁸⁸ NIEREMBERG, Juan Eusebio, 1643, p. 91.

⁸⁹ BOUZA, Fernando, 1991, p. 18-19. MARTÍN BOURGON, M^a Teresa. “El juego de la Antinomia: retratos regios con enanos y bufones”. En: *La Monarquía Española en la Pintura de los Austrias*. Barcelona: Carroggio Ediciones, 2004, p. 330-339.

⁹⁰ BOUZA, Fernando. “El uso cortesano de la «improporción» bufonesca”. En: ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos; CREMADES GRINÁN, Carmen María (eds.). *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen. II Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*. 2 vols. Murcia: Universidad de Murcia, 1992, vol. II, p. 1992, p. 34.

voluntad de su amo.⁹¹ El parlamento de Guzmán concede una mayor importancia a la herramienta verbal de los profesionales de la risa que operaban en la corte más que la propia exhibición de sus grotescas figuras, siendo en realidad la faceta que más rechazo causaba entre los cortesanos, como se desprende en la futura revisión del oficio bufonesco.

1.1.3. Vivir en palacio

Bouza señalaba una triple *indignitas* moral de los truhanes: de origen, de oficio y de conducta. La inmensa mayoría de ellos eran gente de baja posición social –gente no hidalga–, que poseían en muchos de los casos una ascendencia conversa, algo de lo que nunca se avergonzó el bufón don Francesillo de Zúñiga, quien no renegó de su condición de judío converso⁹² consciente de los beneficios que le reportaba en su profesión de lengua libre,⁹³ y que acabaría convirtiéndose en un recurso humorístico –a la par que indecoroso– asociado al gremio de bufones cortesanos.⁹⁴ Aunque no sería éste el único estigma de los profesionales del oficio de burlas, quienes fueron ferozmente censurados por la degeneración que entrañaban sus habilidades fingidas con las que sólo buscarían enriquecerse, coincidiendo con el interesado retrato que de ellos hizo Francisco de los Santos en *El diablo anda suelto*:

¡Quité pesares, di alegrías, entretuve al tiempo, fui querido y buscado, lucí y medré y llegué a puertos donde grangee alhajas y hacienda, hice a muchísimos

⁹¹ ALEMÁN, Mateo. “Guzmán de Alfarache cuenta el oficio de que servía en casa del embajador, su señor”. 1979, 2ª, I, 2, p. 47-48

⁹² ZÚÑIGA, Francesillo. *Crónica burlesca del emperador Carlos V*. Edición, introducción y notas de Diane Pamp de Avalor-Arce. Barcelona: Crítica, 1981, p. 38-41.

⁹³ En una carta dirigida al virrey de Nápoles sobre la llegada de un gracioso a la corte de Carlos V, el mismo Francesillo afirmaba que “si fuese cristiano viejo, le anularemos y quitaremos las necesidades y le haremos confeso, para que mejor pueda hablar y decir lo que quisiere”. *Curiosidades bibliográficas*, XXXVI. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1855, p. 60. Extraído de: BOUZA, Fernando 1991, p. 25.

⁹⁴ En un momento en que la nobleza buscaba exhibir de manera obsesiva su orgullo nobiliario recurriendo de forma abusiva a los procesos de limpieza de sangre para certificar su supuesta hidalguía, los bufones hicieron de la axiología nobiliaria un recurrente motivo de befas dentro su repertorio bufonesco, y el “motejar de linaje” acabaría convirtiéndose en un revulsivo subgénero literario en obras como la *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz. SANTA CRUZ, Melchor de. *Floresta española*. Edición y estudio preliminar de M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier. Barcelona: Crítica, 1997, p. XXI. Sobre la cuestión del “motejar de linaje”, véase: ÉGIDO, Aurora. “Linajes de burlas en el Siglo de Oro”. En: ARELLANO, Ignacio; PINILLOS, Carmen; VITSE, Marc; SERRALTA, Frédéric (coords.). *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993). Toulouse-Pamplona: PUM, 1996, vol. I, p. 20-50.

bobos, sin serlo yo, pero no puedo negar la verdad aquí, donde la dice la boca del condenado: fui bufón”.⁹⁵

Su presunta ambición correría pareja a una conducta desvergonzada, alzándose como maestros de la antietiqueta que infringían a su antojo las reglamentaciones protocolarias de palacio amparándose en las licencias que les permitía su baja condición e infame menester, como expuso Jerónimo de Mondragón en su *Censura de la locura humana*: “en donde quiera me asiento, en particular cuando los otros, que se tienen por muy principales y cuerdos, están en pie; duermo muy a mi gusto, cuando ellos se desvelan con cuidado”.⁹⁶

Después de haberse presentado ante el rey don Pedro, Coquín comenzó a exhibir sus habilidades de loco palaciego cubriéndose ante éste –un gesto sólo permitido a nobles y máximos allegados a su real persona–, y que se atrevió a imitar como profesional de la antietiqueta, una costumbre que ya señalaba Cristóbal Suárez de Figueroa, quien apuntaba que solían “cubrise, sentarse y llamar de vos o borracho a un rey, duque o marqués”, creyéndose con la suficiente autoridad como para increpar a quienquiera que se les antojase.⁹⁷ La reciente notoriedad de las sabandijas entre los muros de palacio les llevó a tomarse más derechos de lo permitido, como exigir que se dirigieran a ellos con el honorable distintivo de “don” o “primo”, como si de grandes de España se tratara; o adoptar nombres ostentosos que pertenecían a linajudos nobles o personalidades históricas –recuérdese al dúo bufonesco de Don Juan de Austria y Barbarroja que pintó Velázquez–, aunque Moreno Villa apuntaba a una costumbre habitual de los reyes de la Casa de Austria, quienes ofrecían los nombres de pila y de familia a aquellos que, o bien les sirvieron, o bien apadrinaron en su bautismo.⁹⁸

⁹⁵ DE LOS SANTOS, Francisco. *El diablo anda suelto: verdades de la otra vida soñada en ésta*. Madrid, 1677, Discurso VIII. Extraído de: BOUZA, Fernando, 1991, p. 66.

⁹⁶ MONDRAGÓN, Jerónimo de. *Censura de la locura humana, i excelencias della*. Lérida, por Antonio Robles, 1598, fol. 64r. Extraído de: BOUZA, Fernando, 1991, p. 28.

⁹⁷ Sólo hay que recordar los testimonios hológrafos de Magdalena Ruiz, quien se tomó el atrevimiento de reprender al mismísimo rey Felipe II –como él mismo se encargó de exponer en su correspondencia– a causa de las desavenencias que la enana tenía con su compañero de profesión, Luis Tristán, motivo por el que el rey decía que “se ha ido muy enojada conmigo, diciendo que se quiere ir y que le ha de matar, mas creo que mañana se le habrá ya olvidado”. Tal debió ser el temperamento de la enana que en otra ocasión el rey llegó a mostrarse el temeroso por las posibles reprimendas que se llevaría si ésta descubriera lo que en ocasiones escribía clandestinamente de ella a las infantas, sobre todo en lo que respecta a sus achaques por culpa de la bebida, llegando a afirmar que “bueno me pondría si supiese que yo escribo de tal cosa”. BOUZA, Fernando, 1988, p. 60.

⁹⁸ MORENO VILLA, José, 1939, p. 68.

Sólo los monarcas tenían la potestad de tolerar el comportamiento reprobable de las sabandijas, y parece ser que –salvo ocasiones contadas–⁹⁹, siempre se mostraron bastante permisivos con éstos, despertando auténtica ojeriza entre los servidores palatinos menos favorecidos y los nobles zaheridos por sus pesadas burlas. A pesar del temperante frío y distante que la “Leyenda Negra” construyó sobre la personalidad del rey Felipe II – valiéndole incluso el apodo de “Rey Severo”–, el monarca profesó un enorme respeto y afecto por sus loquillos que quedaría registrado en el dilatado espacio que les dedicó en la correspondencia privada que intercambió con sus hijas durante la jornada de Portugal. En estos papeles el rey se dedicó a narrar con detalle las hazañas y chascarrillos de insignes truhanes de la corte como Magdalena Ruiz, Luis Tristán, Sancho Morata y el polaco Estanislao, y en sus palabras manuscritas se aprecia un tono sentimental y divertido mientras relata con simpatía las andanzas y travesuras de sus loquillos.¹⁰⁰ Los papeles relativos a las contadurías y mercedes de palacio demuestran como una extensa nómina de sabandijas encontraron amparo y fortuna en la corte del “severo” Felipe II, aunque la costumbre de dispensarles provechosas dádivas venía produciéndose desde tiempos de los Reyes Católicos, por la cual protestó enérgicamente fray Iñigo de Mendoza, quien lo consideraba un gasto sumamente elevado y completamente indebido:

“Trahen truhanes vestidos
De brocados y de seda,
Llámanlos locos perdidos,
Mas quien les da sus vestidos
Por cierto más loco queda;
y muchos santos romeros
porque no dicen donaires,
con pobreza de dineros
andan desnudos en cueros

⁹⁹ Francesillo de Zúñiga fue uno de los primeros bufones castigados por mostrarse gracioso en extremo con el emperador Carlos V, lo que derivó en la retirada del favor real y, más tarde, en su terrible asesinato, como se ha expuesto anteriormente. También es conocida la anécdota del bufón Cristóbal de Castañeda y Pernia, conocido como Barbarroja, que sirvió con anterioridad al conde duque de Olivares y al cardenal Infante. Su ingenio y carácter fanfarrón le llevaron a gastar una broma a Felipe IV que no fue de su agrado y le valió su destierro, pues estando el rey en Balsaín le pregunto si había olivas, y el bufón respondió: “Señor no hay olivas, ni olivares”, haciendo clara alusión al valido. MENA MARQUES, Manuela B (com.), 1986, p. 86.

¹⁰⁰ BOUZA, Fernando, 1988, p. 11-26.

por los campos a los aires.¹⁰¹

Resulta bastante difícil tratar de reconstruir la biografía y el modo de vida de los hombres de placer debido a la falta de datos sobre ellos, tal y como ya se lamentaba el historiador José Moreno Villa después de año y medio de laborioso trabajo de investigación en los fondos del Archivo de Palacio, cuando concluyó que ser enano o loco de la corte no representaba ningún cargo ni oficio, ni que tampoco todos eran remunerados de la misma manera ni en la misma oficina. La instauración del ceremonial borgoñón no consintió incluir entre sus oficios a la categoría de los hombres de placer de palacio, y si se conserva alguna nómina es por el hecho de haber ejercido anteriormente como criados de alguna casa que integraban la corte, o simplemente porque hubieran sido recompensado por prestar algún servicio puntual a los monarcas. Las sabandijas están ausentes de las quitaciones regulares de la Casa Real, de modo que solían ser recompensados en especie. Con todo, escudriñar entre los papeles de la administración palatina –cuentas particulares, gastos o mercedes– se presenta como uno de los pocos recursos que permite adivinar –aunque de manera generalizada y fragmentaria– la condición de vida de los hombres de placer en el espacio de la corte española, de cuya lectura se deducen unas condiciones nada desfavorables, llegando algunos a amasar un rico patrimonio a base de acumular mercedes.¹⁰²

Las mercedes solían ser la forma de remuneración más frecuente entre los truhanes de palacio, como se desprende de los gastos recogidos en las contadurías de la corte. La mención más profusa de las sabandijas se constituye entre las cuentas de sastres y mercaderes para llevar a cabo la elaboración de un rico vestuario, pues una de las obligaciones reales pasaba por hacerse cargo de la manutención de los miembros del servicio. La querida enana Magdalena Ruiz fue una de las principales beneficiarias de este tipo de compensaciones, quien recibió la provisión de numerosos vestidos y zapatos, de la misma manera como su compañero, Sancho Morata, cuyo nombre aparece registrado con frecuencia en las cuentas particulares de mercaderes de tela y también de

¹⁰¹ MENDOZA, Íñigo. *Vita Christi*. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XIX, 16b. Extraído de: DE AVALLE-ARCE, Diane Pamp, 1981, p. 31.

¹⁰² Para esta cuestión, remitimos al amplio catálogo fundacional de José Moreno Villa, donde exhumó con minuciosidad los documentos relativos a los hombres de placer en el Archivo General de Palacio. MORENO VILLA, José, 1939; así como la posterior monografía de Fernando Bouza, donde los datos se amplían con documentación inédita y se analizan de manera crítica en el capítulo titulado “La diversión recompensada”. BOUZA, Fernando, 1991, p. 99-129.

calceteros.¹⁰³ El enano Estanislao también percibiría diversas mercedes que el rey entregó a varios de sus criados, según las cuentas de El Escorial de los años de 1563 a 1568, donde el polaco es recompensado con ropas confeccionadas por el mismo sastre del rey y accesorios para la caza.¹⁰⁴ La costumbre perduraría hasta el reinado de Felipe IV, cuando las cuentas continúan desvelando que la corte costeaba el vestuario de los hombres de placer, atendiendo a las referencias de un libro de cuentas del mercader de febrero de 1624: en él se mencionan distintas “ropillas”, “fajas” “capas” para el hombre de placer don Juan de Cárdenas; el enano Bartolillo, una “pretina” “sedas” de color verde y blanco y dorada, “medias de seda”; así como varias “ropillas” y “vestidos” para el enano Miguel Soplillo, el loco Antonio Bañules o el enano Bartolo, entre otros.¹⁰⁵

No serían las únicas generosas dádivas –mercedes, raciones o regalos– que percibieron las sabandijas del rey, pues varios de ellos estuvieron en posesión de diversas joyas y piedras preciosas: Magdalena Ruiz vuelve a ser gratificada en esta ocasión con un brazalete y una “cadenilla de oro” que recibió de manos de la propia María de Austria y de su hija, la archiduquesa Margarita, tal y como el propio Felipe II narra en su correspondencia;¹⁰⁶ doña Juana de Austria también haría entrega en 1550 a Perico de Santervás de una cadena de oro tasada en cien ducados; y poco después, en 1575, el propio Estanislao será gratificado por el rey Felipe II con una medalla de oro acuñada por el orfebre florentino Giampaolo Poggini, con su retrato por el anverso y la alegoría de España en el reverso, tratándose de un preciado regalo que solía reservarse a importantes personalidades que visitaban la corte, como los embajadores.¹⁰⁷ Aunque ésta no fue la única alhaja que recibió, pues en 1566 ya fue recompensado con una medalla con un camafeo que integraba un retrato del príncipe don Carlos con un aderezo de sombrero con rubíes. Pero Hernández de la Cruz, el bufón Perejón, tan querido y apreciado por Felipe II, fue receptor de una harpía de plata “con dos alas y un rostro de hombre y una sortija en la boca de cada uno y pies de águila y cola de lagarto encima”, que fue labrada por el

¹⁰³ MORENO VILLA, José, 1939, p. 118-119.

¹⁰⁴ Se trata de ropas de tonalidades verdosas para mimetizarse con la vegetación durante las jornadas de caza, acorde con la moda masculina de la época, además de diversos pares de zapatos y botas proveídos por el zapatero, gorros y una diversidad de accesorios para la caza –como monteras y calzas acuchilladas–, cordones para guarnecer sus ropas y diferentes tejidos para la indumentaria con la que fue retratado, además de referencias a camas, sábanas, toallas, colchones o almohadas que corrieron a cargo del rey. PÉREZ DE TUDELA, Almudena, 2020, p. 33. El anexo contiene la transcripción completa de la relación de las ropas y otros artículos de vestir para el enano, p. 45-50.

¹⁰⁵ AGP, AG, leg. 5250, exp. 2.

¹⁰⁶ [...] Y para esto será mucha parte una cadenilla de oro que la envió mi hermana y unos brazaletes mi sobrina por la sangría, como se usa en Alemania”. Cfr. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, 1988, p. 77.

¹⁰⁷ PÉREZ DE TUDELA, Almudena, 2020, p. 34.

platero Manual Correa para coronar el yelmo que el príncipe lució en el torneo que celebró en 1528 en Alcalá, según el libro de cuentas del guardajoyas real. Lo mismo ocurriría con otros compañeros de oficio como el loquillo Martín de Aguas, el hombre de placer Francisco Bañules o el enano Baltasar, quienes por su parte fueron beneficiados con objetos de plata –cucharas, copas y broches– y cadenas de oro; mientras que el bufón Rabelo de Fonseca consiguió hacerse con un completo “tesorillo” en el que había rubíes y diamantes junto a distintos objetos de plata.¹⁰⁸

Estas suculentas recompensas les permitieron llevar una vida más o menos holgada, llegando incluso a ofrecerles la posibilidad de tener criados a su servicio. Este sería el caso de la afortunada enana Magdalena, la cual obtuvo al parecer una renta suficiente como para poder mantener a varios criados —una “negra escurridiza” que se menciona en las cartas, un criado de nombre de Antonio Lorenzo y una tal María “por cuya alma ordena cincuenta misas en 1548”—, a los cuales vistió y alimentó; incluso pudo permitirse ceder un censo de cien ducados a su yerno y albacea testamentario y seiscientos ducados de dote a su hija religiosa, además de una renta vitalicia para el mantenimiento de ésta. Pero ésta no sería la única, pues el bufón Perejón también vestía a dos criados suyos a cuenta del príncipe en 1546; y el bufón Rabelo mantenía en su casa a tres: Pedro, Brígida y Francisca;¹⁰⁹ el enano polaco Estanislao contaba con un mayordomo y tres criados, al igual que el enano francés Montaigne, cuyo expediente personal de 1574 conservado en el Archivo de Palacio, consta que era enano del rey y gozaba de una asignación económica para su manutención.

La fortuna que poco a poco fueron amasando los loquillos de palacio les garantizó en algunos casos un volumen de renta suficiente como para poder permitirse la adquisición de bienes inmuebles y conformar pequeños patrimonios. Este sería el caso de Perejón, quien fue dueño de algunas casas en su vecina villa de Benavente, en la cual llegó a hospedarse en alguna ocasión el príncipe Felipe II. El loco Miguel de Antona constituyó diversas rentas presentándose como el propietario de “un molino, batán y presa sobre el río Izana”, así como de “un número no determinado de dehesillas, prados y huertos cerrados (...) además de otras casas en Madrid y de los bienes raíces que tenía en el Escorial” en cuyas cercanías pudo hacerse una finca donde construyó “una casilla y la hizera huerta y cercó de piedra seca”, una casa en la que acabaría viviendo “de aposento”

¹⁰⁸ BOUZA, Fernando, 1991, p. 116-118.

¹⁰⁹ BOUZA, Fernando, 1991, p. 115, 120 y 123.

el arquitecto Juan de Herrera”;¹¹⁰ y Agustín Profit, el Calabrés,¹¹¹ también sería dueño de “casas principales, olivos y almazaras;” e incluso podría darse la ocasión en que algunos llegaran a tener una compensación expresa para encontrar aposento, como sucedió con el apreciado enano Miguel Soplillo, a quien la infanta Isabel Clara ordenó en 1614 que se le buscara una vivienda.¹¹²

Con todo, la admonición de los truhanes palaciegos con motivo de su origen deshonoroso y su revulsivo quehacer en la corte no impidieron que muchas de las biografías bufonescas transcurrieran con relativa comodidad. Como concluyera Bouza, la lectura de esos “pliegues de la vida palatina” destilan a una visión desahogada y armónica para con los valores de una sociedad estamental, que contrariarían las infundadas teorías de una supuesta represión movilizadora en contra del orden social establecido y el poder dominante, pues suscribiendo su acertada deducción: “¿Qué orden social podría venir a corroer la exagerada e igualitaria risa de los truhanes si el beneficio de sus gracias se empleaba en hacer fortuna en el doble sentido de enriquecerse y ascender socialmente?”¹¹³

1.2. Reescribiendo el oficio bufonesco

1.2.1. Cortesanos sin ley

En uno de los pasajes de *El médico de su honra*, de Pedro Calderón de la Barca, el rey don Pedro el Cruel pregunta a Coquín, bufón de don Gutierre, cuál es su oficio,

¹¹⁰ BOUZA, Fernando, 1991, p. 122.

¹¹¹ Ha existido cierta controversia a la hora de identificar a El Calabrés, al cual se habría llegado a confundir con otro compañero de oficio, Luis Tristán: José Allende-Salazar y Francisco Javier Sánchez Cantón consideraron que Luis Tristán es el personaje del retrato con el número 1.276 de los Inventarios del Museo del Prado, y que en un principio fue identificado como el retrato de un caballero de la orden de Cristo, llegando a la conclusión que Luis Tristán y el Calabrés eran la misma persona. Por el contrario, Fernando Bouza ha determinado que se trata de dos personas distintas: “uno de ellos —Luis Tristán— parece estar de continuo cerca del rey en la corte lisboeta (Cartas II, IV, XIII); el otro, más viajero —el Calabrés—, siempre es mencionado en relación con cuestiones de plantas, huertas y asuntos similares (cartas XIII, XXI, XXVII)”. El historiador concluye que la persona que se esconde tras el mote o apelativo de el Calabrés es, en realidad, Agustín Profit, portero de cámara de Su Magestad, según se interpreta de los registros del Archivo General de Simancas, siendo además el personaje del retrato inventariado en el Prado. BOUZA, Fernando, 1988, p. 170-171.

¹¹² Una vez que la infanta Isabel Clara Eugenia hubo enviado al enano Miguel Soplillo a la corte española, en el año de 1614 ésta misma “dio orden expresa [al contralor de Su Magestad] que buscara una casa (...) para la persona del enano (...) y que asistiese en ella a todo lo que hubiera sido necesario que así lo mandava su Magestad. Para lo qual alquilé una casa en la Calle del Principe (...)”. AGP, caja 1157, exp. 1.

¹¹³ BOUZA, Fernando, 1991, p. 128.

resultando la respuesta del gracioso criado una de las definiciones o descripciones más concretas en qué consistía el oficio de bufón palaciego:

Rey: ¿Qué oficio tenéis?

Coquín: yo soy

Cierto correo de a pie
portador de todas nuevas,
hurón de todo interés,
sin que se me haya escapado
señor profeso o novel.

(...)

Soy cofrade del contento;
el pesar no sé quién es,
ni aun para servirle. En fin,
soy, aquí donde me veis,
mayordomo de la risa,
gentilhombre de placer
y camarero del gusto,
pues que me visto con él.

(...)

Rey: ¿En fin, sois
hombre que a cargo tenéis
la risa?

Coquín: Sí, mi señor;
Y porque lo echéis de ver,
esto es jugar de gracioso
en palacio.¹¹⁴

¹¹⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*, acto I, escena XV, 1879, p. 26.

La expresión última de “jugar de gracioso en palacio” no es sino un sinónimo esbozado por la pluma de Calderón de la Barca para designar la empresa más representativa del oficio de bufón, el cual tenía como principal menester el ejercicio de la burla y el humor en palacio, coincidiendo con la versión de Coquín en la fingida corte del rey don Pedro el Cruel. Prosigue en su definición el bufón literario revelando otras facetas que acomete en palacio, como la de ser “correo de a pie / portador de nuevas”, una tarea que ya cumplieron otros compañeros de oficio en la corte de los Austrias como el bufón don Diego de Acedo, asistente a la Secretaría de la Cámara y Estampilla que en alguna ocasión figura como mensajero en los papeles de palacio.¹¹⁵ Concluye Coquín su parlamento mostrándose como experto murmurador y averiguador de chismes, o según sus palabras “hurón de todo interés, / sin que se me haya escapado / señor profeso o novel”, y que ya otro ficticio camarada como Guzmán de Alfarache reconocía como una habilidad fundamental para ganarse la voluntad de su amo y poder progresar en el entramado cortesano.¹¹⁶

La literatura del Siglo de Oro se postula como un valioso vestigio testimonial para aproximarse al oficio de bufón palaciego a partir de fragmentos disgregados entre distintos títulos de la narrativa que permiten componer o recrear algunos aspectos de su trayectoria, aunque siempre con la debida distancia que entraña el carácter ficticio de gran parte de la narración. Más inescrutables resultan, por el contrario, los documentos intrínsecos de la corte, los cuales se muestran ciertamente esquivos para reconocer la validez del oficio bufonesco. Hay que reparar en que esta gente de placer, cosechada en su mayoría en desdichados sanatorios o en espectáculos de fenómenos ambulantes, se hallaba desempeñando su denostada profesión –tildada de praxis ridícula e indecorosa– nada más y nada menos que en el mayor centro de organización política, social y cultural del Antiguo Régimen: la corte.¹¹⁷ Esta se constituyó como el principal centro de poder y

¹¹⁵ Moreno Villa recoge entre las cuentas de palacio un asiento que reza lo siguiente: “Mas hizo para el enano D. Diego de Hacedo, para venir de correo, un capote de campaña, guarnecido con un pasamano ancho de oro falso, cosido a tres puntos, con sus mangas y portezuelas, con dicho pasamano por dentro y fuera, y un jubón de gamuza con faldillas a lo francés, guarnecido con un pasamano más angosto y colete con dicha guarnición. Es un jubón y colete de gamuza, forrado. De hechura, cien reales. Hízose con mucha prisa. Tasado en cien ducados”. MORENO VILLA, José, 1939, p. 57.

¹¹⁶ ALEMÁN, Mateo, 1979, 2ª, I, 2, p. 52-53.

¹¹⁷ El concepto de “corte” albergaba una dualidad que hacía mención tanto al entorno físico de palacio (la casa del rey) como al conjunto de individuos que allí convivían y operaban, siguiendo la definición inspirada en el mundo clásico que en el siglo XIII ofreciera Alfonso X en la segunda de sus *Siete Partidas*: “Corte es llamado el lugar do es el rey, et sus vasallos et sus oficiales con él, que le han cotiamente de consejar et de servir, et los otros del regno que se llegan hi ó por honra dél, ó por alcanzar derecho, o por facer recabdar las otras cosas que han de ver con él: et tomó este nombre de unas palabra de latin que dicen

de domino de los súbditos, donde el palacio (la casa del rey) ejerció como bastión del poder real y la imagen del soberano, y en cuyo seno transcurría el ejercicio de la política y de las relaciones sociales y jerárquicas entre servidores y cortesanos.¹¹⁸

Eustache de Refuge señalaba que “*la Corte é un teatro alto, elevato & esposto alla veduta di tutto il mondo*”,¹¹⁹ donde el rey ejercía como actor principal en aquel *theatrum mundi*, en el cual también tenían su correspondiente papel una multitud de actores sociales más bien diversos.¹²⁰ Para una correcta escenificación simbólica del poder regio era necesario un guión que detallara minuciosamente la puesta en escena y el papel que debían interpretar cada uno de los personajes que integraban la función. Este es precisamente el cometido principal de las etiquetas y el ceremonial cortesano,¹²¹ una mena de ordenanzas que, por un lado, articulaban la rutina cortesana a través de la delimitación y regulación de los oficios de la *Real Casa* en el ámbito doméstico,¹²² y, por otro, codificaban la ejecución y las pautas de comportamiento de los actos ceremoniales

cohors, que muestra tanto como ayuntamiento de compañías, ca allí se allegan todos los que han á honrar et guardar al rey et al regno. Et otrosi ha nombre en latín *curia* (...)”. Cfr. MARTÍNEZ MILLÁN, José. “La corte de la Monarquía Hispánica”. *Studia Histórica. Historia Moderna*, 2006, vol. 28, p. 30. Este mismo concepto será heredado por tratadistas áureos, quienes comenzaron a definir la corte como un conjunto de espacios de poder diversos en los que confluían diferentes organismos y sujetos para el gobierno de la Monarquía: “Corte, sobre los aparatos de población, añade asistencia de el Principe, de sus Consejeros, Grandes, y Títulos del Reyno”. Cfr. NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso. *Libro histórico-político Sólo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid*. Madrid 1658, libro I, cap. I, fol. 1.

¹¹⁸ Norbert Elias fue uno de los pioneros que se encargó de sentar las bases historiográficas sobre el estudio de la Corte desde novedosas perspectivas sociológicas –en aquel entonces–, entendida como un organismo de ordenación política, social y cultural en la que se advierten claros síntomas de un proceso civilizador que atiende al desarrollo de unas pautas de comportamiento y al establecimiento de las relaciones sociales y jerárquicas que en ella se producen. ELÍAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Para una revisión del concepto de corte y su evolución historiográfica, véase: ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “La Corte: un espacio abierto para la historia social”. En: CASTILLO, Santiago (coord.). *La historia social en España. Actualidad y perspectivas*. Madrid: Asociación de Historia Social, 1991, p. 247-260. VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. *El espacio del poder: la corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. MARTÍNEZ MILLÁN, José, 2006, p. 17-61.

¹¹⁹ DE REFUGE, Eustache. *Trattato della Corte*, Venecia, dal Ciotti, 1621, p. I, cap. I, n° 3, fol. 4.

¹²⁰ “La corte del rey de España semejava un espléndido teatro sobre cuyo escenario estuviere perennemente el actor principal. Las acotaciones escénicas abarcan hasta el último detalle; los decorados, si bien algo anticuados, resultaban imponentes y el resto del reparto era verdaderamente enorme (...) El rey había aprendido ya su papel en el teatro de la corte y ahora se proponía ser figura en el teatro del mundo”. Cfr. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 31.

¹²¹ El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define *etiqueta* como “ceremonial de los estilos, usos y costumbres que se debe guardar en las casas reales y en actos públicos solemnes”. Para una aproximación preliminar al tema del ceremonial cortesano, véanse: DEL RÍO BARREDO, M^a José. “Felipe II y la configuración del sistema ceremonial de la monarquía católica”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. 1, t. 2, 1998, p. 667-704. DEL RÍO BARREDO, M^a José. “El ritual en la corte de los Austrias”. En: LOBATÓ, María Luisa; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, p. 17-34.

¹²² RODRÍGUEZ VILLA, Antonio. *Etiquetas de la casa de Austria*. Madrid, 1913.

en el ámbito público, contribuyendo en el proceso de representación simbólica del soberano. Cuando en 1655 Antoine de Brunel estuvo en la corte de Felipe IV en calidad de visitante, afirmó sorprendido que “No hay ningún otro príncipe que viva como el rey de España, todas sus acciones y todas sus ocupaciones son siempre las mismas y andan a un paso tan igual que, día por día, sabe lo que hará toda su vida (...)”,¹²³ certificando así la maestría de los Austrias en la puesta a punto y ejecución del ceremonial, aunque este proceso se habría iniciado tiempo atrás.

Cada corte impuso su propio ceremonial, o bien siguiendo sus tradiciones vernáculas, o bien incorporando aportaciones foráneas. Aunque la corte hispana se constituyó en sus orígenes sobre la base de la tradicional etiqueta castellana,¹²⁴ con el tiempo terminó imponiéndose el ceremonial de la corte de Borgoña,¹²⁵ el cual fue introducido tras el viaje que en 1517 emprendió Carlos V por los territorios de Castilla, hasta consolidarse plenamente en 1548 bajo el reinado de Felipe II.¹²⁶ El ceremonial borgoñón tuvo una mayor presencia en la casa del rey, y, a diferencia de la sobria etiqueta castellana, éste resultaba más majestuoso –aunque más reducido–, con una compleja articulación que requería de diversos oficios y servidores para suplir las necesidades del monarca y el resto de miembros de la familia real.¹²⁷

¹²³ Cfr. DELEITO PIÑUELA, José, 1988, p. 12.

¹²⁴ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

¹²⁵ La historia y configuración de la Casa de Borgoña han sido estudiadas en: PARAVICINI, Walter. “The Court of the Dukes of Burgundy: A model for Europe?”. En: ASCH, Ronald.; BIRKE, Adolf. M. (coords). *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age*. Oxford University Press 1991, p. 73-90. Sobre su introducción en la corte de España: NOEL, Charles C. “La etiqueta de Borgoña en la corte de España”. *Manuscripts. Revista d’Història Moderna*, 2004, nº 22, p. 139-158. MARTÍNEZ MILLAN, José. “Corte y casas reales en la monarquía hispana: la imposición de la Casa de Borgoña”. *Obradoiro de Historia Moderna*, 2011, nº 20, p. 13-42. HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.). *La Casa de Borgoña: La Casa del rey de España*. Leuven: Leuven University Press, 2014.

¹²⁶ Pese a la preeminencia del ceremonial borgoñón y los conflictos que esto motivó, en la corte hispana todavía pervivieron diversas costumbres de la etiqueta castellana, además de algunas propias de la portuguesa para la casa de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. Sobre el tema: RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. “Las otras Casas Reales: Aragón y Portugal”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; FERNÁNDEZ CONTI, Santiago. (dirs). *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey*. Madrid, 2005, I, p. 802-810.

¹²⁷ La articulación de las distintas Casas Reales de la monarquía y sus diferentes oficios y ordenanzas desde Carlos V hasta el gobierno de Felipe IV, ha sido recientemente objeto de estudio de investigaciones sobre la articulación de la corte, entre las que destacan las siguientes publicaciones: HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.). *Evolución y estructura de la Casa de Borgoña de los Austrias hispanos*. Actas del congreso celebrado el 14 y 15 de noviembre de 2011, en la Universidad Rey Juan Carlos. MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.). *La Corte de Carlos V. Los Servidores de las Casas Reales*. Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, vol. 3, t. 4 y 5, 2000. MARTÍNEZ MILLÁN, José; VISCEGLIA M^a Antonietta (eds.). *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*. Vols. I y II. Madrid, Fundación Mapfre, 2008. MARTÍNEZ MILLÁN, José; HORTAL

Los criados “(...) deben ser los pies y las manos de su dueño”, afirmaba Alonso Núñez de Castro en referencia a su adecuada elección.¹²⁸ La condición social de los componentes de los oficios de la casa real resultaba clave para el acceso a alguno de los puestos de las Casas, aunque responde a dos modelos de comportamiento definidos: o bien disfrutar de la confianza de algún patrón de la corte, como un miembro de la familia real; o bien pertenecer a alguna familia nobiliaria de luenga tradición en el servicio palatino, siendo ésta última la vía más común.¹²⁹ Teniendo en cuenta que la mayoría de los hombres de placer provenían de entornos marginales como los sanatorios, o llegaron a la corte bajo el cruel tratamiento de mercaderías humanas, resultaba imposible aseverar que su ingreso en palacio aconteciera por la honrosa vía de la veterana hidalguía. No obstante, una vez incurrieron en la corte lograron una beneficiosa posición que despertaría sonadas envidias entre el resto de servidores, como pudo experimentar en sus carnes el avezado Estebanillo González, quien a punto de tomar posesión del cargo de bufón de su Alteza en Barcelona reconoció que “(...) lo dejé de hacer por ciertos sopapos y pescozadas que me dieron sus pajes (...).¹³⁰

Aun así, resulta extremadamente difícil rastrear la huella de los hombres de placer entre los distintos oficios y ceremonias que componían las diversas etiquetas que se redactaron, corrigieron y ampliaron a lo largo de los casi dos siglos de historia de la Casa de Austria. Aunque su presencia en palacio está documentada desde tiempo de los Reyes Católicos,¹³¹ el quehacer de bufón o gracioso del cual se enorgullecía Coquín en su diálogo no sería reconocido como un oficio palatino,¹³² obviando cualquier descripción

MUÑOZ, José Eloy (dirs.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica*. Tomo I, vols. I, II y III; Tomo II (cd). Madrid: Polifemo, 2015. Para la casa de las reinas: DE LA VÁLGOMA Y DÍAZ-VARELA, Dalmiro. *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1958.

¹²⁸ NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, 1658, libro III, dogma XIII, fol. 83r.

¹²⁹ MARTÍNEZ MILLÁN, José; HORTAL MUÑOZ, José Eloy (dirs.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica*. T. I, vols. I, II y III; Tomo II (cd). Madrid: Polifemo, 2015, p. 462-466.

¹³⁰ GONZÁLEZ, Esteban. *Vida y hechos de Estebanillo González*. Edición, notas y comentarios de Antonio Carreira y Jesús A. Cid. Madrid: Narcea, 1971, p. 237.

¹³¹ La etiqueta castellana de los Reyes Católicos distinguía en el palacio privado, donde se encontraban las cámaras del rey, de la reina, de los príncipes y de las infantas, la presencia de enanos y bufones que solían atender principalmente a las ocupaciones relativas a la diversión de los miembros de la dinastía Trastámara. Según se desprende de las cuentas o los libros del tesorero, el portero Francisco Muñoz tenía su cargo una enana, cuyo nombre se desconoce, que se encargaba de divertir a las infantas, y que incluso llegó a figurar entre los oficiales de doña Catalina, princesa de Gales, entre 1501 y 1504, al igual que don Fernando el Católico, quien se entretenía con las diversiones de un bufón conocido como Velasquillo. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, 1993, p. 226.

¹³² RODRÍGUEZ VILLA, Antonio. *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid: Jaime Ratés, 1913.

de sus tareas y obligaciones y limitándose a menciones casuales y esporádicas entre la descripción de las funciones correspondientes a otros cargos de mayor relevancia. Así, el hallazgo de meros rastros residuales tras su fructuosa labor de búsqueda sobre la truhanería en los fondos del Archivo de Palacio llevó a Moreno Villa a afirmar contundente que “el ser enano o loco no es ni oficio ni cargo”.¹³³

De entre los diferentes departamentos en que se organizaban las Reales Casas –casa, cámara, capilla y real caballeriza–, la presencia de los hombres de placer solía producirse en el espacio de la “cámara” de las respectivas casas –fundamentalmente en la del rey–,¹³⁴ lugar en el que transcurrían los momentos más íntimos y cotidianos de la vida del soberano y su familia, como dormir, asearse o vestirse, y a la cual sólo accedían unos pocos agraciados. En la corte versallesca de Luis XIV, la pulcra y meticulosa organización del dormitorio del rey –la estancia más privada de su casa– servía para definir la distribución del poder a partir de las diferencias de rango o estatus, tratándose de un claro indicador de la posición del individuo dentro del entramado cortesano.¹³⁵ La simbólica sacralidad atribuida a este espacio no detuvo, ni mucho menos, el atrevimiento de los truhanes para acceder allí con total libertad, pues atendiendo a las formas de privanza instauradas por Felipe II, los hombres de placer ostentaban la categoría de *privados* por su proximidad al soberano y un acceso privilegiado a sus aposentos,¹³⁶ como revelaría Calderón en la comedia *Afectos de odio y amor*: “Que, en fe de hombre de placer, / debe de haberse tomado / licencia de entrar aquí”.¹³⁷

Es curioso que en algunas de las etiquetas que se redactaron y ampliaron estos aparezcan mencionados, aunque de manera exigua, entre las funciones del portero de sala y del secretario de cámara –cargos que incluso algunas sabandijas ocuparon–,¹³⁸ cuyo

¹³³ Cfr. MORENO VILLA, José, 1939, p. 2.

¹³⁴ Sobre el ceremonial de la cámara del rey en el reinado de Felipe IV: BOTTINEAU, Yves. “Aspectes de la cour d’Espagne au XVIIe siècle: l’étiquette de la chambre du roi”. *Bulletin Hispanique*, 1972, t. 74, nº 1-2, p. 138-157.

¹³⁵ ELIAS, Norbert, 1982, p. 120-127.

¹³⁶ BOUZA, Fernando. “El rey y los cortesanos”. *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 1996, nº 31, p. 83.

¹³⁷ Extraído de: JUSTI, Carl, 2000, p. 571.

¹³⁸ “[...] tendrá asimismo particular cuidado y atención en examinar y reconocer las personas que quisieren hablar a S. M. para excusar que entre hacerlo algún Loco, informándose para esto con destreza de Persona de toda satisfacción de los que no fueren conocidos, ni se supiere quien sean”. *Etiquetas de la Real Cámara de Su Magestad [Felipe IV]*. BNE [Manuscrito] Mss. 1219, fol. 31. También en la etiqueta de la cámara del príncipe don Juan, los porteros de ala “no han de dexar entrar a los que no se deben admitir de aquella puerta adentro, ni a personas sospechosas, así como esclavos e personas desonestas, o tales que sus aspectos los tengan o muestren por inquietos e desvergonçados, o mal inclinados. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan: oficios de su casa y servicio ordinarios*, Valencia:

cometido principal era vigilar los accesos a la cámara del rey y las audiencias que éste concedía, y que sólo permitían introducirse a aquellos oficiales que disponían de llave y a los criados necesarios para el servicio, para evitar, entre otras cosas, la entrada de los locos. No obstante, esto no significa que se ejecutara al pie de la letra, según el crítico testimonio de fray Antonio de Guevara:

“De lo que estoy maravillado, y aun escandalizado, es no tanto de lo mucho que pueden en casa de los señores los hombres sandios y locos, quanto de lo poco que pueden y en lo poco que tiene a los hombres prudentes y sabios; porque gran injusticia es que en casa de los príncipes entren los locos hasta la cama y no pueda entrar un sabio aun en la sala, de manera que para los unos no ay puerta cerrada y para los otros no ay puerta vierta”.¹³⁹

En lo que respecta a la Casa de la Reina, la cual era independiente de la del rey y se regía bajo el ceremonial castellano,¹⁴⁰ las menciones escasas a los hombres de placer se producen entre las directrices domésticas. El servicio doméstico solía ser preferentemente femenino, y estaba gobernado por la figura de la camarera mayor, bajo cuya autoridad se encontraba el personal de la reina, compuesto por las damas, dueñas, camaristas, mozas de retrete, lavanderas y criadas particulares,¹⁴¹ además de enanas.¹⁴² En *Las meninas*, un

Publicacions de la Universitat de València, 2006 [1548], p. 122. En la relación de miembros de las Casa de Castilla y Borgoña figura Agustín Profit, portero de la Casa de Castilla que ejerció como hombre de placer del Conde de Chinchón. El portero Francisco de Ocariz y Ochoa, activo en la corte entre 1632 y 1638, se ha identificado como uno de los afamados bufones que pintó Velázquez para el palacio del Buen Retiro, cuyo retrato está perdido en la actualidad, pero se conserva una copia que perteneció a la colección del marqués de Casa-Torres, y por herencia pasó a la reina Fabiola de Bélgica. RODRÍGUEZ, Ángel. “El bufón Francisco de Ocariz, para el Prado”. *Ars Magazine. Revista y Arte y Coleccionismo*, octubre-diciembre 2020, nº 48, sp. Por otro lado, durante el reinado de Felipe IV, los bufones Manuel Gómez y Nicolasio Pertusato, llegaron a ostentar el cargo de ayuda de cámara. BOUZA, Fernando, 1991, p. 85.

¹³⁹ GUEVARA, Antonio de. *Relox de príncipes*. Edición y prólogo de Emilo Blanco. Madrid: Turner, 1994, p. 314.

¹⁴⁰ DE LA VALGOMA, Dalmiro. *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1958.

¹⁴¹ GARCÍA BARRANCO, Margarita. “La Casa de la reina en tiempos de Isabel de Valois”. *Chronica Nova*, 2003, nº 29, p. 97.

¹⁴² Entre el personal de la Cámara de la Casa de la reina doña Ana de Austria se advierte la presencia de tres mozas enanas: Ana, Luisa Cabrera y Catalina de Estefanía. MARTÍNEZ MILLÁN, José; FERNÁNDEZ CONTI, Fernando. *La monarquía de Felipe II: La casa del rey. Oficiales, ordenanzas y etiquetas*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2005, vol. II, p. 692. Poco después, en una etiqueta de 1603 de la Casa de la reina Margarita de Austria se indica que “las enanas que hubiere para el servicio de la Reyna e Infanta ande servir en lo que la dicha camarera mayor y aya les mandare, y ande comer con la guarda menor, dueñas de retrete, mozas de camara y las demás como esta ordenado”. *Instrucciones que marcan las obligaciones de la Camarera mayor, Damas, Aya, Guarda mayor, dueñas de honor, de retrete, mozas de cámara, de Retrete y otras mujeres, la etiqueta y ceremonial que han de observar en el servicio de S. M. la Reyna Doña Margarita, Principe e Ynfantes*. AGP, HI, 49, 4, libro 01, fols. 14v-15-r.

lienzo lleno de incógnitas que en un primer momento se identificaba como *La familia* o *Familia en el taller del pintor*, la infanta Margarita se encuentra rodeada de distintos miembros del servicio, entre los que se encuentran los enanos Mari Bárbola y Nicolasito Pertusato.¹⁴³ En otra escena de la intimidad de palacio que más tarde pintó Juan Bautista Martínez del Mazo de la reina viuda Mariana de Austria en el interior del Alcázar madrileño (fig. 3), ésta aparece acompañada de un reducido cortejo de criados entre los que se advierten las diminutas figuras de algunos enanos palatinos, y es que desde su llegada la reina siempre se mostró muy receptiva a los diferentes entretenimientos de la corte madrileña,¹⁴⁴ así como a la compañía y diversión de los truhanes cortesanos. El extendido chascarrillo antes mencionado sobre cómo la joven reina fue regañada por su camarera mayor por reírse en exceso de las gracias y muecas realizadas por uno de sus enanos durante el almuerzo, y que resultaba del todo inapropiado para la egregia figura de una reina de España,¹⁴⁵ ofrece una visión contrariada con respecto a la escrupulosa ejecución del ceremonial, pues en el caso de las comidas del rey al estilo de Borgoña, éste debía permanecer en soledad y recato, con la única compañía de los servidores oportunos para el servicio,¹⁴⁶ lo cual dista mucho de la historia del jocosos tentempié de la reina en presencia de su bufón y otras anécdotas semejantes protagonizadas por reyes y bufones en las florestas o colecciones de cuentos y chistes breves.¹⁴⁷ Este aspecto revelaría cierta relajación en el uso de la encorsetada etiqueta, además de una inusual imagen terrenal del insigne linaje de los Austrias, menos deífica que de costumbre.

La desigual evolución del ceremonial de un reinado a otro mermó la eficacia de la etiqueta como herramienta para la implantación de disciplina social y como medio de control de conducta a partir de la aplicación de graduaciones jerárquicas y la delimitación

¹⁴³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Las meninas y sus personajes*. Barcelona: Editorial Juventud, 1952. Mientras Nicolasito ejerció a partir de 1675 como ayuda de cámara, María Barbara Askin, de origen alemán y vulgarmente conocida como Maria Bárbola, ejerció como enana de la reina. MORENO VILLA, José, 1939, p. 67-68

¹⁴⁴ La joven reina fue una gran asidua al teatro, llegando a entablar gran amistad con Juan Rana, que era el personaje o máscara que interpretaba Cosme Pérez, uno de los comediantes más reconocidos de la escena del Siglo de Oro, cuyo afamado papel de gracioso o bufón y su notoria presencia en los espectáculos teatrales de la corte le hizo figurar como bufón entre la nómina de oficios de la casa de la reina, llegando a percibir mercedes de ésta “en consideración de lo que la hace reír”. AGP, Personal, caja 868, exp. 15. Sobre la figura de Juan Rana: SÁEZ RAPOSO, Francisco José. *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 2005. Acerca de su función como actor en la corte: LOBATÓ, María Luisa. “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, nº 23, monográfico V, p. 79-111.

¹⁴⁵ GÁLLEGO, Julián, 1986, p. 16.

¹⁴⁶ BOUZA, Fernando, 1996, nº 31, p. 81-82.

¹⁴⁷ Sobre este asunto, remitimos a las referencias de la nota nº 243.

de funciones, derechos y privilegios correspondientes. No obstante, la escrupulosa gravedad de estos comportamientos ritualizados que invisibilizaban y distanciaban al rey con respecto a sus súbditos para preservar su carácter divino mediante una puesta en escena casi teatral,¹⁴⁸ no impidieron que los bufones de palacio penetraran en los resquicios de lo circunspecto y fueran ajenos a los principios de jerarquía y majestad sobre los que se cimentaban la dimensión del ceremonial y la etiqueta. "...porque soy caballero aventurero... mi oficio es el de buscón y mi arte el de la bufa, por cuyas preminencias y prerrogativas soy libre como novillo de concejo",¹⁴⁹ presumía orgulloso el bufón Estebanillo González sobre su albedrío, sin que ello suponga una trasgresión de los valores estructurales de la cosmovisión barroca en la que prevalecían las tendencias inmovilistas y estamentales, y en donde los individuos asumían la posición que ostentaban en la jerarquía establecida.¹⁵⁰

Este hecho no pareció importar a los pulcros y ceremoniosos miembros del real linaje de los Austrias, cuya actitud despreocupada invita a pensar que incluso podrían mostrarse conformes, pues ni siquiera hubo amagos de regular su situación o codificar su praxis en palacio cuando Felipe IV sometió las reales etiquetas a un estricto proceso de revisión y corrección que impresionó a visitantes forasteros, como el mariscal Gramont, durante su embajada en Madrid en 1659, expresando que allí había "un aire de grandeza y majestad que he visto en ninguna otra parte".¹⁵¹ Así, la realidad ilusoria y las apariencias fingidas de gravedad, orden y recato inherentes de la empresa dinástica escondían una realidad que resultaba menos solemne y circunspecta de lo esperado, donde en la intimidad de los aposentos de palacio pululaban montones de bufones con total libertad y sin la mínima reprimenda, evidenciando que la corte no siempre era "mar y madre de la policía

¹⁴⁸ "No puede negarse que los palacios sumptuosos, ya en la hermosura de la fábrica, ya en la riqueza de los atavíos son adorno que hacen plausible la majestad, como también el acompañamiento de guardas, criados y confidentes que sirven a las ceremonias con que fue de deidades humanas, deven ser venerados los príncipes". NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, 1658, fol. 14v. ELLIOTT, John H. "Philip IV of Spain: Prisoner of ceremony. En: DICKENS, Arthur Geoffrey (ed.). *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty*. London: Thames & Hudson, 1977, p. 169-191.

¹⁴⁹ GONZÁLEZ, Esteban, 1971, p. 43.

¹⁵⁰ BOUZA, Fernando. "La cosmovisión del Siglo de Oro. Ideas y supersticiones". En: ALCALÁ ZAMORA, José (dir.). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Temas de Hoy, 1999, p. 222-226.

¹⁵¹ ELLIOTT, John H. "La corte de los Habsburgo españoles: ¿una institución singular?". En: *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1990, p. 183, 184 y 188.

Christiana, maestra de las mejores costumbres, y asiento de la prudencia y consejo”, que pregonaba el cronista Gil González Dávila.¹⁵²

En tiempo de mudanzas, las llaves eran un objeto ambicionado entre los nobles. Una llave dorada de gentilhombre abría mucho más que la simbólica puerta de la cámara del rey: simbolizaba la influencia y el poder, al facilitar un contacto diario y permanente con la principal fuente de todas las mercedes y privilegios, el soberano, y para ostentar dicho poder la llevaban prendida entre la ropilla y la pretina.¹⁵³ Sin embargo, los bufones no requerían de llaves doradas colgadas de sus ropillas para tener el privilegio de acceder a su figura, sino ganarse la confianza y voluntad de su señor, pues según la confesión del literario Guzmán de Alfarache tras convertirse en gracioso profesional en Roma “Yo tenía la llave dorada de su secreto: habíame vendido su libertad”.¹⁵⁴

1.2.2. “A la corte vas”. Escritos de áulico desengaño

En 1553, el escritor cortesano Hernando de Acuña compuso *El Caballero determinado*, versión castellana de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche, libro que en clave emblemática describe la reafirmación de los logros de la Casa de Borgoña y su herencia en la excelsa figura del emperador Carlos V. Las enseñanzas éticas y moralizantes lanzadas por Acuña quedaron ilustradas en una serie de estampas, de entre las cuales una de las más curiosas es aquella en la que el personaje del caballero está siendo persuadido por el Deseo y el Querido, quienes le invitan a entrar al Palacio de Amores y disfrutar de los placeres que aguardan en su interior,¹⁵⁵ cuyas llaves sostiene el

¹⁵² GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España*. En Madrid, publicado por Thomas Iunti, 1623, p. 3.

¹⁵³ MARTÍNEZ MILLÁN, José; VISCEGLIA, M^a Antonietta (dirs.). *La monarquía de Felipe III. La corte*. Madrid: Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008, vol. III, p. 536.

¹⁵⁴ ALEMÁN, Mateo, 1979, 2^a, I, 2, p. 49.

¹⁵⁵ Mi caballo fue su vía / sin tener rienda ni freno / llano ni montaña veía / vime de mi tan ajeno / que ya no conocía. / (...) Así sin ver que iba errado / por el sendero dañoso / caminando fui llegado / al lugar más deleitoso / que pudiera haber pensado / y donde un gran palacio estaba / que en lo que fuera mostraba / daba ocasión a pensar / que a tan hermoso lugar / la muerte nunca llegaba. / (...) Mil damas allí paradas / a las ventanas se veían / de los vestidos adornadas / cuales no se hallarían / en fiestas muy señaladas / y caballeros con ellas / con el aire y ademanes / que acostumbran los galanes / para andar al gusto de ellas. (...) Engaño en mi fantasía / (como absoluto), hacía / que aquello así me agradase / por gran ventura la mía. (...) “Y llegándome al portero / que se llamaba Abusión /yo le dije, compañero / ruégote me des razón / de lo que pedir te quiero, / Casa do hay tantos primores / damas, riquezas y señores / como la llama la gente, / respondiome brevemente: / que era palacio de amores”. *El caballero determinado, traducido de lengua francesa en castellana por Hernando de Acuña*. B.N.M. Mss. 1475, fols. 42v-43v.

loco portero Abusión, caracterizado como un bufón de tradición medieval, asociado al entretenimiento, la locura, el vicio y la corrupción moral (fig. 4).¹⁵⁶

Siguiendo la estela del original francés en sus inicios editoriales, la fiel traslación de Acuña gozó también de enorme éxito y difusión en el transcurso de la centuria, con distintas ediciones que estuvieron en circulación; incluso algunos estudiosos mantienen la implicación personal emperador en el ejercicio de la traducción del francés, la cual puso a disposición de Acuña para que éste lo tradujese finalmente a lengua romance.¹⁵⁷ De ser cierto, el vínculo del emperador con el texto quedaría reforzado aún más si cabe por el hecho de que ocupaba un lugar privilegiado en su biblioteca de Yuste, la cual albergaba los títulos más íntimos y personales; una lectura escogida para su discreto retiro en dicho monasterio que conmemoraba en el cénit vital del César la cultura aristocrática y caballeresca en la que fue instruido para alcanzar la gloria como ejemplar cabeza del Imperio.¹⁵⁸

El príncipe, como futuro heredero al trono y del cual dependía la prosperidad del reino, se hallaba durante su inexperta juventud en mitad de una encrucijada entre la virtud y el vicio, como le sucediera al valeroso caballero armado con las tentaciones del Palacio de Amores. Para evitar su corrupción y asegurar su correcta formación en materia de buen gobierno solían ser instruidos por preceptores y moralistas desde su tierna infancia. Estas enseñanzas quedaron recogidas en numerosos escritos moralizantes que suponen el germen del desbordante género literario de los *espejos de príncipes*,¹⁵⁹ los cuales tenían entre sus propósitos apartar al joven príncipe de aquellos vicios corruptos y sujetos

¹⁵⁶ Algunos de los títulos clásicos sobre la figura del bufón o loco cortesano: SWAIN, Barbara. *Fools and Folly During the Middle Ages and the Renaissance*. New York: Columbia University Press, 1932. WELSFORD, Enid. *The Fool. His Social and Literary History*. London, 1935. WILLEFORD, William. *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audiences*. Evanston: Northwestern University Press, 1969. LEVER, Maurice. *Le sceptre et la maquette. Histoire des fous de cour*. Paris: Fayard, 1983. BIGEARD, Martine. *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*. Paris: Centre d'Études Hispaniques, 1972. OTTO, Beatrice K. *Fools are Everywhere: The Court Jester Around the World*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

¹⁵⁷ Sobre estas cuestiones, véase: CLAVERÍA, Carlos. *Le chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1950. BARANDA, Nieves; INFANTES, Víctor. "Un libro para el Emperador". En: *El caballero determinado de Olivier de la Marche traducido del francés por Hernando de Acuña*. Toledo, Antonio Pareja, 2000, p. 7-44.

¹⁵⁸ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis. "La biblioteca postrimera de Carlos V en España: las lecturas del Emperador". *Hispania: Revista española de historia*, 2000, vol. LX/3, nº 206, p. 930-932.

¹⁵⁹ Sobre el género de los espejos de príncipes: GALINO CARRILLO, María Ángeles. *Los tratados de educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1948. Más recientemente: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "Espejos de príncipes para los hijos del Rey Planeta". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*. Madrid: Polifemo, vol. 1, 2017, p. 237-260.

ociosos que pudieran alejarle de la misión que le había sido encomendada desde su real cuna: la de ejercer el gobierno de la república de manera ejemplar, sabia y virtuosa. La mayoría de estos textos fueron redactados por expertos avezados en la mecánica de la corte que fundamentaban su discurso en arquetipos ejemplificantes de la antigüedad –ya fueran los consejos y enseñanzas de sabios y filósofos o las gestas de los grandes emperadores romanos–, los cuales eran resucitados como modelos de conducta ejemplar en los que el príncipe debía ser instruido como futuro gobernante,¹⁶⁰ y desde los cuales se transmitió una percepción estereotipada y prejuiciosa de las sabandijas de palacio.

Tras aceptar el cargo de consejero real del joven príncipe Carlos, que por aquel entonces contaba con tan sólo quince años, el humanista Erasmo de Rotterdam se afanó en la redacción de la *Institutio Principis Christiani*, texto de naturaleza normativa en el que dejó plasmado sus premisas sobre la recta y esmerada educación que debía recibir el joven heredero imperial para convertirse en un gobernante ejemplar bajo las premisas de la *Philosophia Christi*.¹⁶¹ El discurso erasmiano sentó los cimientos fundacionales de la proyección de la imagen prototípica de un príncipe virtuoso a través de un itinerario doctrinal basado en la tradición clásica, que sirvió de modelo para otros textos pedagógicos. El teólogo incide especialmente en la necesidad de formar al príncipe para rodearse de hombres sabios e íntegros, pero también en la urgencia de apartarlo de los vicios corruptos y de la fatídica adulación, personificada en palacio por los denostados truhanes que se integraban en el cortejo real, y cuyas mordaces lenguas llegaron a ocasionar la caída de “los más pujantes imperios de los más encumbrados reyes”, por lo que suponían un peligro para la estabilidad del príncipe.¹⁶²

¹⁶⁰ El diálogo 20 de los *Diálogos sobre la educación*, de Juan Luis Vives, titulado “El Principito”, el cual es una conversación ficticia en la que, además de los personajes recurrentes de Moróbulo –tonto, fatuo, falso de reflejos– y Sofóbulo –consejero prudente–, participan también el joven príncipe Felipe II, su maestro Juan Martínez Silíceo y su tutor don Juan de Zúñiga. En mitad del debate sobre la educación del príncipe, Felipe II le pregunta al consejero prudente, Sofóbulo, de quién debe aprender “el arte, la ciencia y el conocimiento de éstas y otras grandes y bellas cosas”, a lo que éste le responde que “de aquellos que les descubrieron y observaron”, entre los que menciona los “grandes nombres” de “Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca, Livio y Plutarco”, los cuales por estar ya muertos hablarán con el príncipe “Mediante los libros que dejaron escritos para enseñanza de la humanidad”. VIVES, Luis. *Diálogos sobre la educación*. Traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez de Santidrian. Madrid: Alianza, 1987, p. 163.

¹⁶¹ El *Enchiridion* o *Manual del caballero cristiano* se establece como obra cumbre de la *Philosophia Christi* erasmiana, cuya máxima principal sitúa a Cristo como cabeza y máximo representante de un cuerpo místico cuyos miembros están conformados por los fieles. Véase: BATAILLON, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 190-205.

¹⁶² Erasmo dedica gran parte del segundo capítulo de su *Institutio* a aconsejar al príncipe sobre cómo debe evitar la adulación, y dirige diversas críticas a los bufones como aduladores del príncipe. ROTTERDAM,

El empuje de este discurso inquisitivo hacia las sabandijas irradiaría desde otro segmento doctrinal como la emblemática,¹⁶³ e incluso las propias ficciones literarias del Siglo de Oro.¹⁶⁴ No obstante, la mejor contribución y herencia de las preceptivas erasmianas se materializaron en el texto más representativo del género de espejos de príncipes en el ámbito hispano: el *Relox de príncipes* o *Libro de Marco Aurelio*, de fray Antonio de Guevara, también dedicado a la formación del emperador Carlos. Se trata de una reedición del epistolario del emperador romano adicionado o glosado más tarde con el texto del *Relox*, el cual le sirve al predicador para cimentar la ejemplificante educación del príncipe tomando la histórica biografía de Marco Aurelio como *exempla* y espejo de *virtú*. El repertorio de consejos ofrecidos por Guevara sigue muy de cerca los planteados por Erasmo, pues esboza la idea de un príncipe cristiano y filósofo que debe cultivar sus virtudes, rodearse de hombres de juicio y censurar todo tipo de depravaciones, por lo que aconseja fervientemente desprenderse de esos “maestros de la farsa” que eran los locos y truhanes, pues en función de la elección de sus compañías “tal será la fama que tendrá en la tierra estraña y en la república propia”. Guevara admitía la posibilidad de disponer puntualmente de locos para los ratos de diversión, como sucedía en las antiguas repúblicas con los hombres alegres,¹⁶⁵ pero advierte que “En casa de los príncipes no deven estar, ni privar, hombres idiotas y simples; porque no se pierden los reynos porque sus príncipes

Erasmus de. *Educación del príncipe cristiano*. Estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro, traducción de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín. Madrid: Tecnos, 1996, p. 85, 87 y 88.

¹⁶³ La emblemática fue un campo de la literatura doctrinal especialmente prolífico en advertir sobre el peligro que suponían para el príncipe los aduladores y sus lisonjas interesadas, y por ello es habitual encontrar un emblema o empresa entre los principales títulos emblemáticos para advertir del peligro que supone su presencia en la corte junto a la persona del príncipe: “¿Qué prevenidos están los príncipes contra los enemigos externos; qué desarmados contra los domésticos! Entre las cuchillas de la guarda les acompañan, y no reparan en ellos. Esto son los aduladores y lisonjeros, no menos peligrosos sus halagos que las armas de los enemigos. A más príncipes ha destruido la lisonja que la fuerza. ¿Qué púrpura real no roe esta polilla?, ¿qué ceptro no barrena esta carcoma? En el más levantado cedro se introduce, y poco a poco le taladra el corazón y da con él en la tierra. Daño es que se descubre con la misma ruina. Primero se ve su efecto que su causa: disimulado gusano, que habita en los artesones dorados de los palacios. al estelión, esmaltada de estrellas la espada y venenoso el pecho, la compara esta Empresa. (...) en una dañosa intención se ven apariencias de bondad. Tal vez entre vislumbres de severidad, y amiga de la libertad opuesta al príncipe, se encubre servilmente la lisonja. SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Planeta, 1988, p. 307-308.

¹⁶⁴ En la obra teatral *Los novios de Hornachuelos*, al comienzo del acto primero, el personaje de Lope Meléndez le dice a Mendo, el criado gracioso, lo siguiente: Sólo esto, Mendo, es saber / paladearme, y ganar / gracias en mí de criado / bien nacido y atentado; / para medrar es uso de la razón / del estado de servir. / Mendo, adular y fingir / es la más cuerda atención. / Adula; que en los criados, / a los dueños divertidos, / los consejos no pedidos / son desaciertos pesados.” VEGA, Lope de. *Los novios de Hornachuelos*, acto I. En: *Obras escogidas*. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar: 1973-1990, tomo I, p. 724.

¹⁶⁵ MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara*. Santander: Universidad de Cantabria, 1998, p. 127-128.

sean moços, sean sueltos, sean viciosos, sino porque son simples, son maliciosos y son viciosos sus consejeros”,¹⁶⁶ mostrándose extremadamente beligerante con la nómina bufonesca.¹⁶⁷

Por las mismas fechas, y en mitad de este panorama de auge de la corriente literaria de los espejos que moderan la conducta, irrumpe con fuerza en España *Il Cortegiano*, de Baldassarre Castiglione¹⁶⁸ –traducido al español como *El Cortesano* en 1534 por Juan Boscán–,¹⁶⁹ archiconocido tratado de urbanidad que se convirtió en paradigma universal de cortesanía. En sus páginas, el escritor italiano confeccionó una instrucción del cortesano perfecto según el modelo clásico, cuyo enorme éxito no emana únicamente de la novedad de los valores enunciados, sino también por proyectar la atención sobre un nuevo protagonista distinto al rey: el cortesano. Aunque el dialogo imaginario transcurre en un ambiente festivo y distendido como la corte ducal de los duques de Urbino, Castiglione, fiel a la base normativa de los textos de *institutio*, advierte al cortesano de una serie de calidades y destrezas virtuosas que debía aprehender y exhibir para llevar a cabo el servicio honesto del príncipe, por lo que incide con vehemencia en la poca conveniencia de comportarse como un bufón, y guardarse de ir “(...) contando o remedando algo, de parecer truhanes o chocarreros o hombres de los que hacen reír con

¹⁶⁶ Cfr. GUEVERA, Antonio de, 1994, p. 322.

¹⁶⁷ El origen del *Libro áureo de Marco Aurelio* se debe al encargo personal que le hizo el emperador a Guevara como medio de entretenimiento para hacer más llevaderas unas fiebres cuartanas entre finales de 1524 y 1525. Poco tiempo después, y rivalizando con Guevara, el famoso bufón de la corte, don Francés de Zúñiga, empezó a redactar su famosa *Crónica Burlasca*, un manuscrito sumamente afamado cuya redacción y difusión se prolongó de manera periódica hasta 1529, corriendo pareja a la redacción y publicación del texto guevariano. Lo que empezó como una crónica de la vida del emperador –aunque ficticia y jocosa por la condición del bufonesco autor–, terminó siendo en realidad un escrito satírico y sensacionalista de la vida en la corte, en el que buena parte de los egregios cortesanos fueron zaheridos y despellejados por las burlonas descripciones que con su pluma hizo de ellos el bufón real. En sus páginas burlonas el texto de Guevara fue parodiado por el bufón, quien adoptó desde entonces una actitud de repulsa vehemente hacia los truhanes, la cual dejó más que patente una vez hubo amplificada su versión del epistolario con el *Relox de príncipes* en 1529. ZÚNIGA, Francesillo de, 1981, p. 52-53. MARQUEZ DE VILLANUEVA, Francisco. “Literatura bufonesca o del “loco”. *Nueva Revista de Filología Hispánica.*, 1985/1986, t. 34, nº 2, p. 515-518.

¹⁶⁸ Sobre la obra de Castiglione resultan fundamentales los estudios de: QUONDAM, Amedeo. *Questo povero Cortegiano. Castiglione, il Libro, la Storia*. Roma: Bulzoni, 2000; PROSPERI, Adriano (comp.). *La corte e il “Cortegiano”: un modelo europeo*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1980. Para la recepción de *El Cortesano*, véase: BURKE, Peter. *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave de espíritu renacentista*. Barcelona: Gedisa, 1998. Para su influencia en España: MORREALE, Margherita. *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el renacimiento español*. 2 vols. Madrid: Real Academia Española, 1959a.

¹⁶⁹ Margherita Morreale ofrece un análisis comparativo de las distintas “voces” del cortesano en el texto original de Castiglione y la posterior traducción Boscán para averiguar el significado que adquiere en cada uno. MORREALE, Margherita. “El mundo del cortesano”. *Revista de Filología Española*, 1959b, vol. 42, nº 1/4, p. 229-260.

sus necesidades o locuras (...)",¹⁷⁰ siendo esencial para cualquier aspirante a cortesano no confundirse con ellos.

El Cortesano acabó convirtiéndose en un arquetipo global de urbanidad que otorgó un protagonismo indirecto e inesperado al microcosmos de la corte, que pasó a acaparar la completa atención del discurso cortesano. Esto motivó la irrupción de una abundante literatura anticortesana que confrontaba la visión idealizada de las hiperbólicas descripciones de los cronistas reales, para destaparla como un lugar de hábitos parasitarios y de rivalidad desmedida en el cual anidaba la adulación y la lisonja –sello distintivo de la truhanería–, y que encontró de nuevo en la pluma de Guevara y en un nutrido grupo de seguidores la oportunidad de sacar a relucir las cloacas de un régimen áulico que resultaba menos magnífico de lo imaginado.¹⁷¹

¹⁷⁰ Cfr. CASTIGLIONE, Baldassarre. *El cortesano*, edición de Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994, p. 286-287.

¹⁷¹ Algunos de los escritos anti-cortesanos más significativos son: las *Epístolas* que Gutierre de Cetina escribió a Diego Hurtado de Mendoza, en 1543, y a Baltasar de León, en 1546, para quien “el humo y vanidad de esta corte / me tiene puesto en confusión y espanto”, donde “la disimulación es la que asiste” y “la murmuración quinto elemento”. *Obras de Gutierre de Cetina, con introducción y notas del D. Joaquín Hazañas y la Rúa*. Sevilla, 1895, II, p. 106-166 y 125-141. Poco después, Cristóbal de Castillejo publicaba el *Diálogo entre la verdad y la lisonja* (1545) y su afamado *Aula de cortesanos o diálogo de la vida de la Corte* (1547). El primero es un diálogo entre la Adulación y la Lisonja, donde incide con vehemencia en los perjuicios causados por la adulación en las cortes; en el segundo, el cortesano Prudencio se encarga de instruir al joven e inexperto Lucrecio, abordando el tratamiento del entorno áulico como *mare malorum* o mar tempestuoso donde naufragan muchos de los neófitos aspirantes cortesanos, pues “la corte es un gran mar, / profundo, tempestuoso / por do habéis de navegar, / que suelo ser peligrosos/ de tormentas (...)”. CASTILLEJO, Cristóbal de. *Aula de cortesano o Diálogo y discurso de la vida de corte*. En: *Las obras de Christoval de Castillejo, corregidas, y emanadas, por mandado del Consejo de la Santa, y General Inquisición*. En Anvers: Casa de Martin Nutio, 1598, BNE, R/18646, libro III, fol. 247v. espúes, Alonso de Barros escribió su *Filosofía cortesana*, tratado didáctico y moral a modo de instrucciones de un juego de mesa, una especie de tablero de 63 casillas que se corresponden según el autor con los años que se gastan en la corte, y en los que ha introducido emblemas como método de ilustración de sentencias didácticas. Las casillas marcan el recorrido para triunfar en la corte y no naufragar en sus turbulentas aguas, según su propia excelencia. MARTÍNEZ MILLÁN, José. “Filosofía cortesana de Alonso de Barros (1587)”. En: FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo; MARTÍNEZ MILLÁN, José; PINTO CRESPO, Virgilio (eds.). *Política, religión e inquisición en la España Moderna. Homenaje a Francisco Pérez Villanueva*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 461-482. También surgió el tópico de la corte como peligroso laberinto, como el que hizo el tratadista napolitano Julio Antonio Brancalasso en su *Labirinto de Corte. Con los diez predicamentos de Cortesanos...* (1609). En las mismas fechas, Covarrubias reprodujo en su emblema XXXV el centro de un laberinto en el cual se halla un caballero, y cuya lectura moral se resume en la imagen del cortesano entretenido que no logra hallar la salida por la distracción. ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “El laberinto de la corte. La imagen del cortesano durante el reinado de Felipe II”. En: *Felipe II: Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Escultura de Valladolid, del 22 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999. Madrid: Ediciones El Viso, 1998, p. 81-89.

La misma denuncia sobre la corte se observa en las *Coplas en vituperio de la vida de palacio y alabanza de aldea*, escritas por Gallegos, quien fue secretario del duque de Feri, que se recogen en: *Recueil de poésies castillanes du XVIe et du XVIIe siècle*. BNF, Esp. 373. Quevedo, pleno conocedor del ambiente de la corte con el cual se mostró ácidamente crítico, dejó constancia de su preferencia por la aldea en varios escritos, como el soneto dedicado “A un amigo que retirado de la corte pasó su edad” o la “Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escritas a don Gaspar de Guzmán, conde duque

Diez años después del *Relox de príncipes* publicaba Antonio de Guevara su controvertido *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, un relato moral en el que contraponía los beneficios de la vida rural (aldea) frente a la desahogada vida en la urbe (corte), aunque la novedad del relato estriba en que la diana de sus feroces críticas fue el microcosmos cortesano,¹⁷² del cual había sido un habitual. En este nuevo texto, escrito desde su posición de cortesano que transitó entre la corte de los Reyes Católicos y la del emperador Carlos V, enumera una serie de consejos para “más honestamente vivir” una vez el cortesano se haya retirado a la aldea. Con un discurso enfático que emana de sus vivencias personales y sin la necesidad de recurrir a un histórico antagonista como Marco Aurelio –ni para lanzar sentencias morales, ni para suavizar sus diatribas–, Guevara elabora un retrato descorazonador de la corte, un lugar de hábitos parasitarios en los que él mismo incurrió al confesar que “Solía holgarme de ver los bovos, oyr los chocarreros y hablar con los locos (...)”,¹⁷³ para denunciar poco después que “En la corte, cualquiera que quiere ganar de comer a ser truhán o loco o chocarrero, no sólo es por ello reprehendido ni castigado, mas aun es de mucho socorrido y de todos favorecido”.¹⁷⁴

En este contexto de producción cruzada de una literatura procortesana y anticortesana, la escritura nobiliaria, valioso canal de comunicación de la Alta Edad Moderna y un *habitus* reseñable en la sociabilidad cortesana,¹⁷⁵ se consolida como una prolífica fuente de información para indagar en los entresijos de la corte y en el papel de los bufones en ella. Mientras los manuales de educación de príncipes, elaborados por preceptores cuya redacción despersonificada y descontextualizada se ha construido sobre la base de estereotipos ejemplificantes que han llevado a codificar al hombre de placer como un elemento pernicioso del entramado cortesano, estos escritos de carácter biográfico son, por el contrario, una evocación directa de la memoria y experiencia cortesana con evidente voluntad normativa; una suerte de pedagogía aristocrática narrada

de Olivares, en su valimiento. Precisamente, la dura crítica que hizo del valido en esta última le costó la pérdida del favor real y su posterior retiro a la aldea.

¹⁷² El tratamiento del discurso cortesano en el libro de Guevara es analizado minuciosamente en: QUONDAM, Amedeo. “Addio allá Corte: il *Menosprecio* de Antonio de Guevara”. En: SCRIVANO, Riccardo. *Studi sul Manierismo letterario*. Roma: Bulzoni, 2000, p. 21-67. Posteriormente fue publicado al español en un volumen que recoge varios de sus estudios bajo el título: “Adiós a la corte. El *Menosprecio* de Guevara”. En: TORRES COROMINAS, Eduardo (ed.). *El discurso cortesano*, Edición e introducción de Eduardo Torres Corominas. Madrid: Polifemo, 2013, p. 340-380.

¹⁷³ GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Edición de Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, 1984 [1539], p. 127.

¹⁷⁴ GUEVARA, Antonio de. 1984 [1539], p. 224.

¹⁷⁵ Véase: BOUZA, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los Siglos XVI y XVII*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999b.

a base de consejos y advertimientos sobre las complejidades de la ciencia áulica para quienes se adentraban por primera vez en el peligroso laberinto de la corte para iniciar su particular *cursus honorum*.¹⁷⁶

La mención expresa a bufones entre las cartas e instrucciones de nobles permiten obtener datos reveladores sobre su desagradable acogida en la corte.¹⁷⁷ Los orígenes del género se han venido estableciendo en una afamada instrucción que compuso de su puño y letra el emperador Carlos V con motivo de instaurar una serie de medidas antes de partir a un largo viaje en 1543, y asegurarse así la salvaguarda del reino en la figura del príncipe Felipe.¹⁷⁸ En la correspondencia que el emperador mantenía con don Juan de Zúñiga, ayo del príncipe, éste admitía estar alarmado ante la inapropiada actitud de su hijo y la desidia que mostraba en sus tareas como futuro heredero. Ante tal situación, el emperador se vio en la obligación de redactar “esta carta o instrucción”, conocida como *Instrucción de Palamós*, para asegurar tanto el gobierno de sus “Reinos” como la “persona” del príncipe.¹⁷⁹ De entre las censuras dictadas, el emperador aconseja a su primogénito aparcar las compañías de sus queridos “loquillos”, de los que “no haréis tanto caso de locos como mostráis tener condición a ello, ni permitiréis que no vayan a vos tantos como

¹⁷⁶ Para una aproximación a la diversidad de tipologías de escritos, su estructura y contenido y el propósito de éstos: BARANDA, Nieves. “Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII”. *Bulletin Hispanique*, 1995, vol. 97, nº 1, p. 157-171. DADSON, Trevor. J. “Avisos a un cortesano: la epístola político-moral del siglo XVII”. En: LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.). *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla 2000, p. 373-394. JODAR JURADO, Rocío. “Cómo ser un buen cortesano en mil sencillos pasos: Gabriel de Bocángel y Juan de Matos Frago en las Delicias de Apolo (José Alfay / Francisco de la Torre y Sevil, 1670)”. En: REY HAZAS, Antonio; DE LA CAMPA GUTTIÉRREZ, Mariano; JIMÉNEZ PABLO, Esther (coords.). *La corte del Barroco: Textos, literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*. Madrid: Polifemo, 2016, p. 589-631.

¹⁷⁷ BOUZA, Fernando. “Usos cortesanos de la escritura. Sobre lo escrito en los espacios áulicos del Siglo de Oro”. *Cultura Escrita & Sociedad*, 2006, nº 3, p. 9-14. Sobre el acceso de los hombres de placer a la escritura, véase también: BOUZA, Fernando. “La estafeta del bufón: cartas de gente de placer en la España de Velázquez”. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 1999c, nº 2, p. 95-124. O el epistolario de don Gonzalo de Liaño estudiado en: BARANDA, Nieves. “Las cartas de un Gentilhombres de placer: Gonzalo de Liaño, «Trompeta en esta Corte»”. *Lectura y Signo*, nº 4, 2009, p. 9-33. BARANDA, Nieves. “Las epístolas bufonescas de Gonzalo de Liaño a la gran duquesa de toscana”. En: CIVIL, Pierre; CREMAUX, Françoise (eds.). *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, vol. 2 (CD), 2010, p. 53.

¹⁷⁸ Además del emperador Carlos V, distintos miembros de la familia real también se sirvieron de cartas o instrucciones para sus familiares y allegados a modo de advertencias y consejos. El rey Felipe II también escribió una instrucción dirigida a su hermano, don Juan de Austria: *Instrucción ordenada y escrita de mano de S.M. el Rey D. Felipe II para el señor D. Juan de Austria, su hermano, hecha en Aranjuez a 23 de mayo del año de 1569*. BARANDA, Nieves, 1995, p. 159. Más tarde, el rey Felipe III hizo lo propio con su hija, Ana, cuando ésta iba a partir a Francia. La instrucción está recogida como *Avisos que dio el rey Felipe a la infanta doña Ana su hija la christianissima de Francia*, dentro de: GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, 1623, p. 105-107.

¹⁷⁹ GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, Juan Luis. *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 164.

iban”. Sin embargo, de poco valieron estas advertencias, pues se sabe que la corte que Felipe II gobernó entre Valladolid y Madrid fue un hervidero de *loquillos*, por los cuales sintió, al parecer, gran estima, como demostrarían otros testimonios hológrafos.¹⁸⁰

Esta misiva conoció una amplia difusión en el núcleo de la corte, y se convirtió en un prototipo de carta-instrucción que sería heredado en el ámbito nobiliario. El hecho de que estos papeles estuviesen dirigidos a un destinatario específico no supuso, ni mucho menos, una restricción privativa, pues muchos estuvieron en circulación mediante multitud de copias o traslados manuscritos que garantizaban su difusión, para ser después recogidas en grandes volúmenes de papeles varios y curiosos que copaban los espacios de las bibliotecas nobiliarias.¹⁸¹

Uno de los primeros testimonios nobiliarios conservados y que asimilaron el modelo instaurado por el emperador es la instrucción que escribió doña Estefanía de Requesens para su hijo, don Luis de Requesens, antes de partir a Flandes para servir al príncipe, y en el cual se aprecia una pequeña mención a los locos cortesanos, sobre los cuales le aconseja:

“estar apartado de todo civilidad y de tratar con personas viles y baxas (...) Sed liberal en lo que os ha de honrrar y no seays prodigo en dar todo lo que os antojare ni en dar a locos ni a todos lo que os pidieren, que aunque estos tales o tengan por escaso, va poco en ello y quando os vean gastar donde es menester y en lo demás ordenadamente, os tendrán los que no lo entienden por cuerdo”.¹⁸²

De sus palabras se desprende una percepción comúnmente extendida de los truhanes y chocarreros de palacio, según la cual se servían de pronunciar adulaciones fingidas y lisonjas interesadas en los oídos de reyes y nobles para beneficiarse con mercedes y regalos.¹⁸³ Este podría tratarse de un testimonio de enorme valor, pues la noble catalana

¹⁸⁰ Muestra indiscutible de ello es la correspondencia privada mantenida entre Felipe II y sus hijas durante la jornada de Portugal, en la cual se menciona de manera recurrente a diversos loquillos de palacio con un evidente tono afectivo. BOUZA, Fernando, 1988.

¹⁸¹ BOUZA, Fernando. *Corre manuscrito*. Una historia cultural del Siglo de Oro. Madrid: Marcial Pons Historia, 2001, p. 137-170.

¹⁸² *Instrucción de la Señora Dona Estefania de Requesens, muger que fue de Don Juan de Çuñiga y Avellaneda, Comendador mayor de Castilla, para Don Luys de Requesens su hijo, yendo a Flandes a servir a su Magestad que entonces era príncipe*. Extraído de: MOREL-FATIO, Alfred. “La Vie de D. Luis de Requesens y Zúñiga”. *Bulletin Hispanique*, 1904, t. 6, nº 3, 1904, p. 201.

¹⁸³ BOUZA, Fernando, 1991, p. 66. En su *Aviso de privados*, fray Antonio de Guevara indicaba que “A los truhanes, ni los debe tener el honesto Cortesano por amigos, ni aun por enemigos; porque para tomarlos por amigos son inhonestos, y para tenerlos por enemigos son muy boquirrotos. No cure el buen Cortesano de atreverse con los truhanes, ni con los chocarreros, porque muchas veces vemos que no nos aprovecha

se trasladó a la corte junto a su esposo, don Juan de Zúñiga, ayo y preceptor del futuro Felipe II, al cual el emperador le confesó su preocupación por la asiduidad con la que el príncipe frecuentaba estas dudosas compañías. Doña Estefanía conocía de primera mano el funcionamiento de la máquina cortesana, y así lo hizo saber en su epistolario privado, en el cual hizo algunas menciones a diversos aspectos que allí transcurrían. Precisamente, en una de estas cartas que intercambió con la condesa de Palamós en fecha de 1535, ésta hacía alusión al conocido acto de la privanza,¹⁸⁴ a colación de una anécdota sobre el hijo del marqués de Aguilar que dejaba entrever las prontas ambiciones de estos nobles infantes por aspirar en la privanza junto al príncipe, llegando incluso a abrirse paso a codazos para poder establecerse lo más próximo a su persona física, como muestra indiscutible de una temprana a la par que enérgica rivalidad en la trayectoria cortesana.¹⁸⁵

Guevara expuso desde su faceta de cortesano curtido que para medrar en la corte había necesariamente que “visitar, servir, sufrir, presentar, preservar, para así poder privar”.¹⁸⁶ Integrarse en el selecto y reducido grupo de íntimos del príncipe implicaba acceder a su real persona, tener la oportunidad de impresionarlo con su servicio y lealtad y ganarse así su favor, siendo este el camino principal para obtener riquezas, poder y la ansiada “gracia” real, algo que contra todo pronóstico sí lograron ostentar algunos miembros de la élite de las sabandijas palaciegas. Relegados a los márgenes de la arquitectura cortesana como resultado de una persistente campaña de difamación y de los prejuicios derivados de un oficio infame e irrelevante desde la concepción del *cursus honorum*, Bouza supo advertir detrás de sus máscaras ridículas su desconocida faceta de “privados modernos”, aquellos que, aunque alejados del sentido político asociado al

tanto la amistad de un cuerdo, cuanto nos daña la enemistad de un loco. Si les quisiere dar algo, sea de manera que a ellos tape la boca, y él no dañe a su conciencia: porque el Caballero que se precia más de Cristiano que de cortesano, otro tanto debe dar a los pobres, porque rueguen a Dios por él, cuanto da a los truhanes, porque digan ante el Rey bien de él”. Cfr. GUEVARA, Antonio de. *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*. Madrid: Edición por la Viuda de Melchor Alegre, 1673 [1539], cap. IX, p. 154-155. <https://www.filosofia.org/cla/gue/guepc.htm> (22/02/2021)

¹⁸⁴ Covarrubias define *Privar* en segunda instancia como “ser favorecido de algún señor (...) porque se particulariza con él, y le diferencia de los demás: y este se llama Privado, y el favor que el señor le da Privanza”. COVARRUBIAS, Sebastián de, fol. 149r. Para una aproximación al fenómeno de la privanza en la corte española, véase: ELLIOTT, John H. “Unas reflexiones acerca de la privanza española en el contexto europeo”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1997, nº 67, p. 885-900; además del clásico estudio sobre la figura del duque de Lerma en su trayectoria en la privanza cortesana: FEROS, Antonio. *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Marcial Pons Historia, 2002.

¹⁸⁵ BOUZA, Fernando. “Servir de lejos. Imágenes y espacios del *Cursus Honorum* cortesano de la España de los Austrias”. En: VACA LORENZO, Ángel (coord.). *Europa: proyecciones y percepciones históricas. Actas de las VIII Jornadas de Estudios Históricos organizados por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p. 74-75.

¹⁸⁶ Cfr. GUEVARA, Antonio. 1673 [1539], p. 181. <https://www.filosofia.org/cla/gue/guepc.htm> (22/02/2021)

régimen de la privanza, se habían afianzado junto al príncipe mediante el inquebrantable vínculo de la amistad, beneficiándose así de su completa confianza y afecto,¹⁸⁷ lo que les podría haber llevado a adoptar unas ínfulas de altivez que no a todos agradaba.¹⁸⁸

A diferencia de la venturosa trayectoria de estos peculiares privados, muchos de los cortesanos “hidalgos” se toparon con serias dificultades para establecerse en el servicio del príncipe, y, por extensión, en su propia gracia; testigos del desmoronamiento de sus ambiciones cortesanas frente al vertiginoso ascenso de los chocarreros en la privanza, como proclamó sentencioso uno de los grandes precursores de la literatura antiáulica, Cristóbal de Castillejo, para quien “allí tuercen los jueces / la balança, / y lo que un bueno no alcança / con virtud y con razón, / lo suele dar la privança / a otros que no lo son”.¹⁸⁹ Esta se convirtió, pues, en una motivación personal que impulsó la redacción de algunos de los testimonios nobiliarios más críticos y censurables para con la mecánica de la corte y con los hombres de placer, por extensión.

Alrededor de 1567, el cortesano Eugenio de Salazar escribió su conocida *Carta a un hidalgo amigo del autor llamado Juan de Castejón* sobre el “modo, uso, tratos y cosas de la corte”, y que se trata de una de las declaraciones más despectivas sobre los truhanes, a los cuales define con tal embestida diatriba:

“Darse han en esta corte mil contradictorias verdaderas (...) Hombres de grande autoridad y veneración; y hombres (hablando con perdón de los que lo son) tan bajos de pensamientos, tan viles, apocados é infames que con razón pueden ser tenidos por la hez del mundo. Entre los cuales juzgo por más bajos y viles estos truhanes, que por más honrarlos ya los llamamos locos, y si los baptizásemos con su verdadero nombre, los llamaríamos bellaquiarcas, como llamamos heresiarcas á los caudillos mayores de los herejes. Son estos bellacos tales, que si en su oficio mueren, ni el cielo los ha de querer, ni el purgatorio los ha de admitir, y aún los gentiles antiguos creyeron que el infierno se había de despreciar de acogerlos,

¹⁸⁷ BOUZA, Fernando, 1996, p. 83-85.

¹⁸⁸ “Veo oy privados, que ayer eran menos, / que como gallos de yndias van hinchados / llenos de Rey, de vanidad rellenos”. SALAZAR, Eugenio de. “Sátira por símiles y comparaciones contra abusos de la Corte”. *Silva de poesía*, c. 1575. fols. 232r-246r; fol. 232v. <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=62125> (22/02/2021)

¹⁸⁹ Cfr. CASTILLEJO, Cristóbal de., 1598, libro III, fol. 249v.

porque no las almas que allá están gustan de sus truhanerías, ni los diablos se precian de bailar al són de sus guitarras.”¹⁹⁰

Aunque el cortesano no ofrece ningún motivo concreto que justifique su expresa animadversión hacia los locos de palacio, es probable que la respuesta más certera se halle en la intrínseca repulsa que albergaban muchos aspirantes a cortesanos hacia éstos a consecuencia de su buena fortuna en la carrera por la privanza junto al príncipe, algo de lo cual no pudieron beneficiarse muchos, ni siquiera él. La vida de Salazar transcurrió durante algún tiempo entre Toledo y la corte, donde anduvo de manera inestable como “pretendiente de varas”, llevando una “aperreada vida” cuyas dificultades describió con donaire y pesar en su *Carta de los Cata-riberas*,¹⁹¹ para más tarde dedicar dentro de su *Silva de poesía* una amarga sátira sobre los abusos de la corte, la cual se había convertido, a su parecer, en una corruptela de vicios donde gustaban de cosas “*orates*”, y en donde la presencia de truhanes y chocarreros parecía ser cada vez más abundante:

“Ay virtuoso, que’ en paciencia tome?

El ver tanto tahúr, tanto fullero

por donde quiera que’ en la corte’ asome?

tanto truhan, y tanto chocarrero,

tanto ladrón, y tanta hembra astrosa,

tanta tercera, y tanto mohatrero?”¹⁹²

La corte en esto es heredad viciosa

de pan sembrado, y llena de maleza,

al provechoso trigo muy dañosa.”¹⁹³

¹⁹⁰ SALAZAR, Eugenio de. *Cartas de Eugenio de Salazar: vecino y natural de Madrid, escritas á muy particulares amigos suyos; Publicadas por la sociedad de Bibliófilos Españoles*. Madrid: Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866, p. 6-7.

¹⁹¹ “Yo salí de mi casa cinco meses há para venir á esta corte, que acorta á los largos de moneda, y aún alarga mal de su grado á los cortos de ánimo para gastarla; y llegué á ella con tanto deseo de ser proveido, cuanto arrepentimiento tengo ahora de haber venido por provision. Pues (aunque tarde), ya conozco y veo que bien por lana y volveré tresquilado, pues son tantos los que pretenden ser proveidos, que si Dios no hiciese en los oficios un milagro semejante al de los cinco panes y dos peces, sería imposible caber bocado á la centésima parte de las bocas que acá están abiertas”. SALAZAR, Eugenio de., 1866, p. 60.

¹⁹² La Real Academia Española de la Lengua define *mohatrero* como “persona que hace mohatras”, que significa “fraude, engaño”. <https://dle.rae.es/mohatrero>

¹⁹³ SALAZAR, Eugenio de, 1575, fol. 242r. <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=62125> (22/02/2021)

Como sucedía con Eugenio de Salazar, don Juan de Silva, conde de Portalegre, conoció de cerca las dificultades que suponía aspirar en la carrera cortesana. Con una amplia trayectoria al servicio de Felipe II, Portalegre fue saltando de un cargo palatino a otro para finalmente terminar ejerciendo el grueso de su carrera en Portugal, principalmente como embajador, consejero y gobernador. Sin embargo, pese a su evidente esfuerzo para obtener el beneficio de la merced del rey no logró que éste le dispensara enteramente su gracia; un *cursus honorum* que experimentó diversos tropiezos, en especial tras la reforma de la etiqueta en 1548, lo que le sumió en un profundo sentimiento de decepción para con el sistema cortesano.¹⁹⁴ Como consecuencia del fracaso de gran parte de sus aspiraciones, Portalegre se desquitó con la redacción de uno de los testimonios más simbólicos y difundidos de la escritura nobiliaria, la *Instrucción* que redactó en 1592 para su hijo, don Diego de Silva, en forma de glosa o adición de un texto anterior elaborado en 1548 por don Juan de Vega para su hijo, Hernando de Vega.¹⁹⁵ En ella, Portalegre exhibe una actitud crítica con los bufones de la corte, a quienes acusa de ser expertos aduladores que lograban introducirse en la gracia del rey con sus lisonjas simuladas, por lo cual eran honrados y favorecidos desmerecidamente:

“Esta muy bien advertido lo que ordena este capitulo, que se resume en persuadir que los cautos se obstenga de gracejar y mover risa y de imitar a los que lo hacen porque sospecho de vuestro humor que no dareys en este inconveniente, no os cargo en ello la mano (...) Y porque ay algunos en la Corte que por hacerse graciosos quentan quentos que no son verdad, y hablan demasiado os haveis de guardar desto y aunque veáis que la gente se rie con ellos y los señores los admiten, y aun algunas veces los honrran no se ha de tener ningún deseo de aquel estado, porque los mismo que huelgan, y parece que tienen quenta con ellos, los tienen en poco en lo sustancial y secreto, y a los que son personas asentadas, y no curan de

¹⁹⁴ Sobre la figura de Portalegre y la evolución de su carrera cortesana: BOUZA, Fernando. “Corte es decepción. Don Juan de Silva, Conde de Portalegre”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1994, p. 451-502.

¹⁹⁵ *Instrucción de D. Juan de Silva, Conde de Portalegre, cuando embió a D. Diego, su hijo, a la corte. Añadiendo otra que Juan de Vega dio a Hernando de Vega, su hijo, embiándole a Flandes*, 1592. BNE, Mss. 10259, fols. 249r-291v. La instrucción de Portalegre es analizada en el texto citado de Bouza, entre las páginas 486 y 499; así como en otros estudios del autor como *Corre Manuscrito: una historia cultural del siglo de Oro e Imagen y propaganda: Capítulos de la historia cultural del reinado de Felipe II*, donde aparece transcrita en el Apéndice III, p. 219-233.

aquellas gracias los estimas en mas, aunque no parezca que tiene tanta cuenta con ellos.”¹⁹⁶

Tras concluir el análisis de algunas de estas epístolas político-morales sobre la corte, el historiador Trevor J. Dadson sentenció lo siguiente:

“Todos los autores de estas epístolas político-morales tenían lazos con la vida de corte: eran burócratas a la vez que literatos, pretendientes a mercedes o favores, dependientes del poder y gracia de otros. Todos habían tenido que utilizar su pluma para ganar puestos, lisonjear a quien ostentaba el poder, alabar a quien pudiera ayudarles. Tenían conocimiento directo de los escollos de la vida cortesana y la inseguridad y preocupación que traía una pretensión. Es razonable suponer que esta experiencia informaba sus poemas político-morales. Por tanto, los consejos que daban a jóvenes pretendientes –llámense Fernando, Clito, Aguirre, Montanio, Lucindo, Fabio– derivaban, no de una comprensión teórica de la vida de corte, sino de una experiencia práctica y diaria: gran parte de la popularidad de estos poemas se debía, qué duda cabe, al énfasis puesto en lo práctico y lo pragmático”.¹⁹⁷

Este es, probablemente, el motivo real que se esconde tras las dilatadas antipatías hacia los bufones de palacio en el conjunto de la literatura normativa. Los autores de estas cartas o instrucciones, como Salazar, Portalegre o el propio fray Antonio de Guevara, quienes pese a ser instruidos en las complejidades de la ciencia áulica para alcanzar la gloria junto al príncipe, terminaron fracasando en sus pretensiones iniciales de medro; en cambio, los hombres de placer, por su mera condición de graciosos y aduladores, habían logrado aposentarse en la corte junto al rey, algunos con la distinguida condición de privados escogidos desde el selectivo fenómeno de la gracia, ni más ni menos.

Con todo, resulta clave atender al momento en el que fueron redactados los escritos perniciosos escogidos para comprender las dificultades a las que se enfrentaron y que alentaron tales críticas desde la libertad del papel y la pluma. Portalegre, por ejemplo, es uno de los casos más esclarecedores de aquellos eternos postulantes cuya trayectoria se vio mermada coincidiendo con la instauración del ceremonial borgoñón en 1548 –más esplendoroso pero mucho más reducido en comparación con el tradicional sistema

¹⁹⁶ *Instrucción de D. Juan de Silva, Conde de Portalegre, cuando embió a D. Diego, su hijo, a la corte. Añadiendo otra que Juan de Vega dio a Hernando de Vega, su hijo, embiándole a Flandes, 1592.* BNE, Mss. 10259, fols. 249r-249v.

¹⁹⁷ Cfr. DADSON, Trevor J., 2000, p. 380.

castellano—, lo cual supuso un importante retroceso en la obtención de cargos y oportunidades para los nobles castellanos, que ahora pasaron a ocupar los servidores de Borgoña. Esto trajo consigo una serie de cambios aparejados que dificultaban, más si cabe, los designios nobiliarios: Felipe II inició un proceso de ocultamiento voluntario que obstaculizaba enormemente cualquier tipo de acceso a su persona física, convertido en una figura invisible a la par que inaccesible que impedía a los cortesanos poner en práctica sus habilidades y valías, pues como bien señaló Bouza “Estar cerca del rey siempre ha sido un patrimonio político, siempre ha sido un botín lleno de oportunidades (...)”. Desempeñar un oficio en palacio era la mejor justificación posible para residir en la corte, de modo que para los nobles que deseaban alcanzar cargos en el gobierno el acceso al monarca se hacía indispensable, y más en tiempo de mudanzas. Un buen cortesano sabía que, además de ver y ser visto por el príncipe, tenía también que hacer todo lo posible para ganarse su confianza, lo que requería mimetizarse con el príncipe, adaptarse a la imagen y a los gustos de éste, como ya anunciara Antonio de Guevara.¹⁹⁸ No obstante, ser visto por el príncipe no siempre era sinónimo de éxito, pues sólo unos pocos afortunados lograban cumplir con su misión de acceder a su persona con total libertad, un disputado privilegio al alcance de las sabandijas palaciegas.

Debió de ser tal su apego al príncipe que su presencia resultaba exagerada para desencantados cortesanos como Eugenio de Salazar, quien percibía en ello los síntomas de una progresiva degeneración de la antaño pulida atmósfera cortesana. Se lamentaba el cortesano que junto a las personas reales y dignas —“piedras crecidas, fuertes y bien labradas”— coexistiera una congregación de sujetos indignos —“cascajo, guijo y callao”—, en cuya irreverente clasificación incluyó a los hombres de placer.¹⁹⁹ Casualmente, las protestas de Salazar coinciden en el tiempo con la cambiante situación que experimentó la ciudad de Madrid una vez se hubo establecido como capital y corte de monarquía hispánica —primero en 1561 por orden del rey Felipe II, y posteriormente en 1606 tras un

¹⁹⁸ “Asimismo aprovecha mucho para ganar la voluntad del príncipe mirar a qué es el príncipe inclinado; es a saber, a música, o a caza, o a pesca, o a montería, o a la gineta, o a la brida, y vista su inclinación amar lo que él amar y seguir lo que él sigue. Los príncipes son como voluntariosos a las veces quieren más a unos criados por verles inclinados a lo que ellos quieren que a otros por los trabajos que por ellos pasan. El curioso cortesano téngase por dicho que todo lo que el rey aprobare ha de tener por bueno y todo lo que a él no agradare ha de tener por malo.” Cfr. GUEVARA, Antonio de. 1673 [1539], p. 86. <https://www.filosofia.org/cla/gue/guepc.htm> (24/02/2021)

¹⁹⁹ “(...) en esta máquina entre las buenas piezas del ángulo hay mucha frogá y turrónada de bellacos, perdidos, facinerosos, homicidas, ladrones, capeadores, tahúres, fulleros, engañadores, embaucadores, aduladores, regatones, falsarios, rufianes, pícaros, vagabundos, y otros malhechores amigos de hacer el mal (...) que la corte es una universidad grave, autorizada, lustrosa, llena y muy vária, donde tiene votos, así los malos como los buenos, así los simples como los prudentes”. SALAZAR, Eugenio de, 1866, p. 2 y 11.

breve interludio de cinco años bajo el reinado de Felipe III—. ²⁰⁰ Las mudanzas improvisadas conllevaron la transformación acelerada de villa medieval a la desordenada capital de una monarquía universal, cuyas consecuencias fueron múltiples y desiguales: los nobles se apresuraron en fijar su residencia en la recientemente estrenada ciudad; se instauró un clima de competencia desmedida por obtener cargos, mercedes y favores – bien fuera del rey o sus ministros–; y, además, se produjo un éxodo masivo de gentes provenientes de los bajos fondos de la sociedad del Antiguo Régimen que generaron un clima marginal en el que imperaba la delincuencia, la picaresca y la necesidad de vivir de la riqueza ajena, ²⁰¹ lo cual encontró en la literatura un esencial testimonio y canal de difusión. ²⁰²

La corte madrileña ejerció como importante foco de comunicación literaria que marcaría la evolución de una producción escrita que respondía a las problemáticas sociales que allí se estaban produciendo a través de una proliferación de géneros e historias donde Madrid se convirtió en el eje conceptual y discursivo, bien como escenario, bien como propio eje del relato. ²⁰³ Sobre la superficie de la capital, diferentes literatos aprovecharían para escribir algunas de las historias más reseñables del género picaresco, muchas de las cuales narraban la vida y aventuras de rufianes, mendigos,

²⁰⁰ Sobre la consolidación de Madrid como capital ceremonial de la Monarquía Hispánica, véase la introducción de: DEL RÍO BARREDO, María José. *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Prólogo de Peter Burke, Madrid: Marcial Pons Historia, 2000, p. 5-17.

²⁰¹ Para la conflictividad de la época y los distintos sujetos sociales que participan en ella, resultan esenciales los tradicionales estudios de: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1963. MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975. De manera más específica, el historiador José Deleito Piñuela estudió en varias ocasiones el ambiente de la corte y la capital madrileña, prestando atención al clima de degeneración moral y social en: DELEITO PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1998; y, también en: *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, concretamente los tres últimos epígrafes del libro que versan sobre “Los peligros de la Corte”, “El reflejo literario de la picaresca madrileña” y “Los detractores de Madrid”. Más reciente es el compendio de estudios de: MORÁN, Miguel; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.). *El Madrid de Velázquez y Calderón: Villa y corte en el siglo XVII*. 2 Vols. Estudios Históricos. Madrid: Caja Madrid, 2000; en especial el estudio de: GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. “La nueva Babilonia de España”. 2000, vol I, p. 17-40.

²⁰² Los manuales de avisos a forasteros fueron especialmente prolíficos en este sentido, pues supieron retratar la nueva realidad de la corte en forma de compendio de advertencias y consejos morales que previenen a los forasteros llegados a Madrid de los peligros que allí acechaban, tales como lugares peligrosos a evitar, cuidado en la elección de sus amistades, evitar ocios fatuos y huir de “hombres que guardan en la corte, cuyo trato y conversación también es peligrosa y dañosa”. LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio. *Guía y Avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1885. Para el género de los avisos a forasteros, véase: SÁNCHEZ ALONSO, Begoña. “Los avisos de forasteros en la corte”. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. 1925, nº 7, vol. 2, p. 325-336.

²⁰³ “De la corte tratan estos textos, en la corte se sitúa su acción y con ella está relacionada las problemáticas que plantea”. Cfr. RUÍZ PÉREZ, Pedro. “La corte como espacio discursivo.” *Edad de Oro*, 1998, vol. XVII, p. 195-211.

pícaros y mujerzuelas; una cofradía de ganapanes y buscavidas de baja estofa que llegaban a la corte madrileña para hallar fortuna a costa de tretas y embustes, pues como bien la describiera Castillo Solórzano en *Las harpías en Madrid y coche de las estafetas*:²⁰⁴

“Es Madrid, un maremagno donde todo bajel navega, desde el más poderoso galeón, hasta el más humilde y pequeño esquife: es el refugio de todo peregrino viviente; el amparo de todos los que buscan su grandeza anima a vivir en ella, su trato hechiza y confusión alegre. ¿A qué humilde sujeto no engrande y muda condición para aspirar a mayor parte?”²⁰⁵

Mientras el círculo de cortesanos de Carlos V y Felipe II fueron fervientes consumidores de novelas de caballerías y poemas épicos que evocaban y exaltaban un universo pastoril y cortés como nostálgicas remembranzas de las cortes caballerescas de antaño, estas amables ficciones literarias empezaron a languidecer a partir del Seiscientos en favor de historias cómicas y de aventuras protagonizadas en su mayoría por tipos miserables y tunantes llegados en masa a la capital, y que tuvieron en la novela picaresca una de sus máximas expresiones.²⁰⁶ Así, las inquietas vidas de Guzmán de Alfarache, Lázaro de Tormes, don Pablos o Estebanillo González, las cuales terminaron viralizándose y convirtiéndose en una lectura distendida de la aristocracia, se han puesto en relación con la cronología de la evolución que experimentó el arte de la bufonería:²⁰⁷ pícaros en origen que con su astucia y embustes finalmente lograron licencia para la corte, obtener sustanciosos privilegios y gozar de la proximidad y el favor de reyes y poderosos; un fiel reflejo de los conocidos modos truhanescos, además de una evidente síntesis o reflejo –que no retrato– de la mentalidad de la sociedad barroca.²⁰⁸

²⁰⁴ SANZ AYÁN, Carmen. “Minorías y marginados”. En: NIETO ALCALÁ-ZAMORA, José. (dir.). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Temas de Hoy, 1989, p. 138-142.

²⁰⁵ Cfr. CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de. *Las Harpías en Madrid y coche de las estafetas*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907, p. 8-9.

²⁰⁶ CHEVALIER, Maxime. *Lecturas y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Turner, 1976. p. 65-103.

²⁰⁷ Véanse al respecto: RONCERO LÓPEZ, Victoriano. “El arte de la bufonería en el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán”. En: *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marca Vitsé*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 907-921. RONCERO LÓPEZ, Victoriano. *De bufones y pícaros: La risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

²⁰⁸ MARAVALL, José Antonio. “Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros”. *Ideologies and Literature*, 1, 4, 1977, p. 3-32. Posteriormente recogido en: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990, p. 119-158.

Precisamente, el pícaro Lázaro de Tormes conocía de sobra que la aspiración mayor de una persona en este mundo era poseer un cargo en la corte, y por ello, haciendo memoria de su trayectoria, daba por buenos todos los trabajos y fatigas que había pasado a lo largo de su vida al considerar que habían merecido la pena por el hecho de haber obtenido finalmente su ansiada recompensa: “Y con favor que tuve de amigos y señores, todos mis trabajos y fatigas hasta entonces pasados fueron pagados con alcanzar los que procuré; que fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tiene”.²⁰⁹

1.2.3. Voces de buen y de mal humor

Comienza el primer libro de *El cortesano*, de Baldassarre Castiglione, con una conversación que transcurre en los aposentos de la duquesa Elisabetta Gonzaga en el palacio ducal de Urbino la noche del 8 de marzo de 1507 entre la propia duquesa, míser Cesare Gonzaga, el conde Ludovico de Canossa y doña Emilia Pía, donde proponen varios juegos para amenizar la velada, siendo uno de los escogidos cómo “formar al prefecto cortesano”, hilo argumental que dirigirá el resto del diálogo imaginario. En mitad de la conversación se preguntaba el conde acerca de la posible procedencia de la gracia,²¹⁰ hasta llegar a la siguiente conclusión: “Usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el que se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado. De esto creo yo que nace harta parte la gracia”.²¹¹ Este supuesto disimulo del esfuerzo que implica cualquier tarea es definida en el texto original italiano con el término *sprezzatura*,²¹² cuyo paradigma se personifica en el arte de los antiguos oradores, quienes disimulaban su esforzada retórica

²⁰⁹ *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus formas y adversidades*. Edición de Antonio Bleuca. Madrid, 2001, p. 173.

²¹⁰ El término “gracia” engloba diversos significados o acepciones en la cosmovisión cortesana. En el texto original de Castiglione el termino se vincula a los “valores estéticos del decoro” en términos de gentileza, aunque en la traducción castellana de Boscán también adquiere la significación de “chistoso” o “evocador de risa”, en referencia al ámbito verbal. MORREALE, Margherita. “Castiglione y «El héroe»: Gracián y «Despejo»”. En: *Homenaje a Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1958, p. 137-143.

²¹¹ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 26, p. 143-144.

²¹² Castiglione especifica que *sprezzatura* es probablemente un término nuevo, de manera que Boscán, al igual que le sucedió con otros términos o expresiones italianas, se encontró con cierta dificultad para hallar una traducción.

tras una aparente espontaneidad natural, pues para el italiano “la mejor y más verdadera arte es la que no parece ser arte”.²¹³

Castiglione fue un experto conocedor de las dinámicas que controlaban la sociabilidad cortesana, y en su modelo normativo de referencia universal para la creación del cortesano ideal era consciente de la necesidad de que éste debía manejar con destreza una serie de aptitudes esenciales para progresar en la ciencia de la cortesanía, tales como el gesto, la palabra, la escenografía o los propios modales como valores codificados de expresión simbólica y gran eficacia comunicativa.²¹⁴ De entre todas ellas, la oralidad, ese arte de la conversación y el buen hablar que dominaban los oradores más diestros, se postula como una facultad primordial para la configuración del perfecto *cortigiano* como evidente medio de exhibición de la gracia. Así, míser Cesare Gonzaga acababa reconociendo que “El cortesano ha de dar lustre a todas sus obras y palabras y ademanes y, en fin, a todos sus movimientos con la buena gracia. Esta queréis que sea la sal que se haya de echar en todas las cosas para que tengan gusto y sean estimadas. Y cierto creo yo que en esto sin mucha dificultad todos serán de vuestra opinión. (...) porque hasta la sola fuerza del vocablo prueba que el que tiene gracia aquél agrada”.²¹⁵ Por ello, Castiglione insiste en el transcurso de su tratado en la necesidad de “*formar con parole*” o “formar con palabras” al perfecto cortesano,²¹⁶ pues precisamente en el hablar se manifiesta la gracia del *gentiluomo* como muestra natural de su noble condición e ingenio.²¹⁷

Cicerón, como gran precursor de la práctica oratoria y de la teoría retórica, advirtió en la risa una cualidad esencial del perfecto orador, por lo que éste debía emplearla como

²¹³ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 26, 1994, p. 144-145.

²¹⁴ CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. “Fisionomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2001, nº 147, p. 26-37.

²¹⁵ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 24, p. 140.

²¹⁶ “*Per reprimere adunque molti sciocchi, i quali per esser prosuntuosi ed inetti si credono acquisitar nome di bon cortegiano, vorrei che'l gioco di questa serà fusse tale, che si elegesse uno deella compagnia ed a questo si desse carico di formar con parole un perfetto cortegiano, explicando tutte le condizioni e particular qualità, che si richieggono a chi merita questo nome; ed in quelle cose che non pareranno conveniente sia licito a ciascun contradire, como nelle scule de' filosi a chi tiene conclusión*”. CASTIGLIONE, Baldassarre. *Il libro del Cortegiano*. Amedeo Quondam, Nicola Longo (eds.). Milano: Garzanti, 1981, libro I, cap. XII, p. 35-36. La edición española de Mario Pozzi difiere de la traducción original italiana: “Así que, por castigar a muchos locos, los cuales piensan en ser buenos cortesanos si van cargados de presunción y hacen mil desenvolturas fuera de propósito, pareceme que hará al caso que agora sea nuestro juego escoger alguno de la compañía, el cual tome cargo de formar un perfecto cortesano, splicando en particular todas las condiciones y calidades que se requieren para merecer este título. Y si algo se dixere que no parezca convenir a este propósito, pueda cada uno de nosotros contradecir a ello como hacen los filósofos en las disputas”. Cfr. CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 12, p. 120.

²¹⁷ Baltasar Gracián dedica el discurso LXII de su *Agudeza y arte de ingenio* a las “Ideas de hablar bien”. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1980, tomo II, p. 242-253.

recurso retórico para levantar el ánimo del auditorio, pues burlar con respeto en la conversación es una de las principales características del *homo facetus*, vigilando siempre el estilo y la manera según la calidad de aquellos a quienes se trate.²¹⁸ El humanismo italiano recuperó estos postulados referentes a “facecias” en el arte de la conversación.²¹⁹ Consciente de los beneficios del recreo, Castiglione aconseja al cortesano por boca del conde evadirse momentáneamente de la gravedad de las palabras para que “descienda a las otras de placer, como de juegos de motes y de burlas”,²²⁰ siempre y cuando éste “sepa con una buena dulzura hacer que huelguen con él los que le oyeren, y levantallos discretamente con motes y gracias y buenas burlas y hacellos reír de manera que, sin más ser pesado, sea gustoso para lo que lo hubiere de ser”.²²¹ Así pues, siguiendo los principios de la eutrapelia,²²² el humor áulico queda circunscrito a una secuencia de donaires discretos, motes agudos o *facezie*;²²³ prudentes diversiones que se consagran como sucintas fórmulas de expresión de ingenio y locuacidad por parte del cortesano,²²⁴ y entre las cuales no se contemplaban las hirientes formas de comicidad practicadas por bufones y chocarreros,²²⁵ las cuales siempre serán condenadas desde la perspectiva de la moral y la urbanidad.

La simiente cultural, sociológica y ritual implantada por Castiglione germinará en otros “cortesianos” o escritos preceptivos posteriores que, con mayor o menor acierto, se

²¹⁸ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro II, cap. 17, p. 230.

²¹⁹ BISTAGNE, Florence. “Pontano, Castiglione, Guazzo: facétie et normes de comportement dans la *trattatistica* de la Renaissance”. *Cahiers d'Études Italiennes*, 2007, n° 6, p. 183-192.

²²⁰ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro I, cap. 34, p. 161.

²²¹ CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro II, cap. 41, p. 262.

²²² La Eutrapelia, o diversión mesurada, es un concepto propio de la Retórica clásica que alude a la idea de la risa como ejemplo de modales corteses, consistente en un humor comedido y prudente propio de individuos elegantes y distinguidos, que se opone frontalmente a la risa hiriente, exagerada y socarrona que se asociaba a sujetos de clases bajas y al gremio de la bufonería. RONCERO LÓPEZ, Victoriano. “El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro”. En: ARELLANO, Ignacio; RONCERO, Victoriano. *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2006, p. 291.

²²³ MORREALE, Margherita. “Cortegiano faceto y burlas cortesianas. Expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa”. En: *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid: Real Academia Española, 1959a, t. I, p. 203-227.

²²⁴ “La otra suerte de donaires es breve y está solamente en los dichos prestos y agudos que alguna vez pican, como suelen pasar entre nosotros muchas veces, y aun parece que no tienen gracia si no muerden algo; éstos entre los antiguos solían también llamarse dichos, agora comúnmente se llaman gracias o donaires o, en cierta coyuntura, motes, si quisiéredes”. Cfr. CASTIGLIONE, Baldassarre, libro II, cap. 43, 1994, p. 267. De entre los diversos ingenios retóricos, Baltasar Gracián reconoció que los apodos –o motes– son “sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto”. Cfr. GRACIÁN, Baltasar de, discurso XLVIII, “De la agudeza en apodos”, tomo II, 1980, p. 146. Para los “motes” en el ambiente cortesano, véase: CHEVALIER, Máxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992, en especial los cuatros primeros capítulos.

²²⁵ El cortesano “no ha de hacer reír siempre ni burlar desatentadamente, como hacen los necios y los locos y los truhanes”. CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro II, cap. 46, p. 272-273.

ocuparon de reelaborar e irradiar los valores originales tanto en materia de conversación²²⁶ como en lo tocante a la censura de la praxis bufonesca. En el ámbito hispánico, uno de los principales encargados en propagar los ideales de comportamiento dictados fue Lucas Gracián Dantisco en su *Galateo español*, el cual es una ampliación del texto que algunos años antes había escrito el cardenal italiano Giovanni de Della Casa, bajo el título de *Il Galateo*.²²⁷ El italiano, aunque ciertamente más discreto en materia de burlas que su compatriota Castiglione, también reconoce los beneficios que reporta el ejercicio mesurado de las burlas agradables o agudezas –*motti* o *beffe*– en la conversación, las cuales deben emplearse con presteza, ingenio y discreción frente al ofensivo escarnio propio de burladores, pues no le conviene burlar ni decir agudezas a cualquiera que se lo proponga, “sino sólo al que puede”.²²⁸ Hacer uso de donaires desmedidos y humillantes replicando las fórmulas de bufones y chocarreros no convenía ni al cortesano ni a cualquier individuo prudente y virtuoso, extendiéndose más allá de los lindes de palacio en la figura capital de Baltasar Gracián, quien se mostró especialmente crítico al respecto. Gracián tenía una visión negativa de la risa puesto que interfería negativamente con el prototipo de hombre prudente gracianesco. Por ello, en la brevedad que dedica al tema de la risa en *El discreto* lo hace desde una perspectiva moralizadora bajo el enunciado “no estar siempre de burlas”. Considera que “el que siempre está de burlas nunca es hombre de veras”, por lo que invita a ser comedido en su uso y ser consciente de con quien se emplean, pues “el mismo nombre de sales está avisando cómo se han de usar”. Los graciosos “viven desacreditados” por hacer un uso abusivo de la gracia que los convierte en bufones, en tanto que “los hombres cuerdos y prudentes siempre hicieron muy poca merced a las gracias”.²²⁹

Por tanto, estos tratados de urbanidad y buenas maneras coinciden, desde la base humanista del texto madre de Castiglione, en el valor de la palabra como síntoma de sofisticación y agudeza. La risa y la burla son habilidades necesarias para sobrellevar las

²²⁶ Sobre los manuales de conversación que se publicaron en otros territorios europeos, como Francia e Inglaterra, entre los siglos XVII y XIX, así como una recopilación de los principales títulos, véase: BURKE, Peter. “La conversación como arte”. En: *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 116-154.

²²⁷ “Aviendo visto en el discurso de mi va, por experiencia todas las reglas de este Libro, me pareció aprovecharme de las mas, que para el tiempo de la juventud pueden ser de consideración, traduciéndolas del Galateo Italiano, y añadiendo al propósito otros cuentos, y cosas, que yo he visto, y oydo”. Cfr. GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo Español*. En Valencia: por Benito Monfort, 1769, soneto al lector, s.f.

²²⁸ DELLA CASA, Giovanni. *Galateo*. Edición y traducción de Anna Giordano y Cesáreo Calvo Madrid: Cátedra, 2003, p. 183-186.

²²⁹ GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. Madrid: Alianza, 1996, p. 77-79.

dificultades rutinarias y para desenvolverse con gracia en el elocuente y laborioso arte de la oratoria, siempre y cuando se ejerza a partir de motes agudos y donaires discretos, de modo que quien quiera estimarse como respetado cortesano debe apartarse de la lacerante mordacidad bufonesca y de imitar gestos ridículos de bajos chocarreros. Así se lo hizo saber Antonio de Guevara en unas advertencias que primero había dirigido al conde de Buendía: “Guardaos, señor, de presumir de contar gracias, componer mentiras, relatar fábulas y presentar donaires, porque primos hijos de hermanos son el hombre loco y el caballero donoso”.²³⁰ Y poco después prevenía al comendador Luis Bravo que “Los viejos de vuestra edad deben ser muy medidos en lo que hablen y no prolijos en lo que contaren, y aun también se deben guardar de no contar novelas y mucho menos de relatar farsas, porque en tal caso, si a los mancebos llaman livianos y locos, a ellos llamarán locos y chocarreros.”²³¹

La cultura de corte estaba profundamente ligada a lo oral,²³² y cualquiera que se preciara de buen cortesano debía estimar el valor infinito de la palabra y del silencio como prudente antagonista,²³³ duplo esencial de la comunicación y la sociabilidad cortesana. La corte era un entorno aparentemente grave y cortés, donde se entablaban conversaciones sutiles y moderadas en las cuales el cortesano desplegaba sus ingeniosas y locuaces dotes dialécticas para maravillar a los regios oyentes como expresiones sintomáticas de su noble condición.²³⁴ Allí tenían lugar auténticos ejercicios de agudeza e ingenio verbal como las justas poéticas o los motes “de repente”,²³⁵ una suerte de composiciones breves, agudas e improvisadas que se establecieron como diversión predilecta en el espacio cortesano y en la máxima expresión del “burlar a modo de

²³⁰ GUEVARA, Antonio de. *Epístolas familiares*. Madrid: Real Academia Española, 1950-1952, I, p. 196. Extraído de: CHEVALIER, Máxime, 1992, p. 13.

²³¹ CHEVALIER, Máxime, 1992, p. 13.

²³² BOUZA, Fernando. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*. Madrid: Abada Editores, 2003; además de la posterior edición de 2020, amplificada bajo el título: *Palabra, imagen y mirada en la corte. Historia cultural de las prácticas orales y visuales de la nobleza*. Madrid: Abada Editores, 2020a.

²³³ En las “Reglas del cortesano” que compuso Luis de Milán en su tratado, afirma por boca del propio Duque de Calabria que el cortesano ha de “saber hablar y callar donde es menester, que no en todos tiempos ni en todo lugar ni á toda persona es bien hablar, sino en su caso y lugar; que si se habla en tiempos que pueden causar algún mal, mejor es callar”. MILÁN, Luis de. *Libro intitulado El cortesano*. Madrid: Imprenta de Aribau, 1874, p. 79.

²³⁴ BOUZA, Fernando, 1999, p. 44-45.

²³⁵ Baltasar Gracián reconoció en los juegos de palabras y en los motes o “apodos” una de las principales formulaciones de ingenio y agudeza verbal. Los primeros los trató en los discursos XXXI y XXXIII de su *Agudeza y arte de ingenio*, mientras que de los apodos –o motes– llegó a afirmar que son “sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto”. Cfr. GRACIÁN, Baltasar, discurso XLVIII, “De la agudeza en apodos”, 1980, t. II, p. 146. Sobre los motes y el motejar, véase: JOLY, Monique, 1986, p. 231-240.

palacio” que refrendara Luis de Milán,²³⁶ fundamentado en un entretenimiento presto y ligeramente ácido, pero que bajo ningún concepto debía ser mordaz. Así, el *homo facetus* cortesano debe resultar ingenioso, gracioso y ágil en el motejar, pero debe mantenerse en los límites del *decorum* y evitar caer en la dicacidad y el exceso bufonesco,²³⁷ pues el abuso, como con la sal, resulta perjudicial, como ya advirtiera Luis de Zapata: “como a las gracias llaman sal, la sal ha de ser poca para que sea sabrosa y no amargue.”²³⁸

El humor y la risa no fueron censurados en palacio por tratarse de un beneficioso bálsamo terapéutico para sobrellevar la complejidad del *habitus* cortesano, regido escrupulosamente por las solemnidades del ceremonial y la gravedad de la etiqueta. Pese al esforzado empeño por moderar el humor cortesano según los principios de la eutrapelia, acorde con la solemnidad de una corte que se presuponía modélica y casi divina, ésta no siempre fue un ejemplo edificante en la práctica de un ocio circunspeto.²³⁹ Parece ser

²³⁶ MILÁN, Luis de, 1874, p. 5.

²³⁷ Más allá de los preceptos para moderar el humor y la risa lanzados desde los tratados de urbanidad, las instrucciones manuscritas de nobles para la educación de sus vástagos en la corte son una fuente ilustrativa sobre la práctica y recepción de la burla en dicha esfera. Una de las más completas e incisivas es la instrucción redactada por don Juan de Vega para su hijo, a quien invita a no recurrir a la broma pesada como vil destreza asociada a chocarreros: “Y porque ay algunos en la corte por hazerse graciosos inventan cuentos que no son verdad y hablan demasiado, havéis de guardar desto y, aunque veáis que la gente se ríe con ellos y los señores los admiten y aun algunas veces los honran, ni se ha de tener algún dezeio de aquel estado, porque los mismos que huelgan y parece que tienen cuenta con ellos los tiene en lo sustancias y secreto en poco, y los que son personas assentadas y no curan de aquellas gracias los estiman en mas, aunque no parezca que tiene con ellos tanta cuenta (...) Las chançonetadas, en burlas ni en veras, no habéis de decir de nadie, aunque las sepáis, ni las veáis decir a otros. Tan poco habéis de decir a nadie lástima ni cosa que le pese, bien que en cosa de poca qualidad, como que se pone uno mal a caballo o que.” Por ello, ofrece tres advertimientos sustanciales: “El primero, de no lastimar a nadie más fácil y más preciso. El segundo, de no tomar nada tanto en grueso que habéis siempre de veras, y entender cuál es la materia de burlas que no son pesadas tiene más dificultad y, aunque se pone buenos exemplos, para que sepáis de qué cosas podéis burlar falta lo más fino, que es averiguar hasta dónde se puede llegar con las burlas. La regla es considerar la condición de la persona con quien burláredes y llegar donde juzgáredes que sufrirá sin correrse y de aquí no passéis un dedo, porque luego es grossería. El tercer documento, de no fingiros y seguir en esta materia vuestra propia condición y naturaleza es muy acertado para no dar en la afectación, que es el escollo más peligroso de todos, de que al principio en la instrucción se advierte que conviene huir en quantas cosas se hazen o se dicen de veras o de burlas”. *Instrucción que Juan de Vega dio a su hijo para gobernarse en la corte*. BNE, Mss. 10259, fols. 249r-250-r. Esta instrucción precede a la del Conde de Portalegre a su hijo.

²³⁸ Cfr. ZAPATA, Luis de. *Miscelánea o Varia historia*. Memorial Histórico Español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, tomo XI. Madrid: Imprenta Nacional, 1859, p. 134.

²³⁹ Afirma Maxime Chevalier sobre el motejar y los apodos que “Suele en efecto el apodo tal como lo practican los cortesanos hacer burla de los desperfectos corporales y hasta de las desgracias físicas; suele llevar a la animalización o a la reificación de los agredidos”. Cfr. CHEVALIER, Maxime, 1992, p. 39. Algunas prácticas ingeniosas de improvisación, como las mencionadas justas poéticas, terminaron degenerando en un conjunto de obscenidades. En su clásico sobre las diversiones de palacio, Deleito Piñuela recoge una anécdota sobre los actos celebrados en 1636 en la Academia de improvisación poética de Palacio: “formada para reunir a los más preclaros ingenios, a fin de que improvisaran versos, diálogos y farsas escénicas, casi siempre de carácter burlesco, desenfadado, y atrevidísimo (...) que si a veces eran graciosos torneos de ingenio, degeneraban otras en chabacanerías soeces; (...) de modo que los chistes desvergonzados o impíos y las palabras malsonantes, habían ascendido desde al taberna y el tuburio hasta

que el extenso repertorio de bromas, chistes y muecas que ofertaban los hombres de placer de palacio resultaron ser una de las píldoras de humor preferidas por reyes y príncipes, quienes se solazaban con el conjunto de deformidades físicas y psíquicas de unos y la gracia procaz y chocarrera de otros, y que los convertía aparentemente en “el chiste grueso, la risa fácil, el entretenimiento a flor de piel, que desarrugaba el ceño de los poderosos, distrayéndoles del tedio cotidiano o de la preocupación que el mando engendra.”²⁴⁰

Decía Luis de Milán en su *Cortesano* que “es muy gran sabiduría la buena truhanería; pues mejora al decidor, y da placer al señor (...)”.²⁴¹ Sin duda, la base del oficio de burlas se cimentaba en una verbosidad total a partir de una extensa amalgama de motes, burlas y chistes expresadas por las bocas de los truhanes palaciegos con natural desparpajo, evidenciando altas dosis de chispa e ingenio que sintonizaban con la espontánea *sprezzatura* definida por Castiglione, pues como afirmara Henri Bergson acerca de lo cómico de las palabras, lo que hace reír no es el lenguaje en sí mismo, sino lo que el lenguaje expresa.²⁴² Resulta sustancial e ilustrativa una anécdota, o más bien un donaire, que tiene como protagonista al doctor Francisco de Villalobos, médico y bufón ocasional de la corte imperial de Carlos V, según el cual “El Doctor Villalobos estava delante del Emperador diziendo gracias: y preguntò un cavallero à otro medico que venia con el, que porque no hablava? Dixo: que el no sabía gracias, que eran de chocarreros, sino de letras. Respondió el Doctor Villalobos, pues mostradme à ser necio, y no serè gracioso”.²⁴³

Donaires como el del mencionado Villalobos y otros compañeros del oficio de burlas se cuentan por montones en la literatura cómica que condensa parte de sus historietas y permiten conocer a su vez la intrahistoria de la corte.²⁴⁴ Sin embargo, estas voces no

los salones regiois”. Cfr. DELEITO PIÑUELA, José, 1988, p.143. Sobre esta academia literaria: CAÑAS MURILLO, Jesús. “Corte y academias literarias en la España de Felipe IV”. *Anuario de Estudios Filológicos*, 2012, vol. XXXV, p. 5-26.

²⁴⁰ DELEITO PIÑUELA, José, 1988, p. 119.

²⁴¹ MILÁN, Luis de, 1874, p. 415.

²⁴² BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Ediciones Prometeo, 1971, p. 84.

²⁴³ SANTA CRUZ, Melchor. *Floresta española de apotegmas, ó sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles*. Bruselas: en casa de Huberto Antonio Velpio, 1655, parte VII, cap. V, II, fol. 273.

²⁴⁴ Además de las fuentes cortesanas oficiales, las voces de bufones y truhanes quedaron grabadas mediante la escritura en un tipo de literatura popular de marcado carácter oral y hondas raíces folclóricas que versaban sobre anécdotas, dichos, cuentos y chistes que ejercieron como fundamental pasatiempo cortesano. Junto con la *Floresta española* de Santa Cruz, *El Sobremesa y alivio de caminantes*, de Juan de Timoneda, una colección de cuentos familiares y jocosos que comparten espacio con dichos eruditos, que guardan cierta porción de gravedad, en consonancia con las colecciones apotegmáticas de contenido moralizante. Estas antologías breves se inspiran en las chistosas colecciones de facecias italianas, entre las que destaca el

siempre resultaban amables y graciosas, sino más bien insolentes, pues muchos loquillos fueron artífices de bromas hirientes que rebasaban en su mayoría los límites del humor eutrapélico. Basta recordar de nuevo la conocida personalidad del bufón Francesillo de Zúñiga, quien en una conversación con el marqués de Pescara aseveraba que “si vos habéis muerto a diez, yo mato a ciento con esta lengua que Dios me dio; así que es bueno tener parientes en la corte.” Francesillo, como otros compañeros de burlas, estaba dotado de un aventajado a la par que lacerante ingenio verbal, el cual empleaba para parodiar a quien quiera que se le antojase a partir de larga lista de motes ridículos.²⁴⁵ Vanagloriarse de sus dotes vejatorias no sólo le granjeó un odio exacerbado por el común de los cortesanos, sino que también terminó costándole la expulsión de la corte, la pérdida del favor del emperador e incluso su propia vida.

La bufonería palaciega terminó convirtiéndose en un argumento habitual de las críticas infundadas por los moralistas de la corte: primero, por el malestar y la ofensa que generaban con sus ignominiosas burlas; y, segundo, porque habían pervertido las leyes del humor al hacer de la locura fingida y la risa artificial una deshonesta profesión con la que sólo buscaban enriquecerse y satisfacer sus necesidades materiales. Aun así, la censura de los modos truhanescos no se reduce a una condena del humor bufonesco en pro de una ética moralizante, sino que responde en realidad a un asunto de mayor complejidad como era la oposición del buen consejo, que ofrecía el sabio, y la lisonja zalamera, que emitía el truhán.²⁴⁶

Rápidamente se empezó a apoderar de la opinión cortesana una concepción emponzoñada de las sabandijas palaciegas, a quienes tildaban de ociosos, maliciosos y

conocido *Liber Facietiarum*, de Poggio Bracciolini, una pequeña colección de chistes de contenido erótico y escatológico, cuyo referente español más próximo es el también *Liber facietiarum* o Libro de chistes, de Luis de Pinedo. En la centuria siguiente la literatura de humor prosigue con títulos tan destacados como los *Diálogos de apacible entretenimiento* o *Carnestolendas de Castilla* (c. 1605), de Gaspar Lucas Hidalgo, un compendio de cuentos, chistes y donaires narrados en forma de diálogo entre dos matrimonios y un truhan que transcurre en la ciudad de Burgos durante las tres noches de Carnestolendas. Contenido similar se ofrece en la posterior *Tardes entretenidas* (1625), de Alonso Castillo Solórzano, una recopilación de novelas cortas en las que un bufón profesional se encarga de entretener durante seis tardes a un pequeño grupo de personajes a partir de un recital de novelas, poemas y adivinanzas. Estos ejemplos se constituyen como algunos de los principales referentes de la literatura breve hispánica de tema jocoso, y en la cual se recogen algunas historias protagonizadas o narradas por las voces de bufones y truhanes de la corte de los Austrias. Para una aproximación a este tipo de literatura breve y una ilustrativa definición de cada una de las tipologías que la comprenden, véase el estudio preliminar de Maxime Chevalier en la edición de 1997 de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, titulado “Apotegma, cuentecillos, motes”, p. XI-XXIV, en especial las páginas XIV-XXIV dedicadas al género de cuentecillos y chistes.

²⁴⁵ Muchos nobles de la corte fueron satirizados a través de descripciones satíricas, ridículas y caricaturescas. Véase: ZÚÑIGA, Francés de, 1981.

²⁴⁶ BOUZA, Fernando, 1991, p. 65-66.

aduladores que sólo pretendían “ganar la gracia del príncipe”. Así se encargaría de transmitirlo Andrés Mendo en su *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, para quien “No ay enemigo mas fatal, que un lisongero porque al crédito de sus voces vive el Principe engañado (...)” por lo que exhorta “Cierre el Principe a ella los oydos. Entreguelos a la verdad, y al desengaño. Sea juez riguroso de si mismo, creyendo mas a su propria conciencia, que a otros”.²⁴⁷ Desde la cosmovisión cortesana estos no serían sino voces del mal consejo que terminarían pervirtiendo al príncipe con su ensayado repertorio de gracias simuladas y lisonjas impostadas. Su elogiosa verborrea resultaría en una herramienta fundamental para congraciarse con éste y medrar en la corte, por lo que su compañía resultaba de todo menos beneficiosa, como ya advirtiera escandalizado Calderón de la Barca en *El cisma de Inglaterra*: ¡Qué un rey es tan singular / se deje lisonjear / de locos y truhanes!”.

Mientras necios y simples –ejército de locos naturales– eran aceptados en palacio por el hecho de divertir y consentir ser burlados por la inocente simpleza de unos y la desproporción física de otros,²⁴⁸ la presencia de los graciosos profesionales, por el contrario, resultaba cada vez más incómoda entre los corredores de la corte. La habitual justificación de solaz circunstancial para el alivio de las pesadumbres regias²⁴⁹ se tornó cada vez menos efectiva y convincente, pero bajo ningún concepto debería consentirse su incursión en tareas de gobierno y en el consejo del monarca, algo que sólo deberían ejercer hombres doctos. De ello se quejaba Antonio de Guevara, una de las voces más críticas con la bufonería palaciega, al afirmar que “no son capaces de darnos consejos, pues no los tienen para sí mismos; porque los hombres que por su voluntad se hizieron

²⁴⁷ “No ay enemigo mas fatal, que un lisongero porque al crédito de sus voces vive el Principe engañado (...) Cierre el Principe a ella los oydos. Entreguelos a la verdad, y al desengaño. Sea juez riguroso de si mismo, creyendo mas a su propria conciencia, que a otros”. Cfr. MENDO, Andrés. *Príncipe perfecto, y ministros ajustados: documentos políticos y morales en emblemas*. En Leon de Francia: a costa de Horacio Boissat y George Remeurs, 1662, vol. 4, documento LXIII, p. 17.

²⁴⁸ Los motivos que provocan la risa fueron definidos en la teoría ciceroniana de la *turpitud et deformitas*, la cual fue posteriormente traducida por López Pinciano como “torpeza y fealdad”. Según éste, los hombres de placer aprovecharían los “descuidos artificiosos” de sus cuerpos contrahechos y sus necesidades para provocar hilaridad. LÓPEZ PINCIANO, Alonso, 1894, p. 377-378 y 397. Posteriormente, Castiglione también defenderá la teoría de la deformidad como una de las causas principales que mueven a risa, pues considera que se trata de “el fundamento, y casi la fuente de donde nacen las gracias”. Cfr. CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro II, cap. 46, p. 272. Una postura opuesta mantuvo Della Casa, quien se muestra contrario “a escarnecer a nadie”, de manera que “hacen mal quienes afean sus defectos físicos a quienes los tienen, bien con palabras (...) bien con gestos, como suelen hacer muchos imitando a los tartamudos, cojos o algún jorobado. Lo mismo pasa con quien se ríe de algún deforme o contrahecho, esmirriado o pequeñajo, o quien suelta grandes carcajadas y se regocija con alguna necesidad que diga otro”. Cfr. DELLA CASA, Giovanni, 2003, cap. XIX, p. 181.

²⁴⁹ AZANZA LÓPEZ, José Javier. “¿Descansa su majestad? Aproximación a una teoría político-emblemática hispana del descanso regio”. *Potestas*, 2011, nº4, p. 107-104, 122-125.

locos sería gran locura tratarlos como cuerdos”, por lo que sería totalmente imprudente pedirles cualquier recomendación.²⁵⁰

Pero en realidad, el buen consejo no era incompatible con una pizca de locura natural que encerraba autenticidad en sus palabras, siendo este uno de los exiguos reconocimientos a la bufonería formulada por teóricos como Francisco Bermúdez de Pedraza, según el cual: “Siempre se dixo la verdad que andaba de capa caída en la corte y no era bien vista en palacio y entraba pocas veces y con miedo en él, razón porque los antiguos introdujeron en palacio locos o truhanes, que sin temor las dijieran y de aquí debió salir el refrán antiguo, niños y locos dicen las verdades, y la prudencia del rey don Felipe II los tuvo”.²⁵¹ Es probable que el empeño en el buen consejo del monarca como “amador de la verdad y enemigo cruel de lisonjeros” en contra de los bufones radique en el favor que les dispensaban los reyes en lugar de apartarlos de la proximidad de su persona, que es lo que muchos hubiesen deseado.

La defensa de Pedraza no es un caso aislado sobre la capacidad asesora y aleccionadora de la locura. Ya desde las sagradas escrituras se pronunciará un alegato favorable de ésta, según el cual los locos eran benefactores de la gracia divina, lo que los convertía en seres puros e inocentes que transmitían la verdad de Cristo a partir de sus ingenuas formulaciones.²⁵² Sin embargo, estos síntomas preliminares adquirieron unos tintes deontológicos más profundos en la era del Humanismo, partiendo con la figura del arquitecto y artista Leon Battista Alberti en su tratado *Momus sive de Principe*²⁵³ hasta

²⁵⁰ GUEVARA, Antonio de, 1994 [1529] p. 932.

²⁵¹ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. “Cama de mentiras de corte”, Descanso VI, en *Hospital real de la corte de enfermos heridos del ánimo*, 1644. Extraído de: BOUZA, Fernando, 1991, p. 81.

²⁵² “Aux yeux des Saintes Ecritures, le fou est innocent (...) élu de Dieu, sa folie est son purgatoire et son âme est sans péché”. BIGEARD, Martine, 1972, p. 40

²⁵³ En su *Momus sive de Principe*, Alberti inicia un ataque irónico a las formas del poder religioso, cultural y político a partir de la necesaria *renovatio* arquitectónica del mundo según la visión utópica del autor, siendo “una parodia celeste y terrestre de la Arquitectura”. Establece para ello un diálogo mitológico y filosófico entre dioses y humanos en el que el histriónico e insolente dios Momo se sirve de la máscara de la simulación, accesoria del hombre teatral, para relatar con libertad la crítica de las costumbres y su idea de renovación social ignorando así a la *auctoritas*. ALBERTI, Leon Battista. *Momo o del príncipe*. Edición de Francisco Jarauta. Versión al castellano de Pedro Medina Reinón. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España 2002, p. I-XVIII. Concebido como tratado normativo para la educación de príncipes y traducido por primera vez al castellano, en 1553, por Agustín de Almazán como *La moral y muy graciosa historia del Momo*, el *Momo* español es un claro exponente de la moral erasmiana y combina la dualidad de divertimento y moralidad como literatura antiejemplar. A su vez, se encarga de moralizar a través de la exposición de aquellos males que se deben evitar, convirtiéndolo en una clara alegoría moral mediante las censuras expuestas por la satírica figura de Momo. ÉGIDO, Aurora. “La historia de Momo y la ventana en el pecho”. En: ÉGIDO, Aurora. *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*. Madrid: Castalia, 2000, p. 49-90. En *Don Diego de noche*, Apolo decide instaurar un tribunal en los confines del Parnaso para iniciar una reforma de los vicios del mundo, siendo Séneca juez, Cicerón abogado defensor y

consagrarse poco después en el célebre *Encomium Moriae* –Elogio de la Locura–, de Erasmo de Rotterdam,²⁵⁴ como máxima expresión apologética de la necedad. Pese a que ambos fueron reconocidos detractores de la truhanería palaciega como encarnación de la pestilente adulación,²⁵⁵ esto no les impidió apreciar las posibilidades de amparo que ofrecían las voces de la locura y la ironía para expresar con libertad críticas veladas hacia las anquilosadas estructuras del poder sin perjuicio alguno, teniendo especial resonancia en el texto de Erasmo. La *Moria* erasmiana ensalza la función cómica de bufones y *moriones*, quienes además de alegrar a los reyes con sus gracias y chistes, gozaban del ventajoso privilegio de rebasar los límites y normas para expresarse libremente con los soberanos y verbalizar aquellas verdades incómodas que serían condenadas en los labios del común de los cortesanos,²⁵⁶ lo que les convierte en un estandarte de la verdad más irónica y burlesca; en inesperados relatores de consejos, de lo cual también se hizo eco la literatura del Siglo de Oro.²⁵⁷

Momo fiscal, ofreciendo éste último una visión satírica y mordaz. Sin embargo, Momo acabará siendo desprovisto de ese tono irreverente de esencia albertiana en una recopilación de epístolas burlescas y satíricas publicadas en 1627 bajo el título *La estafeta del Dios Momo*, y en las cuales actuaba como remitente. LAPLANA GIL, José Enrique. “Lo que va de Momo a Momo: Salas Barbadillo y su estafeta”. En: MECHTHILD, Albert (ed.) *et al. La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Berlín: Peter Lang, 2020, p. 197-198.

²⁵⁴ Los postulados iniciados en el Momo serán amplificados en el *Encomium* erasmiano. Aunque el texto es en realidad una feroz crítica a la corrupción que estaba asolando el seno de la Iglesia Católica, Erasmo se escuda en su discurso en la ironía que le garantizaba el personaje de la Locura o *Moria*, cuya asociada falta de juicio o insensatez le eximía de cualquier responsabilidad o castigo, tal y como sucedía con los locos naturales. Pese a que Erasmo fue un personaje sumamente crítico con la bufonería de palacio, donde anidaba la adulación nefasta, sí se muestra partidario de aquella que “levanta los ánimos abatidos, alegra a los tristes” y, especialmente, “aconseja y orienta a los príncipes, que no se sienten ofendidos por la alabanza”. Por tanto, la *Moria* erasmiana, en su misión de divertir al lector, ensalza la función cómica de bufones y *moriones*, quienes además de alegrar a los reyes con sus gracias y chistes, gozaban del ventajoso privilegio de rebasar los límites y normas para expresarse libremente con los soberanos y verbalizar aquellas verdades incómodas que serían condenadas en los labios del común de los cortesanos. BATAILLON, Marcel. *Erasmo y el Erasmismo*. Barcelona: Crítica, 1978, p. 338.

²⁵⁵ En el proemio del *Momus*, Alberti manifiesta que “en estos cuatro libros, si el amor por mi trabajo no me engaña, encontraréis no pocas ideas concernientes a la formación del mejor príncipe y, además, se presentará una discreta serie de observaciones reveladoras acerca del carácter de aquellos que al príncipe acompañan; aunque he omitido deliberadamente a los lisonjeros, de los que las cortes principescas están atestadas, siendo un argumento que han tratado exhaustivamente hasta los poetas antiguos, particularmente los cómicos. Estoy tan lejos de las características del adulador que a veces me expongo a las críticas porque omito las alabanzas de quien verdaderamente las merece, hasta en las circunstancias debidas, con tal de no darme la impresión a mí mismo de haber querido imitar de algún modo a esa clase de personas que detesto profundamente”. Cfr. ALBERTI, Leon Battista, 2002, p. 9.

²⁵⁶ BATAILLON, Marcel, 1978, p. 338.

²⁵⁷ En la famosa novela cervantina *El licenciado Vidriera* (1613), su protagonista, Tomás Rodaja, enloqueció tras un envenenamiento que le llevó a creer que su cuerpo era de vidrio y que podría quebrarse en cualquier momento. Su famosa historia le llevó a terminar ejerciendo el oficio de bufón en la corte de Valladolid, donde relataba verdades desde su faceta de loco-cuerdo. Mismo cometido atiende el famoso Boca de Todas las Verdades, personaje de la obra *Corrección de vicios* (1615), de Jerónimo Salas de Barbadillo,²⁵⁷ un loco salido del zaragozano Hospital de Gracia que en su faceta de ingenioso predicador o sermoneador se encarga de ofrecer locuaces discursos y sentencias.

Castiglione concluye su andadura normativa en el cuarto libro de *El Cortesano* resolviendo en última instancia que “El fin luego del perfecto cortesano, del cual hasta agora no se ha tratado” no es otro que “ganar por medio de las calidades en él puestas de tal manera la voluntad del príncipe a quien sirviere, que pueda decille la verdad y de hecho se la diga en toda cosa y le desengañe sin miedo ni peligro de selle cargado.”²⁵⁸ Esta contundente afirmación coincide bastante con las nuevas habilidades asesoras que se atribuían a los polifacéticos hombres de placer, y que constituirían un motivo más –como sucediera con la privanza del príncipe– para acrecentar la repulsa truhanesca en el núcleo de la corte: el bufón era un individuo de baja estofa, un mero hacedor de chistes ridículos y ademanes grotescos que con su locuacidad y su palabrería aduladora habría logrado embaucar al rey, acaparar su atención y hacerse un lugar destacado junto a éste, lo que los hacía indignos a ojos de los cortesanos de ejercer la honrosa labor de voz consejera del príncipe. Así lo justificaría Luis de Milán con una reveladora declaración de intención al concluir su libro de *El Cortesano* de la siguiente manera:

“La intincion mia en este Cortesano ha sido representar todo lo que en córtés de príncipes se trata (...) usando del altiloco en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estado; sirviéndome del mediocre para las conversaciones jocosas de graves cortesanos, exercitando el ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y públicos lugares de señores, alivian de las pesadumbres de los negocios y gravedades”.²⁵⁹

En suma, medrar en la corte junto al rey –bien fuera como consejero, privado, ministro o cualquier otro cargo palatino– se consideraba un derecho reservado exclusivamente a los cortesanos patricios o de pleno derecho, quienes habían sido instruidos desde la cuna para lograr tan ansiada recompensa.²⁶⁰ Sin embargo, esto se tornó en una carrera llena de obstáculos, pues desde que Felipe II se convirtiera voluntariamente en un rey oculto tras la invisibilidad simbólica del ceremonial y se produjera una mudanza a la borgoñona en las estructuras intrínsecas de la corte, acceder a éste resultaba cada vez más complicado.²⁶¹ Esto limitaba en exceso al cortesano a la hora de desplegar sus armas dialécticas y cumplir con su cometido de escudero de la verdad que debía desterrar la

²⁵⁸ Cfr. CASTIGLIONE, Baldassarre, 1994, libro IV, cap. V, p. 452.

²⁵⁹ Cfr. MILÁN, Luis de, 1874, p. 470-471.

²⁶⁰ Las principales cualidades de aquellos que aspiraban a ostentar un cargo palatino de relevancia, como era el de consejero real, fueron dictadas en: FURIÓ CERIOL, Fadrique, 1559, y RAMÍREZ DE PRADO, Lorenzo. *Consejo i consejero de príncipes*. Madrid: por Luis Sánchez, 1617.

²⁶¹ BOUZA, Fernando, 1997, p. 77-88.

adulación de palacio. Así pues, se vislumbra un horizonte desolador para la comunidad regia, la cual tuvo que hacer uso de la fingida disimulación cortesana²⁶² para sobrellevar, muy a su pesar, el ascenso casi meteórico de los hombres de placer en la carrera por la gracia real, quienes ya ejercían como privados y confidentes de Su Majestad, cobrando especial sentido la afirmación anteriormente expuesta del literario Guzmán de Alfarache tras convertirse en gracioso profesional en Roma, según el cual un bufón protegido por su amo “era la puerta principal para entrar en su gracia y el señor de su voluntad”.²⁶³

²⁶² El arte de la disimulación –o simulación– se presenta como otra cualidad esencial que el cortesano debía dominar para gobernarse en palacio, consistente en fingir o disimular gustos, vicios, actitudes y envidias, por un lado, para medrar junto al príncipe, y, por otro, para sobrevivir en el peligroso laberinto de la corte. Sobre esta cuestión, véase: ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “Proteo en palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano”. En: MORÁN, Miguel; GARCÍA, Bernardo J. *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*. Madrid: Caja Madrid, 2000, vol. I, p. 110-137.

²⁶³ ALEMÁN, Mateo, 1979, 2ª, I, 2, p. 55.

2. RETRATAR LA CORTE

2.1. Coleccionismo y cultura visual

2.1.1. Curiosa herencia

En 1572, Maximiliano II pidió a su embajador en España, Adam von Dietrichstein, que le enviase tantos artículos exóticos como le fuera posible: “*quanta rariora tanta meliora*”. Las cortes europeas no permanecieron ajenas o impávidas a la rápida expansión de una incipiente cultura de la curiosidad a la que se estaba asistiendo desde el ocaso medieval, cuando se empezaron a vislumbrar los primeros atisbos de una incipiente cultura humanista que promovió el resurgimiento de un nuevo y creciente interés por coleccionar objetos raros y suntuosos independientemente de su sentido religioso y su naturaleza acumulativa, cuyo contenido profano y carácter privado permite hablar de estos primeros conjuntos principescos como colecciones en un sentido moderno.²⁶⁴ Estas motivaciones se tradujeron en una creciente acumulación de misceláneas de especímenes —*naturalia*— y artefactos producidos por el hombre —*artificialia*— en las cámaras de maravillas, gabinetes de curiosidades o *Kunst-und-Wunderkammer*, espacios concebidos como auténticos microcosmos para la complicación, análisis y conocimiento de los fenómenos extraordinarios del orbe cuyo origen se enmarca en las cortes del norte de Europa,²⁶⁵ y que se ha puesto de relación con la posesión de retratos bufones.

Los miembros de la rama española de los Habsburgo acabarían postulándose como auténticos acumuladores de rarezas y exoticiades importadas de América, África o Asia que les confirió una posición privilegiada en el coleccionismo europeo.²⁶⁶ Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos y excelente promotora artística, fue una consumada coleccionista de obras de arte y artículos extravagantes, cuyo gusto en esta materia se vio plenamente influenciado durante su estadía en España, lo que supuso un punto de inflexión en la formación de su gusto como coleccionista y que acabaría

²⁶⁴ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 29.

²⁶⁵ Sobre las cámaras de maravillas o *Wunderkammern* en la historia del coleccionismo: SCHLOSSER, Julius von, 1988; IMPEY, Oliver R; MCGREGOR, Arthur (ed.). *The Origins of Museums. The cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. British Museum Publications, 2000.

²⁶⁶ JORDAN GSCHWEND, Annemarie; PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “*Exótica Habsburgica*. La Casa de Austria y las colecciones exóticas en el Renacimiento temprano”. En: ALFONSO MOLA, Marina; MARTÍNEZ SHAW, Carlos (coms.). *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, p. 34.

marcando el desarrollo de las futuras generaciones de su familia. A su vez, la Península Ibérica acabaría afianzándose como un disputado corredor entre los agentes artísticos y embajadores de los Habsburgo del norte, quienes se afanaban por hacerse con estaspreciadas y limitadas posesiones con las que acrecentar las colecciones de arte y curiosidades de sus reales protectores.²⁶⁷

Los primeros atisbos se encuentran en la colección artística que Carlos V fue conformando durante su retiro en Yuste, y que marcaría un punto de inflexión en la historia del coleccionismo hispánico al producirse una mudanza de las prácticas acumulativas tardomedievales a los prolegómenos de un coleccionismo moderno vinculado al gusto personal. Junto a la emblemática y estudiada biblioteca, la galería de retratos y la extensa armería, el emperador atesoró una pluralidad de objetos científicos, naturales, artificiales y algunos ejemplares monstruosos –*lusus naturae*– ambicionados por sus supuestas propiedades mágicas y procedentes de las remotas posesiones de América y las Indias Orientales.²⁶⁸ Así, siguiendo la estela de sus parientes del norte, el emperador también participó de un coleccionismo ecléctico que será culminado en la figura de su heredero, Felipe II, y aunque la ausencia de criterios de ordenación a manera de microcosmos universal no permite hablar de una *Wunderkammer* prototípica,²⁶⁹ sí se atisban ciertos rasgos de modernidad humanista en esta selecta colección que expresaba

²⁶⁷ JORDAN GSCHWEND, Annemarie; PÉREZ DE TUDELA, Almudena, 2003, p. 27-28.

²⁶⁸ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 55-58. Sobre la armería del Monasterio de Yuste: PASCUAL MOLINA, Jesús Félix. “La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial. En: CHECA, Fernando (dir.). *El museo imperial: Estudios sobre el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013, pp. 81-101.

²⁶⁹ Antonio Urquizar expone los riesgos que conlleva la utilización del término *Wunderkammer* tan a la ligera, pues las etiquetas historiográficas generadas para la enmarcación del coleccionismo pueden resultar inadecuadas al forzar su aplicación a casos concretos por el simple hecho de tratarse de un conjunto de objetos de diversa índole reunidos en una cámara artística o curiosa del siglo XVI. Los patrones conceptuales del coleccionismo de las *Kunst-und-Wunderkammern* centroeuropeas no son, pues, aplicables al coleccionismo que se desarrolló en el ámbito hispánico, y es que la imitación de este esquema por parte de algunos individuos no implica una traslación directa. En primer lugar, porque el modelo alemán no fue la única referencia activa en la Península, siendo el italiano bastante más sustancial, según el historiador del arte; en segundo lugar, porque el arquetipo de la cámara de maravillas no es extrapolable a otros casos menos relevantes a los producidos en las cortes europeas; y, en último lugar, porque hay que atender a las motivaciones del conjunto, es decir, si su finalidad era científica o meramente acumulativa. URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007, p. 17-19.

el carácter erudito y las motivaciones científicas del emperador,²⁷⁰ más que unas marcadas inclinaciones artísticas.²⁷¹

El modelo embrionario de Carlos V con las posesiones atesoradas en Yuste sería definido por su hijo, Felipe II, dotado de un gusto más refinado. A él se le atribuye la instauración del coleccionismo ecléctico en la corte, acorde con el modelo instaurado en las cortes centroeuropeas. La madrileña red de Reales Sitios entre El Escorial, El Alcázar y el Pardo albergaron una mezcolanza de objetos sacros y profanos que denotaban las aficiones culturales y científicas del segundo Felipe: instrumentos científicos –relojes, mapas y cartas de marear–, curiosidades –imágenes de aves, reptiles, plantas y hierbas procedentes de América y las Indias, huesos de ballena, restos zoológicos, piedras bezoares–, un guardajoyas, una armería sistematizada y la selecta biblioteca Laurentina.²⁷² El Rey Prudente participaría activamente en el coleccionismo enciclopédico tan extendido entre las cortes de los Habsburgo centroeuropeos, resultando en una colección parangonable a otros conjuntos eclécticos de repercusión universal como las de Fernando I del Tirol²⁷³ y las de su sobrino, el emperador Rodolfo II de Habsburgo.²⁷⁴ Este último quedó gratamente impresionado por la influyente personalidad de su tío Felipe cuando permaneció durante su juventud en la corte de Madrid, de cuyas

²⁷⁰ Sobre los intereses científicos en la corte de los Austrias, véanse los estudios de Alicia Cámara Muñoz, entre ellos: *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano 2016; así como la reciente publicación de Margarita Ana Vázquez Manassero *El "Yngenio en palacio: arte y ciencia en la corte de los Austrias (ca. 1585-1640)*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2018.

²⁷¹ A raíz del minucioso estudio de sus inventarios artísticos, Fernando Checa concluye que Carlos V no fue un diletante artístico, pues siempre mostró cierto desinterés por el coleccionismo en cuanto a estética artística, siendo más bien un acaparador de objetos suntuarios, en concreto de aquellos con capacidades devocionales y persuasivas que le servían para impulsar la construcción de su proyecto propagandístico, siguiendo así con los principios de legitimación dinástica aprehendidos de sus recientes antepasados, los duques de Borgoña. CHECA, Fernando, "El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones". En: CHECA, Fernando (dir.), 2010, p. 39-40. En este proceso de formación imperial tuvo un papel reseñable su tía, Margarita de Austria, quie influenciada por el emperador Maximiliano, le instruyó en una férrea ideología dinástica basada en la veneración y los logros de linaje, en la que el arte tuvo un papel esencial en dicho proceso.

²⁷² MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 63-65, 77, 81, 107-111.

²⁷³ Sobre estas colecciones eclécticas: SCHLOSSER, Julius von, 1988.

²⁷⁴ JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo. *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001. RODRÍGUEZ SALGADO, María José. "I loved him as a father loves of son... Europe, damn me then, but I deserve his thanks": Philip II's relations with Rudolf II". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; CUERVA GONZÁLEZ, Rubén. *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la monarquía Católica y el Imperio*. Madrid: Polifemo, 2011, vol. 1, p. 335-389.

novedades estuvo al tanto con el tiempo a través de la correspondencia e informes emitidos por embajadores como Hans Khevenhüller.²⁷⁵

De entre los prolíficos bienes que poseyó, la colección de pinturas acabó siendo la más extensa –y predilecta– para Felipe II,²⁷⁶ presentado por parte de la historiografía como el primer gran coleccionista y aficionado a la pintura de los monarcas de la Casa de Austria.²⁷⁷ A diferencia de su padre, el emperador Carlos V,²⁷⁸ Felipe II siempre se mostró como un gran apasionado de la pintura. Esto le llevó a conformar una amplia colección pictórica integrada, fundamentalmente, por obras de la escuela italiana pertenecientes en su mayoría al pincel de Tiziano, artista favorito del rey;²⁷⁹ además de una significativa representación de la escuela flamenca, con obras de artistas como Roger Van der Weyden, Joachim Patinir y, en mayor medida, de El Bosco. Sus mundos fantásticos y seres monstruosos le causaron un enorme impacto cuando los contempló por primera vez entre el vasto repertorio artístico que atesoraba su tía, María de Hungría, en el palacio de Binche,²⁸⁰ al que acudió con motivo de su visita a los Países Bajos durante

²⁷⁵ JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo, 2001, p. 165-166.

²⁷⁶ MADRAZO, Pedro de. “IV. Cuadros de Felipe II en Madrid”; “V. Colecciones del mismo rey en el Pardo y en el Escorial”. En: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1884; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. 2 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1959.

²⁷⁷ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. “VII. Las colecciones de Felipe II”, 1985, p. 107-128; BROWN, Jonathan. “Felipe II, coleccionista de pintura y escultura”. En: *IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Las colecciones del rey. Pintura y escultura*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, p. 19-31; CHECA, Fernando. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992; CHECA, Fernando. *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 13 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

²⁷⁸ A raíz del minucioso estudio de sus inventarios artísticos, Fernando Checa concluye que Carlos V no fue un diletante artístico, pues siempre mostró cierto desinterés por el coleccionismo pictórico en cuanto a estética artística, siendo más bien un acaparador de objetos suntuarios, cuyas capacidades devocionales y persuasivas le servían para expresar y/o afianzar su piedad, y también de aquellos con los que impulsar la construcción de su proyecto propagandístico y de autorepresentación, siguiendo así con los principios de legitimación dinástica inoculados por sus recientes antepasados, los duques de Borgoña. CHECA, Fernando (dir), 2010, p. 39-40.

²⁷⁹ Sobre la figura de Tiziano en la corte de los Austrias, véanse en especial: CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Nerea, 1994. MANCINI, Matteo: “El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas”. En: CHECA, Fernando, 1998, p. 237-250. CHECA, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2013. MANCINI, Matteo. *Tiziano e Leone Leoni. In viaggio con il principe Filippo d’Asburgo*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019; CHECA, Fernando. *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Casimiro Libros, 2021.

²⁸⁰ TREVOR-ROPER, Hugh. *Princes and Artists: Patronage and Ideology at Four Habsburg Courts 1517-1633*. London: Thames and Hudson, 1976, p. 76-83.

el “Felicísimo Viaje”,²⁸¹ donde según expuso Felipe de Guevara “en Flandes quan acepto fuese aquel género”²⁸² en referencia a los “disparates” y “quimeras” del pintor de Hertogenbosch, que luego se sumaron a las colecciones del Rey Prudente.²⁸³

La originalidad y novedad del pintor flamenco radicaba en el tratamiento pionero que hizo de historias fantásticas pobladas de monstruos horrendos y cuerpos maltrechos y caricaturescos en aquel contexto. Pero no sólo pintaría para el rey historias basadas en “materia del infierno”, sino que también poseyó de su pincel escenas de contenido teratológico, como el retrato de “un estraño muchacho que nascio en Alemania que siendo de tres días nacido, parescia de siete años”, junto con dos retratos de dos muchachas monstruosas realizados por Antonio Moro, “la una Alemana, que con el cabello rubio erizado, representa una estraña figura. La otra, que siendo de poca edad, tenía la barba tan poblada de cabellos, como tiene comúnmente un hombre de treinta años”, que permanecieron colgados en los muros de la galería de pinturas del Cierzo en el palacio real de El Pardo, según la descripción de la decoración pictórica que hizo Gonzalo Argote de Molina.²⁸⁴

Estas representaciones de asuntos anormales también se producían al mismo tiempo en otras partes del territorio habsbúrgico. En época de Rodolfo II, el castillo de Praga albergaba un imponente gabinete de curiosidades que incluía una colección de pintura que destacó entre su magna colección. Estaba conformada por figuraciones caprichosas y anticanónicas tan del agrado del excéntrico emperador –cuyo principal exponente fueron las fantasiosas *teste composte* de Giuseppe Arcimboldo como alegorías glorificadoras del emperador–, y que habrían definido el universo pictórico de la corte imperial hasta encumbrarla en la historiografía como el bastión del manierismo europeo, aunque esta cuestión se ha matizado.²⁸⁵ Entretanto, en la *Kunstkammer* de Ambras

²⁸¹ CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Estudios introductorios de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

²⁸² GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid: Imprenta Clásica, 1923, p. 169

²⁸³ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1959.

²⁸⁴ ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. *Libro de la montería que mandó escribir el muy alto y muy poderoso rey Don Alfonso de Castilla y de León, último de este nombre / acrecentado por Gonzalo Argote de Molina*. Jávea (Valencia): Gráficas Soler, 1979 [1582], f. 20v.

²⁸⁵ El historiador del arte Thomas DaCosta Kaufmann mantiene que estas novedosas formas artísticas que se han relacionado con el concepto de “manierismo” deberían interpretarse o vincularse como una muestra evidente de progreso y modernidad. DACOSTA KAUFMANN, Thomas. *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 90-101.

permanecía un conjunto de retratos de la peculiar familia González –o Gonsalvus–, que fueron personas muy populares en el escenario de las cortes europeas por su insólito aspecto, con un exceso de pelo que recubría la totalidad de su epidermis como consecuencia de su congénito hirsutismo (fig. 5),²⁸⁶ y que atrajo el interés de numerosos artistas que esculpieron su aspecto, siendo el más conocido de todos el de la joven Antonietta (fig. 6), que pintó alrededor de 1595 la artista italiana Lavinia Fontana.

La inagotable tradición de coleccionar e intercambiar objetos en el seno plural de los Habsburgo, fundamentada en la magnificencia principesca, no sólo favoreció el acopio de una enorme cantidad de joyas, objetos de orfebrería o productos venidos de Ultramar, sino también la circulación de unas prácticas y modelos conexiones. Dentro de este complejo sistema de las artes habsbúrgico, los retratos de bufones y enanos palaciegos, alejados de la estética de la curiosidad que sí representaban los sujetos velludos o los partos monstruosos que se trasladaban al lienzo, parecen asociarse en mayor medida a un carácter preferentemente interno o doméstico, como algo habitual y asumido entre los Austrias, y menos a la globalidad de los intercambios de objetos entre unos y otros con finalidad acaparadora, al menos en el sentido material.

Poco después, en el ambiente de la corte flamenca de los Archiduques, que transcurría entre los últimos coletazos del brillante siglo XVI y el inicio de un incierto siglo XVII marcado por los conflictos todavía latentes, el matrimonio inició un proceso de reforma política, diplomática y cultural. Ambos se mostraban como grandes protectores de las artes para fomentar las relaciones exteriores, pues la postulaban como un método eficaz en el marco de las relaciones diplomáticas entre los diferentes miembros de la Casa de Austria, algo que conocía muy bien la ya archiduquesa Isabel Clara Eugenia desde su infancia en Madrid y las influencias que allí asumió, y que explotó en la corte de Bruselas con finalidades diplomáticas.²⁸⁷

Las mujeres de la dinastía Habsburgo, con Margarita de Austria y María de Hungría como principales representantes, también ejercieron una notable labor en el ámbito del

²⁸⁶ HERTEL, Christine. “Hairy issues. Portraits of Petrus Gonsalus and his family in Archduke Ferdinand’s II’s Kunstkammer and their contexts”. *Journal of the History of Collections*, 2001, vol. 13, nº 1, p. 1-22. PEDRAZA, Pilar; BARTRA, Roger. *El salvaje europeo*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, febrero-mayo de 2004; y en Valencia, Fundación Bancaja, junio-agosto de 2004. Valencia: Fundación Bancaja, 2004.

²⁸⁷ GARCÍA GARCÍA, Bernardo. “Los regalos de Isabel Clara Eugenia y a Corte española. Intimidad, gusto y devoción”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2000, nº 143, 1º trimestre, 2000, p. 19-20.

coleccionismo y el patrocinio artístico, llegando a establecerse como consumadas coleccionistas que supieron autopromocionarse y definir su posición a partir de una calculada política de mecenazgo cultural que promocionaba la imagen familiar y dinástica de los Habsburgo.²⁸⁸ El ejemplo de estas mujeres supuso una fuente de inspiración en la formación del gusto artístico de otras mujeres del linaje como Isabel Clara Eugenia, quien también atesoró una gran cantidad de curiosidades y objetos exóticos junto a su marido para la *Kunstakammer* de su palacio de Bruselas. Los archiduques practicaron con asiduidad el intercambio de regalos artísticos –pinturas, esculturas, especias, animales, etc– con las cortes de Madrid y Praga con evidentes motivaciones diplomáticas,²⁸⁹ aunque esto era algo que la gobernadora ya venía poniendo en práctica desde que era infanta en la corte de su padre, Felipe II, donde allí se habría rodeado de todo tipo de objetos raros y animales exóticos.²⁹⁰

Durante la prolongación de su gobierno, en una ocasión fue retratada por el pintor Frans Pourbus acompañada de una enana del servicio (fig. 7) –aunque en ocasiones se ha llegado a dudar si podría tratarse en realidad de una niña–,²⁹¹ cuya idéntica composición evoca al retrato de la todavía infanta española acompañada de su querida enana y loca, Magdalena Ruiz (fig. 8), que pintó tiempo atrás en la corte de Madrid Alonso Sánchez Coello,²⁹² la cual se ha interpretado –como la inmensa mayoría de estas imágenes conjuntas de amos y servidores– como un contraste para resaltar la belleza y perfección de la archiduquesa.²⁹³ Con este retrato, la infanta española estaba transfiriendo una costumbre de naturaleza artística que le era muy familiar a su nuevo hogar en Bruselas, que podría coincidir con la preservación de una tradición y al mismo tiempo con el sistema de renovación cultural que estaban acometiendo, pues ni uno ni otro son incompatibles.

²⁸⁸ JORDAN GSCHWEND, Annemarie. “Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia”. En: VERGARA, Alejandro. *El arte en la Corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 118-138.

²⁸⁹ WERNER, Thomas. “La corte de Bruselas y la restauración de la casa de Habsburgo en Flandes, 1598-1633”. En: VERGARA, Alejandro, 1999, p. 58.

²⁹⁰ ALBADALEJO MARTÍNEZ, María. “Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”. *Bilduma Ars*, 2014, nº 4, p. 95-110.

²⁹¹ GARCÍA SANZ, Ana. “La archiduquesa Isabel Clara Eugenia”. En: VERGARA, Alejandro (com.). *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 150.

²⁹² SERRERA, Juan Miguel (com.). 1990, p. 146.

²⁹³ VERGARA, Alejandro. “La pintura en el ámbito de los archiduques”. En: VERGARA, Alejandro, 1999, p. 67.

En 1614, coincidiendo con la fecunda campaña de intercambios y presentes que Isabel Clara estableció entre las cortes de Madrid y Bruselas durante el gobierno archiducal, ordenó al marqués Ambrosio Spinola que remitiese al joven príncipe Felipe III un curioso obsequio que aparece registrado en las cédulas de paso como de un ejército de Flandes de juguete realizado a escala por encargo de la corte española, y que fue enviado por Alberto Struzzi en compañía de otro curioso “objeto”: el apreciado enano Miguel Soplillo, con el cual se retrataría más tarde el príncipe Felipe IV,²⁹⁴ y por el cual tuvo que pelearse la archiduquesa con los franceses, quienes se lo habrían querido “hurtar”. Como sucedía en la capital hispánica, los enanos y bufones también tuvieron un papel destacado en la corte de los archiducos, y no sería Soplillo el único que envió como presente a otras cortes, sino que hizo lo mismo con Maria de Médicis, a quien le enviaría en 1617 una enana.²⁹⁵

En suma, el coleccionismo y el intercambio de artículos raros y exóticos y piezas de arte terminó convirtiéndose en una práctica rutinaria en las cortes de la Europa de la Edad Moderna como sinónimo de privilegio y ostentación, y en las que se implicaron de lleno algunos de gobernantes españoles.²⁹⁶ Estos ejercicios acumulativos de objetos limitados y lujosos presentan evidentes implicaciones de autorepresentación y autoprestigio por parte de sus poseedores. Pero más allá de la “materialidad” y el valor estético del conjunto de las piezas atesoradas, este *habitus* entraña connotaciones familiares y dinásticas por parte del linaje habsbúrgico, que aglutinaba las tendencias estéticas flamenca, centroeuropea e ibérica. Las ramificaciones de una dinastía universal con una dilatada extensión geográfica, cronológica y lingüística, no supone una dificultad añadida en la implantación de un discurso ciertamente común y unificador en cuanto a gustos, motivaciones, usos y funciones; aspectos ensamblados mediante una ligazón de parentesco y redes diplomáticas que se fue trasladando de generación en generación y de

²⁹⁴ GARCÍA GARCÍA, Bernardo, 2000, nº 143, p. 18.

²⁹⁵ VERBERCKMOES, Johan. “Le monstre favori. Les nains à la cour des Archiducs Albert et Isabelle et dans le monde Iberique”. En: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner; VERBERCKMOES, Johan (eds.). *Naturalia, Mirabilia & Monstruosa en los Imperios Ibéricos (siglos XV-XIX)*. Leuven: Leuven University Press, 2006, p. 312.

²⁹⁶ PÉREZ DE TUDELA, Almudena, 2011, p. 61. Hombres de ciencia del período, como Galileo, veían en estas reuniones de objetos heterogéneos deseos de prestigio y magnificencia por parte de sus poseedores: “Llamamos objetos de adorno a aquellos que no se adquieren por su utilidad, sino para embellecimiento y esplendor, verbigracia estatuas, cuadros, tapices, divanes, sillas de marfil, paños entretejidos de pedrería, cajas y cofres multicolores al estilo arábigo, vasos de cristal y otras cosas del mismo género, que adornan una casa conforme a las circunstancias. Esas cosas agradan a la vista y prestigian al dueño de la casa”. Cfr. BROWN, Jonathan, 1995, p. 227.

territorio en territorio.²⁹⁷ Así pues, los integrantes del linaje ibérico fueron receptores de una pluralidad de influjos que marcaron el devenir de sus gustos y maneras de relacionarse con los objetos, de la misma manera que ellos también contribuyeron a la difusión de novedades culturales, pero en lo relativo a materia bufonesca parecen erigirse como referentes más destacados y sustanciales dentro del sistema imperial de los Habsburgo, que asumieron como un hábito consabido.

2.1.2. Bufones vistos, bufones pintados

Reflexionando sobre las teorías y enseñanzas velazqueñas formuladas por don Julián Gallego, José Riello hacía la siguiente confesión sobre los retratos de bufones y enanos de Velázquez:

“Sigo sin ver muchas diferencias –salvo quizá las meramente pictóricas, las artísticas, con perdón–, entre los enanos y los bufones de Velázquez y los de Van der Hamen, Sánchez Coello, Villandrando, Carreño de Miranda y otros del momento, ya sea antes o después. Esos desvíos de la naturaleza son lo que son, corrientes y hasta cierto punto normales en la Europa moderna (...).”²⁹⁸

A la luz de la afirmación de Riello, si bien es cierto que todas estas imágenes que se realizaron al amparo de los Austrias y que se enmarcan en la esfera de lo inteligible preservan la idéntica significación de retratos individuales o autónomos –ni caricaturescos ni prototípicos– de varios bufones y enanos que sirvieron en distintos momentos en la corte, cabría matizar, sin embargo, el hecho de que los usos y significaciones de estos peculiares lienzos pudieran diferir para cada uno de sus distintos poseedores, como resultado de intereses y hábitos mentales distintos.

La extendida generalización historiográfica según la cual Felipe II y Felipe IV fueron, sin lugar a duda, los más favorables y receptivos a la compañía de bufones y enanos de todos los miembros del real linaje, unido a su faceta de aclamados coleccionistas y

²⁹⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo”. En: CHECA, Fernando (dir.). *El museo imperial: Estudios sobre el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013, p. 43.

²⁹⁸ Cfr. RIELLO, José María. “*Mucha alma en carne viva*, que diría Díaz del Valle”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 249.

entendidos en arte, se ha acomodado como válida conjetura para justificar que bajo ambos reinados se produjera la cuasi integridad de la creación bufonesca con una estimación sinónima, especialmente en un ambiente tan propicio como la corte festiva de Felipe IV. La repercusión de la aclamada serie velazqueña disminuyó el interés o la atención por cualquier otra creación similar –ya sea anterior o posterior–, las cuales se han tenido como tímidas o puntuales incursiones en el género, sin mayor trascendencia que una práctica imitativa. Esta repercusión se debe a un maridaje de curiosidad, afecto o un mero punto de contraste que se ha ido atribuyendo de manera sistemática a todas y cada una de las composiciones habidas en la prolongación de la dinastía, obviando posibles particularidades o aspectos privativos. La falta de testimonios y documentos que expliciten por qué se retrataban las sabandijas de palacio podría subsanarse de manera indirecta atendiendo a los usos y funciones de estos retratos según el lugar en el que fueron dispuestos, lo que podría ayudar a descifrar el valor cambiante que tenían para sus reales propietarios, algo en lo que no se ha reparado con demasiada atención.

Desde el Renacimiento, el retrato es un género cuyos principales valores sociológicos estriban en su capacidad mnemónica y como medio de expresión de prestigio y virtud moral del retratado.²⁹⁹ La democratización que empezó a experimentar el género desde entonces possibilitó, sin embargo, que gentes de baja condición social como era el gremio de los bufones pudieran efigiarse para la eternidad, lo que algunos contemporáneos interpretaron como una evidente perversión de una prestigiada práctica que tradicionalmente se había limitado a sujetos respetables y honoríficos como reyes y príncipes. En la corte de los Habsburgo –taller oficial de las empresas bufonescas–, el retrato se consolidó como uno de los géneros artísticos más reseñables para expresar los intereses políticos y las estrategias de representación de la dinastía a partir de un repertorio de atributos simbólicos. Aunque el embrión de la construcción de la imagen regia venía produciéndose desde tiempos del emperador Carlos V, quien haría uso elocuente de estrategias de representación para configurar su imagen oficial,³⁰⁰ Felipe II sería el encargado de asentar las bases definitivas del prototipo de retrato áulico como

²⁹⁹ BURKE, Peter. “La sociología del retrato renacentista”. En: GARÍN LLOMBART, Felipe *et al.* *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 91-95. Sobre la indagación en lo humano a partir del retrato: POPE-HENESSY, John. *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal, 1985. Además de: POMMIER, Edouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

³⁰⁰ CHECA, Fernando. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: 1987. BODART, Diane H. *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d’Espagne*. Paris, 2011.

herramienta propagandística e ideológica con evidentes inclinaciones políticas, aunque entre sus simbólicas empresas también tuvieron cabida las primeras creaciones bufonescas.

La conocida afición de Felipe II de rodearse de locos palaciegos se ha visto la motivación intrínseca de los inicios de la galería bufonesca de los Austrias, de la cual se preservan dos obras: el retrato de Perejón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba (fig. 9), con el cual el príncipe compartió sonadas juergas en su rebelde juventud, efigiado por el pintor flamenco Antonio Moro con temperamento serio y una baraja de cartas como único *atrezo*; mientras que la segunda, una de las imágenes más representativas en la que un miembro de la familia real se hizo acompañar de una preciada sabandija, es el celebrado retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz que pintó algo después el retratista de la corte, Alonso Sánchez Coello.³⁰¹ En éste, la infanta española aparece retratada junto a la enana y loca palaciega, acariciando suavemente su cabeza en lo que se ha interpretado como un gesto de afecto y protección por parte de la hija predilecta del Rey Prudente, quienes profesaron un gran cariño por la enana alborotada, como ya se desveló en la correspondencia personal que intercambiaron. Magdalena imita la actitud de la infanta, adornándose con un rosario de cuentas carolinas traídas de Portugal del que cuelga un camafeo en el que se distingue un difuso retrato del que se desconoce si pudiera contener una efigie del rey Felipe II, como el que cuelga del cuello de la infanta en sentido homenaje y sumisión a su padre.³⁰² Sin embargo, más allá de lo entrañable de la escena, la enana ha sido acompañado de dos nerviosos micos, un cruel atributo propio de locos y bufones que inserta a estos grotescos personajes en el dominio de lo irracional, estableciendo así una acuciante distinción entre la regia figura de la infanta y la ajada loca palaciega que delata la convencional distinción jerárquica de

³⁰¹ La identificación de muchas de estas obras supone verdaderos problemas para la historiografía artística a causa de la constante modificación de la información en los sucesivos inventarios reales, lo que dificulta la correcta atribución de la obra y el reconocimiento de los personajes. En lo que respecta a este lienzo, si en el inventario de 1600 del Alcázar la infanta y la enana han sido identificadas de manera correcta: “Un retrato entero, de la Infanta doña Isabel [...] puesta la mano izquierda sobre la cabeza de Magdalena Ruiz”, en los inventarios posteriores al de 1734 de las pinturas salvadas del Alcázar la identificación de las figuras, e incluso de los propios animales, es errónea: “Retrato de una Reyna con una Dueña y dos Perritos [...]”. Lo mismo sucede con la autoría en los inventarios de 1794 y 1808-1814, los cuales atribuyen la pintura a Juan Pantoja de la Cruz y confunden a la hija mayor de Felipe II con su segunda esposa. MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, 2015 (eds.), p. 359 y 360.

³⁰² BOUZA, Fernando, 1991, p. 118.

las convenciones del retrato de corte, donde será habitual la presencia de las sabandijas como accesorio principesco en una estrategia de representación de la real *dignitas*.³⁰³

Ambas se convertirían en imágenes referenciales del reinado de Felipe II y por extensión del Renacimiento hispánico, el cual se determinó como un período menos proclive en el terreno de la plástica bufonesca con respecto al apogeo experimentado en mitad de la centuria siguiente, cuando la celeberrima serie velazqueña eclipsó las posibilidades de cualquier precedente inmediato. Sin embargo, además de las pinturas mencionadas, con el Rey Prudente acabarían produciéndose un considerable número de retratos que podrían haber constituido una galería bufonesca precedente a la velazqueña.

Los primeros ejemplares se encontraban en el Alcázar de Felipe II, en el espacio del “Guardajoyas”, donde según expuso Diego de Cuelbis a finales del siglo XVI “se guardan las más ricas cosas que se muestran del Rey de España”,³⁰⁴ una estancia repleta de joyas y piedras preciosas cuyo contenido y ordenación tesaúrica recordaba a las cámaras de maravillas donde coincidían rarezas naturales y objetos preciosos.³⁰⁵ Esta esencia se mantenía al parecer en 1623, cuando Gil González Dávila en su *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid* mencionó que allí se hallaba “lo raro de la naturaleza del orbe”, aunque el cronista también revela –de manera un tanto esquiva– que allí “vi gran multitud de pinturas de devoción (...) y las paredes compuestas de retratos de Reyes, Reynas, Principes, Infantes e Infantas de España, de Pontifices, Emperadores Romanos, y de otros Reyes del mundo”,³⁰⁶ en alusión a la decoración pictórica que envolvía la estancia. Este espacio se ornamentó además con diferentes retratos del cortejo de sabandijas que acompañaron al monarca en su jornada portuguesa de 1583, y que se mencionan con asiduidad en su correspondencia privada: como el retrato de Agustín Profit, el Calabrés; un retrato de Catalina la Portuguesa, atribuido a Alonso Sánchez Coello; un retrato anónimo de un “Enano de palacio” y otro del loco Sancho Morata.³⁰⁷

Por otro lado, la “pieza de la contaduría” albergaba otro retrato de la famosa Magdalena Ruiz, “loca de la princesa doña Juana; con un abano en la mano y una calabaza

³⁰³ PORTÚS, Javier, 2000, p. 25.

³⁰⁴ CUELVIS, Diego de. *Thesoro Chorographico de las Españas* [1599]. En: CHECA, Fernando (dir.), 1994, p. 492.

³⁰⁵ SÁENZ DE MIERA, Jesús, 1994, p. 267.

³⁰⁶ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil, 1623, p. 311-312.

³⁰⁷ MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.), 2007, p. 98, 99 y 155. MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.), 2015, p. 416-418.

y unos guantes en la otra”; junto con un “retrato de una loca de la Reyna Maria de Ungria”; mientras que la célebre imagen del bufón Perejón se dispuso en una de las estancias de la “Casa del Tesoro”, donde estaría acompañado por un repertorio multívoco de imágenes zoológicas de procedencia exótica y europea.³⁰⁸ En estas mismas estancias el monarca habría incluido dos imágenes de contenido teratológico, en este caso “dos retratos, cada uno de dos niños que nacieron juntos, trabados por las barrigas, de dos en dos.”³⁰⁹ La ordenación de estas estancias del Alcázar bajo Felipe II no responde a meras circunstancias del azar para Sáenz de Miera, quien advierte una coherencia temática en este bloque de pinturas “bizarras”, cuya ordenación, afirma, es plenamente coincidente con el coleccionismo manierista de las cortes centroeuropeas.³¹⁰

Felipe II se erigió como el máximo exponente en el uso estratégico de las artes visuales en el proceso de construcción de la majestad regia. Las empresas artísticas del Rey Prudente no eran meras ornamentaciones superfluas, sino que respondían a los designios del rey en el proceso de construcción plástica de la majestad real, la cual gravitaba en torno la gloria política, el prestigio militar, el sentimiento piadoso y la defensa de la fe con un marcado carácter propagandístico que evidencian el uso político de las artes visuales en la corte filipina, y en el que género del retrato tuvo una función exponencial.³¹¹ Este hecho no puede desvincularse de manera intencionada de los retratos de las gentes de placer en su denostada lectura como imágenes accesorias, sino que parte de los retratos bufonescos tampoco estuvieron exentos de las significaciones ideológicas y los usos diplomáticos sobre las que se asienta la mecánica del retrato cortesano dentro de la política cultural de los Austrias.

El imaginario habsbúrgico se vio condicionado por los retratos que Tiziano elaboraría del emperador Carlos V versionando los modelos germánicos instaurados por Jacob Seisenegger tras la coronación imperial en Bolonia en 1530. Desde entonces, los retratos del pintor italiano se erigirían como modelo de referencia en el prototipo de retrato de aparato que perviviría tiempo después, en tanto que la reputación de Tiziano como artista referencial en la corte española se acrecentaría y su colaboración en ésta se prolongó hasta

³⁰⁸ SÁENZ DE MIERA, Jesús, 1994, p. 272.

³⁰⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1959, p. 272.

³¹⁰ SÁENZ DE MIERA, Jesús, 1994, p. 277.

³¹¹ BOUZA, Fernando. “Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”. En: CHECA, Fernando, 1998, p. 57-81.

cumplir con los escrupulosos designios de Felipe II.³¹² Esta esforzada tarea de pintor de la familia imperial recaería después en la figura del flamenco Antonio Moro, el otro gran artífice que Felipe II designaría como continuador de sus empresas culturales tras haberlo reclutado en los mundos flamencos gobernados por su tía, María de Hungría. En este asunto resultó favorable la intercesión del reputado embajador y asesor artístico de los Habsburgo, el cardenal Antonio Perrenot de Granvela,³¹³ de quien antes de llegar a la corte pintó el retrato de su enano con un perro (fig. 10) en una novedosa imagen que inauguraría la tipología de retratos de truhanes acompañados de mascotas domésticas.³¹⁴

Ambos pintores fueron los puntales que consolidarían las formalidades del retrato de corte al servicio de los Austrias, aunando sus habilidades para la decoración del palacio de El Pardo, la “casa de plazer de su Magestad”.³¹⁵ Allí, Felipe II emplazaría la primera galería dinástica de la Casa de Austria a la manera de las series genealógicas italianas de *uomini famosi* y de las galerías de retratos del norte, como las que en los Países Bajos habían formado Margarita de Austria³¹⁶ y María de Hungría, pudiendo contemplar ésta última durante el “Felicísimo viaje” entre 1548 y 1551 y que tomó como modelo para articular la suya propia a partir de 1563.

Gonzalo Argote de Molina sería el encargado de ofrecer una minuciosa descripción de la decoración pictórica del palacio, y una vez hubo descrito las salas de la planta noble y su heteróclita decoración –mención incluida de las “monstruosidades” de El Bosco y de Antonio Moro emplazadas en la galería del Cierzo–, se detuvo en la galería de retratos,

³¹² Sobre la figura de Tiziano en la corte de los Austrias, véanse en especial: CHECA, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Nerea, 1994. MANCINI, Matteo: “El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas”. En: CHECA, Fernando, 1998, p. 237-250. CHECA, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2013. MANCINI, Matteo. *Tiziano e Leone Leoni. In viaggio con il principe Filippo d’Asburgo*. Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019; CHECA, Fernando. *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Casimiro Libros, 2021.

³¹³ Sobre la figura del cardenal Granvela y su relación con el mecenazgo de la Casa de Austria, véase: PÉREZ DE TUDELA, Almudena. *Antonio Perrenot, cardenal Granvela (1517-1586): un asesor artístico y cultural de la Casa de Austria*. Tesis doctoral. Universidad Complutense, 2021.

³¹⁴ WOODALL, Joanna. *Anthonis Mor. Art and Authority*. Zwolle: Waanders Publishers, 2007, p. 141-148.

³¹⁵ Sobre los orígenes del palacio de El Pardo y su proceso constructivo: MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. *Las casas del rey, casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid: El Viso, 1986. MARÍAS, Fernando. “El Palacio Real de El Pardo: de Carlos V a Felipe III”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 1989, nº Extra 1, p. 137-146. RIVERA BLANCO, Javier. “El Palacio de El Pardo entre Carlos V y Felipe II”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2000, nº 145, p. 2-15.

³¹⁶ EICHBERGER, Dagmar; BEAVEN, Lisa. “Family Members and Political Allies: The portrait collection of Margaret of Austria”. *Art Bulletin*, 1995, nº 77. EICHBERGER, Dagmar. “Margaret of Austria’s portraits collection: Female Patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality”. *Oxford Journal of Renaissance Studies*, 1996, vol. 10, nº 2, p. 259-279.

“la sala de mayor magestad y ornato que su Magestad tiene”. Esta contenía un total de cuarenta y cinco retratos de antepasados del rey, familiares y otros hombres ilustres y personalidades de la corte,³¹⁷ donde “son todos estos retratos de vara y tercia de grandeza, que descubren el cuerpo entero, poco menos que hasta la rodilla”.³¹⁸ El monarca dejó su impronta personal al idear el programa artístico de este emblemático espacio, donde la selección de los retratos y el criterio de ordenación de los mismos respondían única y exclusivamente a los intereses personales del rey. Sin embargo, la heterogeneidad de esta reunión de pinturas no coincide para los estudiosos con los criterios de legitimación familiar de una galería dinástica a la usanza de las vetustas series genealógicas bajomedievales.³¹⁹

Los retratos de familia continuaban constituyendo el grueso de la colección dispuesta en aquellos reales muros, pero las llamativas ausencias de parte de los retratos heredados de María de Hungría y de la presencia de parientes consanguíneos como los de sus primeras esposas, María de Portugal y María Tudor, en preferencia de diferentes personajes de la nobleza y la política cortesana como el Duque de Alba o el príncipe de Éboli, los autorretratos de sus protegidos artistas, Tiziano y Moro, y la excepcional aparición de un enemigo declarado como el Duque de Sajonia; todo ello aderezado con la inserción en la parte baja de la galería de cuatro vistas de las ciudades de Madrid, Londres, Valladolid y Nápoles, ocho tablas de Jan Vermeyen sobre los triunfos del emperador Carlos V y dos retratos del enano Estanislao que se atribuyen a Tiziano, los cuales sobrevivieron al voraz incendio de 1604, aunque actualmente están desaparecidos.³²⁰

³¹⁷ La polémica reconstrucción de la galería de retratos de El Pardo fue acometida por María Kusche en diversos estudios: “La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”. *Archivo Español de Arte*, 1991, vol. 64, nº 253, p. 1-29. “La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción pictórica”. *Archivo Español de Arte*, 1991, vol. 64, nº 255, p. 261-292; además de “La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador”. *Archivo Español de Arte*, 1992, nº 257, p. 1-37.

³¹⁸ Cfr. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, 1979 [1582], f. 21v.

³¹⁹ Sobre las series genealógicas, véase: MARTINDALE, Andrew. *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*. Institute of Fine Arts New York University, 1988.

³²⁰ Los retratos del enano polaco ya figuraban en la Galería dinástica desde el primer inventario de El Pardo realizado en 1564. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “El primer inventario del palacio de El Pardo (1564)”. *Archivo Español de Arte*, 1934, vol. 10, nº 28, p. 71; y lo mismo con la descripción de la decoración pictórica realizada en 1582 por Argote de Molina. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, 1979 [1582], f. 22r. No obstante, tras el incendio que destruyó gran parte de la fábrica en 1604 y su posterior reconstrucción con Felipe III, cambiaron definitivamente de ubicación.

Así pues, el heteróclito repertorio allí depositado ha llevado a pensar que éste no respondía a una intencionalidad concreta por parte de su real ejecutor,³²¹ sino que se trataría de un mero ejercicio acumulativo que habría sido atribuido como un rasgo característico de las colecciones regias hispánicas.³²²

La supuesta falta de criterio sistemático que se ha intuido en la decoración pictórica de la galería –sea genealógica o sea por inclinación personal o meramente estética– no la exime del valor simbólico que se atribuía a este espacio, el más importante de la real fábrica. Que en mitad de este conjunto incurrieran las efigies tizianescas y no de cualquier otra sabandija puede responder a criterios estéticos muy concretos por parte del rey, atendiendo a las consumadas dotes venatorias de este enano, que encajarían a la percepción en el discurso iconográfico de este palacete de recreo en el que transcurrían largas jornadas de caza.³²³ Aunque, tal vez, esto le habría valido ocupar un espacio junto al muchacho monstruoso de El Bosco y las niñas encrespadas de Moro de la galería del Cierzo, entre aquella miscelánea de temas mitológicos y cinegéticos que allí se reunieron. Así, el hecho de colgar de los muros de la real galería podría plantearse como algo más hondo que una simple cuestión veleidosa en consonancia con la redundante fascinación por lo extravagante y maravilloso de la naturaleza, o que una simple cuestión ornamental.

La biografía de Estanislao ha sido reseñada páginas atrás: un enano polaco que supuestamente se corresponde con un presente que Segismundo de Polonia envió al emperador Carlos V, y que destacaría en la corte de Felipe II por sus dotes venatorias, según se desprende de las cartas que el monarca intercambió con sus hijas.³²⁴ No es desdeñable la posibilidad de que su asiento coincida con una posible respuesta diplomática como agradecimiento por el envío del enano desde el reino de Polonia, la

³²¹ FALOMIR, Miguel. “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”. En: CARVALHO, José Adriano de Freitas (ed). *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*. Porto: Facultad de Letras do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, Instituto de Cultura Portuguesa, 1988, p. 133-136. FALOMIR, Miguel. “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”. En: CHECA, Fernando, 1998, p. 218.

³²² CHECA, Fernando. “Cuadros para el rey, cuadros para el público: Maneras de ver las colecciones históricas”. En: RODRÍGUEZ, Delfin *et al.* *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*. Madrid: Fundación Argenteria-Visor, 1995, p. 20.

³²³ En su estudio y edición del inventario del Alcázar de 1666, Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo indican que este lienzo atribuido a Tiziano figura por primera vez en el inventario de Felipe II príncipe en 1554, donde aparece descrito como “Un Retrpto de Estanislao enano de su Magestad del mismo tamaño del”. MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, 2015, p. 415. Esto sugiere que el retrato estuvo colgado en origen en el madrileño Alcázar, para ser posteriormente trasladado a El Pardo, cuando se menciona por primera vez allí en el inventario de 1564.

³²⁴ BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, 1988, p. 106.

cual se había convertido en la principal exportadora de loquillos, y con el cual se habían estrechado vínculos políticos desde tiempos del emperador Carlos V,³²⁵ pues el envío de retratos a otras cortes europeas con motivaciones familiares y políticas sería un ejercicio fuertemente arraigado entre los Habsburgo. E incluso cabría plantearse, a la luz de lo expuesto con anterioridad, la estima que profesaba el rey hacia sus loquillos, quienes se integraron en su estrecho círculo de confianza como singulares *privados* que gozaban de su total protección y afecto. Quizá por este motivo podría aventurarse la posibilidad de que las representaciones de Estanislao, rodeadas por una escogida selección de retratos de distintos miembros del linaje habsbúrgico y de algunas de las personalidades más destacadas de la corte, tuviesen un uso íntimo y privativo para Felipe II.

Sea como fuere, las premisas planteadas suponen nuevas posibilidades que trascienden el tópico del minusvalorado valor acumulativo. El uso y significado de estas dos pinturas varían en el momento en que se trasladan del Alcázar madrileño para acabar instalándose en la galería dinástica de El Pardo, puesto que pasan de un discurso aislado a formar parte de un discurso unitario, hilvanado con mayor o menor acierto. Una vez se hubo desmantelado este conjunto con el devastador incendio de 1604, el valor inicial se desvanecería con él, aunque acabaría restaurándose con una nueva significación acorde con los intereses y necesidades de su sucesor, Felipe III.

La colección de retratos alojada en el palacio de El Pardo ardió en el incendio que arrasó la fábrica y su decoración el 13 de marzo de 1604. Tras este suceso, el rey Felipe III ordenó “tornarla luego a reedificar como estaba”,³²⁶ en la que acabaría convirtiéndose en una de las principales empresas pictóricas en la frustrada carrera artística del abúlico monarca, cuyas habilidades como mecenas –especialmente en el ámbito de la pintura– fueron menoscabadas en deferencia de las cumbres del brillante coleccionismo que fueron los reinados de su antecesor y su sucesor; odiosas e inevitables comparaciones que opacaron su labor de mecenazgo, circunscrito a obras de piedad a ojos de una indulgente y equivocada historiografía.³²⁷ El Pardo de Felipe III superaría con creces el número de pinturas atesoradas con respecto a su predecesor –en parte por la adquisición en 1608 de

³²⁵ Sobre las relaciones entre la corte de Carlos V y Polonia –o la confederación polaco-lituana–: FONTÁN, Antonio *et al* (eds). *Espanoles y polacos en la Corte de Carlos V*. Madrid: Alianza, 1994.

³²⁶ PITA ANDRADE, José Manuel. “Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio de El Pardo”. *Archivo Español de Arte*, 1962, vol. 35, nº 139, p. 265-270.

³²⁷ “Felipe III y las artes”. En: MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, p. 63-82.

la colección del duque de Mansfeld–, e introdujo unos criterios de ordenación que difieren del discurso primitivo.

La minuciosa descripción que de la decoración hizo tiempos atrás Argote de Molina deja paso ahora a una recolocación de las pinturas completamente diferente, entre las que asoman algunas piezas bufonescas inéditas –aunque se desconoce si fueron un encargo expreso del rey–, de las cuales no se tenía constancia en la etapa anterior de Felipe II: el zaguán se abría ahora con los retratos de dos truhanes, uno de ellos Rollizo como guardia;³²⁸ más adelante, en la “Sala del sarao de la reina”, el rey destinó este espacio de manera exclusiva para aquellas pinturas que condensaban la esencia de la cultura flamenca, con imágenes que evocaban el ambiente fastuoso de las fiestas y saraos del palacio de Binche y un elevado repertorio de pinturas de El Bosco, entre los que se incluía una copia del retrato del “niño mostruo”; mientras que en la “antecámara baja de la reina” se dispuso el que aparece citado como “retrato de la Barbuda de Peñaranda”.³²⁹

El pintor Juan Pantoja de la Cruz sería el encargado de acometer la hercúlea tarea de reconstrucción pictórica de la nueva galería,³³⁰ cuyo resultado final difería enormemente con respecto a la original de Felipe II, tanto por la calidad artística como por el significado de la nueva galería. A diferencia del valor arbitrario atribuido al discurso de la primitiva pinacoteca, la galería *ex novo* de Felipe III sí respondía a los criterios de una galería estrictamente dinástica, con un actualizado discurso genealógico a partir de treinta cinco retratos de los miembros de la Casa de Austria con los que se pretendía una exaltación del linaje que se remontaba hasta los Reyes Católicos.³³¹ Los retratos de la nobleza

³²⁸ “otro lienzo pintado al olio con un soldado de la Guarda, en que está Rollizo y un pájaro en lo alto”. Pedro de Madrazo añadió que Rollizo era arquero de la guardia del archiduque Alberto, y que el rey Felipe III habría mandado retratar a su pintor, Francisco López. MADRAZO, Pedro de., 1884, p. 88.

³²⁹ Pedro de Madrazo atribuye esta pintura mencionada a Antonio Moro. MADRAZO, Pedro de, 1884, p. 87. Sin embargo, es probable que la confunda con la mujer barbuda que figuraba junto a la muchacha encrespada que éste pintó en origen para la Galería del Cierzo, puesto que en los inventarios de El Pardo de 1564 y 1614 no se alude al posible artífice. El retrato de Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda, es una obra original de Juan Sánchez Cotán que aparece entre los cuadros que el pintor dejó a Juan Gómez en 1603; aunque en 1629 también se recoge otro retrato de la barbuda de Peñaranda en la colección de Pedro Salazar Mendoza, ambos en la ciudad de Toledo, por lo que podría tratarse del mismo. Parece que circularon varios retratos de ésta, pues a finales del siglo XVI, el arzobispo Juan de Ribera poseía un retrato suyo, en tanto que a finales de 1659 se cita otro en la colección del marqués de Astorga. Brígida del Río fue un personaje popular de la España de Felipe II, la cual se exhibía de manera itinerante como medio de subsistencia, siendo mencionada en diversas creaciones literarias y teatrales de la época. PORTÚS, Javier, 2006, p. 72.

³³⁰ KUSCHE, María. “La nueva galería del Pardo: J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López”. *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, nº 286, p. 119-132. LAPUERTA MONTTOYA, Magdalena de. *Los pintores de la corte de Felipe III: La Casa Real de El Pardo*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002.

³³¹ LAPUERTA MONTTOYA, Magdalena de. “La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2000, nº 143, p. 28-39.

cortesana y otras personalidades que sobrevivieron a las llamas fueron suprimidos para dejar a paso a una rigurosa selección de cuadros de familia, lo que motivó que los retratos del enano montero mudaran de ubicación. Estos acabarían siendo emplazados en la estancia conocida como “Retrete del rey”,³³² espacio de usos diversos y carácter eminentemente privativo en el cual el rey atendía a diversas funciones, donde estarían acompañados por los retratos de la “muchacha encrespada” de Moro –rescatado del incendio–, además de un nuevo añadido: el retrato pintado por Pantoja de la Cruz en el que figuran los enanos don Antonio y Bonamí con el perro Bailán, de todos ellos sin rastro en el presente.³³³

Este último retrato que Moreno Villa identificó erróneamente con el aludido del enano del cardenal Granvela con un perro que pintó Moro³³⁴ no se inscribió dentro de los treinta y cinco retratos que Felipe III encargó expresamente a Pantoja de la Cruz para ornar la reciente galería, sino que se trata de una obra anterior que ya figuraba entre el conjunto de retratos inventariados que el pintor había realizado para el rey con fecha de 1603, en el cual aparece retratado “el lebrél de Ynglaterra, que llaman Baylan, y otros dos galgillos que trujieron de Flandes y el enano Bonami que tenía a Baylan de Traylla, retrato entero (...) y asimismo Don Antonio, otro enano, y de trailla los falgillos de Flandes y un pays del retrato del Pardo”.³³⁵ Pantoja de la Cruz ya había realizado una incursión anterior en el género bufonesco, cuando en 1574, durante su juventud artística, había pintado el retrato de Isabel de Francia con una enana –también en paradero desconocido–, y ejerció como pintor “diplomático” en la creación y posterior envío de una serie de retratos de la

³³² El término “Retrete” (del latín *cubiculum secretum*) hacía referencia a un cuarto pequeño o habitación para retirarse en el contexto de los siglos XVI y XVII, por lo que tenía un uso más privado.

³³³ “1060- Un retrato, pintado al olio, del enano Estanislao, con su marco de oro y negro; 1061- Otro lienzo, pintado al olio, en el a Bonamic y a don Antonio, hecho por Juan de la Cruz, con el perro Baylan, sin marco; 1062- Otro retrato, de la niña encrespada flamenca, que tiene dos rosas en la mano derecha, con su marco de oro y negro [...] 1070- Otro retrato del enano Estanislao, pequeño, hecho por Tiziano, tiene una lanza en la mano, vestido de damasco colorado, con su marco de oro y negro”. Inventario del palacio de El Pardo, 1614-1617. Archivo-Biblioteca Museo Nacional del Prado, SG PRA.Gen (55) v. 1, p. 12 y 13. <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v1-maria-de-hungria-1555-1558/85ac2eaf-cbc1-42a6-a81b-6531e511fe31?searchid=0e272100-9873-5247-9bf7-d0bef3d64f2b> (12/05/2021).

³³⁴ MORENO VILLA, José, 1939, p. 64.

³³⁵ *Quenta de las obras de pinturas que Juan Pantoxa de la Cruz, Pintor de Cámara del Rey Nuestro Señor, a echo de su arte para el servicio de Su Magestad desde el principio del año 603.* En: AGUIRRE, Ricardo de. “Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1922, vol. 30, nº 4, p. 272.

familia real española para la corte inglesa –algo que ya había puesto en práctica anteriormente con el territorio italiano–.³³⁶

En mitad de un contexto de negociaciones cruzadas entre la corte de Londres y la de Valladolid, ambas recurrieron al usual intercambio de joyas y retratos para afianzar satisfactoriamente esta alianza diplomática. La estrategia de los monarcas consistió en enviar como presentes para la corte inglesa un conjunto retratos de la familia real española y algunas miniaturas que fueron creación única de Pantoja de la Cruz, mientras que los homónimos ingleses respondieron como gratificación con el envío de una jauría de perros que causó enorme satisfacción a sus majestades, en especial a Felipe III. En señal de agradecimiento –como sucedería más tarde con el mencionado retrato del príncipe Felipe y el enano Bonamí–, Su Majestad ordenó efigiar al que se convertiría en su lebrél favorito, de nombre Bailán, junto a los dos mentados enanos palatinos,³³⁷ en el cual se acabaría revelando como un esquema compositivo de retrato áulico que proliferaría en la corte del hechizado Carlos II.³³⁸

El lebrél inglés se erige como el auténtico protagonista del lienzo, custodiado por los dos enanos de la corte de Felipe III, que en esta ocasión ejercen como accesorio principesco en una composición aparentemente insustancial pero que entraña una funcionalidad más compleja dentro de los hábitos culturales del monarca, el cual no sería un caso aislado. El intercambio de regalos o presentes entre distintas cortes como medio

³³⁶ DE CAVI, Sabina. “L’invio da Roma di un corredo per il battesimo di Anna d’Austria (1601): Pantoja de la Cruz, Bartolomé González e il ritratto degli infanti di Spagna all’epoca di Filippo III d’Asburgo”. En: ANSELMINI, Alessandra (ed.). *I rapporti tra Roma e Madrid nei Secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*. Roma: Gangemi, 2014, p. 193-230.

³³⁷ UNGERER, Gustav. “Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts”. *Shakespeare Studies*, 1998, vol. 26, p. 164-165.

³³⁸ SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. En: SERRERA, Juan Miguel (com.), p. 38-39. En el inventario del Alcázar de 1647 se recoge el retrato de un “enano y un perro”, cuya identidad se había confundido con la del enano Don Antonio, el Inglés. MORENO VILLA, José, 1939, p. 63-64. La autoría del retrato se atribuyó en un principio a Velázquez, pasando a denominarse *Retrato del mal supuesto Don Antonio el Inglés*. Posteriormente, empezó a cobrar mayor resonancia la atribución a Carreño de Miranda. El problema de la autoría continúa sin resolverse en la actualidad, por lo que figura en los fondos del Museo del Prado como *Enano con un perro*. BROWN, Jonathan. “Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones”. *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, nº 36, 2000, p. 57. Posteriormente, continuaron dándose estas composiciones por parte de Carreño de Miranda con el *Retrato del enano Michol*, en que éste aparece representado de cuerpo entero acompañado de perros y exóticos guacamayos, expuesto actualmente en Meadows Museum de Dallas (Texas). Esta pintura se considera el precedente de un retrato de enano –cuyo personaje no ha sido identificado– atribuido al francés Michel-Ange Houasse a principios del siglo XVIII, con una composición similar en la que sobre el brazo del enano reposa un guacamayo, y que se ha establecido como el último de los retratos de bufones y enanos ejecutados en la corte española, decayendo esta práctica definitivamente con el ascenso al trono de la dinastía Borbón. MENA MARQUÉS, Manuela B., 1986, p. 126.

para forjar alianzas diplomáticas fue una costumbre que los Habsburgo dominaron con enorme pericia, y que permitió crear una perspectiva comparada en el que el epicentro de la corte se establece como un lugar de encuentro, de prácticas y modas compartidas.³³⁹ Cuando Isabel Clara Eugenia ya ostentaba el cargo de gobernadora de los Países Bajos decidió enviar como presente a la corte española en 1614 un ejército de juguetes a escala, junto con la compañía del enano Miguel Soplillo.³⁴⁰ La réplica real se materializó en un retrato del joven príncipe Felipe acompañado del preciado enano, repitiendo la prefijada fórmula para resaltar la majestad real en una escena idéntica a la que años atrás protagonizó la infanta con la loca Magdalena, y que en esta ocasión se constituye como una expresión plástica de gratitud,³⁴¹ de la misma manera que el lienzo de Pantoja de la Cruz.

Así pues, la maniobra discursiva de Felipe III en El Pardo se aleja de los presupuestos planteados con anterioridad por Felipe II. El uso de las efigies bufonescas por parte del apático monarca carece de la atención y el sentido afectivo de que gozaron anteriormente con el Prudente. Bajo el mandato de su heredero, la nómina de sabandijas palaciegas se redujo de manera exponencial –a la luz de los datos recopilados por Moreno Villa–, lo cual acabaría trasladándose a la nueva significación que adquirieron las efigies bufonescas con éste, heredadas en su mayoría y desplazadas de la galería familiar para ser exhibidas en un espacio retirado y de acceso restringido dentro de palacio, carentes de discurso expositivo alguno. Se aprecia, pues, un cambio en los modos de posesión, exhibición y función que revelan una nueva manera de relacionarse con estos objetos por parte de Felipe III que responde a sus preferencias personales, vinculadas en esta ocasión a un sentido meramente acumulativo de esta pequeña porción de la colección real que concibe de manera introspectiva, como una moda familiar, compartida y heredada entre los epicentros cortesanos de los Habsburgo, expuesta en las recientes páginas.

La repentina muerte del rey en 1621 aceleró la entronización de su joven heredero, el futuro Felipe IV, el cual si bien no destacó por su trayectoria al frente de la complicada política hispánica sí lo hizo por ser un rey festivo, de marcadas inclinaciones culturales,

³³⁹ COLOMER, José Luis. “Introducción. Los senderos cruzados del arte y la diplomacia”. En: COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, p. 13-32.

³⁴⁰ GARCÍA GARCÍA, Bernardo, 2000, p. 18.

³⁴¹ RUIZ, Leticia, 2006, p. 68-69.

y, sobre todo, por ser gran aficionado y versado en el arte de la pintura.³⁴² Las magnas empresas artísticas que fue solapando permitieron incrementar y perfeccionar de manera exponencial la colección real, además de madurar su sensibilidad artística en una elogiosa trayectoria como mecenas que supone la cúspide del proceso evolutivo del coleccionismo hispánico.³⁴³

Desde su inexperta juventud estuvo expuesto a las influencias de ambicionados coleccionistas llegados a Madrid, como Carlos I de Inglaterra, el cardenal Francesco Barberini y el pintor diplomático Peter Paul Rubens, cuyos hábitos repercutirían en la maduración del gusto del joven monarca. La capacidad de Felipe IV como *connoisseur*, cada vez más perfeccionada, no había pasado desapercibido para el humanista y legado papal Cassiano dal Pozzo, que en 1626 acompañó al cardenal Francesco Barberini en su misión en la capital madrileña y pudo comprobar de primera mano la excelencia de las actividades coleccionistas del rey, como así lo transcribió en su diario; ni tampoco para Rubens durante su segunda visita diplomática a España en 1628, quien expresaba la favorable sensación que le había producido el joven monarca, convertido ahora en un cultivado mecenas cuya calidad para las artes había mejorado sin duda.³⁴⁴

La boyante situación política, económica y cultural que atravesaba la corte de Felipe IV en la década de 1630 se tradujo en la construcción de nuevas residencias reales como el palacio del Buen Retiro y la remodelación de antiguas fábricas como la Torre de la Parada o el Salón Nuevo del Alcázar, las cuales movilizaron a un elevado número de artistas y coleccionistas que operaban de manera cruzada entre Madrid, Italia y Flandes para surtir de cuadros y otras piezas artísticas para su urgente decoración. Las necesidades estéticas y de exhibición del prestigio artístico comprenderán a su vez una creciente preocupación por la instalación de la colección real, un aspecto en el que resultaría esencial la inestimable labor de Velázquez, cuyos conocimientos sobre las últimas novedades artísticas le permitirían obtener una beneficiosa posición de conservador de dicho conjunto artístico.

³⁴² El tratadista Jusepe Martínez afirmaba sobre el rey que “manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se señaló la pintura”. Extraído de: PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid: Nerea, 1999, p. 66.

³⁴³ MADRAZO, Pedro de., 1884.

³⁴⁴ Cfr. ELLIOTT, John H.; BROWN, Jonathan, 1981, p. 48.

En la fábrica del Alcázar, la remodelación del Salón Nuevo acapararía casi la completa atención del monarca a partir de 1628, el cual acabaría reflejando su gusto por los pintores flamencos e italianos contemporáneos. La exigua presencia de las sabandijas puede rastrearse en el inventario de 1636, donde figuran “retratos de sujetos de placer” colgados en la “Escalera de la Galería del Cierzo” por la que accedían sus Majestades a tomar los coches. Allí fueron dispuestos los retratos de sabandijas preexistentes, como el de Agustín Profit, El Calabrés (fig. 11), que pintó Sánchez Coello; o el del bufón Perejón, de Antonio Moro, en una decoración más unitaria que englobaba los retratos de enanos, vistas y pinturas de animales; se añadirían al conjunto los retratos del gigante Juan Biladons y en la “Quinta peça del otro pasadiço” se dispuso el de otro gigante llamado Juan Núñez, que habría enviado a Felipe IV el conde Chinchón en 1631.³⁴⁵ Sin embargo, el inventario de 1666 revela que con posterioridad se añadieron los retratos que pintó Velázquez de los bufones don Sebastián de Morra y don Diego de Acedo –actualmente Bufón con libros–, en una decoración menos programática y más ecléctica donde los enanos y las vistas convivieron con un variado repertorio de historias, mitologías y una serie completa de bodegones.³⁴⁶

Una dinámica similar se aprecia en el emplazamiento u ordenación de los retratos de bufones y enanos que se pintaron para alhajar la nueva fábrica del Buen Retiro, un palacio de recreo y solaz que se convertiría en el gran teatro de las artes del reinado de Felipe IV³⁴⁷ –con la innegable intercesión de su valido, el conde duque de Olivares, auténtico brazo ejecutor–. Para acometer esta monumental empresa –quizá la más ambiciosa de Felipe IV– se puso en marcha una compleja red de compras, encargos y traslados de obras en la que intervinieron artistas y coleccionistas de la corte, que en calidad de agentes culturales y diplomáticos trajeron obras de Flandes e Italia para ornar con presteza la reciente arquitectura con piezas de la mejor calidad.³⁴⁸ Aun así, ni entre las series de

³⁴⁵ “[160] Juan Núñez, Jigante. Un lienço grande al olio en que está un retrato de un gigante llamado Juan Núñez, que le embio el Conde de Chinchón el año de 1631, y un rótulo que lo diçe”. MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, 2007, p. 78.

³⁴⁶ MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, 2015 (eds.), p. 76-77.

³⁴⁷ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981.

³⁴⁸ Sobre el palacio del Buen Retiro y su proceso decorativo, además de la obra cumbre de BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, y la posterior ampliación con el catálogo de ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.). *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, véanse los estudios de SIMAL, Mercedes. “Nuevas noticias sobre las pinturas para el real palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642). *Archivo Español de Arte*, 2011, vol. 84, nº 335, p. 245-250. “Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido palacio del Buen Retiro (1633-1640)”. En: GARCÍA GARCÍA, Bernardo

lienzos que el Marqués de Castel Rodrigo adquirió en su embajada romana y el conde de Monterrey en su virreinato napolitano, ni entre los encargos que el cardenal Infante Fernando acometió en los territorios flamencos se atisban vestigios bufonescos, sino que continuaron siendo una creación doméstica que Velázquez se encargaría de ejecutar con gran versatilidad, apartados del inaugural prototipo de retrato de corte a partir de las efigies de Carlos V de Jacob Seisenegger y Tiziano.

Palomino señaló que de entre los cuadros pintados por el sevillano para el Buen Retiro se hallaban retratos “de sujetos de placer” que serían dispuestos en la escalera “que sale al jardín de los Reinos (...) por donde sus Majestades bajan a tomar los coches.”³⁴⁹ A partir de un inventario de 1661, Martin Warnke supuso que esta “pieza” coincidía con la caja de la escalera del ala de la reina –que pasaría a denominarse “Escalera de los bufones”–,³⁵⁰ la cual era utilizada por la familia real cuando pretendía salir del palacio en privado. Los cuadros emplazados en estas escaleras eran, pues, vistos de paso, como sucedía en la escalera de bufones del castillo de Trausnitz, en Landshut, lo que le llevó a pensar que se trataría de obras secundarias, realizadas con celeridad por su pincelada suelta para decorar espacios apartados y recónditos como éste.³⁵¹ En este lugar inserto en el aposento de la reina, en el ala sur del palacio, los nuevos retratos velazqueños se irían reuniendo previsiblemente a partir de 1634 –tras concluir el proceso constructivo– formando una serie inédita hasta la fecha que ha suscitado innumerables conjeturas – como más adelante se comprobará–, compuesta por la ridícula pareja de adversarios que conformaban el bufón Don Juan de Austria (fig. 12.) y el bufón Barbarroja (fig. 13); el bufón Pablos –o Pablillo– de Valladolid (fig. 14), en actitud declamatoria; el bufón Calabacillas, con un retrato en una mano y un billete en otra (fig. 15); y otros dos de bufones que no se conservan en la actualidad, el de Francisco de Ochoa (fig. 16) –del que

(coord.). *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*. 2016, pp. 137-178. “El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante el reinado de Felipe IV”. En: SIMAL LÓPEZ, Mercedes (coord.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): Arte, coleccionismo y sitios reales*. Tomo II, vol. 4. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, p. 2339-2566. “La colección de pinturas del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV, y el primer inventario de 1661”. En: CAMARERO BUYÓN, Concepción; LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.). *La extensión de la corte: Los Sitios Reales*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2017, p. 369-418.

³⁴⁹ PALOMINO, Antonio. *Vida de Velázquez*. Madrid: Casimiro, 2013, p. 42.

³⁵⁰ “Esta en la pieza junto a los bufones en el q[uar]to de la reyna”. AGP, Adm, leg. 771-3, exp. 42. Extraído de: BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 272.

³⁵¹ WARNKE, Martin. “La escalera de los bufones”. En: *Velázquez: forma y reforma*. Traducción de Rafael Aburto. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p. 87.

se conoce por una copia en una colección particular–, y el de Cárdenas, el bufón toreador, en un espacio rebautizado como “pieza de los bufones” por su evidente iconografía.³⁵²

Una vez hubo concluido el laborioso engalanamiento del Buen Retiro, los esfuerzos de Felipe IV se consagraron después a la reunión de cuadros para la decoración de la Torre de la Parada, un pequeño pabellón de caza ubicado en los terrenos de El Pardo en el que se concentró una enorme cantidad de pintura de procedencia flamenca que se debía a los pinceles de Rubens y otros miembros de su taller, agrupadas en series pictóricas que versaban sobre historias de la mitología de Ovidio, escenas de cacería y retratos regio, acordes con la naturaleza campestre, cinegética y cortesana del lugar. Junto a las pinturas que diseñaron la extensa nómina de pintores flamencos, Velázquez contribuiría en esta nueva aventura de su real protector con las imágenes de los menesterosos filósofos Esopo y Menipo, del apático dios Marte y de los retratos del rey, su malogrado heredero Baltasar Carlos y el cardenal infante don Fernando de Austria, a manera de cazadores; un repertorio que acabaría engrosándose con la incursión de más efigies bufonescas que, al parecer, se pintaron alrededor de la década de 1640, atendiendo a que algunas de las sabandijas retratadas y el mismísimo Velázquez acompañaron al rey en su jornada aragonesa de 1644 tras la rebelión de Cataluña, creyéndose que éstos fueron realizados allí y se enviarían posteriormente a Madrid.³⁵³

Se trata de “Quattro retratos de diferentes sujetos y enanos de mano de Velazquez”: Francisco Lezcano (fig. 17),³⁵⁴ quien se creía Sebastián de Morra (fig. 18),³⁵⁵ Calabazas

³⁵² BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 138-139. En el anexo de “Los retratos de bufones y enanos”, ambos estudiosos mantienen que en 1634 Velázquez firmó una carta de pago por valor de 797 ducados para la decoración de las alcobas de Buen Retiro, lo que lleva a pensar que podría referirse a los retratos de bufones. El inventario de 1701 establece que las pinturas fueron dispuestas como una serie en los aposentos de la reina. Allí, las fuentes mencionan una estancia conocida “Pieza de los bufones”, cuyo nombre no podría atribuirse a que los bufones cortesanos se alojasen en aquellos aposentos, sino que se debe a la serie de pinturas de Velázquez que lo adornaban. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 271-272.

³⁵³ BROWN, Jonathan, 1986, p. 174.

³⁵⁴ Las noticias sobre la presencia de Francisco Lezcano –también llamado “Lezcanillo o “enano vizcaíno”– en la corte se remontan a 1634, donde se menciona por primera vez en las cuenteas particulares. Este ejercía como enano del príncipe Baltasar Carlos, se ausentó de la corte entre 1645 y 1648 y falleció poco después, en 1649. El enano acompañó a Felipe IV en Zaragoza en 1644, junto a Sebastián de Morra y El Primo, por lo que Moreno Villa considera que fue pintado entre las fechas que comprenden desde su llegada a la corte en 1634 hasta su viaje a Zaragoza en 1644. MORENO VILLA, José, 1939, p. 107-110.

³⁵⁵ Sebastián de Morra permaneció en Flandes hasta 1643 en la casa del Cardenal Infante, haciendo su aparición en la corte española en agosto de ese mismo año, donde estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos, y falleció en 1649. BROWN, Jonathan, 1984, p. 174. El retrato que tradicionalmente se había identificado como el enano Sebastián de Morra, se ha demostrado recientemente que se trata del bufón que popularmente se había conocido como El Primo, el cual acompañó en 1644 a Felipe IV en la jornada de Aragón, donde se sabe que fue retratado por Velázquez en aquella fecha. PÉREZ D’ORS, Pablo;

(fig. 19) y un segundo retrato del desconocido bufón con libros (fig. 20),³⁵⁶ cuya naturaleza eminentemente cortesana y su impronta cómico-festiva los convertiría para Svetlana Alpers en unas escenografías acordes a una casa de placer como esta, dispuestos junto a las escenas venatorias y vistas que colgaban en el pequeño pabellón de caza, aunque no junto a los retratos regios que se emplazaron en la Galería del Rey, la sala más importante de la Torre.³⁵⁷ A diferencia de las edificaciones anteriores, en este conjunto sí se ha advertido una coherencia en el diseño del programa decorativo, el cual fue creado expreso por el propio rey a partir de una memoria de las pinturas –actualmente desaparecida– con instrucciones precisas que podrían versar sobre la elaboración de las escenas de caza. Aunque, por el contrario, carece de un planteamiento general del conjunto en lo que Morán y Checa han definido como “un ciclo mitológico en el que más que la existencia de un verdadero programa unitario se despliega una combinación libre de temas apropiados para una casa de placer en el campo (...) y que constituían el entorno adecuado para el ocio del rey, en papel de cazador”.³⁵⁸

Concluidas estas ambiciosas empresas decorativas, Felipe IV, coronado ya como rey Planeta y erigido en una figura referencial en la historia del coleccionismo, culminaba así un recorrido ascendente iniciado más de un siglo antes por sus antepasados. El coleccionismo cortesano de la segunda mitad del siglo XVII se afianza sobre una sensibilidad artística distinta, ligada a otras percepciones que fueron producto de una nueva mentalidad más moderna. Las prácticas conservadoras en que el arte ejercía como un instrumento de prestigio y magnificencia acaparadora fueron dejando paso a nuevos hábitos culturales más modernos en cuanto al atesoramiento, la apreciación estética de la obra y una intención pragmática en su exhibición que caracterizarían el especializado mecenazgo del cuarto Felipe, el cual era un reflejo de su gloria personal. Las paredes de las distintas galerías y apartamentos del Alcázar, el Buen Retiro y la Torre de la Parada acogieron una reunión de pinturas de una creciente calidad artística que respondían a los selectos gustos del monarca como experto *connoisseur*, que fue introduciendo unos

JOHNSON, Richard; JOHNSON, Don. “Velázquez in Fraga: a new hypothesis about the portraits of El Primo and Philip IV”. *The Burlington Magazine*, 2012, vol. 154, nº 1314, p. 620-625.

³⁵⁶ En las colecciones reales se inventariaron dos retratos de El Primo del pincel de Velázquez, uno dispuesto en el Alcázar, y otro en la Torre de la Parada. Se cree que el retrato que se conserva en el Museo del Prado no pudo ser el del Alcázar, puesto que no vuelve a citarse en el inventario de palacio después de 1700, sino que en realidad se trataría del que estuvo emplazado en la Torre de la Parada, donde en el inventario de 1701 fue catalogado como “Un bufón revestido de Filósofo estudiando”. DAVIES, David, 1999, p. 180-181.

³⁵⁷ ALPERS, Svetlana, 1971, p. 130.

³⁵⁸ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1986, p. 156-157.

pulidos criterios de exhibición en grupos armoniosos con aparentes criterios museológicos.³⁵⁹ No obstante, las incuestionables necesidades cuantitativas para adonar con urgencia las distintas fábricas reales y las elevadas dosis de improvisación constructiva podrían apuntar a las auténticas motivaciones de la creación de la serie bufonesca, la cual fue instalada por lo general en espacios apartados y subsidiarios.

Felipe IV no decayó en su afán de bellas pinturas, sirviéndose de su gusto cada vez más perfeccionado y en la aplicación de un criterio cada vez más selectivo y cualitativo en la conformación de su colección. Desde la década de 1640 sus intereses pasaban por la adquisición de obras de los maestros antiguos, especialmente de la escuela veneciana, y la posesión de pinturas de Rubens,³⁶⁰ pero no parece que sus inclinaciones pictóricas se fundamentaran en la necesidad de retratar a una porción de bufones de la corte, por mucho que lo hiciese su pintor favorito y que la historiografía haya tipificado la máxima plenitud de la bufonería española en la corte durante su reinado.³⁶¹ La falta de indicios documentales no permite aseverar con certeza si la decisión de concebir estas pinturas y su posterior ordenación responde, o bien a los designios del rey, o bien a los criterios de su creativo artífice como benefactor de la plena confianza de su Majestad, los cuales se han interpretado como una tradicional obligación que debía acometer el pintor de cámara, que le permitían, además, perfeccionar su técnica como ejercicio práctico de inusual libertad.³⁶²

El sevillano compaginaba sus ocupaciones como pintor real con las de acometer el adorno y configuración de los Reales Sitios, pues sus avezadas calidades artísticas le permitieron ejercer como conservador de la colección real.³⁶³ Precisamente, la colaboración cruzada entre Felipe IV –poderoso mecenas– y Velázquez –artista superior– permitió orquestar uno de los modelos decorativos cortesanos más consistentes del

³⁵⁹ BROWN, Jonathan, 1986, p. 190-191

³⁶⁰ BROWN, Jonathan. “Felipe IV, el rey de coleccionistas”. *Fragmentos. Revista de arte*, 1987, nº 11, p. 9-11.

³⁶¹ JUSTI, Carl, 2000, p. 571.

³⁶² BROWN, Jonathan, 1986; GARRIDO, Carmen. *Velázquez, la técnica del genio*. Madrid: Encuentro, 1998.

³⁶³ “A Diego de Silva Velasquez (...) le ha honrado y favorecido nuestro cahtólico monarca D. Felipo 4 N. S. haciéndole ayuda de su cámara y Aposentador Mayor de Palacio q. son principios para q. tenga los premios que merece; porque este insigne varón es dotado de tan excelente gusto que por muchas razones le señaló su Magestad entre todos los profesores deste Arte y encomendó la disposición y adorno de su Imperial Palacio para lo qual por orden de su Mgd. Fue dos veces a Roma y a otras partes diferentes de donde ha traído Pinturas, estatuas y modelos fabricados por los más afamados artífices del mundo Y al presente está el Palacio con su cuidadoso desvelo, solicitud y excelente disposición y trabajo, tan ilustrado y engrandecido que aumenta el número de maravillas.” DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, 1981[1656], p. 468.

horizonte Barroco sin apenas paralelos. Atendiendo a esta circunstancia, tal vez no se trate de atribuir a uno u otro la patente de la serie bufonesca –lo cual no se puede acreditar, por el momento–, sino de comprenderla como un producto cultural derivado de una alianza necesaria e indisociable en la que el artista supo traducir a la perfección el lenguaje artístico de su regio patrón, pues en palabras de Jonathan Brown “Felipe proporcionó la sustancia del despliegue y Velázquez suministró el estilo”.³⁶⁴

Tras la muerte del rey coleccionista y la cumbre artística alcanzada por Velázquez como artista inigualable, parecía imposible que los esfuerzos artísticos que después desempeñó el enfermizo Carlos II, último Austria, pudieran equipararse ínfimamente a los magníficos logros artísticos de sus antecesores dinásticos, depreciados junto a la languidez de su desafortunada persona.³⁶⁵ No obstante, aunque el grueso de su colección estaba constituida por las obras que heredó de sus antepasados, el malogrado monarca continuó acrecentando los fondos de la regia pinacoteca a partir de una continuada labor de compras y encargos en su afán por incrementarla y modernizarla –con un protagónico papel de la obra de Luca Giordano–, siendo esencial la intercesión de agentes culturales que mantendrían latentes los hábitos coleccionistas heredados de la etapa anterior, también en cuanto al consumo particular se refiere.³⁶⁶ Aunque se ha manifestado que los intereses artísticos del efímero monarca se focalizaron en un discurso simbólico de exaltación de la gloria dinástica. En este sentido, Juan Carreño de Miranda, como uno de los más destacados pintores de cámara, se encargaría de configurar la imagen prototípica del rey –junto a la de su madre, la reina viuda Mariana de Austria–.³⁶⁷

Más allá de la galería de retratos familiar, Carreño se sumaría a la dilatada tradición de pintores del rey que acometerían la tarea de efigiar a la nómina de sabandijas palaciegas, siendo las más destacadas de su carrera la emblemática pareja de retratos de la niña Eugenia Martínez Vallejo, apodada la Monstrua, vestida (fig. 21) y desnuda (fig. 22).³⁶⁸ En su primera versión, la niña, traída a la corte en 1680 por la conmoción que causó su revulsivo e inusual gigantismo, fue retratada a la manera tradicional, siguiendo el esquema velazqueño en lo que se ha considerado una emulación del sevillano, con

³⁶⁴ BROWN, Jonathan, 1987, p. 18.

³⁶⁵ MADRAZO, Pedro de, 1884, p. 141-145.

³⁶⁶ “Pintores y aficionados en la Corte de Carlos II”. En: MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier, 1997, p. 45-59.

³⁶⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (com.). *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986a, p. 23.

³⁶⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (com.). 1986a, p. 228-229, nº 49-50.

expresión seria, engalanada con un traje rojo y sosteniendo algunos frutos en la mano que podrían aludir a su insaciable apetito. En la versión desnuda –la cual se ha puesto en relación con el lienzo de la mujer barbuda de Ribera–,³⁶⁹ Carreño recurrió a una desmitificación mitológica, caracterizando a la niña de manera ridícula como Baco o Sileno, completamente desnuda, coronada por hojas de viña y sosteniendo un racimo de uvas con la misma expresión de absoluta severidad. Estos lienzos, los cuales permanecieron en su taller hasta 1685, fueron llevados al Alcázar, donde figuran en el inventario de 1686 –junto con el resto de pinturas de bufones preexistentes–,³⁷⁰ hasta que fueron trasladados al palacio de la Zarzuela, donde se registran en el inventario de 1701. No serían las únicas creaciones acometidas, pues en un posterior inventario del Alcázar de 1695 de las pinturas que se desmontaron, entre aquellas sueltas “en el obrador del cuarto bajo del príncipe” figuran numerosos retratos de bufones y enanos del reinado de Carlos II, como los del hombre de placer Francisco Bazán (fig. 23)³⁷¹ y el enano Michol (fig. 24) rodeado de perrillos y pájaros exóticos,³⁷² ambos de Carreño de Miranda; y el doble retrato de enanos acompañados de un enorme mastín (fig. 25), obras de Jan van Kessel II; además de otros que se encuentran en paradero desconocido, como el retrato de Antonio Macarelli y Nicolás Hobson, y el loco José de Alvarado. Esta peculiar galería de retratos se cierra con el retrato que el artista de origen alemán John Closterman (fig. 26) pintó de un enano del séquito real con un loro por orden del rey cuando estuvo en la corte de Madrid en 1698 –paternidad que se atribuyó en un principio al francés Michel-Ange Houasse–³⁷³, tratándose del último vestigio de estas creaciones de luenga tradición cortesana.

Los retratos de las sabandijas que se efectuaron en el reinado del desventurado Carlos II han sido percibidos como la representación gráfica de una corte decadente que hacía presagiar su inminente fin, donde el rey se hizo rodear de una serie de fenómenos

³⁶⁹ FINALDI, Gabrielle. “Ribera, the Viceroy of Naples and the Kings. Some Observations on their relations”. En: COLOMER, José Luis (dir.), 2003, p. 379-387.

³⁷⁰ Tanto en el Inventario del Alcázar de 1686 como en el posterior de 1701, los retratos velazqueños del enano Sebastián de Morra, El Primo y la anterior efigie de Perejón, junto con “con dos retratos al natural de hombres de placer”, se mantienen en el mismo emplazamiento de los “Pasillos al pie de la Escalera de a Galería del Cierzo y la misma Escalera”. BOTTINEAU, Yves. “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686. Aspects de la cour d’Espagne au XVIIe siècle”. *Bulletin Hispanique*, 1958, vol. 60, nº 3, p. 315.

³⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (com.), 1986, p. 232, nº 53.

³⁷² GUE TRAPIER, Elizabet du. “Un retrato del enano Michol por Carreño de Miranda”. *Archivo Español de Arte*, 1961, vol. 34, nº 135, p. 249-251.

³⁷³ ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. “De reyes, embajadores, pintores y un enano. John Closterman en la corte de Carlos II. En: COLOMER, José Luis (dir.), 2003, p. 196-198.

portentosos y anatomías contrahechas que disimularan, en cierta medida, su naturaleza débil y enfermiza.³⁷⁴ No obstante, quizá esta morbosa lectura no sea la más adecuada para justificar la motivación de estas creaciones pictóricas en el ocaso de la dinastía. Desde que en 1669 empezara a ostentar el cargo de pintor del rey, las obligaciones de Carreño pasaban principalmente por efigiar a su Magestad y a distintas personalidades de la corte mediante el arte del retrato, en el cual fue especialmente prolífico. Así, el pintor de Carlos II se limitaría a continuar con esta costumbre cortesana en lo que se advierte como un claro magisterio de Velázquez, utilizando en estos lienzos un tratamiento similar al del sevillano. De la misma manera, los intereses del monarca para con las pinturas bufonescas parecen dirigirse en una dirección análoga a la de su pintor: las artes visuales continuarían floreciendo bajo su mandato como medio de propaganda real a partir de ingentes cantidades de retratos regios y la creación de grandes ciclos de pintura al fresco sobre la gloria monárquica ejecutados por Luca Giordano. Pero en lo que respecta a las pinturas de hombres de placer, éstas tendrían, más bien, una función subsidiaria y familiar para el último Austria, quien se limitaría a preservar y emular los parámetros estéticos y acumulativos de sus antecesores.

Con la muerte de Carlos II en 1700 se puso fin a la Edad de Oro de la pintura en España, y aunque Jonathan Brown mantuvo que los Borbones llegaron libres de prejuicios en el terreno artístico,³⁷⁵ no se pueden aplicar estos criterios al conjunto de las pinturas de bufones y enanos, las cuales decayeron bajo su estrenado mandato hasta su completa extinción. Durante el gobierno de Felipe V los palacios y reales sitios fueron sometidos a un estricto proceso de renovación y adaptación a los nuevos gustos franceses, y aunque en principio el rey de origen francés se inclinó por un continuismo en la estela del arte cortesano de Carlos II, con un prudente mantenimiento de ciertas formas expresivas y la acumulación de la herencia anterior como abastecimiento para la necesaria redecoración pictórica de la fría fábrica del madrileño Alcázar y para acometer la decoración de nuevas residencias como La Granja de San Ildefonso.³⁷⁶ Para estas campañas de ornamentación dejaron de producirse series bufonescas *ex novo*, en tanto que las composiciones preexistentes fueron mudando de un lugar a otro a su libre albedrío, especialmente tras el

³⁷⁴ GÁLLEGO, Julián, 1986, p. 15.

³⁷⁵ BROWN, Jonathan, 1990, p. 192.

³⁷⁶ ATERIDO, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*. 2 vols. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004, p. 54.

incendio del Alcázar de 1734, cuando se produjo una reordenación de las pinturas cuyos criterios rompían con el esquema de la dinastía saliente, y que además supuso la pérdida de diversas pinturas. A esto se añaden un conjunto de circunstancias desfavorables, como los constantes destrozos y expolios que tuvieron lugar durante la Guerra de Sucesión y que ocasionaron un vaivén de lienzos entre la Torre de la Parada y El Pardo;³⁷⁷ así como la posterior destrucción de pinturas en el Buen Retiro durante la Guerra de la Independencia a partir de 1808,³⁷⁸ lo que dificulta en mayor medida las labores de identificación y localización de las pinturas. Así pues, la caída de los Austrias no sólo supuso el fin de la Edad de Oro de la pintura española, sino también de las castizas creaciones truhanescas, y aunque Brown apuntó que fue un final grandioso, al fin y al cabo, fue un final.

2.2. Velázquez, pintor de enanos y bufones

2.2.1. Retratos inciertos

Retomando de nuevo las reflexiones de José Riello sobre Julián Gállego y la producción velazqueña, el historiador del arte hacía la siguiente confesión sobre el tratamiento historiográfico a la que había sido sometida la obra del pintor sevillano:

“Parecemos empeñados en llenar los lienzos de Velázquez de cosas que no están en ellos. ¡Qué necesidad de emborronar una pintura por otra parte tan complicada! Nos debe atemorizar que la pintura de Velázquez, como decía, sea pintura de nada, y ya sabéis lo que le pasa a uno que no pintó nada en su sitio... Esta profusión de ideas y de hermenéuticas varias, que no digo que no sean necesarias siempre y cuando vengan acompañadas de ciertas dosis de prudencia, acaban dejando la mirada, nublan la vista, y al final terminamos por no mirar a los cuadros, que es lo que debería importar”.³⁷⁹

Aunque Gállego, gran estudioso de la pintura española del Siglo de Oro, de sus diferentes simbolismos y, por supuesto, de Velázquez, mantuvo que El Bosco había sido

³⁷⁷ MENA MARQUÉS, Manuela B., 2000, p. 116.

³⁷⁸ SIMAL, Mercedes. “El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de la Independencia: antecedentes y consecuencias”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 445-455.

³⁷⁹ Cfr. RIELLO, José María, 2008, p. 246.

el pintor más “versionado” en cuanto a interpretaciones morales, filosóficas y psicológicas,³⁸⁰ podría trasladarse este mismo balance a la creación velazqueña, objeto de innumerables lecturas y comentarios por parte de historiadores y especialistas de otras disciplinas –como la filosofía o la medicina–,³⁸¹ donde la celebrada serie bufonesca ha recibido, probablemente, el mayor aluvión de exégesis simbólicas por tratarse en palabras del especialista de su pintura, Jonathan Brown, de “una de las más enigmáticas de su producción”.³⁸²

La otredad marginal de los sujetos –pintados con inusitada autonomía– suponen un factor potencial en el interés que ha despertado este segmento de la producción artística cortesana desde el siglo XIX, unido a su carácter serial –“colección única en su clase”–,³⁸³ la genialidad artística de Velázquez, las sombras en torno a su misteriosa y “flemática” personalidad y el ilusionismo indisociable del arte de la pintura. Este ha sido el denso caldo de cultivo historiográfico en el que se han cocinado multitud de especulaciones, cuyos obcecados esfuerzos radican en averiguar el porqué de este peculiar conjunto de pinturas, algo que, recuérdese, veía prácticamente imposible de responder el doctor Jerónimo de Moragas tras concluir su análisis sobre el repertorio de anomalías físicas pintadas por el sevillano.³⁸⁴

Pacheco sería el principal encargado de inscribir a Velázquez entre la nómina de pintores que “imitan el natural” por el hecho de alabar la fina habilidad de su yerno en el arte de la inmediatez con sus primeros bodegones,³⁸⁵ un tópico que se volvió persistente en el corpus teórico sobre el pintor. Desde entonces, Velázquez pasó a los anales de la Historia del Arte como el pintor más naturalista de todos, a la vez que encumbrado como

³⁸⁰ GÁLLEGO Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 157.

³⁸¹ BAUSÁ ARROYO, M^a José. *La Medicina en el Museo del Prado*. Madrid, 1933. HORSFIELD, Ethel. “Mental defectives at the court of Philip IV, as portrayed by the great court painter Velasquez”. *American Journal of Mental Deficiency*, 1940, 3, 1. CASTILLO DE LUCAS, Antonio. “Algunos temas médicos en el Museo del Prado”. *Arte español*, vol. 36, 1952, p. 26-35. MORAGAS, Jerónimo de. “Los bufones de Velázquez”. *Medicina & Historia*, 1964, fasc. VI, nov-dic., p. 5-15. Una versión reciente y más ampliada en: CONCEPCIÓN MASIP, María Teresa. *Hijos de un dios menor. El enanismo en la época moderna. El caso de España e Italia y su representación en las artes plásticas. Estudio médico e iconográfico*. Tesis doctoral. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2016.

³⁸² BROWN, Jonathan, 1986, p. 97.

³⁸³ JUSTI, Carl, 2000, p. 567.

³⁸⁴ MORAGAS, Jerónimo de, 1964, p. 14.

³⁸⁵ PACHECO, Francisco, 1991 [1649], p. 437.

el realista por excelencia desde la sensibilidad romántica.³⁸⁶ Sin embargo, si Velázquez destacó fue principalmente por su faceta como retratista, como así se encargaría de remarcar por escrito Lázaro Díaz del Valle, quien quedó maravillado al ver en palacio un retrato del rey pintado por éste, pues le “infundió respeto y provocó dignísima veneración porque no le faltaba más al retrato que la voz porque tenía mucha alma en carne viva”.³⁸⁷ Como reputado artífice en la materia, la crítica ha llegado a considerar las efigies de las sabandijas palaciegas como el excepcional resultado del minucioso estudio del natural por parte del pintor, quien se habría detenido a pintarlas por ser lo que más a mano tenía en palacio.³⁸⁸

Retratar a los bufones del Alcázar se ha venido considerando una tarea asignada al pintor del rey en la literatura finisecular— como ya habrían hecho en el pasado Tiziano, Moro o Sánchez Coello—, aunque hay quienes como José Antonio Maravall intuyen una disposición plenamente vocacional por parte del artista, lo que se correspondería con el talante de un hombre plenamente moderno, teniendo en cuenta que “Velázquez pintó porque quiso, pintó como quiso, y, por lo menos, en mayor medida que otros, pintó lo que quiso”, según éste. El pintor hallaría en palacio una coyuntura plenamente favorable para la libertad creativa que le permitiría dedicarse a la producción sistemática de una pintura “fea” como vía de experimentación e indagación para acceder a la realidad desde su propia experiencia individual y objetiva, presentándolos en el lienzo como testimonios visibles de su realidad inmediata, sin ningún tipo de adornos ni embellecimientos que les despojara de su verdadera esencia.³⁸⁹

Así pues, no serían estas pinturas testimonios de un pesimismo tremendista como consecuencia de la irrefrenable decadencia de la empresa hispánica, ni tampoco figuraciones de lo monstruoso desde una perspectiva moral adversa, ni imágenes que entrañan algún componente sarcástico y denigrante, ni mucho menos representaciones neoplatónicas sublimadas, sino simplemente testimonios de la realidad humana trasladados al lienzo tal y como se mostraban ante su retina,³⁹⁰ afirmando más

³⁸⁶ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885. JUSTI, Carl. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Bonn: 1888. BERUETE, Aureliano. *Velázquez*. París: Librarie Benouard, 1898.

³⁸⁷ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Origen y ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo*. En: SERRALLER, CALVO, Francisco, 1981 [1656], p. 468.

³⁸⁸ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, 1885, p. 101.

³⁸⁹ MARAVALL, José Antonio, 1975, p. 42.

³⁹⁰ MARAVALL, José Antonio. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1987, p. 130-132 y 145-146.

explícitamente que “pinta el acto de ver”.³⁹¹ Esta misma capacidad se encargaría de resaltar Enrique Lafuente Ferrari, para quien la imperfecta realidad física de estas criaturas es la verdadera atracción que el pintor encuentra en ellas, sin ningún tipo de corrección ideal, que es en lo que consiste para él el feísmo “realista” de la pintura española, aduciendo una evidente postura nacionalista que inscribe la estética de los bufones como un rasgo único y característico de la “escuela” española, y que Velázquez, ese “gran Velázquez”, más y mejor supo representar, causando una verdadera revolución pictórica que lo convertiría en “uno de los más grandes pintores del mundo.”³⁹²

Las formulaciones “naturalistas” y “realistas” apuntadas consolidaron entre las páginas de la ingente literatura velazqueña la supuesta naturaleza ensayística de estos lienzos que tuvo una de sus mejores expresiones en las concluyentes palabras pronunciadas por Juan José Martín González, quien decía que “ellos fueron para Velázquez como el cadáver para el anatomista, fuente primordial de experimentación”.³⁹³ A diferencia de los retratos ejecutados para el rey, el resto de miembros de la familia real o cualquier cortesano, realizados generalmente por encargo expreso y bajo unas directrices marcadas para satisfacer las necesidades y expectativas del modelo en cuanto a los trazos fisionómicos y psicológicos, las efigies bufonescas carecían de cualquier imperativo, favoreciendo nuevas tentativas experimentales ajenas a las formalidades del rígido canon cortesano.³⁹⁴ Velázquez no sólo podría perfeccionar su técnica e innovar en su pincelada en aras de consagrarse como excepcional artista,³⁹⁵ sino que al mismo tiempo lograría llevar a cabo un análisis introspectivo más allá de los límites de lo externo, e indagar en la dimensión psicológica de los sujetos representados, en los aspectos más recónditos del alma humana, revelándose posiblemente como el aspecto más sugestivo y atrayente de estas composiciones.

Un extenso reducto historiográfico ha insistido de manera unívoca en que Velázquez expresó respeto y compasión por estos sujetos, unos sentimientos que trasladaría al lienzo

³⁹¹ MARAVALL, José Antonio. “La pintura como captación de realidad en Velázquez”. En: GALLEGO, Antonio (ed.). *Varia Velazqueña: Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte*. 2 tomos. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1960, p. 58-62.

³⁹² LAFUENTE FERRARI, Enrique. “El feísmo en el arte o la estética de los bufones. En torno a un concepto de belleza”. En: *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre el pintor*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013 [1944], p. 93-96.

³⁹³ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Varia Velazqueña*, 1960, tomo I, p. 251.

³⁹⁴ PORTÚS, Javier. “Velázquez y la retórica del retrato cortesano”. En: *Velázquez. Su mundo y el nuestro. Estudios dispersos*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, p. 97-99.

³⁹⁵ BROWN, Jonathan, 1984; GARRIDO, Carmen, 1998.

y que harían de él “el más humano de los pintores” para Lafuente Ferrari, por la humanidad con que los representó y la dignidad que les confirió con los trazos borrosos de su pincel.³⁹⁶ Mantienen que no sería la intención del célebre pintor exhibir cualquier atisbo de burla o menosprecio que acentuara la distancia marginal de los efigiados, sino que habría preferido exhibir su completa aceptación y respeto hacia éstos como resultado de una relación de aprecio mutuo³⁹⁷ por la convivencia diaria entre los muros de palacio.³⁹⁸ Así, en el retrato de Francisco Lezcano, el popular Niño de Vallecas, sentado en una roca en lo que parece una gruta en mitad de un paraje boscoso cual eremita, aprecia el estudioso por parte del pintor “un intenso sentimiento humanitario” que le habrían llevado a disimular sus taras físicas y mentales –patrón compositivo que repite en los retratos de Calabacillas, la despejada identidad de El Primo y la desconocida personalidad del ahora bufón con libros–, suscitando ternura y simpatía.³⁹⁹

Sin embargo, la repentina benevolencia de Velázquez para con las sabandijas palaciegas en sus retratos no convenció a todos, pues hay quienes consideran que no existe una voluntad científica ni un interés morboso en la plasmación de sus taras físicas y mentales,⁴⁰⁰ ni tampoco una presunta actitud compasiva, sino una atención igualitaria y respetuosa en la composición de cada uno de los personajes y motivos representados con igual pericia y esmero, como ya advirtiera con gran acierto Julián Gállego.⁴⁰¹ Al menos así lo comprendió David Davies en su interpretación sobre la plenitud que exhala el

³⁹⁶ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Velázquez o la salvación de la circunstancia”. En: *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre el pintor*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013 [1960], p. 156 y 165.

³⁹⁷ VALDIVIESO, Enrique. “Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación”. En: VILLAR MOVELLÁN, Alberto; URQUÍZAR HERRERA, Antonio. (eds.) *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones*. Actas de las I Jornadas de historia del Arte. Universidad de Córdoba, 1999, p. 193-196.

³⁹⁸ El bufón Pablos de Valladolid mantuvo amistad con algunos artistas cercanos a Velázquez, como Angelo Nardi y Juan Carreño de Miranda, y es probable que la amistad se hiciera extensible a Velázquez. Además, se sabe que Velázquez y su mujer, Juana Pacheco, apadrinaron a Francisca Antonia, hija de Isabel de Valladolid, lo que convierte al pintor en el padrino de una nieta del bufón, y que se ha interpretado como una muestra de afecto prolongada, puesto que Pablos había fallecido diez años antes. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. “Pintores, negocios y bufones: el entorno de Velázquez en la corte”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (coord.). *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008, p. 264.

³⁹⁹ VALDIVIESO, Enrique. “«El niño de Vallecas»: consideraciones sobre los enanos en la pintura española”. En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 389-390.

⁴⁰⁰ LÓPEZ REY, José, 1999, p. 137.

⁴⁰¹ “En Velázquez hay como un infinito respeto a la persona ajena, bufón, enano, monarca, pontífice; pero ese mismo respeto se observa hacia los melones, ajos pescados, jarros de sus bodegones sevillanos, hacia los accesorios, simbólicos o no, de sus retratos, hacia esos perros tan majestuosos como quienes los llevan, hacia esos caballos mucho más vivos que quienes los montan. Velázquez separa su arte de su vida sentimental.” GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Barcelona: Anthropos, 1983, p. 74.

famoso retrato del bufón secretario que hasta hace poco se conocía como El Primo, representado con autonomía propia, personalidad despierta y evidente lucidez, entre montañas de libros y papeles como testimonio visual de una cabeza “grave y digna” que estaba al cargo de la Estampilla en la corte, y que nada tiene que ver con la percepción de un pobre ser desvalido o deficiente, sin la necesidad de ocultar su evidente deformidad.⁴⁰² Con todo, se lamentaba Gállego de lo difícil de conocer la posición humana de Velázquez para con sus peculiares modelos y las conjeturas habidas al respecto:

“(…) Quienes tratan de hacer del pintor un apóstol, subrayan la infinita atención, la bondad con que los pintó. Pero esa era su normal manera de pintar. Si hay un juicio moral o humano, el pintor lo esconde tras la obra. La denuncia no existe sino en nuestra mente, al ver retratado con tan inexorable lucidez esos monstruos”.⁴⁰³

Velázquez es objetivo, pinta lo que ve, pero la circunstancia del siglo XVII no mantiene la misma validez desde la perspectiva contemporánea, cuya comprensión es distinta. Estos aspectos llevaron a Gállego como experto en los diferentes simbolismos de la pintura del Siglo de Oro y del propio artista a exponer en su celeberrima *Visión y símbolos* las dificultades de lectura de las obras de arte del Barroco hispánico, por tratarse de testimonios remotos que pertenecen a una escala de valores y unos códigos de lectura muy distintos a las perceptivas contemporáneas. “Aplican a las obras del pasado el rasero con que miden las del presente, error tan dañino a la hora como medir las obras del presente con las reglas del pretérito”⁴⁰⁴ decía, y en esto estriba la errónea incompreensión de la ambigüedad innata del lenguaje pictórico. La máxima de Gállego en su obra seminal fue revelar que la pintura española del Siglo de Oro no era tan realista como aparentaba serlo, sino que se construía sobre una cultura simbólica de los temas y objetos de la pintura que hasta entonces se le habían negado a Velázquez a causa de la manida etiqueta de “pintor de la realidad” que se le venía atribuyendo desde el siglo XIX. Gállego matizaba esta clasificación y prefería hablar de un “realismo trascendente” en su pintura, que hizo de estas composiciones, aparentemente simples y de aspecto trivial, algo novedoso y renovado a partir de un juego de significados ocultos que han suscitado interpretaciones

⁴⁰² DAVIES, David. “El Primo”. En: ALPERS, Svetlana *et al*, 1999, p. 191-192.

⁴⁰³ GÁLLEGO, Julián, 1983, p. 100-101.

⁴⁰⁴ GÁLLEGO Julián, 1984, p. 155- 156.

sumamente especulativas, consagrando a Velázquez como un magnífico maestro de las apariencias.⁴⁰⁵

Atrás quedó, pues, la percepción de los bufones velazqueños como retratos espontáneos, reconvertidos ahora en complicados “jeroglíficos” cuyo enigmático mutismo albergaba rastros de una significación oculta que debía ser descubierta.⁴⁰⁶ Así, para hallar la “esencia” de estas imágenes, Manuela Mena sugería la necesidad de “dar la vuelta a la realidad, en subvertirla, en reutilizarla, en reinventarla”.⁴⁰⁷ Bajo estos presupuestos, la misma autora se aventuró en proponer que el retrato de don Diego de Acedo no se correspondería con la verdadera efigie del bufón que ejercía como secretario de Felipe IV al cargo de la Secretaría de la Cámara y Estampilla. El bufón sedente se enmarca en un paisaje montañoso, rodeado de libros y con un atuendo oscuro y elegante que se ha puesto en relación con el cómico personaje de *Il Dottore* de la italiana *commedia dell'arte*, así como con la personificación de la Filosofía de la *Iconología* de Cesare Ripa, lo que hace pensar que se trataría de una alegoría burlesca de un filósofo o del propio saber filosófico.⁴⁰⁸

Aunque esta no sería la única lectura alegórica, puesto que anteriormente Barry Wind lo interpretó como una ejemplificación del mundo al revés basada en el emblema XVIII de Sebastián de Covarrubias “*Abeunt in Bulia Montes*”, tratándose de una ridícula inversión entre la gigantesca mole montañoso y el tamaño diminuto de la anatomía del bufón.⁴⁰⁹ Precisamente, el repertorio iconológico de Ripa ya fue empleado con anterioridad por John F. Moffit para formular una interpretación similar sobre el retrato de don Juan de Calabazas del Museo de Cleveland, adivinando una alegoría de la Locura o *pazzia* a la manera italiana,⁴¹⁰ aunque esta apreciación se ha puesto en duda, al igual

⁴⁰⁵ GÁLLEGO, Julián, 1984, p. 270-271.

⁴⁰⁶ “Nada adecuado percibiremos ante una obra pictórica [de Velázquez] si no comenzamos por respetar con entusiasmo su esencial mudez. Pero este respeto incluye dos cosas: una que no pidamos al cuadro la declaración espontánea, automática de sus intenciones; otra e inversa, que porque el cuadro “no nos dice nada” en el sentido riguroso del término, supongamos que hay en él porción alguna, aún mínima, que no sea portadora de muy precisa significación. La delicia de la pintura es sernos perpetuo jeroglífico frente al cual vivimos constantemente en una faena de interpretación”. ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente, 1959, p. 42.

⁴⁰⁷ MENA MARQUÉS, Manuela B., 1999, p. 326.

⁴⁰⁸ MENA MARQUÉS, Manuela B. “Velázquez en la Torre de la Parada”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (coords.), 2000, p. 101-155.

⁴⁰⁹ WIND, Barry. *A Foul and Pestilent Congregation. Images of “Freaks” in Baroque Art*. Ashgate: Routledge, 1998, p. 84-85.

⁴¹⁰ MOFFIT, John F. “Velázquez, Fools, Calabacillas and Ripa”. *Bruckmanns Pantheon*, 1982, n° 40, p. 304-309. Esta hipótesis será desmentida por José López Rey, quien mantuvo que el velazqueño Calabacillas no guarda ningún parecido con el grabado de Ripa, y que el bufón utilizaría el molinillo como un simple

que la autoría de Velázquez.⁴¹¹ No obstante, mayor interés ha suscitado la afamada versión del Calabacillas del Museo del Prado, la cual era, en opinión de Gállego, la pintura “más inquietante de Velázquez”. Su cuerpo acurrucado en el suelo con las piernas entrecruzadas le recordó al instante a Diego Angulo al personaje de la famosa estampa de Durero conocida como *El Desesperado*, una obra de la cual ignoraba su interpretación pero cuya idéntica posición de las extremidades inferiores le pareció motivo más que suficiente para encontrar una evidente deuda del sevillano con la estampa del alemán.⁴¹² También incurrió en esta línea la mentada Manuela Mena, quien estableció un segundo análisis basado en la fisiognómica del madrileño Calabacillas para componer un retrato psicológico hasta ahora desconocido del ingenuo y simple bufón, desvelando una perversa faceta que se corresponde a la de un truhán engañoso y de sonrisa maliciosa, a partir de las coincidencias faciales establecidas con el “*bestiale malizioso*” descrito por Giovanni Battista della Porta en la *Della fisionomia dell'uomo*.⁴¹³

Frente a tal despliegue de alambicadas lucubraciones sobre este segmento del corpus velazqueño, cabría recuperar la elocuente reflexión de José Riello sobre esta problemática cuestión citada al inicio, quien insiste en la persistente obsesión de algunos estudiosos por atribuir un sinfín de significados simbólicos a los lienzos velazqueños, concluyendo de manera terminante que todo se reduce a que “Nos debe atemorizar que la pintura de Velázquez, como decía, sea pintura de nada (...)”.⁴¹⁴ La búsqueda desesperada de un discurso novedoso e inédito requiere con urgencia de un trasunto narrativo o alegórico como respuesta alternativa frente a lo complicado que supone admitir una experiencia humana aceptada en el siglo XVII que resulta contraria o anormal en la conciencia actual –la “normalidad de lo anormal”, que decía Riello–, y que lleva a percibir estas pinturas de bufones y enanos, bien como fragmentos del alma velazqueña, bien como ilustraciones de un discurso filosófico o moral más o menos acertado.⁴¹⁵

juguete. LÓPEZ REY, José. Velázquez. *La obra completa. Primera parte: El pintor de los pintores*. Köln: Taschen. 1999, p. 129.

⁴¹¹ Según expone Jonathan Brown, a excepción de Trapier, la mayoría de los estudiosos aceptaban la autenticidad del lienzo, hasta que Leo Steinberg lo puso en duda en 1965, y de manera más enfática John F. Moffit, en 1982. Sin embargo, López-Rey defendió la atribución a Velázquez, incluyéndola como auténtica en su catálogo razonado del pintor y en las ediciones sucesivas del mismo. BROWN, Jonathan, 2000, p. 57-58.

⁴¹² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego Angulo. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1947, p.85-88.

⁴¹³ MENA MARQUÉS, Manuela B., 1999, p. 321-323.

⁴¹⁴ RIELLO, José María, 2008, p. 246.

⁴¹⁵ RIELLO, José María, 2008, p. 250.

La conclusión que se desprende de las páginas anteriores es la siguiente: el exceso de interpretaciones heterogéneas no ha revelado nada en concreto, sino que han incentivado más si cabe la confusión e incompreensión sobre estos retratos, sin hallar una respuesta unánime que resuelva todos y cada uno de los interrogantes planteados. Los bufones de Velázquez causan repugnancia y rechazo en unos; otros intuyen una supuesta magnanimidad de un pintor que trataba de revestirlos con la mayor dignidad que le confería su pincel, aunque la verdadera actitud de Velázquez hacia ellos se desconoce: si los amaba, los compadecía o únicamente se servía de ellos como modelos para componer sus retratos en su taller de palacio; ni tampoco se sabe a ciencia cierta si los pintaba por decisión propia o por indicación de su real protector. Tan sólo queda patente su exigencia como esforzado artista a partir del uso de las más variadas técnicas y una pincelada excepcional que demuestran una ejecución atenta por parte del pintor, de la misma manera que en cualquier otro de sus retratos oficiales.⁴¹⁶ Pero sí que es cierto que les dedicó una especial atención que no se había producido en ninguna otra tesitura, y su manera de pintarlos –sea por el motivo que sea–, también fue distinta al resto. Con todo, los enigmas siguen sin resolverse, y puede que nunca se adivinen; o tal vez no haya nada que adivinar, pues puede que la verdad siempre haya estado delante, y que, cegados por la insaciable búsqueda de simbolismos ocultos e hipótesis originales, se haya renunciado a comprender que las creaciones del pintor podrían resultar más inteligibles de lo esperado, y ya ha habido algunas tentativas al respecto.

Si realmente Velázquez pintaba lo que veía, y así vio los enanos y bufones de la corte, realmente los pintaría de tal guisa, no basándose en una idea abstracta emanada de su imaginación. Su primer experimento bufonesco en aquel retrato de un pueril Baltasar Carlos acompañado de un enano (fig. 27) –del que se duda si podría ser en realidad una enana del servicio o el conocido Francisco Lezcano–, se ha interpretado generalmente como un retrato alegórico del joven príncipe como futuro gobernante⁴¹⁷ al que se habría

⁴¹⁶ GÁLLEGO, Julián. “Velázquez y el arte de su tiempo”. En: *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Ensayos introductorios de Francisco Calvo Serraller y Javier Portús. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011 [1960], p. 54-55.

⁴¹⁷ MARIAS, Fernando. “La re/presentación del heredero: la imagen del príncipe de Asturias”. En: HEIMANN, Heinz-Dieter; KNIPPSCHILD, Silke; MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. III Coloquio Internacional del Grupo Europeo de Investigación Histórica *Religión, Poder y Monarquía*. Castelló de la Plana – Vinaròs, 10, 11 y 12 de noviembre de 2003. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004, p. 109-141. Las diferentes interpretaciones vertidas sobre esta obra se recogen con detalle en la ficha nº 33 del catálogo elaborada por Julián Gállego para la exposición monográfica de Velázquez. GÁLLEGO, Julián. En: DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el

añadido la apreciación de una supuesta metapintura –un cuadro dentro del cuadro–,⁴¹⁸ donde en realidad el enano estaría siendo retratado justo delante de una efigie anterior del regio infante dispuesta en la pared, añadiéndose su diminuta figura en primer término con posterioridad.

Pero más allá de la lectura emblemática y de averiguar la posible identidad del enano palaciego, quizá Velázquez pretendió elaborar un retrato del acto de pintar a partir de una escena cotidiana en el taller del pintor, como sí se ha reconocido de manera unánime en *Las meninas*.⁴¹⁹ El pintor habría capturado el fugaz instante en que el enano –sea o no Lezcano– se cruza en mitad de su campo de visión con un par de juguetes para entretener al infante durante el largo y aburrido posado, componiendo la escena como si se tratara de una instantánea fotográfica que captura la fugacidad de la rutina de la corte desde un punto de vista único –que es el de su privilegiada pupila–; pero no a través del objetivo, sino de su pincel.

Podría advertirse una convergencia similar en los sucesivos retratos individuales de la serie bufonesca. Por ejemplo, se ha visto en la figura del bufón Pablos de Valladolid a un hombre aficionado a recitados y comedias, suspendido en la atmósfera o en un espacio indeterminado, con un movimiento violento o tambaleo en la búsqueda del equilibrio, cuyos gestos y postura evocan a los de un actor palaciego declamando en solitario su papel teatral.⁴²⁰ Similar lectura se traslada a la cómica pareja de bufones don Juan de Austria y Barbarroja, quienes podrían haber sido captados en mitad de alguna parodia teatral sobre la heroica batalla de Lepanto –un hecho victorioso que continuaba estando muy presente en época de Felipe IV–, y en la que ambos bufones pudieran tener algún tipo de protagonismo, pues ya señalaba Carducho cómo había visto retratarse a “hombres y mugeres mui ordinarios, (...) con la grauedad de trage y postura que se debe a los Reyes

Museo Nacional del Prado, del 23 de enero al 31 de marzo de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, p. 202-207.

⁴¹⁸ Sobre este tema, véase: GÁLLEGO, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1978. PORTÚS, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

⁴¹⁹ Acerca de las distintas interpretaciones atribuidas a *Las Meninas*, véase el clásico: MARIAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Madrid: Siruela, 1995.

⁴²⁰ ÁLVAREZ SELLERS, Alicia. “Iconografía del retrato de actor: «La Calderona», «Juan Rana» y Pablo de Valladolid”. En: *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007, p. 277-320.

y grandes Señores (...) otros armados, y con bastón (...) que podrá ser no se aya jamás puesto tales insignias, si no es e comedia ó zuiza”.⁴²¹

Se observa a un ridículo y asustadizo don Juan de Austria, a la manera del personaje teatral del *Miles Gloriosus* plautino, reconvertido después en el *Capitano Spavento* de la *commedia dell'arte*, el capitán “*spangolo*”, un soldado ridículo, valentón y fanfarrón cuya imagen paródica se difundirá mediante series de grabados a partir de 1640.⁴²² Pese a escoger la identidad del héroe de Lepanto, victorioso en la batalla naval que se adivina de manera desdibujada en el fondo de la composición, el bufón se muestra acobardado, con las armas arrojadas por el suelo, frente a la figura antagónica del colérico e iracundo corsario Barbarroja, que así se hacía llamar el bufón don Cristóbal de Castañeda y Pernia por su carácter bravucón, y que supone una inversión burlesca.⁴²³

Velázquez era un hombre culto, aficionado a la lectura⁴²⁴ y al teatro,⁴²⁵ de modo que disponía de suficientes recursos creativos e intelectuales que podrían haberle llevado a incluir referencias literarias y teatrales en estas composiciones, como ya se habría advertido en otras ocasiones.⁴²⁶

Ortega y Gasset consagró a Velázquez como el protagonista de la primera gran revolución de la pintura occidental, elogiando su manera de hacer pintura como si fuese

⁴²¹ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 336-337.

⁴²² RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998, p. 251.

⁴²³ WIND, Barry, 1998, p. 131-136.

⁴²⁴ La biblioteca o el catálogo de libros que poseyó Velázquez ha sido estudiada en varias ocasiones por Francisco Javier Sánchez Cantón, un análisis por parte del historiador que revelan algunos aspectos de la personalidad de Velázquez. Destaca la elevada cifra de títulos para tratarse de una biblioteca personal, de los cuales la gran mayoría eran en lengua castellana y el resto en lengua italiana, y en la que resulta significativa la ausencia casi total de obras literarias y religiosas, compuesta en su mayoría por obras pertenecientes al ámbito de la matemática, la geometría, la perspectiva y la anatomía, como la *Simetría* de Durero o la anatomía de Vesalio; así como de clásicos de la literatura artística –Leon Battista Alberti, Vitrubio, Leonardo da Vinci, Vasari, Zuccaro o Miguel Ángel– que revelarían sus intereses. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Los libros españoles que poseyó Velázquez”. En: *Varia Velazqueña*, tomo I, 1960, p. 641-648.

⁴²⁵ Un martes de Carnaval de 1638 se celebró en palacio una “Mojiganga de la boda” que, al parecer, inmortalizó Velázquez en un cuadro hoy perdido, y en la que él llegó a participar. Era una auténtica representación del mundo al revés, en la cual se fingía una boda entre “el Caballero de la Ardiente Legumbre, don Suspiro de la Chanza, Marqués de la Coliflor” y “doña Grimaldina Alfonso, hija casi heredera del buen Conde de la Berdolaga”. Los papeles fueron interpretados por diversas personalidades de la corte: el conde-Duque de Olivares representó el papel de Portero, Diego de Covarrubias el de Rey, Carbonel el de Reina y Velázquez actuó como condesa de Santiesteban. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 224. Para un análisis detallado de la “mojiganga de la boda”: BERGMAN, Hannah E. “A court entertainment 1638”. *Hispanic Review*, 1974, nº 42, 1, p. 67-81.

⁴²⁶ Sobre los vínculos entre la pintura de Velázquez y el teatro, véase: MORÁN, Miguel. “Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín del Museo del Prado*, tomo 19, 2001, p. 47-71.

un retrato a partir de la individualidad del motivo representado y la instantaneidad otorgada a la escena,⁴²⁷ aunque puede resultar un tanto arriesgado atribuir esta capacidad al conjunto de la obra velazqueña. Peter Burke, basándose en el entonces pionero método de Aby Warburg, sostuvo en *Visto y no visto* que las imágenes son un innegable documento histórico, asumiendo al mismo tiempo los riesgos implícitos que conlleva. Haciéndose eco de la histórica dualidad del retrato como realidad o apariencia –o como espejo y forma simbólica–, el historiador mantiene que aquello que recoge el retrato –como la fotografía– no es tanto la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente en cuanto una representación especial de ella, pues se basa en un sistema de convenciones prefijadas y un repertorio de accesorios que refuerzan su sentido teatral que lo convierten en una evidente forma simbólica, no en un reflejo mimético de la realidad social, aunque tampoco es indisociable de ésta.⁴²⁸

Así pues, con la prudente distancia que exige dilucidar sobre esta compleja e irresoluta cuestión, podría reconocerse una postura intermedia, y suponer que Velázquez no estaba retratando a unos pocos bufones escogidos, sino que pudiera haberlos efigiado desempeñando su polifacético oficio de hombres de placer, ya fuera como entretenedores profesionales en la corte, como cómicos ocasionales en las invenciones que transcurrían en los salones privados de palacio, o en la faceta menos interesante de servidores palatinos, capturando de esta manera una realidad que trasciende el aspecto exterior y la identidad de los efigiados, en la que su campo de visión se amplía para representar la trivialidad de la corte a partir de fugaces instantáneas en las que ellos intervenían en sus diversos perfiles.⁴²⁹

⁴²⁷ ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, p. 198

⁴²⁸ BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005, p. 30-33.

⁴²⁹ El enano Miguel, apodado “Soplillo”, intervino con el papel de escudero en la representación teatral de *La gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana, en el Real Sitio de Aranjuez en 1622, donde se celebraron diversos festejos con motivo del cumpleaños y ascenso al trono de Felipe IV. BORREGO GUTIERREZ, Esther. “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana, Verbuert, 2004, p. 340. Poco después, el martes de Carnaval de 1623, se ejecutó en el Alcázar una mojiganga en la que participaron varios hombres de placer de la corte. BUEZO, Catalina. *La mojiganga dramática. I. Estudio*. Kassel: Reichenberger, 1993, p. 36. También la noche del Carnaval del año 1636, tras concluir una jornada de improvisación poética en el Palacio del Buen Retiro, el bufón Calabacillas se subió a las tablas acompañado de “los enanos, la enana, el negrillo y las que llaman Sabandijas del Conde, y estos también representaron sus figuras y hicieron mil monerías para hacer reír (...)” DELEITO PIÑUELA, José, 1988, p. 145.

En su análisis sobre la percepción de la serie bufonesca de Velázquez, John Berger menciona que las sabandijas de palacio, en su obligación por entretener a los cortesanos, se disfrazaban continuamente y de muy variadas formas jugando con las apariencias, y que precisamente el pintor pudo capturar su “apariencia”, la doblez de estos individuos mediante las máscaras burlescas⁴³⁰ que interpretaban en una corte teatralizada al extremo y gobernada por la disimulación, sin prestar atención a posibles sentimentalismos ni a su amorfa corporeidad, pues como éste dijo, “la verdad estaba detrás.”⁴³¹

Sin pretender desmerecer las tesis de aquellos quienes se atrevieron a afrontar la escabrosa labor de elucidar la significación de la obra velazqueña, tal vez sea conveniente dejar de centrar la atención en averiguar persistentemente la visión del creador, la cual está muy manida y no va a arrojar ninguna respuesta concluyente ante la falta de evidencias –al menos por el momento–, y ampliar los horizontes culturales y sociales desde un nuevo comienzo, pues suscribiendo nuevamente al maestro Gállego sobra la redundante incógnita de las posibles motivaciones que le llevaron a pintarlos de esta manera, “él sabría por qué”.

2.2.2. Sevilla, Pacheco, Madrid

En 1617, tras concluir su formación como aprendiz, el pintor y tratadista Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, le mencionó por primera vez en su *Arte de la pintura* para decir que “después de cinco años de educación y enseñanza (le) casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes y de las esperanzas de su grande y natural ingenio”.⁴³² Pacheco supo advertir desde el primer momento el talento de su avezado pupilo, y como buen visionario adivinó que le aguardaba una carrera llena de éxitos al que ahora era su querido yerno; una meritoria carrera cuyos logros se encargaría de ir relatando orgulloso en su afamado texto, y cuyo desenlace es de sobra conocido.

⁴³⁰ En el ámbito teatral, la “máscara” es producto de la “continuidad dramática de un mismo actor, que acaba confeccionando un personaje o figura ridícula a partir de su propio repertorio de recursos”. El cómico Juan Rana sería el ejemplo más inmediato, quien representó con frecuencia la ridícula “máscara” de bufón en gran parte de sus intervenciones sobre las tablas. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, 2007, p. 81.

⁴³¹ BERGER, John. “Los enanos cambian de sitio”. En: GARÍN LLOMBART, Vicent *et al.* *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 367.

⁴³² PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. En: CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, libro I, cap. VIII, 1981 [1649], p. 388.

Velázquez nació en Sevilla, ciudad en la que se iniciaría como artista. La Sevilla de la década de 1600 era una de las ciudades más prósperas y cosmopolitas de la Península Ibérica por tratarse del único puerto comercial con el Nuevo Mundo, además de uno de los focos eclesiásticos más potentes y uno de los centros culturales e intelectuales más reputados, cuya escena artística estaba dominada por Juan de Roelas, Francisco Pacheco y Herrera el Viejo; artistas cuyo estilo quedó imbuido por la mentalidad jesuita, el clasicismo ortodoxo y la influencia de Italia. En mitad de este ambiente pródigo para la creación empezó a desarrollarse el genio Velázquez, el cual ingresó alrededor de 1610 como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco, uno de los artistas más renombrados – al menos en aquel momento– de la escena sevillana.

Ya desde sus inexpertos inicios demostró tener “una pupila prodigiosa”, como así definiera Julián Gállego su desarrollada capacidad para saber mirar. Las primeras composiciones realizadas por Velázquez durante su juventud sevillana consisten en escenas religiosas, retratos y bodegones, en los que hizo una demostración magistral de su genialidad con un tratamiento novedoso en cuanto a género y técnica, tratándose de pinturas aparentemente triviales, con modelos menesterosos y hampones, pero elogiadas por su maestro por haber alcanzados con ellas “la verdadera imitación de la naturaleza”, alejadas en su mayoría de la narración de la “historia” que impregnaba el localismo sevillano, pero con un poso reflexivo que atiende a cuestiones sociales, religiosas e incluso raciales vinculadas con las condiciones del medio sevillano del momento.⁴³³

El magisterio del pintor, aunque ejercido bajo la servitud del tradicional sistema gremial, no trascurrió únicamente entre barnices, pigmentos y pinceles, pues Pacheco, además de pintor, destacó por su faceta como teórico e intelectual casi más que como artista.⁴³⁴ Desde el Quinientos, Sevilla se había convertido en representativa sede humanista y en idóneo escenario para la fundación de academias literarias y artísticas a la manera de las neoplatónicas italianas. La casa de Pacheco albergaba una de estas destacadas academias, descrita poéticamente por Palomino como “cárcel dorada del arte,

⁴³³ Sobre estas cuestiones: TIFFANY, Tanya J. *Diego Velázquez's Early Paintings and the Culture of Seventeenth-Century Seville*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012.

⁴³⁴ BROWN, Jonathan. “El arte de la pintura como documento académico”. En: *Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1980, p. 57-77”. BASSEGODA Y HUGAS, Bonaventura. “Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 39-46.

academia y escuela de los mayores ingenios”.⁴³⁵ Pacheco tomó las riendas de la Academia en 1600 como sustituto de su tío, canónigo del mismo nombre, y allí dirigía estas tertulias intelectuales que versaban sobre cuestiones relacionadas con la teoría artística, la adecuación de los programas iconográficos y la ortodoxia cristiana, y en las que sus agudos asistentes daban sobradas muestras de su interés por la antigüedad clásica, el arte y la poesía;⁴³⁶ debates los que allí transcurrían cargados de erudición y sabiduría que en alguna ocasión el joven Velázquez llegó a presenciar.

Uno de los más destacados integrantes de estas eruditas reuniones era don Fernando Enríquez Afán de Ribera, III duque de Alcalá, propietario del archiconocido palacio sevillano de la Casa de Pilatos –marco que acogía otra reputada academia humanista–,⁴³⁷ que ejerció como embajador extraordinario en Roma, virrey de Nápoles y de Sicilia, y que destacó principalmente por ser un hombre culto, versado en humanidades y uno de los mecenas y coleccionista más magníficos del momento.⁴³⁸ La colección de Alcalá resultaba única tanto en la ciudad como en el conjunto de Andalucía, y supuso una instructiva influencia para los pintores sevillanos. Su presencia en Italia le permitió conjugar sus obligaciones como diplomático con su faceta de experto coleccionista, pudiendo entablar contacto con influyentes coleccionistas como el cardenal Ludovico Ludovisi e iniciar una particular campaña de aprovisionamiento de obras de los clásicos italianos, como Tiziano y Rafael, pero también de los modernos, como Artemisia Gentileschi, Guercino o varias copias de Caravaggio, aunque el grueso de su colección lo componían principalmente los lienzos de José de Ribera, “*lo Spagnoletto*”. Estas pinturas se enviarían posteriormente a Sevilla y acabarían conformando una desbordante pinacoteca caracterizada por su diversidad temática, cuya principal repercusión estriba en la novedad de las formas coleccionistas dirigidas por la apreciación estética de un conjunto específico, emulando así los parámetros del coleccionismo italiano.⁴³⁹

⁴³⁵ PALOMINO, Antonio. *El parnaso español pintoresco y laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Tomo III. Madrid: Imprenta de Sancha, 1796, p. 479

⁴³⁶ BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del Siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1980, p. 33-50.

⁴³⁷ LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electa, 1998.

⁴³⁸ La colección del III duque de Alcalá ha sido ampliamente estudiada en BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L. “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution. *The Art Bulletin*, vol. LXIX, nº 2, junio 1987, y en la actualidad está siendo objeto de análisis y revisión por parte de David Mallén Herráiz: MALLÉN HERRÁIZ, David. “La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos”. *Ars Longa*, nº 26, 2017, p. 111-130.

⁴³⁹ URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2007, p. 125-129.

Como experimentado *connoisseur*, el duque de Alcalá supo advertir al momento la pericia del joven Velázquez con el pincel, y pasó a engrosar su lista de prestigiosos clientes sevillanos.⁴⁴⁰ En el inventario artístico de los bienes de la Casa de Pilatos realizado en 1637, poco después de la muerte del duque, que ha sido estudiado en profundidad por Jonathan Brown y Richard Kagan, aparecen dos bodegones atribuidos a Velázquez cuya descripción parece señalar a las conocidos bodegones desdoblados de su etapa sevillana: *La mulata* y *Cristo en casa de Marta y María*, de los cuales existen varias versiones.⁴⁴¹ Alcalá era el coleccionista más importante y cosmopolita de la Sevilla del momento, con un interés que trascendía la mera acumulación de pinturas para atender a cuestiones de índole teórica e iconográfica, y que, sin duda, supo apreciar el talento y la originalidad de Velázquez. Estos vínculos invitan a pensar que fuera probable que en aquellos debates eruditos que transcurrían también en la Casa de Pilatos, Pacheco, que era un buen conocido del duque, llevara en alguna ocasión a su aplicado aprendiz, y que allí hubiese contemplado algunas obras de su colección, integrada por bodegones, escenas de género, filósofos risueños y también bufones; un heteróclito repertorio que pudiese haberle inspirado de alguna manera.⁴⁴²

Uno de los pintores al servicio del III duque de Alcalá fue Diego de Rómulo Cincinato, hijo del pintor italiano de la época de Felipe II, Giovanni Rómulo Cincinato, y cuya personalidad artística tuvo que ser fundamental para el ambiente sevillano, pero también en el aprendizaje de Velázquez. Pacheco consideró oportuno incluirlo en su tratado entre sus “famosos pintores de este tiempo favorecidos con particulares honras por la pintura” nada más y nada menos que por detrás de Rubens, al que consideraba “otro digno de memoria”. El teórico mantuvo que Rómulo Cincinato se ausentó de Sevilla para marchar a Roma acompañando al duque en su papel de embajador extraordinario ante el papa Urbano VIII, en representación del rey Felipe IV, consiguiendo así retratar al

⁴⁴⁰ LLEÓ CAÑAL, Vicente. “Los clientes sevillanos de Velázquez”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 65-72.

⁴⁴¹ En la “Tercera quadra que sale la puerta al corredor” figura con el nº 12 “Un lienço Pequeño de una cocina donde esta majando unos ajos una muger es de Diego Velasquez”: y en la “Quadra sexta donde esta el candil de la bola y asistía el bordador” figura con el nº 4 “Un lienço sin guarnision de dos hombres de medio cuerpo con un jarrito vidriado, es de Diego Velasquez”. BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 249 y 251.

⁴⁴² LLEÓ CAÑAL, Vicente, 2004, p. 66-67.

mismísimo papa –de lo que sólo se preservaría un dibujo–, y que le valió la concesión de un hábito de caballero de la Orden de Cristo de Portugal,⁴⁴³ acto al que asistió el duque.

En la colección de su palacio sevillano se hallaban varias piezas de su protegido pintor, en su mayoría retratos familiares, como el del marqués de Tarifa acompañado del enano Portalina y la cómica escena de un “bufón que se come todo lo que tiene pintado en el plato”.⁴⁴⁴ Estas pinturas estarían acompañadas por otros dos retratos de enanos que se atribuye al mismísimo Pacheco,⁴⁴⁵ una composición que resulta, cuanto menos, llamativa en el repertorio del pintor, atendiendo a sus devoción por la tradición del clasicismo y la narración de la historia, aunque tampoco sería descabellado, puesto que él mismo afirmó haberse atrevido a componer algún bodegón tras observar los satisfactorios resultados obtenidos por su yerno.⁴⁴⁶ Atendiendo a este cúmulo de circunstancias, hay quienes proponen que Velázquez llegara a conocer en Sevilla a Diego de Rómulo, y, viendo que logró convertirse en pintor de retratos del duque, decidiera abandonar sus escenas de bodegón para dedicarse a la práctica del retrato y lograr así una mayor consideración.⁴⁴⁷

Así pues, el balance de las experiencias acaecidas en la etapa inicial de Velázquez en su Sevilla natal va más allá de la mera imitación del natural con sus celebrados bodegones. Como señalaba Jonathan Brown, el pintor había convivido durante gran parte de su vida con Pacheco, uno de los principales teóricos de la pintura, al cual habría acompañado cuando éste se encontraba redactando su archiconocido tratado sobre el arte de la pintura, cuyos argumentos sobre la nobleza de dicha práctica, la narración de historias de grandes artistas y nobles que la ejercitaron y cómo lograron el ennoblecimiento –algunos en forma

⁴⁴³ PACHECO, Francisco, 1981, libro I, cap. VIII, 1981, p. 386. Esta misma información sobre el pintor la recogió anteriormente Juan de Butrón, en 1626, en sus *Discursos apoloéticos sobre en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Edición de Francisco Calvo Serraller, 1981, p. 219.

⁴⁴⁴ BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 249 y 250.

⁴⁴⁵ “Otro rretrato de Gabriel el enano que embio Rodrigo de Saravia de Madrid, quando se partio el duque mi señor”; y “otro de hetias el enano”. BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 238, 249 y 254.

⁴⁴⁶ Cuando Velázquez logró “la verdadera imitación del natural” con sus bodegones Pacheco se sintió “alentado (...) con su poderoso ejemplo”, y por este motivo “me aventuré una vez a agradar a un amigo estando en Madrid, año 1625 y le pinté un lencecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja; y conseguí lo que bastó para que las demás cosas de mi mano pareciesen delante dél pintadas.” Cfr. PACHECO, Francisco, 1981 [1649], libro III, cap. VIII, p. 438.

⁴⁴⁷ VARELA MERINO, Lucía. “Diego Rómulo. El pintor caballero”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 185.

de hábitos de caballero— habría escuchado innumerables ocasiones.⁴⁴⁸ Este discurso quedaría instalado en la mente del pintor al conocer las trayectorias y personalidades del III duque de Alcalá como célebre coleccionista, y de su protegido y dignificado pintor, Rómulo de Cincinato, para quienes la experiencia italiana tuvo una innegable y evidente repercusión.

Consciente, pues, de esta realidad y de que no podía subsistir en Sevilla a base de escenas populares y algún que otro retrato, una vez hubo madurado sus posibilidades, Velázquez tomó la decisión de abandonar el limitado microcosmos sevillano y alejarse de su suegro para aventurarse hacia nuevos horizontes más ambiciosos, centrando todas sus expectativas en la corte de Madrid, rectora del gusto artístico y vértice de sus aspiraciones. Allí se encontraría con Felipe IV, quien le ayudaría en sus elevados designios, y donde pintó sus afamados bufones; una incondicional relación sobre la que Pacheco escribió en un soneto dedicado al pintor:

“Que el planeta, benigno a tanto cielo,
Tu nombre ilustrará con nueva gloria,
Pues es más que Alejandro, Y tú su Apeles”.⁴⁴⁹

2.2.3. Rumbo a Italia

La anterior historia de Rómulo Cincinato, ese pintor de retratos que había logrado convertirse en artista favorito de un destacado mecenas de la aristocracia andaluza, viajar a Italia a su servicio y obtener un demandado hábito de caballero que le valió retratar al papa, tuvo que ser bastante sonada en la corte, difundiéndose en escritos como el de Juan de Butrón y haber llegado por tanto a los oídos de Velázquez, que por aquel entonces ya estaba en el espacio áulico ejerciendo como pintor del rey.⁴⁵⁰

Algunos mantienen que, como Cincinato, Velázquez desarrollaría unas prontas pretensiones nobiliarias desde sus inicios —infundidas principalmente por su estrecha relación con Pacheco— que le habrían llevado a una búsqueda obsesiva de prestigio y

⁴⁴⁸ BROWN, Jonathan. *La edad de oro de la pintura en España*. Traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Nerea, 1991, p. 98.

⁴⁴⁹ PACHECO, Francisco. “A Diego de Silva Velázquez.” Extraído de: GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 80.

⁴⁵⁰ VARELA MERINO, Lucía, 2004, p. 185 y 179.

reconocimiento en el transcurso de su dilatada carrera en la corte. Otros, en cambio, contradicen estas tempranas ansias de notoriedad del sevillano, catalogándolo en origen como un pintor plenamente vocacional, sin grandes anhelos ni aspiraciones, basándose en su empeño sistemático por componer escenas vulgares de baja consideración, sin reparar siquiera en las dificultades que ello podría suponerle. Así, la urgente necesidad de ennoblecimiento se habría gestado tras su asentamiento en la corte y su estrecho contacto con la “insolencia” aristocrática, especialmente a partir de la tardía fecha de 1647 coincidiendo con la etapa de madurez, poco antes de su segundo viaje a Italia.⁴⁵¹

Sea como fuere, con mayores o menores pretensiones, más tempranas o tardías, es evidente que Velázquez siempre se mostró como un firme defensor de la nobleza de la pintura, y desde su llegada a la corte inició una meteórica carrera en la que progresivamente fue acumulando cada vez más éxitos artísticos y pudo ostentar un destacado cargo palatino tras otro hasta convertirse en un pintor encumbrado en las más altas cotas del Parnaso artístico. Aunque, sin duda, el mayor reconocimiento a su arte llegaría de manera tardía, en forma de ese codiciado hábito de caballero de la orden de Santiago que le fue concedido ya en el ocaso de su vida gracias a la decisiva intercesión de Felipe IV –proceso de limpieza de sangre incluido–⁴⁵² y también del mismísimo papa Inocencio X, al que pudo retratar cuando visitó Italia por segunda vez como reputado artista.⁴⁵³ Pero para ello hay que retrotraerse tiempo atrás, concretamente a sus inexpertos inicios como pintor de cámara, cuando empezó a tomar conciencia de la necesidad de formarse como diestro artista y aspirar en sus pretensiones –ya fueran nobiliarias o puramente artísticas–, y para ello debía visitar Italia.

En el primer libro del *Arte de la pintura*, Pacheco dedicó un espacio entre sus páginas para los pintores más prestigiados y favorecidos en el arte de la pintura, haciendo mención a las meritorias trayectorias de Cincinato, Ribera y Rubens, artífices honrados y laureados que, más allá del innegable reconocimiento de su arte, compartieron el hecho de haber

⁴⁵¹ GÁLLEGO, Julián. “Velázquez y la escuela madrileña”. En: *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011 [1963], p. 66.

⁴⁵² La documentación referente a la comisión de hidalguía en el largo proceso de concesión del hábito de caballero de Velázquez se encuentra recogida en el documento nº183 del II tomo de *Varia Velazqueña*, p. 301-377.

⁴⁵³ Decía Palomino al respecto: “(...) Nuestro Velázquez fue a Italia, pero no a aprender sino a enseñar; pues el retrato que entonces hizo del Papa Inocencio X ha sido el pasmo de Roma copiándolo todos por estudio y admirándole por milagro. Y hoy se estima por allá una cabeza de mano de Velázquez, más que una de Tiziano ni de Vandick”. PALOMINO, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica*, 1724, tomo II, libro VI, cap. II. Extraído de: *Varia Velazqueña*, tomo II, 1960, p. 74.

desarrollado alguna etapa de su carrera en Italia,⁴⁵⁴ un aspecto casi obligatorio para cualquiera que buscara convertirse en consumado artista. Esto era algo que conocía de sobra Rubens, pintor de la corte de los Archiduques de los Países Bajos, de quien Pacheco afirmó que “pasó a Italia en su juventud, donde estuvo más de doce años, y volviendo muy provechado a su Patria (...).⁴⁵⁵ Durante su segunda visita en la corte madrileña en 1628, el flamenco recorrió junto a Velázquez los corredores y estancias de El Escorial y el Alcázar madrileño admirando la multitud de obras de arte que colgaban de aquellos reales muros.⁴⁵⁶ Allí se dedicó a copiar de manera sistemática los lienzos de Tiziano que integraban la colección real española, insuflando en el sevillano la pasión por la pintura del maestro veneciano, la cual había pasado desapercibida para él hasta entonces.

La presencia de Rubens en la corte madrileña tuvo consecuencias positivas para Velázquez, quien debió quedar prendado por la maestría y la categoría del pintor flamenco, convertido en un artista cosmopolita que, a su vez, desempeñaba tareas diplomáticas que le permitieron entablar contacto con destacadas personalidades de la política y el arte de diferentes monarquías europeas. Los momentos que ambos intercambiaron durante la permanencia del flamenco en la corte de Madrid fueron suficientes para que éste tomara conciencia de la extraordinaria capacidad de su homónimo español, aconsejándole fervientemente sobre la importancia de viajar a Italia y perfeccionar su arte en aras de consagrarse como excepcional artista. Las sugestivas y motivadoras palabras que le dirigió el flamenco –gran artista europeo–, y quien sabe si con la reciente experiencia de Cincinato aún latente en su memoria, fueron motivos suficientes para que Velázquez se decidiera a iniciar esta nueva aventura que sería trascendental para su carrera.

⁴⁵⁴ “Añado esto (por relación a mi yerno desde año de 1632) que estando el caballero Josefino (Giuseppe d’Arpino) descontento de su hábito, por ser como los demás, lo mejoró con otro que, con una cadena de oro y una espada, le envió el rey de Francia: yo pienso que de san Miguel. Y Josefe de Ribera (que en Napoles acredita con famosas obras la Nación Española, lo trae de Cristo, por merced del Pontífice)”. PACHECO, Francisco, 1981 [1649], libro I, cap. VIII, p. 385-386.

⁴⁵⁵ PACHECO, Francisco, 1981 [1649], libro I, cap. VIII, p. 387.

⁴⁵⁶ Sobre la presencia de Rubens en España: CHECA, Fernando. *Rubens. Copista de Tiziano. Madrid: Museo del Prado*, 1987. VOSTERS, Simon A. *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990; BROWN, Jonathan (com). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado, El Viso, 1999; VERGARA, Alejandro. *Rubens and His Spanish Patrons*. Cambridge-Nueva York: Cambridge University Press, 1999. ALPERS, Svetlana. *Por la fuerza del arte: Velázquez y otros*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009. Sobre su faceta como diplomático, véanse los estudios de Gregorio Cruzada Villaamil: *Rubens: diplomático español: sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las casas reales de Austria y de Borbón*. Madrid: Casa Editorial de Medina y Navarro, 1874; y *Los viajes de Rubens a España: oficios diplomáticos de un pintor*. Madrid: Miraguano, 2004.

Con la licencia del rey, la protección de ser el favorito de Olivares y numerosas cartas de recomendación bajo el brazo, en agosto de 1629 Velázquez se embarcó desde el puerto de Barcelona en la nave del general genovés Ambrosio Spinola rumbo a Italia, iniciando así su particular travesía de poco más de año y medio, que le llevaría a realizar breves estancias en las ciudades de Génova, Venecia, Ferrara, Cento, Roma –donde permaneció la mayor parte del tiempo– y Nápoles como último destino antes de regresar a la corte. El orgulloso Pacheco retransmitió a manera de cronista el itinerario de su yerno, convirtiéndose en el principal testimonio coetáneo, cuyos comentarios serían posteriormente recogidos y amplificados por Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* en un ciertamente lejano siglo XVIII, y con los inconvenientes que ello acarrea.

Sin embargo, la narración de Pacheco resulta un tanto vacua en materia artística, pues más que atender a las experiencias y resultados del aprendizaje de Velázquez en Italia prefirió centrar su relato en anécdotas vinculadas con la sociabilidad del pintor en aquel lugar en un tono un tanto pretencioso: alojamientos en palacios y villas de la alta aristocracia, sobremesas con embajadores y altos cargos de la política hispano-italiana o privilegios de acceso y atención exclusiva. Estas murmuraciones han ensombrecido en parte la instrucción italiana de Velázquez, reducida a exiguos comentarios sobre el estudio de los grandes maestros a partir de copias, lo que imposibilita conocer más detalles que podrían haber resultado trascendentes en el perfeccionamiento de su gusto estético, en su manera de plasmar a través del lienzo e incluso en su concepción del medio artístico. Por ello, es necesario realizar un recorrido independiente, alejado del discurso “oficial” de Pacheco y heredado en buena parte de la literatura, y plantear posibles aspectos que han sido omitidos y que podrían haber influido tanto en la posterior creación velazqueña como en su propia autoconciencia como artista.

En agosto de 1629 Velázquez desembarcaba en el puerto de Génova,⁴⁵⁷ y aunque sólo estuvo de paso parece que tuvo la ocasión de contemplar los famosos palacios genoveses, que estaban ornados con retratos de Anton Van Dyck y de su maestro, Rubens; artistas cortesanos que mantuvieron contactos mutuos con evidentes coincidencias, siendo la principal su admiración por Tiziano.⁴⁵⁸ De Génova pasó a Milán, y desde allí se trasladó

⁴⁵⁷ Sobre las estrechas relaciones artísticas entre España y Génova: BOCCARDO, Piero; COLOMER, José Luis; DI FABIO, Clario (dirs.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Fundación Carolina, CEEH, 2004.

⁴⁵⁸ Para los vínculos entre estos tres pintores cortesanos: BROWN, Jonathan (com). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado, El Viso, 1999. Sobre la

a Venecia, donde fue huésped del embajador español, don Cristóbal de Benavente, y según el testimonio de Pacheco allí pudo copiar obras de Tintoretto, y poco más se sabe.

Es interesante atender que, desde los años centrales del siglo XVI, en el norte de Italia –con especial mención a la zona de Lombardía y el Milanesado– tuvo un sustancioso desarrollo la pintura de género o “ridícula” originaria de Flandes, donde se gestaría un clima óptimo para el desarrollo de la tradición cómica tanto en el arte como en la literatura.⁴⁵⁹ En Milán afloraría una arraigada estética ridícula en la pintura, donde estaba muy latente la herencia leonardesca, teniendo en cuenta que allí había estado experimentando con sus famosas “*teste grottesche*”, que demostrarían su interés por las fisionomías irrisorias y que acabarían siendo copiadas, coleccionadas y difundidas a partir de varias series de grabados en el siglo XVII.⁴⁶⁰ Mientras, la literatura también tendría un papel protagónico en este panorama, impulsada por personalidades como la del pintor y tratadista Paolo Lomazzo, fundador en 1560 de *l’Accademia della Val di Blenio*, una academia “ridícula” regida bajo los presupuestos del humor y la burla desde una perspectiva intelectualizada en la que se difundía una estética grotesca que confrontaba con las reglamentaciones de Trento allí en Milán.⁴⁶¹ Entretanto, en la vecina Venecia parece que abundaban las representaciones cómicas y bufonescas, a la luz de los inventarios artísticos venecianos,⁴⁶² donde se recogen pinturas en la que figuran bufones

influencia de Van Dyck en Velázquez: DÍAZ PADRÓN, Matías. “Reflexiones y precisiones del retrato de Van Dyck en la patria de Velázquez”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 189-212.

⁴⁵⁹ Véase el epígrafe “2.3. La pintura de género en el norte de Italia” de la tesis doctoral de: HERVÁS CRESPO, Gonzalo. *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2019, p. 207-256.

⁴⁶⁰ Uno de sus primeros biógrafos, Rafael du Fresne, expuso al respecto: “Aquí observamos que aunque Leonardo supo muy bien en lo que consistía aquella divina proporción que es madre de la belleza, tanto que la gracia de sus figuraciones inspiraba amor á quien las miraba; no obstante se aficionó de tal suerte á pintar cosas extravagantes y ridiculizadas, que si veía por causalidad á algún hombre del campo con fisionomía extraordinaria y rara, de modo que tocase en lo ridículo, lo iría siguiendo un día entero embelesado con la particularidad de aquel objeto, hasta que concibiendo una idea idéntica de aquella cara, volvía á su casa y la retrataba como si la tuviese presente. Y dice Paulo Lomazzo en su libro 6º de la Pintura que en su tiempo tenia Aurelio Lovino cincuenta cabezas de estas dibujadas en un libro de mano de Vinci”. DU FRESNE, Rafael. “Vida de Leonardo de Vinci, escrita por Rafael du Fresne”. En: *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti, por don Diego Antonio Rejón de Silva*. Madrid: Imprenta Real, 1827, p. III-IV. Sobre las cabezas grotescas de Leonardo, véase: GOMBRICH, Ernst H. “El método de análisis y permutación de Leonardo Da Vinci. Las cabezas grotescas”. En: *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1993, p. 115-153.

⁴⁶¹ HERVÁS CRESPO, Gonzalo, 2019, p. 217-219.

⁴⁶² HOCHMANN, Michel. “Les portraits de bouffons et la naissance de la peinture comique en Italie du nord au XVIe siècle”. *Studiolo*, 2009, nº 7, p. 41-54.

atribuidas a varios artistas,⁴⁶³ siendo la paternidad más común la del pintor Niccolò Frangipane,⁴⁶⁴ quien habría llegado a considerarse en alguna ocasión como el antecedente de Velázquez en el tratamiento bufonesco de la deidad de Baco y sus seguidores (fig. 28).⁴⁶⁵

Continuando su viaje, de camino a Roma permaneció durante un tiempo en Ferrara. Desafortunadamente, Pacheco sólo menciona cuestiones puntuales o triviales que sucedieron allí, como que el cardenal Giulio Sachetti le invitó a acompañarle en una comida, la cual terminó declinando con el pobre argumento de diferencias en el horario de las comidas de uno y otro. Sin más noticias de lo que allí pudo acontecer referente al arte de la pintura, cabría señalar que en Ferrara se encontraba tiempo atrás desarrollando su carrera al servicio de Alfonso I y Hércules II de Este el pintor mantuano Dosso Dossi, discípulo de Giorgione en Venecia junto a Palma el Viejo y Tiziano y que se convirtió en un pintor estimadísimo del duque, según se hizo eco Juan de Butrón.⁴⁶⁶ Dossi se ha considerado de manera unívoca como uno de los principales representantes del Renacimiento ferrarés, y sus obras se recogen en los inventarios de importantes coleccionistas italianos por ser bastante disputadas en el mercado italiano, tanto en aquellos del ambiente ferrarés⁴⁶⁷ como de otras partes de Italia,⁴⁶⁸ llegando a incluirse su

⁴⁶³ En el inventario artístico de Michele Spietra en contrada dei SS Apostoli se menciona “Un bacanal de buffoni vien da Spagnoletto”, y en “una camera Dove si lavora” había otro cuadro de “Un buffone con una simia in ballo vien da Spagnoletto”, y en la botega “Un Bacanale di Buffoni di mano di Gioseffo Elz” (Joseph Heintz, il Giovanne). Sobre éste último y otras representaciones bufonescas, véase el catálogo de la exposición: BISCEGLIA, Anna, CERIANA, Matteo, MAMMANA, Simona (eds.). *Buffoni, villani e giocatori allà corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016. También se recogen en otros inventarios algunas obras anónimas: en 1659, entre las “Cose di Vittore Cappelo fu Bartolome” había un conjunto de cuadros, y entre ellos se mencionan unos “quadri con buffoni dipinti grandi senza soaze”; y en 1705, entre los “Quadri posseduti da Glo. Andrea Bragadin a S. Pietro di Castello” se alude a “Due teste di Buffoni, in tavola, di 1 ½ et 2 in circa, soaza bastón nero”. LEVI, Cesare Augusto. *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. Venezia: F. Ongania, 1900, p. 19, 22, 24, 40 y 134.

⁴⁶⁴ En el inventario artístico de Michele Spietra en contrada dei SS Apostoli se recoge “Un quadro de Buffoni di mano del Frangipane”; y en 1708, en el inventario del noble veneciano Francesco Nobile, en la parroquia di San Marziale, aparece inventariado con el n° 60 una “Baccanali concerto di buffoni di quarte 6 o 7 del Frangipani”. SS.NN. Editorial “Niccolò Frangipane”. *The Burlington Magazine*, n° 511, vol. 87, oct. 1945, p. 237. También figuran en: LEVI, Cesare Augusto, 1900, p. 22 y 152.

⁴⁶⁵ CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, p. 133.

⁴⁶⁶ BUTRÓN, Juan. *Discursos apologéticos en que se defiende de la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y nobles de todos los derechos*. En: CALVO SERRALLER, Francisco, 1981 [1626], Discurso XIV, p. 217.

⁴⁶⁷ En el inventario de 1631 y 1632 del coleccionista ferrarés Roberto Canonici se recoge “Un Frate con due donne, et un buffone (che) stanno mirando una coniglio bianco e rosso, che stà sopra una tavola”. CIAMMITTI, Luisa; OSTROW, Steven F; SETTIS, Salvatore (eds). *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, p. 371.

⁴⁶⁸ En el ambiente de la Toscana, en el inventario de 1660 de la colección de Roberto Cennini, Marqués de Castiglione del Trinoro, se menciona “Un ritratto de' buffoni de' Duchi di Ferrara... indubiato de’

afamado retrato conocido como “bufón de corte” (fig. 29) entre las posesiones de insignes familias de la alta aristocracia romana como los Pamphilj.⁴⁶⁹

Sin más información que la anécdota del plantón en la mesa a Sachetti, se desconoce si Velázquez, deseoso como estaba de visionar a los clásicos italianos –especialmente a Tiziano–, pudiera haber contemplado durante su breve estancia en Ferrara alguno de los aclamados lienzos bufonescos del artista Dossi, unas figuraciones que no le eran para nada desconocidas de sus inicios en Sevilla y en el ambiente de la Casa de Pilatos, y que eran cotizados por insignes acaparadores de arte.

Tras visitar la ciudad de Cento pasó por Loreto y Bolonia hasta llegar a Roma, donde permaneció alrededor de un año, primero, alojado en el Belvedere del Vaticano por intercesión del cardenal Francesco Barberini, sobrino del Papa Urbano VIII, pero debido a su temperamento un tanto melancólico y a la soledad que sentía en aquellas estancias tan retiradas solicitó instalarse en la Villa Medici para pasar allí el verano, gracias a la gestión del embajador conde de Monterrey, don Manuel de Zúñiga y Fonseca, cuñado de Olivares y uno de los coleccionistas españoles más afamados de la primera mitad del siglo XVII.⁴⁷⁰ Sin embargo, pese a la mayor extensión de su periplo en la capital, la actividad que allí desarrolló Velázquez ha quedado reducida a la mención de un autorretrato ahora desaparecido, los dibujos que hizo de los frescos del Juicio Final de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina y de algunas pinturas de Rafael.

En la capital romana el sevillano ejecutó los revolucionarios paisajitos de la Villa Medici que pintara del natural cuando se alojó allí, además de las dos “historias” de *La fragua de Vulcano* y la *Túnica de José*, las cuales, exceptuando el tratamiento académico del desnudo, continuaban emanando esa esencia entre cotidiana y vulgar que le había caracterizado desde sus primeros bodegones y escenas de taberna, y en las que decidió plasmar momentos intrascendentes de la historia, sin prestar atención a su narración, lo que las convierte en auténticas desmitificaciones alejadas de las premisas de los pintores romanistas y de la tradición clásica.

mano de' Dosso et originale” CIAMMITTI, Luisa; OSTROW, Steven F; SETTIS, Salvatore (eds.), 1998, p. 384.

⁴⁶⁹ En el inventario de Camillo Pamphilj de 1648 se alude a “*una mezza figurina di un buffone, che ride con una pecora in braccio*”. CIAMMITTI, Luisa; OSTROW, Steven F; SETTIS, Salvatore (eds.), 1998, 394.

⁴⁷⁰ HASKELL, Francis. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 171.

Siempre se ha reconocido en Velázquez la actitud de un artista moderno y rupturista, coincidiendo en buena medida con el perfil del artista “autodidacta”, el cual definió Francis Haskell como aquel “ajeno a los valores tradicionales y a la cultura de los llamados a gobernar” y que se caracteriza por manifestar “un gusto artístico ofensivo para los cánones establecidos”. Esta definición fue aprovechada por el historiador para presentar a un grupo de artistas activos en la Roma de la primera mitad del siglo XVII – coincidiendo precisamente con la jornada velazqueña–, y que se conocían popularmente como *Bamboccianti*. Estos pintores, encabezados por su iniciador, el holandés Pieter van Laer, “*Il Bamboccio*”, se dedicaron a la creación de pequeñas escenas cotidianas y populares interpretadas por campesinos y de factura realista que despertaron gran interés y fueron demandadas entre el público selecto,⁴⁷¹ con motivo de las novedades que introdujeron en la plástica barroca italiana por lo ordinario de sus representaciones.⁴⁷²

Las bambochadas de Van Laer y de sus seguidores, como el romano Michelangelo Cerquozzi, parecieron seducir a Velázquez durante su estancia romana, llegando incluso a atribuir por error una pintura del italiano conocida como la *Riña ante la embajada de España* al pincel del sevillano,⁴⁷³ aunque como presupone Haskell, podría haberse dado el caso que ambos artistas pudieran haberse conocido en la embajada de España a partir de la existencia de unos indicios que permiten suponer que Cerquozzi y Velázquez pintaron durante la segunda visita del pintor bambochadas para uno de los clanes de hispanófilos más importantes de Roma, los Colonna.⁴⁷⁴ Con todo lo mencionado, y pese a las preferencias del clasicista Pacheco por la pintura romana, Gállego señala que Velázquez quedó cautivado por la estética de las bambochadas, por las cuales terminaría decantándose. Estas pequeñas pinturas influirán, pues, en la conformación de su gusto, consciente de la libertad que ofrecieron a los *bamboccianti*, quienes pintaban aquello que se les antojaba en un alarde de autonomía frente a las restricciones que implicaban los encargos, por lo cual el pintor cortesano quedó rápidamente seducido.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ Influyentes mecenas y coleccionistas de la Roma barroca sucumbieron a la atracción por las bambochadas de Van Laer. Haskell menciona que Cassiano dal Pozzo poseyó uno de sus cuadros, mientras que el virrey de Nápoles, don Fernando Afán de Ribera, fue obsequiado por el mismo artista con ocho grabados que se sumaron a su reputada colección. HASKELL, Francis, 1984, p. 144-145.

⁴⁷² Ver HASKELL, Francis, *Patronos y pintores*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 141-149.

⁴⁷³ LONGHI, Roberto. “Velázquez 1630. La riña en la embajada de España”. En: *Varia Velazqueña*, 1960, tomo I, p. 328.

⁴⁷⁴ Haskell se hace eco de las notas de Ghezzi sobre la colección Colonna según las cuales había una referencia a “*Due bambocciate di Velasco*”, además de una elevada cantidad de pinturas de este popular género que Cerquozzi pintó para los Colonna. HASKELL, Francis, 1984, p. 145.

⁴⁷⁵ GÁLLEGO, Julián, 1983, p. 83.

Antes de regresar a España “por la mucha falta que hacía al servicio de rey”, Velázquez pasó por la virreinal Nápoles en 1630, retrasando así su vuelta a la corte. Allí se encontraba el valenciano –pero italiano de formación– José de Ribera, convertido en el pintor más influyente de la capital partenopea, y aunque no se conocen noticias de un posible encuentro, lo lógico es que ambos artistas llegaran a coincidir, como propuso Fernando Marías.⁴⁷⁶ Si así fuera, Velázquez se encontraría con un Ribera que recibía montones de encargos no sólo del virrey español del momento, el excelente coleccionista y viejo conocido don Fernando Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá⁴⁷⁷, del cual era su pintor favorito y protegido, aunque también despreció las propuestas de otros nobles y coleccionistas, italianos y extranjeros.

Justo en las fechas en las que Velázquez permaneció en Nápoles, Ribera se encontraba realizando el retrato de la barbuda Magdalena Ventura (Fig. 30) por encargo expreso del virrey, una mujer oriunda de los Abruzzos a la que a los 37 años empezó a salirle una espesa barba que le confería una inusual apariencia masculina que llamó la atención del político español, quien la mandó llamar al palacio virreinal para que su pintor de confianza la efigiara con un retrato para su colección. El resultado fue una pintura insólita en la que la napolitana aparece acompañada por su esposo, retirado en el fondo de la penumbra, y por su bebé, a quien está amantando; una escena que ha resultado turbadora y ha sido objeto de lecturas morales y simbólicas vinculadas a la homosexualidad, la androginia y el pecado.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ MARÍAS, Fernando. *Velázquez*. Madrid: Arlanza, 2005, p. 67.

⁴⁷⁷ Sobre la figura de Alcalá como magnífico coleccionista de arte: BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 231-255.

⁴⁷⁸ Sobre las mujeres barbudas y el retrato de Magdalena Ventura, véanse los siguientes estudios de Fernando Rodríguez de la Flor –particulares y conjuntos–: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando; SANZ HERMIDA, Jacobo. “La «puella pilosa»: Hacia una lectura iconológica del retrato de mujer barbuda en la pintura española del Siglo de Oro: de Sánchez Cotán a José de Ribera (Pasando por Sebastián de Covarrubias)”. En: *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. (Cáceres, del 3 al 6 de octubre de 1990). Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993, vol. II, p. 763-770. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. Además de las siguientes publicaciones de Pilar Pedraza: PEDRAZA, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009. PEDRAZA, Pilar. “Sobre la mujer barbuda y otras anomalías”. En: ANTICH, Xavier *et al.* *De animales y monstruos*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, p. 79-89. La obra fue incluida recientemente, junto con el conocido retrato de *La barbuda de Peñaranda*, de Juan Sánchez Cotán, en el bloque de “apariencias engañosas” como imágenes de la ambigüedad sexual dentro de la exposición *La mirada del otro: escenarios para la diferencia*, celebrada en el Museo Nacional del Prado: NAVARRO, Carlos G; PERDICES, Álvaro. *La mirada del otro. Escenarios para la diferencia*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017, p. 71.

Del mismo modo que en Roma, se puede presuponer que Velázquez, discípulo de Pacheco y que llegó a contar con el duque entre sus primeros clientes sevillanos, fuera agasajado por su paisano en el palacio virreinal, permitiéndole tener algún tipo de contacto y visionar ésta y otras composiciones de Ribera durante su estadía napolitana, pues en el inventario de la Casa Pilatos de 1637 se contabilizan numerosas obras de Ribera, siendo especialmente numerosas los retratos de los filósofos-mendigos de aspecto menesteroso y expresión risueña que tanto caracterizaron la estética del *spagnoletto*,⁴⁷⁹ y que el propio Velázquez también se animaría a practicar.⁴⁸⁰ Finalmente, en los meses iniciales de 1631 Velázquez regresó por fin a la corte madrileña, poniendo fin su intenso periplo italiano y también a los anhelos del rey.

Tras elaborar los pertinentes diagnósticos sobre las distintas anomalías con que estaban aquejados los enanos y bufones retratados por Velázquez, concluía el doctor Jerónimo de Moragas su análisis planteando el siguiente interrogante: “¿Por qué pintó Velázquez los bufones?”, respondiendo líneas después breve pero rotundamente que “no lo sabemos, no lo sabremos, quizá nunca”. No pudo, sin embargo, resistirse el médico a lanzar unos posibles supuestos, como que el pintor del rey podría haberse aventurado a pintarlos “por haberlos ya visto en otros como Tiziano, Villandrando, Moro, Sánchez Coello, Ribera y Herrera el Viejo, que lo hicieron antes que él.”⁴⁸¹ Bien es cierto que los fondos pictóricos de la colección real española ya incluían algunos retratos de enanos y bufones de la corte ejecutados en el transcurso del siglo XVI por estos pintores de excelente repercusión. Sin embargo, resulta revelador el hecho que Velázquez, quien había convivido con ellos a diario en el Alcázar madrileño desde su llegada a palacio en 1623, no se decidió a retratarlos hasta que hubo regresado de su primera experiencia italiana en 1631, cuando materializó por fin su primera incursión bufonesca con el retrato de un pequeño Baltasar Carlos acompañado de un enano palatino que en ocasiones se ha identificado como Francisco Lezcano, y que supondría el inicio de su intrigante y afamada galería bufonesca, la cual se fue amplificando de manera progresiva en los sucesivos años.

⁴⁷⁹ Véase: BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 231-255.

⁴⁸⁰ En el inventario de 1683 de doña Inés de Inés M^a de Molina y Bermúdez, esposa del caballero calatravo, don Melchor de Melo y Ponce de León, aparece la siguiente entrada: “otro lienzo de dos filósofos de Diego Velázquez, original, sin moldura”. Citado en: KINKEAD, D. “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”. *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Santa Isabel de Hungría*, 1989, n° 17, p. 117-178. Extraído de: LLEÓ CAÑAL, Vicente, 2004, p. 67.

⁴⁸¹ MORAGAS, Jerónimo. “Los bufones de Velázquez”. *Medicina & Historia*, fasc. VI, nov-dic. 1964, p. 14.

Reputados estudiosos de la trayectoria artística de Velázquez como Jonathan Brown ponen de relieve la trascendencia de esta primera etapa italiana al manifestar que “El viaje que Velázquez hizo a Italia en 1629-1630 supone el giro decisivo en su carrera artística”.⁴⁸² Se trata de una postura antagónica a la que años antes puso de manifiesto Lafuente Ferrari suscribiendo una visión heredada de Ortega y Gasset, según la cual “Hemos de estar de acuerdo con Ortega en que Italia no cambió el estilo de Velázquez ni le enseñó nada sustancial. Lo que de Italia podía valer para su pintura (Tiziano, Tintoretto) lo tenía en el Alcázar de Madrid o en El Escorial”. Atendiendo a las premisas de ambos estudiosos desde la exposición de Lafuente Ferrari, la estancia de Velázquez en Italia tendría escaso o nulo impacto en la evolución o el perfeccionamiento de su técnica, manteniéndose fiel a una pintura verosímil distanciada del clasicismo idealizado propiamente italiano, reduciéndolo a una simple oportunidad para evadirse temporalmente de sus deberes como pintor de cámara.⁴⁸³

Su testimonio se concibe en la coyuntura de una dominante historiografía nacionalista preocupada en precisar y ensalzar las particularidades locales de una “escuela española” que era el vivo retrato de la historia y la sociedad de una época concreta; fomentando un estilo nacional que materializaba la esencia puramente hispánica dentro de un contexto europeo, y que tenía en Velázquez a su más insigne y glorioso representante.⁴⁸⁴ Así, los bufones velazqueños, debido a la excepcionalidad atribuida a su artífice y a su carácter serial, se constituyeron como un capítulo propio de la pintura hispánica con respecto al resto de escuelas europeas, y esta estrategia implicaba negarle cualquier mestizaje a partir de posibles influencias artísticas foráneas, aferrándose a la convicción de que el sevillano era un pintor intimista que “toma poco de nadie y lo saca todo de sí mismo”. Sin embargo, otros estudiosos se han mostrado partidarios de reconocer en su personalidad a un creador preocupado por el estudio de sus obras, pues en opinión de Diego Angulo, Velázquez “estudia concienzudamente todas sus composiciones (...) inspirándose, según norma corriente de todos los tiempos, en las obras de sus predecesores inmediatos y remotos (...)”. Consideraba que “La inspiración siempre se ha movido apoyándose en esos

⁴⁸² BROWN, Jonathan, 1986, p. 69.

⁴⁸³ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Velázquez en Ortega y Gasset”. En: *Varia Velazqueña*, tomo I, 1960, p. 608-609.

⁴⁸⁴ La visión nacionalista de la pintura hispánica y del arte velazqueño en Lafuente Ferrari es evidente en estudios como “La cumbre del arte español” o “España se reconoce en Velázquez”. Pero resulta muy instructivo el análisis crítico de José Riello en “Velázquez en Lafuente Ferrari”, el cual se recoge en *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre arte*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, p. 53-75.

puntales de las generaciones artísticas anteriores”, para acabar reconociendo que “el inspirarse en composiciones ajenas es tan antiguo como el arte mismo, y no va en desdoro de quien, apoyándose en ellas, sabe crear una obra llena de novedad”;⁴⁸⁵ unas enseñanzas que Velázquez sabría aprovechar y traducirlas a sus necesidades.

Con todo lo expuesto, este itinerario paralelo a la crónica oficial de Pacheco no estriba en la necesidad de forzar situaciones hipotéticas con que elaborar una exégesis original y definitiva sobre los bufones de Velázquez –algo en lo que la historiografía sigue empeñada– con la pretensión de aseverar que la experiencia italiana supuso el verdadero y único desencadenante de la serie bufonesca por la estética similar que allí pudo encontrar. Ortega y Gasset reparó en la tendencia persistente en buscar nuevas interpretaciones e influencias por parte de los historiadores, e invitaba a mostrarse cauteloso frente a dichos recelos, afirmando que son igual de importantes y reveladoras las influencias como las concomitancias, las cuales definió como “la coincidencia espontánea y simultánea en ciertos caracteres de muchos artistas que permanecen en el mismo estado de la evolución dentro del arte”.⁴⁸⁶

Atendiendo a la sugerencia lanzada por el filósofo, en las páginas anteriores se han expuesto una serie de afinidades y relaciones circunstanciales que habrían coexistido coincidentemente en el espacio y tiempo del periplo velazqueño, y que podrían haber tenido algún tipo de impacto en la cosmovisión artística y el bagaje mental del pintor. A su regreso en 1631, Velázquez ya no era un mero aprendiz, sino que supo tomar conciencia de su faceta como artista, pues además de visionar y estudiar a los clásicos en aras de perfeccionar su pintura –lo cual resulta lógico–, también experimentó otras vivencias que le resultarían sumamente provechosas para su desarrollo creativo y personal: explorar nuevos repertorios temáticos, conocer las últimas tendencias pictóricas, afianzar su gusto, relacionarse con artistas y coleccionistas experimentados o comprender un sistema artístico más ambicioso que el local serían algunos de los principales aspectos allí aprehendidos. Así pues, no iba del todo desencaminado Lafuente Ferrari al sentenciar lapidariamente que “ver más que pintar, fue sin duda, su quehacer en Italia”,⁴⁸⁷ lo cual acabó resultando igual o más importante que el ejercicio continuado con

⁴⁸⁵ ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego, 1947, p. 14 y 22.

⁴⁸⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*. Tomo VI (1941/1955). Madrid: Taurus.

⁴⁸⁷ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “La cumbre del arte español”. En: *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre arte*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, p. 379.

la paleta y el pincel en el estudio de palacio, salvo con un matiz que ya apuntaba Ortega y Gasset, según el cual “el ver es natural, pero a mirar se aprende.”

3. NO SÓLO MARID ES CORTE

3.1. Preámbulo. “Virtuoso divertimento”. Colecciones de pintura en el Madrid del Seiscientos

En 1667, un francés que estaba de visita en la corte de Madrid, relató la impresión que le causó la enorme cantidad de pinturas que atesoraba el rey Felipe IV, quien había fallecido dos años antes, llegando a afirmar que:

“En el palacio [el Buen Retiro], nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas. Las galerías y escaleras estaban llenas, y lo mismo cabe decir de las alcobas y salones. Os aseguro, Señor, que había más que en todo París. Y no me extrañó en absoluto cuando me dijeron que la principal virtud del difunto monarca era su amor a la pintura y que nadie en el mundo sabía tanto de ella como él”.⁴⁸⁸

La cúspide alcanzada por Felipe IV como gran mecenas y coleccionista del siglo XVII hispánico tiene un largo recorrido que se origina con sus antepasados dinásticos, cuando en las postrimerías del siglo XVI la galería de pinturas empezó a sustituir progresivamente al coleccionismo abigarrado, universal y suntuario que había caracterizado a las *Wunderkammern* o cámara de maravillas de las cortes principescas del Renacimiento; un fenómeno global, de especial alcance en el ambiente cortesano, que el historiador Jonathan Brown acuñó para la posteridad historiográfica como el “triunfo de la pintura”,⁴⁸⁹ donde Felipe IV sería glorificado en los anales como príncipe de coleccionistas.

La historiografía ha definido de manera unánime a Felipe II como el primer gran coleccionista y aficionado a la pintura de los monarcas de la Casa de Austria.⁴⁹⁰ A diferencia de su padre –cuyos intereses radicaban en la acumulación tesáurica de reliquias y diferentes piezas sacras–,⁴⁹¹ el rey Prudente siempre se mostró como un gran

⁴⁸⁸ Cfr. BROWN, Jonathan. “«Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas» El coleccionismo regio en el siglo XVII”. CHECA, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, 1994, p. 449.

⁴⁸⁹ Sobre este tema: BROWN, Jonathan, 1995.

⁴⁹⁰ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. “VII. Las colecciones de Felipe II”, 1985, p. 107-128; BROWN, Jonathan, 1986, p. 19-31; CHECA, Fernando, 1992; CHECA, Fernando, 1998.

⁴⁹¹ GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial. El templo de Salomón como “*Kunstammer*” del rey-sacerdote”. En: CAMPOS FERNÁNDEZ, Francisco Javier. *El*

apasionado de la pintura, llegando a conformar una amplia colección pictórica integrada por un relevante conjunto de retratos, junto con obras de temas profanos, mitológicos e históricos de la escuela flamenca e italiana que dispuso entre El Escorial, el madrileño Alcázar y El Pardo, y que suponen los primitivos cimientos de la colección real.

El acendrado artístico del rey Prudente, consagrado como coleccionista megalómano y de gusto refinado, supuso un difícil testigo para su hijo, el abúlico Felipe III, en quien recaía ahora la esforzada tarea de continuar incrementando los fondos de la colección real. El recién estrenado monarca decidió focalizar sus esfuerzos artísticos en la decoración pictórica de los que fueron sus dos principales bastiones: su residencia palaciega en Valladolid⁴⁹² y el palacio de El Pardo. Este último se estableció como nuevo epicentro de la colección real, con una cifra superior a los 300 cuadros que superaban a los de su antecesor,⁴⁹³ y en cuya reconstrucción tras el fatídico incendio de 1604 participó activamente con el diseño del programa decorativo, pues mientras no hubo ardid el lienzo de Antíope perseguida por Júpiter que pintó Tiziano, señaló que todo lo demás se “volverá a hacer”.⁴⁹⁴

Este hecho dista mucho de las continuas depreciaciones vertidas hacia su labor de mecenazgo y patrocinio pictórico, como cuando Rubens denunció la supuesta falta de calidad de los pintores de la corte, a los que tachó de “increíble insuficiencia y negligencia”, además de resaltar la supuesta falta de novedad o de pintura moderna, de la cual “no hay nada que valga”. No obstante, las críticas del pintor flamenco resultan desproporcionadas, pues durante este lapso cronológico se introdujeron una serie de novedades artísticas en el campo pictórico con la aparición de la gran generación de artistas de la pintura española del Siglo de Oro, la de Ribera, Velázquez y Zurbarán –un mérito que en gran parte debe atribuirse a las habilidades políticas y diplomáticas del duque de Lerma–, y que, contraviniendo la opinión del pintor flamenco, se formó,

Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium, 1/5-XI-2001. Madrid. Ediciones Escorialenses, 2001, p. 445-465.

⁴⁹² Pinheiro da Vega describió las fastuosas decoraciones del salón nuevo como “la mayor majestad y grandeza de lo que nunca se vio en España, por las cosas que concurrieron en él, como por la sala e invenciones de ella”. PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia o Fastos geniales*. Edición de Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916, p. 90.

⁴⁹³ MADRAZO, Pedro de. “VI. Pinacotecas de Felipe III”. En: *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1884, pp. 77-92. MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 255.

⁴⁹⁴ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 436.

precisamente, durante el catastrófico reinado de Felipe III.⁴⁹⁵ En este sentido, Lázaro Díaz del Valle reconoció que “todos los tres monarcas Filipos han sido muy inclinados a la pintura” y “el Sr. Rey D. Felipe 3º fue no menos que su glorioso padre, amigo de la pintura”.⁴⁹⁶

La repentina muerte del rey en 1621 aceleró la entronización de su joven heredero, Felipe IV, el cual no destacó por su trayectoria al frente de la complicada política hispánica, abocada a una profunda y fatal decadencia, sino más bien por ser un rey festivo, hedonista y de marcadas inclinaciones culturales. Su insaciable afición por la pintura y sus versados conocimientos sobre ésta le convirtieron en el coleccionista con más repercusión de la centuria. Una vez hubo madurado su gusto y perfeccionado sus cualidades como experto acaparador, logró conformar una pinacoteca sin paragon entre la realeza europea en cuanto a cantidad y calidad refiere, cuya sólida base se constituía sobre las obras que heredó de sus ancestros.⁴⁹⁷ La fama universal de Felipe IV como reputado *connoisseur* no pasaría desapercibida para Rubens en su segunda visita diplomática a España en 1628, quien esta vez expresó la favorable sensación que le produjo el joven monarca, convertido ahora en un cultivado mecenas que “parece tener placer extremo en la pintura, y a mi juicio este príncipe está dotado de las más bellas cualidades (...)”.⁴⁹⁸

Las capacidades artísticas del rey madurarían en la década de 1630, cuando se llevó a cabo una campaña masiva de adquisición de obras de arte ante la necesidad de acondicionar las recientes construcciones del Buen Retiro y la Torre de la Parada, para lo cual se movilizó a un elevado número de artistas y nobles que operaban de manera cruzada entre Madrid, Italia y Flandes, con el fin de surtir de una cantidad suficiente de pinturas con las que hacer frente a la imponente decoración de estos entornos regios.

⁴⁹⁵ “Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III”. MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier, 1997, p. 13-14. Sobre la evolución o las novedades introducidas en la pintura española durante el reinado de Felipe III, véase: URREA, Jesús (com.). *Pintores del reinado de Felipe III*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994; así como el capítulo “Felipe III y las artes”. En: MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, p. 63-82. LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de. “La corte y el arte”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; VISCEGLIA Mª Antonietta (eds.). *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, vol. III, p. 583-650.

⁴⁹⁶ DÍAZ DEL VALLE, Lázaro, 1981 [1656], p. 468.

⁴⁹⁷ El tratadista Jusepe Martínez afirmaba sobre el rey que “manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se señaló la pintura”. Extraído de: PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid: Nerea, 1999, p. 66.

⁴⁹⁸ Cfr. BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981.

Desde entonces, la colección real empezó a experimentar un crecimiento desbordante que en los años sucesivos iría tomando un cariz más selectivo y depurado a partir de una meditada selección de obras de reconocidos maestros flamencos e italianos de los siglos XVI y XVII.⁴⁹⁹

Así pues, la extrema sensibilidad de Felipe IV hacia las artes plásticas supuso una actitud renovada en el panorama artístico impulsada desde el ambiente de la corte, cuya principal contribución no se circunscribe únicamente a la evidente multiplicación de los fondos reales –los cuales alcanzarían su cifra más elevada durante su mandato, con más de 2.000 cuadros añadidos por el monarca–,⁵⁰⁰ sino que se eleva a cuestiones más complejas y trascendentes que atienden a la conformación de un avanzado gusto cortesano y unos hábitos coleccionistas más evolucionados. A partir de sus refinados gustos y su labor al frente del ornamento palaciego el monarca logró infundir su pasión por la pintura como medio de posesión, de representación y de deleite estético entre los nobles de la corte que participaron activamente en sus empresas artísticas como diplomáticos, quienes, en mayor o menor medida, emularon con esmero sus hábitos culturales. Con el tiempo, parte de ellos terminaron convirtiéndose en afamados coleccionistas de larga trayectoria que conformaron algunas de las colecciones privadas más reseñables no sólo de la capital y corte, sino del orbe, llegando a rivalizar en ocasiones con la propia colección real.⁵⁰¹

Cuando en 1626 el cardenal Francesco Barberini, sobrino del papa Urbano VIII, se trasladó a España en calidad de agente diplomático en uno de los sucesos más significativos de la diplomacia pontificia,⁵⁰² tuvo el privilegio de ser alojado durante setenta y ocho días en las suntuosas estancias de la Casa del Tesoro del Alcázar madrileño, donde se dedicaba a recibir audiencias de embajadores, consejos y nobles cortesanos por las mañanas, destinando las tardes a visitar y hacer entrega de un presente a las esposas de aquellos quienes le habían agasajado en sus residencias nobiliarias. El

⁴⁹⁹ Para un análisis más detallado sobre la evolución del coleccionismo de Felipe IV, véanse especialmente los estudios de Jonathan Brown.

⁵⁰⁰ BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 121.

⁵⁰¹ “Colecciones y coleccionistas”. En: BROWN, Jonathan, 1990, p. 131-140.

⁵⁰² El motivo del viaje a España de Francesco Barberini tenía una doble finalidad: por un lado, mediar entre las coronas de Francia y España para que cesaran los enfrentamientos entre ambas, en especial las transcurridas en suelo italiano por la posesión de la Valtellina; y, por otro, ejercer como padrino de bautismo de una de las hijas del rey Felipe IV. Para esta cuestión, véase: ANSELMINI, Alessandra (ed.). *Diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini escrito por Cassiano dal Pozzo*. Madrid: Edición Doce Calles, 2004.

copero del cardenal, Cassiano dal Pozzo, desgranó con detalle en su diario los diversos acontecimientos de la estada madrileña,⁵⁰³ incluyendo las visitas protocolarias a las distintas mansiones aristocráticas en las que el italiano prestó especial atención al deslumbrante adorno y engalanamiento de los interiores con pinturas, mobiliario y tapices de los casi más de cuarenta palacios que visitó en la capital, por ser un gran aficionado y entendido en arte,⁵⁰⁴ pues como señalará el cronista Alonso Núñez de Castro:

“(…) otras Cortes de Principes, que representando casa en lo exterior un Palacio, en los interiores adornos aun no son habitación de un plebeyo, quando en nuestra Madrid, apariencias de una casa particular, ocultan adornos, atavíos, riquezas comodidades de un Palacio. Los mismos que niegan esto lo saben, y de puertas adentro de su pecho confiessan, que en el Orbe todo no ay otro Madrid por dentro”.⁵⁰⁵

Las clases privilegiadas advirtieron tempranamente las posibilidades de la pintura como medio de distinción social a partir del engalanamiento de las casas como signo de ostentación y magnificencia.⁵⁰⁶ Este comportamiento llegó a extenderse incluso entre las capas sociales populares, que tampoco renunciaron a la posibilidad de decorar sus casas con diversidad de imágenes, aunque de una calidad inferior. La riqueza de los ajuares domésticos se vislumbra como un síntoma de distinción social y de indicador del estatus de su dueño, tornándose en una extendida costumbre la necesidad de “enseñar la casa” para hacer alarde de los ricos aderezos de sus interiores, que incluso llegaban a motivar desplazamientos para contemplar pinturas ajenas,⁵⁰⁷ lo cual encontró un fiel testimonio en la literatura y el teatro.⁵⁰⁸

⁵⁰³ Sobre los distintos acontecimientos transcurridos durante la estancia en Madrid del cardenal Barberini: SIMÓN DÍAZ, José. “La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid en 1626”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1989, p. 159-213.

⁵⁰⁴ SIMÓN DÍAZ, José. “El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626”. *Goya: Revista de arte*, nº 154, 1980, p. 200-205.

⁵⁰⁵ NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, 1658, libro I, cap. I, 1658, p. 4.

⁵⁰⁶ Galileo ya advirtió estas reuniones de objetos heterogéneos que componían los ajuares domésticos como factores de prestigio y magnificencia: “Llamamos objetos de adorno a aquellos que no se adquieren por su utilidad, sino para embellecimiento y esplendor, verbigracia estatuas, cuadros, tapices, divanes, sillas de marfil, paños entretejidos de pedrería, cajas y cofres multicolores al estilo arábigo, vasos de cristal y otras cosas del mismo género, que adornan una casa conforme a las circunstancias. Esas cosas agradan a la vista y prestigan al dueño de la casa”. Cfr. BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995, p. 227.

⁵⁰⁷ PORTÚS, Javier, 1999, p. 67-73.

⁵⁰⁸ “La pintura como signo. Un aspecto de la utilización de cuadros en el teatro español”. PORTÚS, Javier, 1999, p. 173-188. MORÁN, Miguel “Rimando cuadros”. En: RIELLO, José (ed.). «*Sacar de la sombra*

Vicente Carducho ofreció poco después en sus *Diálogos de la pintura* una descripción más detallada de estas ricas colecciones artísticas del Madrid del Seiscientos:

“(…) me llevaron una noche adonde vi que se trataba de pinturas, dibujos, modelos y estatuas, con mucha noticia de todos los originales de Rafael, Corezo, Ticiano, Tintoreto, Verones, Palma Bassan, y de otros famoso (de aquello tiempos, y destos) que ai en esta Corte, ferienado unas con otras; y me holgué ver que se trataba dello, y se discurría con gusto grande, y mui científicamente con los mejores Artifices, que allí se hallaban y con otros muchos ingenios particulares, Cavalleros, y Señores, gastando mui buenos ratos en este virtuoso divertimento. Allí se hallaban de mas de las pinturas (y estatuas que he dicho) las espadas (de excelentes maestros): las unas de a caballo; y otras para la cinta de gala, y de provecho: los cuchillos Damasquinos excelentes, de monte y de mesa, rodelas, broqueles admirables, cristales de roca de mil maneras tallados y gravados con grande arte y fineza. Hallavanse escritorios, pirámides, bolas de jaspe, y de vidrio, y otras curiosidades para Oratorios, estudios y camarines. Quando entramos estaba el dueño de la casa ajustando unas ferias, que nos dixo acababa de hacer con el Almirante, de una original de Ticiano, y de seis cabezas de Antonio Moro, dos estatuas de bronce, y una culebrina pequeña para su camarín”.⁵⁰⁹

El tratadista prosigue su relato ofreciendo una descripción individual de las colecciones nobiliarias que visitó, entre las que destacan aquellas que fueron reunidas por relevantes personalidades de la política cortesana, como la del marqués de Leganés, “donde la vista, y el entendimiento se deleitó en ver (demás de muchedumbre de ricos escritorios y bufetes, relojes trasordinarios, espejos singulares) tantas y tan buenas Pinturas antiguas, y modernas, tan estimadas de su Excelencia como alabadas de todos los que tiene voto en esta manteria (...)”; aunque no sería la única, pues relata que también “fuimos a ver las Pinturas del Excelentísimo Conde de Benavente, el cual con su acostumbrada benignidad nos enseñó todas las que tenía; parte de las que el ínclito su padre truxo de Italia, y parte de las que su Excelencia avia juntado”; además del palacio del príncipe de Esquilache, donde dudaba no saber “quien llevó la mejor parte, la vista en ver excelentes Pinturas, o el oído en oír sonoros coros de voces, y instrumentos”; la del

lumbre». La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724). Madrid: Abada Editores-Museo Nacional del Prado, 2012, p. 239-257.

⁵⁰⁹ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 417.

marqués de la Torre, quien les enseñó sus pinturas “como quien tan bien las conoce”; la del marqués de Villanueva del Fresno, en la cual “no hubo menos de que admirar en la grandeza, y singularidad de sus muchas pinturas, como en la hermosura y aseo en que están repartidas”; y, sobre la colección del conde de Monterrey, aunque no la pudo ver “porque no se halló la persona que tenía la llave”, reconocía después que “las he visto muchas veces. Y muestra mui bien su Excelencia de la grandeza de su casa, y el poder su grandeza en tener tantos originales”.⁵¹⁰

Sin embargo, el análisis de las visitas nocturnas de Carducho a esta selección de colecciones madrileñas no revela las pinturas que allí se exhibían ni el modo en que lo hacían. Aun así, los estudiosos han advertido en su relato una fiel descripción del ambiente que allí se generaba, con la revelación de una intrínseca satisfacción por parte de los propietarios o poseedores de estos conjuntos pictóricos.⁵¹¹ Las colecciones se convierten en un escenario de exhibición, deleite e interacción que permitían a coleccionistas y entendidos contemplar las obras además de debatir sobre las mismas y otras cuestiones artísticas. El ambiente que allí se generaba se equiparaba al de las famosas pinturas de gabinete de David Teniers, en las que muchos nobles y coleccionistas fueron efigiados en mitad de esta atmosfera intelectual, similar al de las academias, donde “discurrían con gusto grande, y muy científicamente” todos estos nobles que gastaban “mui buenos ratos en este virtuoso entretenimiento”, como apuntó el tratadista.

Tan sólo un par de años después del ascenso al trono del joven rey Felipe IV en 1623, lord Cottington, que había venido a España en el séquito del príncipe de Gales durante su visita a España, y sir Arthur Hopton, embajador británico, coincidieron en Madrid, donde tuvieron oportunidad de contemplar las excelentes colecciones artísticas que se atesoraban en la capital hispánica repartidas entre los sitios reales y algunas residencias nobiliarias, y que motivaron que años más tarde, en 1638, cuando se estaba concluyendo la construcción y adorno del Buen Retiro, Hopton manifestara por escrito a Cottington que los españoles

“se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al Arte de la Pintura que antes, en grado inimaginable. Y el rey en estos doce meses ha conseguido un

⁵¹⁰ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 418-425.

⁵¹¹ Miguel Morán y Javier Portús desgranar este aspecto en: “Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV”. MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier, 1997, p. 31-44; especialmente p. 34-35.

número increíble de obras de los mejores autores antiguos como modernos, y el conde de Monterrey se trajo consigo de Italia lo mejor, en especial la Bacanal de Tiziano; y en esta ciudad en cuanto hay algo que vale la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien; y siguiendo su ejemplo, el Almirante, don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar”.⁵¹²

El embajador Hopton estuvo durante largo tiempo enviando cuadros desde España con destino a las colecciones reales de Carlos I de Inglaterra y su círculo de allegados, por lo que su testimonio se ha considerado como un próximo y acertado retrato del ambiente de la corte madrileña de Felipe IV,⁵¹³ justo en su máximo esplendor cuando el rey y sus emisarios estaban inmersos en la adquisición multitudinaria de pinturas para ornar las paredes del Buen Retiro y otros entornos regios. De este modo, el inglés pudo seguir de cerca la descollante evolución que en materia pictórica estaba experimentado la corte española, cuyos coleccionistas eran cada vez más duchos. Esto le restaría veracidad a la negativa e irónica valoración que hizo Rubens sobre las capacidades artísticas de los acaparadores cortesanos, a quienes tachó de ignorantes, como se ha dicho anteriormente, por haber tomado como originales unas copias restauradas de urgencia que en 1603 se enviaron como obsequio –junto con otras piezas artísticas– al rey Felipe III por parte del duque de Mantua;⁵¹⁴ aunque bien es cierto que, en ocasiones, las tasaciones efectuadas dejaban entrever alguna que otra insuficiencia a partir de la inesperada aparición de copias en algunos de estos repertorios de cuadros.⁵¹⁵

La conjunción de unas circunstancias favorables impulsaría la reunión de estas potenciales pinacotecas en el núcleo de la corte española. Estos afamados coleccionistas pertenecieron al círculo más cercano del conde duque de Olivares, cuya protección resultó esencial para amasar fortuna y ostentar cargos diplomáticos en los territorios de Flandes e Italia. En aquellas geografías dependientes de la Monarquía donde se encargaban de representar al rey y ejercer al mismo tiempo como agentes artísticos, este selecto grupo de coleccionistas pudieron desarrollar sus aficiones estéticas mediante el asesoramiento de reputados entendidos y una sucesión de compras con las que irían conformando sus propias pinacotecas. Si bien colecciones como la del marqués de Leganés o el conde de

⁵¹² BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981, p. 121.

⁵¹³ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1997, p. 93.

⁵¹⁴ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. “Rubens, diplomático español”. *Revista europea*, 1874, p. 130.

⁵¹⁵ Sobre esta cuestión: “Aquí fue de Troya. De buenas y malas pinturas de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto”. En: MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1997, p. 93-116.

Monterrey tuvieron mención –aunque exigua– en el texto de Carducho, publicado por primera vez en 1633, a éstas deberían incorporarse otras también célebres que no se incluyen en la citada reseña del tratadista, y que acabarían convirtiéndose de igual manera en pilares referenciales del coleccionismo hispánico no sólo por las calidad de las pinturas allí atesoradas, sino también por la complejidad de su configuración y las motivaciones que albergaban.

El carácter universal de la monarquía hispánica y la extendida reputación del rey como extraordinario coleccionista serían el caldo de cultivo para el establecimiento de una fructífera red de relaciones con el exterior caracterizadas por una constante circulación de artistas, ideas y obras que repercutieron en la dinámica política y cultural de la corte. En este sentido, los Austrias fueron reconocidos partícipes de la órbita de la diplomacia artística y los intercambios culturales, y en mayor medida durante la monarquía de Felipe IV, quien favoreció las relaciones con otros centros de producción artística e impulsó la creación de una cultura cosmopolita que marcarían el devenir del arte hispánico.⁵¹⁶ Así, las relaciones comparadas entre la corte de Madrid y otras potencias europeas con las que mantuvieron estrechos vínculos tanto políticos como culturales acabarían imprimiendo una influencia reseñable en las políticas artísticas de los cortesanos que fueron partícipes en misiones diplomáticas en el extranjero en nombre de Su Majestad, donde Italia se erigió como un referente innegable en la experiencia de estos expertos coleccionistas.

3.2. Horizontes culturales nobiliarios entre España e Italia

3.2.1. Diferentes usos de los repertorios bufonescos en España

En su reputado estudio sobre las colecciones de pintura en el Madrid del siglo XVII, Marcus B. Burke y Peter Cherry aluden a la presencia de retratos de bufones, enanos y locos en las colecciones madrileñas del Seiscientos; un tipo de pinturas que, aunque suelen figurar como “retratos” en los inventarios de estas colecciones, en muchas ocasiones se trataba de imágenes genéricas o arquetípicas que no se basaban en un modelo individual, y que podían figurar con la genérica acepción de imágenes de “la risa”, en

⁵¹⁶ Sobre la diplomacia artística en la corte española: COLOMER, José Luis (dir.), 2003; CARRIÓ INVERNIZZI, Diana (dir.). *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna*. Madrid: UNED, 2016.

alusión a la comicidad del sujeto o la escena representada.⁵¹⁷ El análisis de los inventarios artísticos seleccionados revela que estos retratos o “efigies” tienen una mayor presencia en los conjuntos pictóricos de aquellas personalidades vinculadas a la corte, ya sea como miembros de distinguidos linajes nobiliarios o por haber desempeñado algún cargo palatino de proximidad al rey,⁵¹⁸ aunque resulta más trascendente el caso del primer grupo.

La rama de la alta nobleza –o nobleza titulada– constituye uno de los principales puntales en el desarrollo del coleccionismo artístico desde finales del siglo XV. Se trata de familias aristocráticas que, debido a los servicios prestados a la monarquía en el ámbito de la política cortesana, alcanzaron las mayores prebendas y un alto rasgo de distinción que les permitiría ejercer una descollante labor de mecenazgo y coleccionismo artístico que marcarían la evolución de los gustos de la élite española. Algunos estudios sobre el estamento nobiliario han remarcado que la nobleza, en su afán por manifestar su preponderancia, trataban de equipararse a la realeza compartiendo, entre otros aspectos, los mismos hábitos culturales. La corte se estableció como el centro promotor o generador de comportamientos y modas, cuyas formas serían emuladas en el horizonte nobiliario, siendo especialmente relevantes las pertinentes a los productos artísticos, utilizados como un mecanismo de representación social y de exaltación del linaje familiar.⁵¹⁹ No obstante, la renovación arquitectónica y ornamental que muchos nobles llevaron a cabo en sus residencias no se limitaba a una cuestión meramente estética que invitaba a seguir los gustos dictados por la moda cortesana, sino que entrañaba unas implicaciones culturales e ideológicas relativas a la posición de los miembros del linaje que la convertían en un escenario de representación familiar, atendiendo a la recepción de los modelos italianos que se ya apreciaba en las residencias de la nobleza andaluza durante el Renacimiento.⁵²⁰

Este sería el caso de insignes familias nobiliarias como los Mendoza, que ejercieron una sobresaliente labor de mecenazgo y patrocinio, como insignes representantes del

⁵¹⁷ BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter. *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 87-88.

⁵¹⁸ Este sería el caso de Francisco de Galarreta Osarez, “Caballero de la Orden de Santiago y secretario de estado y guerra en los estados de Flandes”, en cuyo inventario de bienes de 1659 se menciona un “retrato de morrilla enano”; o los distintos retratos de bufones que se contabilizan entre los bienes de don Antonio de Robles y Guzmán, quien fue “aposentador y Gentilhombre de Su Majestad”, en 1643; o del secretario real Bernardo González en 1646, por citar algunos casos. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997 p. 87 y 557.

⁵¹⁹ CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. *Sangre honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*. Barcelona: Ariel, 2000, p. 76-77.

⁵²⁰ URQUÍZAR, Antonio, 2007, p. 32-37.

humanismo filosófico, literario y artístico en Castilla.⁵²¹ El coleccionismo de los duques del Infantado, cabeza del linaje de los Mendoza, atiende en los albores del Renacimiento a la ecléctica acumulación de piezas que se asociaba al tradicional tesoro medieval, con objetos naturalistas, exóticos, preciosos, tapices y una armería, y en los que la pintura tenía una escasa representación que acabaría incrementándose en el transcurso del siglo XVI.⁵²² Sería, pues, con el V duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza de la Vega y Luna, cuando la corte mendocina de Guadalajara adquirió sus más altas cotas de esplendor y magnificencia, aunque arraigadas todavía al afán “medievalizante” que circundaba en torno a la voluntad de poder territorial a partir de una organización señorial como villa ducal,⁵²³ que en el ámbito artístico se tradujo en la posesión de objetos magníficos con evidente finalidad propagandística y evocadora del prestigio de su linaje.⁵²⁴ Esta muestra pública de esplendor magnífico por parte de los Infantado en los programas arquitectónicos y decorativos que acometieron desde su señorío en Guadalajara se constituyen como claros mecanismos de representación social y de exaltación de la gloria y virtudes de los Mendoza, donde su palacio familiar se erigió en su particular templo de la fama.

Como destacado promotor artístico, el V duque acometió importantes reformas con el afán de modernizar el palacio del Infantado,⁵²⁵ una fábrica de estilo tardogótico proyectada por Juan Guas por orden del II duque, don Íñigo López de Mendoza, para ensalzar la gloria de su linaje, acorde a los principios del humanismo renacentista. Se procedió así a la renovación de la fachada, el patio, los jardines y la redistribución de las salas bajas, cuyas techumbres cubriría con frescos de contenido simbólico a base de

⁵²¹ DE ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina. *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*. 2 vols. Madrid, 1940. NADER, Helen. *Los Mendoza y el Renacimiento español*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1986.

⁵²² MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 167.

⁵²³ ALAGRE CARVAJAL, Esther. “Grupos aristocráticos y practica urbana: La ciudad nobiliaria de los Mendoza «Imagen distintiva» de su linaje y de su red de poder”. En: BESTARD, Joan (ed.). *Familia, valores y representaciones*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 31-47. Para las villas ducales y su planificación como representación del prestigio nobiliario: ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Las villas ducales como tipología urbana*. Madrid: UNED, 2004.

⁵²⁴ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606)”. *Wad-Al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara*, 1998, nº 25, p. 383-414.

⁵²⁵ Sobre el palacio del Infantado y las reformas acometidas: LAYNA SERRANO, Francisco. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana” de Guadalajara, 1975. MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “La reforma del Palacio del Infantado (1569-1589)”. En: *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1987, p. 338-344. Más recientemente: DE SANTIAGO FERNANDÉZ, J; DE FRANCISCO OLMO, José María de. “La inscripción de la fachada del palacio del Infantado en Guadalajara”. *Documenta e Instrumenta*, nº 4, 2006, p. 131-150.

escenas mitológicas elaboradas por el pintor Rómulo Cincinato y una selección de distintas hazañas familiares como exhortación la virtud y la gloria de sus antepasados.⁵²⁶ Esto resultó en un esplendoroso palacio que se constituyó en un referente tipológico y cultural para otras ilustres familias de la nobleza castellana como los Medinaceli.⁵²⁷ La nueva escenografía elaborada por el duque impulsó un enriquecimiento ornamental para el que se recurrió a la tradicional acumulación de joyas, bienes suntuarios y objetos heteróclitos como elementos de exhibición de riqueza, aunque esta vez la pintura se convertiría en la clave de su colección personal, la cual estaba integrada por una treintena de retratos de santos que el duque de Feria envió desde Roma, junto con escenas mitológicas, bodegones y retratos –la mayoría de procedencia flamenca–, y que, según Checa y Morán, parte de ellas eran obra del pintor Francisco de Cleves,⁵²⁸ el cual estuvo al servicio de los duques.⁵²⁹

Entre la extensa nómina de retratos del duque se menciona por primera vez el conocido retrato de doña Juana Mendoza, duquesa de Béjar (fig. 31), acompañada de un joven enano,⁵³⁰ una imagen que generalmente se ha atribuido al pincel del pintor Alonso Sánchez Coello, cuya composición se ha puesto en relación con representaciones análogas, como el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y la loca Magdalena Ruiz que el pintor de origen luso realizó en la corte de Felipe II. La retratada, de unos seis o siete años, casó en 1595 con Alfonso López de Zúñiga, duque de Béjar, y aparece efigiada junto a un pequeño enano que es de suponer perteneciera el servicio de la casa del Infantado, quien porta un jarrito con el que trata de servir de puntillas a la joven duquesa, la cual hace caso omiso de su presencia en lo que se ha interpretado como un gesto altivo inherente a su estatus nobiliario.⁵³¹

⁵²⁶ Para el programa humanista introducido por el V duque en las reformas y el conjunto pictórico del palacio del Infantado: HERRERA CASADO, Antonio. “El Arte del Humanismo Mendocino en la Guadalajara del siglo XVI”. *Wad-Al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara*, 1981, nº 8, p. 345-384.

⁵²⁷ El modelo arquitectónico del palacio del Infantado como lugar de proyección del linaje fue retomado por otros representativos clanes nobiliarios castellanos titulados, como los Medinaceli en el palacio de Cogolludo: ROMERO MEDINA, Raúl. “El palacio tardogótico castellano como arma de proyección social del linaje. Del Infantado a Cogolludo”. *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, nº 6, 2015, p. 56-74. Sobre la decoración suntuaria del palacio de Cogolludo como medio de exhibición de poder y magnificencia de la familia: ROMERO MEDINA, Raúl. “Lujo, poder y magnificencia en la casa y corte de Juan de la Cerda y Vique, II duque de Medinaceli (1485-1544)”. *Potestas*, nº 19, julio 2021, p. 53-80.

⁵²⁸ GONZÁLEZ RAMOS, Roberto. “Francisco de Cleves, un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana”. *Archivo Español de Arte*, nº 313, 2006, p. 61-76.

⁵²⁹ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 169.

⁵³⁰ “Otro de mi señora doña Juana duquesa de Bexar con el enano”, fol. 51v.

⁵³¹ MENA MARQUÉS, Manuela B., 1986, p. 62.

La admiración o el deleite estético no sería, pues, la finalidad última de este lienzo en la colección mendocina. Los objetivos de representación familiar que regían el discurso ornamental podrían justificar la presencia de esta pintura de la joven duquesa y el enano, al cual se le atribuye una lectura simbólica que se corresponde con la identidad familiar. Estas percepciones ideológicas férreamente implantadas entre los Infantado habrían garantizado su permanencia en el mayorazgo familiar, reparando en que los retratos o series de retratos se establecieron como principales garantes de los valores sociales y familiares del estamento nobiliario.

El lienzo pasaría a engrosar poco después la pinacoteca familiar de los VI duques del infantado, doña Ana de Mendoza,⁵³² y el duque consorte, don Juan Hurtado de Mendoza, que dispondrían en la residencia que tenían en la capital madrileña. Tras la muerte del VI duque en 1624 se celebró una almoneda de sus bienes que supuso la dispersión de gran parte de las obras que atesoraban, aunque lograron conservar buena parte de los retratos familiares, incluido el arriba mencionado de la duquesa de Béjar y el pequeño enano.⁵³³ A este le acompañarían un reciente repertorio de imágenes truhanescas, entre las que figuraban seis cómicos retratitos de Ganasas y arlequines propios de la *commedia dell'arte*, un retrato del rey Felipe IV apoyando la mano sobre la cabeza del enano Soplillo⁵³⁴ –posiblemente una copia del lienzo original realizado por Rodrigo de Villandrando emplazado actualmente en el Museo Nacional del Prado [nº catálogo P001234]–,⁵³⁵ y otro del enano Bonamí con un búho.⁵³⁶ Esta última composición también se registra en entre los bienes del VI duque de Béjar, don Alonso Diego López de Zúñiga,

⁵³² Sobre la figura de la VI duquesa, doña Ana de Mendoza: BAÑOS GIL, Mari Ángeles. “Ana de Mendoza de la Luna y de la Vega, VI duquesa del Infantado”. En: ALEGRE CARVAJAL, Esther (dir.). *Damas de la casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Polifemo, 2014, p. 287-317.

⁵³³ “(61) Yten otro retrato entero de La s^a duquesa de bejar doña Juana de mendoça vestida de açul manga Redonda Con joyas de oro y un enano que tiene de a mano vestido de verde que lesta dando un barro marco dorado que hera del dicho sr don yñigo durante el matrimonio”, f. 1119.

⁵³⁴ “(89) Yten otro Retrato del Rey Felipe quarto vestido de amarillo medias blancas herrerucho Pardo forrado en telilla Riça de oro puesta La mano ençima de la cabeza de buenami enano cortina carmessi y marco dorado que hera del dicho Dr duque don Juan durante el matrimonio”, fol.1122v.

⁵³⁵ “(233) yten seis quadricos de ganassa de figuras diferentes de ganasa y arliquines en tabla con sus marcos que hera del dicho Sr Duque don yñigo que se allo entre los demás vienes que dejo”, fol. 1141.

⁵³⁶ “(18) Yten otro Retrato de bonami de cuerpo entero ençima de un bufete de tercio pelo carmessi Con una gineta en la mano y un buo al lado izquierdo Con su marco dorado que hera del dicho Sr Duque Don Juan durante el matrimonio”, p. 231. Bonamí es un enano de la nómina de la Casa de Austria que figura en las cuentas entre 1606 y 1603 y que fue retratado en una ocasión por Pantoja de la Cruz junto a un perro.

con los cuales estaban emparentados por matrimonio,⁵³⁷ y que refuerza las implicaciones parentales de estas figuraciones bufas en este contexto.

La forzada dispersión de la almoneda de 1624 obligó al VII duque, don Rodrigo de Vivar y Mendoza, a iniciar su particular campaña de adquisición de obras, por lo que su colección privada presentaba un sentido mucho más independiente con respecto a la de sus antepasados. Esta, además, se incrementó con las obras reunidas durante su trayectoria cortesana en las ciudades de Roma y Palermo. La colección del duque permaneció intacta hasta 1649, cuando su nombramiento por parte del rey Felipe IV como embajador extraordinario ante el pontífice, justo en el momento en que las relaciones con la Santa Sede y el papa Inocencio X gozaban de inmejorable estabilidad, supuso el obligado desmantelamiento de la misma, tras celebrarse una almoneda de sus bienes y una posterior reordenación del núcleo de la colección que quedó bajo su propiedad. Esta maniobra estratégica tuvo como finalidad, por un lado, recabar fondos para hacer frente a los costes de su viaje a Italia, y, por otro, dejar en orden sus pertenencias patrimoniales ante su dilatada ausencia de Madrid. En la mencionada almoneda el duque se desprendió, entre otras cosas, de numerosos retratos que efigiaban a personajes sin vínculos estrechos con los Infantado, aunque de ésta se libraron algunas pinturas que el duque mandó de vuelta a su palacio de Guadalajara, mientras que otras se las llevó consigo a su jornada en Roma.⁵³⁸

La corte y el mercado artístico romano ofrecieron los medios suficientes para la compra y encargo de un buen número de obras clásicas y del *Seicento* italiano a un insigne miembro de la prestigiada estirpe de los Infantado, eminentes coleccionistas y mecenas de luenga tradición del ambiente hispánico desde el siglo XV, aunque el duque decidió preparar minuciosamente los baúles que contenían sus enseres necesarios que serían

⁵³⁷ El retrato figura en el inventario de bienes del duque como “Un quadro de un rretrato de bonami con una águila guarnecido dorado”, AHN, OSUNA, C. 235, D. 8, fol. 32v. Más tarde, en la tasación de los bienes del VII duque de Béjar, don Francisco Diego López de Zúñiga y Sotomayor, junto al retrato de Bonamí con un búho se menciona “Un retrato de Don Pedro el enano al olio sin bastidor y maltratado”, fol. 54r; y un “Retrato de rollizo el truan al olio con su vastidor y unos naipes en la mano”, leg. 44, fol. 87. Entre la nómina de hombres de placer de los Austrias se menciona a Rollizo, truhán de Felipe III entre 1599 y 1626, que fue retratado en alguna ocasión en la corte. MORENO VILLA, José, 1939, p. 79 y 139. Los matrimonios eran un recurso colectivo para forjar alianzas con otros clanes o linajes nobiliarios que favorecía el incremento de su patrimonio y su fortuna, y es probable que la presencia de composiciones similares entre una y otra familia responda a los lazos de parentesco establecidos que posibilitaron beneficiarse e influenciarse mutuamente, enmarcándose dentro de los hábitos de proyección nobiliaria. Estas imágenes servían para la escenificación de la memoria del linaje, de obras que se transmitan de generación en generación o que se intercambiaban entre sus distintos miembros.

⁵³⁸ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 249.

transportados a Roma para adecuar y adecantar su morada temporal acorde a sus gustos y necesidades. Entre estas se incluía su vasta pinacoteca, compuesta en su mayoría por retratos de la familia real y de sus antepasados que instaló en su nueva residencia romana como una improvisada galería de retratos. Se trataba de un heterogéneo conjunto de retratos antiguos y modernos, de procedencia española e italiana y de distintas medidas y formas, integrado por más de quince imágenes del matrimonio ducal y otros representantes del ducado del Infantado, al menos diez retratos de la estirpe real desde Carlos V hasta Felipe IV y representaciones de algunos miembros de la élite aristocrática española con distintas responsabilidades en el gobierno de Italia, como los duques de Alba o los duques de Feria, para reforzar de esta manera su pertenencia a la élite aristocrática.⁵³⁹ Acompañando en la capital italiana a este repertorio de granados nobles y efigies de la realeza se hallaba el retrato de Felipe IV acompañado del enano Miguel Soplillo⁵⁴⁰ que aparecía inventariado entre los bienes madrileños de la VI duquesa del Infantado, el cual habría pasado en herencia al sucesor del ducado, y que decidió trasladar consigo a su misión como embajador, junto al resto de efigies de sus ancestros y hombres ilustres.

Si bien es cierto que las galerías de retratos, imprescindibles en la órbita del coleccionismo hispánico del siglo XVI, pasaron a languidecer con la inflexión que se produjo en el gusto artístico del siglo XVII⁵⁴¹ —salvo ciertas excepciones—⁵⁴², su pervivencia en algunas colecciones nobiliarias como la del VII duque del Infantado permite hablar de una perpetuación de unos vetustos ecos heroicos de los contenidos familiares y también monárquicos, pues, como manifestó en su testamento el pintor Juan Pantoja de la Cruz, los pintores de cámara atendían la demanda de una clientela de cortesanos que deseaban poseer copias de retratos de familiares y de las personas reales.⁵⁴³ Así, la configuración de la galería romana por parte del duque se ha distinguido como representativo testimonio visual de unas manifiestas motivaciones diplomáticas con las que declarar la fidelidad al monarca, los vínculos de unión con otros linajes nobiliarios

⁵³⁹ GARCÍA CUETO, David. “Diplomacia española e historia artística italiana: la embajada en Roma de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), y su colección de pinturas”. *Storia dell’Arte*, 2010, p. 103-106.

⁵⁴⁰ “[21] Otro del rey n(uestro) o sr que tiene la mano sobre Soplillo”. Inventarios de la colección del VII duque del Infantado realizado en Madrid, Roma y Palermo entre 1649 y 1656. Signatura: AHN, OSUNA, Cartas, 517/32, sin foliar.

⁵⁴¹ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 245-246.

⁵⁴² GIL SAURA, Yolanda. “Les galeries de retrats a la València Barroca. La construcció de la memòria. *Afers: Fulls de Recerca i Pensament*, 2011, nº 70, p. 655-672.

⁵⁴³ BOUZA, Fernando, 2020a, p. 155.

y, principalmente, exhibir la grandeza de su persona y de su ilustre y antigua estirpe familiar.⁵⁴⁴ Esto suponía mantener latente el discurso gestado por sus antepasados en el esplendor de la corte mendocina de Guadalajara, y en el cual se debe integrar el retrato del joven monarca con su preciado enano Soplillo, hasta ahora obviado de tales implicaciones.

De acuerdo con la mentalidad aristocrática, la decoración de la casa como núcleo solariego pasó a convertirse en un elemento de identificación familiar que entrañaba un valor moral ligado a las virtudes de ésta. La colección atesorada acabaría percibiéndose como un elemento transgeneracional, transmitido entre generaciones pasadas y futuras de un mismo linaje, estableciéndose como piezas constitutivas del patrimonio familiar a las que se les atribuía un valor simbólico sobre la continuidad de la estirpe. En la Italia del siglo XV este aspecto se vinculaba a la idea de *masserizia*, la cual hacía referencia al ahorro económico en la administración y salvaguarda de los bienes materiales, considerado como un síntoma de reputación en la ética nobiliaria. Un concepto que alberga ciertas similitudes con la versión castellana del mayorazgo,⁵⁴⁵ el cual atiende a la protección de las posesiones familiares –muebles e inmuebles– para evitar su dispersión y garantizar el capital económico. Pese a las evidentes diferencias de aplicación y gestión entre uno y otro, ambos se fundamentan en la proyección de los valores morales a partir de la reunión y custodia de sus bienes artísticos de manera persistente en el núcleo familiar.⁵⁴⁶ Sin embargo, esta arraigada costumbre iría descuidándose con el paso del tiempo en función de distintas vicisitudes, lo que hizo inevitable la tan indeseada diseminación de los repertorios artísticos que con tanta dedicación amasaron sus antepasados.

Tras los fastos de la corte romana, la corona envió a don Rodrigo a Palermo como nuevo virrey en el cénit de su carrera diplomática, donde también acometería adquisiciones palermitanas para su colección personal. Cuando el virreinato siciliano llegó a su fin, en noviembre de 1655 pondría rumbo a España junto con todo su equipaje, en el que tal vez se incluiría su colección de pintura, aunque en 1657 contrajo una

⁵⁴⁴ GARCÍA CUETO, David, 2010, p. 103-104.

⁵⁴⁵ Para una definición detallada de “mayorazgo”, véase: SORIA MESA, Enrique. *La nobleza en la España moderna: Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007, p. 224-244.

⁵⁴⁶ URQUÍZAR, Antonio. “*Masserizia* y mayorazgo: La recepción andaluza de las ideas italianas sobre la casa del noble y su adecuación social”. En: REDONDO CANTERA, María José (coord.). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004, p. 200-201.

enfermedad que acabaría siendo mortal. Su viuda tuvo que hacer frente a una elevada deuda de más de 200.000 ducados que dejó en evidencia la poca eficacia del duque en la gestión de sus numerosos bienes, de modo que lo que conservara de su extensa colección, incluidos los enseres que trajo de Italia, serían heredados por su hermana Catalina, que le sucedería como VIII duquesa. Algunas pinturas serían regaladas por don Rodrigo antes de morir, y probablemente otras fueron enajenadas por venta o empeño. Es así como se produjo la dispersión de aquel conjunto de obras. A finales del siglo XIX, con motivo de la ruinosa quiebra económica, la casa del Infantado-Osuna se vio obligada a subastar los bienes artísticos que poseía, con la única salvedad de varios de sus retratos.⁵⁴⁷

Una situación similar ocurrió con el conjunto mendocino de Guadalajara. A partir del siglo XVIII, la disgregación de la colección tras la unificación familiar de los Infantado con los Pastrana a raíz del matrimonio de su hermana, doña Catalina de Sandoval y Mendoza, con el IV duque de Pastrana, supuso la estrepitosa decadencia del conjunto provincial de Guadalajara, y con ello la desaparición del discurso de exaltación de la gloria de los Mendoza que sus miembros habían ido perfilando generación tras generación. Muchas pinturas fueron trasladadas para adornar de urgencia su palacio en la corte madrileña –nueva residencia familiar–, aunque en su nuevo emplazamiento carecían del sentido simbólico que tenían en su marco arquitectónico original. Se trata de un hecho bastante frecuente entre las familias nobiliarias o nobles particulares cuyas obligaciones cortesanas les obligaron a trasladarse a Madrid para atender sus funciones ordenadas desde la corte.⁵⁴⁸

La instauración de la corte en Madrid en 1561 y la consiguiente proyección de las ideas y gustos artísticos del rey en los círculos cortesanos marcarían el rumbo que adquirieron desde la segunda mitad del siglo XVI los hábitos coleccionistas vigentes, con estímulos cada vez más renovadores que se encaminaron hacia un progresivo interés por el arte de la pintura en vez de por los vetustos repertorios acumulativos de objetos exóticos y suntuarios. Este refinamiento cultural que se experimentó en los ambientes coleccionistas de la capital hispánica la encumbraron como uno de los focos pictóricos más importantes del panorama europeo, principal generador de modas y gustos y seno de

⁵⁴⁷ GARCÍA CUETO, David, 2010, p. 130.

⁵⁴⁸ MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Las colecciones de pintura del Palacio del Infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVII”. En: *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. VII actas del CEHA. Murcia: Universidad de Murcia, 1998, p. 325-331.

las colecciones más prestigiosas del período, gobernadas de manera unánime por el aprecio estético por la pintura, y en las cuales adquirieron un papel protagónico los géneros artísticos profanos que tan denostados habían sido desde las páginas de la teoría artística más canónica.⁵⁴⁹

Así pues, como se ha mencionado, Madrid se convirtió en el transcurso del siglo XVII en el marco escogido por un granado cortejo de nobles llegados a la capital –a excepción de algunos casos señalados, como el del III duque de Alcalá en la sevillana Casa de Pilatos– para articular sus pinacotecas durante la prolongación de sus obligaciones en el gobierno de Felipe IV, que tanta sensación causaron entre diplomáticos, viajeros y nobles contemporáneos. Los propietarios o poseedores de estos conjuntos pictóricos pertenecían a reputados linajes nobiliarios que mantenían estrechos y prolongados vínculos con la corte y en su mayoría gozaban de la protección y el favor del conde-duque de Olivares, lo que impulsó que se convirtieran en los coleccionistas más destacados del siglo XVII dentro y fuera de las fronteras nacionales. Estas colecciones aristocráticas sobresalían por el número y calidad de las obras atesoradas, pero lo más llamativo es que muchas de ellas acabarían siendo instaladas en las casas de recreo que estos nobles poseían en el madrileño Paseo de Recoletos, cuyos principios de ordenación pictórica no respondían a cuestiones arbitrarias, sino que se emplearon unos calculados criterios de exhibición a partir de una especialización temática en función del lugar de destino que ocuparían. Las representaciones de bufones y enanos no estuvieron ausentes de entre las heteróclitas pinturas que estos selectos personajes de la política hispánica escogieron –en mayor o menor medida– para formular sus discursos expositivos.

Cuando el duque de Arschot estuvo alojado en la casa de don Diego Mexía Felípez de Guzmán, marqués de Leganés, afirmaba sentirse “como en el paraíso” en referencia a la profusa decoración que contenía en su interior. Esta visión fue compartida por Vicente Carducho, quien tras acudir a esta misma residencia reconocía que “había tantas y tan buenas Pinturas antiguas, y modernas” que quedó impresionado al “ver puesto todo con tanto acuerdo y orden, con tanta variedad, que bien pudiera servir de acertado estudio”.⁵⁵⁰ Leganés fue uno de aquellos cortesanos eminentes que desarrollaron verdadera devoción

⁵⁴⁹ MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando, 1985, p. 153-171.

⁵⁵⁰ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 418.

por el coleccionismo de pintura, que a su vez garantizaba el acceso a Felipe IV y a diferentes prebendas como recompensa por su lealtad política.

Bajo la protección y promoción de su primo Olivares, la fortuna que logró amasar con la dote de su esposa, Policena Spinola, y los constantes desplazamientos y embajadas que desarrolló durante su carrera militar, Leganés pudo ejercer un coleccionismo a gran escala que se tradujo en una magnífica colección de arte, compuesta por 1.333 obras reunidas en la cumbre de su carrera política y durante sus distintas misiones acontecidas entre los territorios de Flandes y el norte de Italia, donde fue gobernador de Milán. La colección de Leganés estaba actualizada según las novedades internacionales, en la cual se evidencia su predilección por la pintura flamenca, encabezada por los pintores Rubens y Van Dyck, aunque la presencia de los clásicos maestros italianos también estaba garantizada, emulando de este modo los parámetros imperantes en las colecciones de la monarquía hispánica.⁵⁵¹ Por el contrario, los representantes hispanos se conforman con una exigua presencia entre su vasta colección, lo cual era común en los coleccionistas madrileños. Ribera, el bodegonista de origen flamenco, Juan van der Hamen, y Velázquez fueron los artífices nacionales escogidos para figurar entre la colección del marqués,⁵⁵² donde se incluyeron algunas figuraciones bufonescas que el pintor sevillano ya habría elaborado previamente en la corte de Felipe IV.

La Huerta de Leganés fue el entorno escogido por el noble español para albergar una selección de piezas de su colección pictórica, donde también reposarían los distintos retratos de enanos y bufones que se realizaron como copias o réplicas de la colección real.⁵⁵³ En el inventario de 1642 se recogen dos retratos atribuidos a Velázquez de sendas sabandijas palaciegas: uno de “calabaças con un turbante”⁵⁵⁴ y otro de “pablillos”,⁵⁵⁵ aunque en el inventario que se redactó tras su fallecimiento en Madrid en 1655 se contabilizan una cifra mayor de este género de pinturas: siete de ellas atribuidas a

⁵⁵¹ Tras la victoria contra los franceses en el Milanésado y como consecuencia del incremento de sus arcas, invirtió su fortuna en una elevada adquisición de lienzos de Tiziano, además de otros de Basano, Bellini, Caravaggio, Correggio, Giorgione, Cerano, Escipión Gaetano, Cairo, Cesari, Giampetrino, Palma y Rafael. LÓPEZ NAVÍO, José. “La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés”. *Analecta Calasanciana*, 1962, nº 8, p. 266.

⁵⁵² “New light on a Seventeenth-Century collector: The Marquis of Leganés. *The Art Bulletin*, 1980, vol. LXII, nº 2, p. 256-268.

⁵⁵³ LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 260-330.

⁵⁵⁴ 549. “Otro de calabaças con un turbante de Velázquez”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 269.

⁵⁵⁵ 553. “Un retrato entero de pablillos de velazquez”. LÓPEZ NAVÍO, José, p. 269.

Velázquez, mientras que del resto no se alude en ningún momento a su autoría, elevando a un total de doce pinturas que poseyó del sevillano o que fueron realizados por su taller.

Al parecer, para impulsar la conformación de su extensa colección Leganés solicitó en más de una ocasión copias de cuadros de especial relevancia o versiones de retratos de miembros de la familia de Felipe IV, tratándose de copias o versiones de los lienzos de la colección de los monarcas. Por su parte, el marqués poseía una larga lista de hombres de placer de la corte madrileña que ya habían sido previamente efigiados, y que incluían imágenes de bufones más anacrónicos, como el de Perejón,⁵⁵⁶ Magdalena la portuguesa,⁵⁵⁷ el enano Mordateo,⁵⁵⁸ Martín de Aguas,⁵⁵⁹ Escobedo⁵⁶⁰ y Cisneros;⁵⁶¹ y otros contemporáneos, como el enano del conde duque de Olivares,⁵⁶² además de una reproducción de la afamada serie de Velázquez con los retratos de Juan de Austria,⁵⁶³ Pernia,⁵⁶⁴ Cardenas,⁵⁶⁵ Calabacillas⁵⁶⁶ y Pablos de Valladolid,⁵⁶⁷ la cual no es una exacta traslación de la colección real debido a la ausencia del retrato del Portero Ochoa y las variaciones estilísticas de retratos como el de Calabazas, el cual lleva un turbante como accesorio.

Así pues, José Juan Pérez Preciado mantiene sobre la colección de Leganés que se trataría de una imitación de las sabandijas de palacio, pero no de los mismos cuadros, quien además advierte que, si realmente Velázquez fue el artífice de los cinco lienzos que ya ejecutó en la corte –Juan de Austria, Calabazas, Pernia, Pabillos y Cardenas–, la

⁵⁵⁶ 542. “Otro retrato entero peregon del nº quinientos y quarenta y dos le taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291

⁵⁵⁷ 540. “Un retrato de *magdalena, la portuguesa*, de tres baras de alto y bara y doçaua de ancho del nº quinientos y quarenta le taso en quinientos Reales 500”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 201.

⁵⁵⁸ 543. “Otro retrato de poco mas de bara en quadro del enano mordateo del nº quinientos y quarenta y tres le taso en duzientos Rs 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291.

⁵⁵⁹ 544. “Otro retrato entero de *mm* de *guas* nº quinientos y quarenta y quatro la taso en duzientos reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291.

⁵⁶⁰ 550. “Otro retrato entero descobedo nº quinientos y çinquenta le taso en duzientos Rs 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 292.

⁵⁶¹ 551. “Otro entero de zisneros del nº quinientos y çinquenta y uno la taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 292.

⁵⁶² 541. “otro retrato de poco más de bara en quadro del enano del conde de olivares del nº quinientos y quarenta y uno le taso en çiento y cinquenta Reales 150”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291.

⁵⁶³ 545. “Otro del mismo tamaño, de don Juan de Austria del nº quinientos y quarenta y cinco le taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291.

⁵⁶⁴ 546. “otro del mismo tamaño de pernia del nº quinientos y quarenta y seis le taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291.

⁵⁶⁵ 547. “otro del mismo tamaño de Don Juan de Cardenas del nº quinientos y quarenta y siete le taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 291.

⁵⁶⁶ 549. “otro de calauazas con turbante de Velazquez del nº quinientos y quarenta y nueve le taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 292.

⁵⁶⁷ 553. “un retrato entero de Pabillos, de Velazquez del nº quinientos y çinquenta y tres lo taso en duzientos Reales 200”. LÓPEZ NAVÍO, José, 1962, p. 292.

convertiría en la primera noticia documental de esta producción velazqueña –de la cual no se tenía constancia hasta los inventarios de 1701–, mientras que Leganés ya estaba en posesión de algunas de sus versiones en junio de 1637.⁵⁶⁸ Su noble propietario no hacía sino disfrutar con las representaciones de aquellos que divertían al rey en palacio, de ahí que de entre sus diferentes posesiones –el palacio en la corte o la villa suburbana en Morata de Tajuña– acabarán siendo finalmente instaladas en la llamada Huerta de Leganés, un edificio ubicado en la villa del mismo nombre, próxima a Madrid, a la cual destinó la nimia cifra de 37 pinturas de las más de 1.300 que acabó reuniendo a lo largo de su trayectoria. Allí, las réplicas bufonescas compartieron espacio junto a una pequeña selección de bodegones, escenas de género y representaciones de animales, en una decoración óptima para el que se convirtió en el lugar de recreo de su señorío, tratando de replicar en aquel pequeño feudo esta desenfadada sección de las colecciones de la corte madrileña,⁵⁶⁹ cuyos presupuestos encajarían atendiendo a la concreta selección de piezas truhanescas y su modo de exhibición en el entorno.

Leganés no sería el único, pues durante las primeras décadas del siglo XVII otros reputados coleccionistas también acabarían destinando pinturas semejantes a sus residencias de recreo ubicadas en el núcleo urbano madrileño, entre el Paseo del Prado y de los Agustinos Recoletos,⁵⁷⁰ a la manera de “casas de placer” para el deleite de sus propietarios. Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla, gentilhomme de cámara de Felipe IV y posteriormente de Carlos II, fue uno de los coleccionistas de arte más excelsos del siglo XVII, quien poseía una de las mayores colecciones de arte del momento que atrajo la atención de sus contemporáneos, con más de mil obras repartidas entre sus propiedades. La Huerta del Paseo de Recoletos, que habían empezado a construir sus padres, doña Victoria Colonna y don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, también reconocido por sus marcados intereses artísticos,⁵⁷¹ se erigió como el escenario idóneo para los deleites del almirante, estableciéndose así en un claro arquetipo de “ocio” nobiliario en el cual se retiraba para escapar de las exigencias y desengaños de la corte; un lugar que se convirtió en su refugio particular a manera de *locus amoenus*, rodeado de

⁵⁶⁸ PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010, p. 776-778.

⁵⁶⁹ PÉREZ PRECIADO, José Juan, 2010, p. 778.

⁵⁷⁰ LOPEZOSA APARICIO, Concepción. *El Paseo del Prado de Madrid: arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

⁵⁷¹ Sobre los intereses artísticos de los almirantes de Castilla, véase: AGÜERO CARNERERO, Cristina. *Los almirantes de Castillas en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*. Tesis doctoral. Madrid: UNED, 2018.

grutas artificiales, fuentes y esculturas, e incluso un salón de comedias. En el centro de este bucólico conjunto la casa principal albergó la rica colección que heredó de su padre y las piezas que él mismo añadiría con el tiempo, siendo durante su almirantazgo la época de mayor esplendor que conoció esta residencia de retiro.⁵⁷²

Las colecciones que el almirante dispuso allí no sólo destacaban por su excepcionalidad artística, sino también por la colocación que escogió para la ordenación de su pinacoteca, que demostraba una coherencia casi museológica.⁵⁷³ En el inventario de bienes realizado tras su muerte las salas no se definen o denominan por su función, sino por la temática de las pinturas exhibidas o por el nombre de sus artífices. Así, la llamada “Pieza de los Españoles” fue destinada exclusivamente a los artistas nacionales que integraban la colección, siendo la más representativa de todas. O la denominada “Escalera del gigante” debe su nombre a que allí fue colgada una pintura “de una cabeza de un gigante, hechando una yga con la mano derecha”.⁵⁷⁴ Entretanto, otras estancias fueron bautizadas según la categoría familiar o el titular de la misma, y en ellas puede advertirse una distribución más arbitraria a partir de una mezcla de géneros que no tendrían cabida en la clasificación inicial, como en la “Primera pieza del cuarto nuevo” donde se hallaba el retrato de “una muchacha monstruosa”⁵⁷⁵ identificada como Eugenia Martínez, la Monstrua, que se trataría de una copia del original de Carreño de Miranda de la colección real. En el “cuarto de la sra. Doña Maria” se hallaban un lienzo “En que se ve un enano”⁵⁷⁶ y otro de dos bufones “comiendo un Requeson”,⁵⁷⁷ tratándose de dos figuraciones arquetípicas muy comunes en este género de pintura.⁵⁷⁸ Con todo, en el

⁵⁷² AGÜERO CARNERERO, Cristina. “La huerta de los Almirantes de Castilla. Fragmentos del ocio nobiliario”. En: SAZATORNIL RUIZ, Luis; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.). *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 81-92.

⁵⁷³ Para la conformación de su colección, el almirante contaba con el consejo y asesoramiento de entendidos como el embajador artístico en Venecia, Antonio José de Mendoza Camaño de Sotomayor, II marqués de Villagarcía, y con el de pintor de cámara Carreño de Miranda. Véase: AGÜERO CARNERERO, Cristina. “Juan Carreño de Miranda, asesor artístico del X almirante de Castilla”. En: *Coleccionismo, mecenazgo y mercado de artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, p. 30-45.

⁵⁷⁴ 339. “Una pintura en lienzo que coxe todo el restero de una cabeza de un Gigante, hechando una yga con la mano derecha, un año blanco en la cabeza, ttasada en quinientos Reales 500”. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 924.

⁵⁷⁵ 603. “Otra pintura en lienzo de una muchacha mostruossa desnuda con un Rettolo que dize ser Euxenia hixa de Josph Vallexo y de Anttonia de la bodega vezinos de Varzena de seis años, copiada por su bulto y altura que tiene de altro dos caras y media digo y terzia y dos varas de ancho en Duzienttos ducados 2200”. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 942.

⁵⁷⁶ 929. “Otro del mismo tamaño que la antezedente en que se ve un enano en sessentta Reales”. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 959.

⁵⁷⁷ 931. “Otra en lienzo que ttiene de alto una vara y de ancho vara y media en que se ven dos bufones comiendo un Requeson en çiento y veinte Reales 120”. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 959.

⁵⁷⁸ BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 172-174.

palacio que antaño se erigía en el actual Paseo de Recoletos, el X almirante de Castilla conformó una de las colecciones más sobresalientes que acabaría constituyéndose como una muestra ejemplar de un discurso planificado en cuanto a la adquisición y distribución de las pinturas,⁵⁷⁹ que en el caso de los cuadros referidos, dispuestos en lugares poco transitados o de uso privado, exterioriza una funcionalidad eminentemente decorativa de éstos, que resultaban idóneos para la estudiada escenografía de la Huerta como marco representativo del ocio nobiliario.

La colección del almirante tan sólo se vería superada en número y calidad por la de Don Gaspar de Haro Guzmán, marqués del Carpio y Heliche, hijo de don Luis de Haro, sobrino del conde duque y sucesor de éste en el favor de Felipe IV. Su padre fue un sobresaliente coleccionista de arte que, gracias los contactos con don Alonso de Cárdenas, se benefició astutamente de la masiva dispersión de cuadros que se produjo con la almoneda de la colección real Carlos I de Inglaterra; una ferviente afición coleccionista que heredaría su hijo, quien desarrolló unas tempranas y excepcionales aptitudes como coleccionista de fama universal. Don Gaspar de Haro tuvo unos comienzos tormentosos en su trayectoria en la corte, negativamente marcada por sus frustradas ambiciones por suceder a su padre en el valimiento tras intentar sabotear las aspiraciones del duque de Medina de las Torres –su sucesor en la alcaldía del Buen Retiro–, un cargo que le permitió tener contacto directo con los reyes, los artistas de la corte y las colecciones reales, que le habrían llevado a atentar de manera fallida en 1662 contra el Buen Retiro poniendo en peligro la integridad de sus majestades. Tras un breve destierro que conmutaría en el frente en la guerra con Portugal, la regente Mariana de Austria quiso apartarlo por un tiempo de la corte destinándolo a Italia, primero como embajador en Roma y posteriormente como virrey en Nápoles.⁵⁸⁰ Sin embargo, sus desventuras en la corte no empañaron su modélica trayectoria en el panorama del coleccionismo artístico y sus excelentes capacidades como *connoisseur*, que le brindaron establecerse como uno de los representantes más prolíficos del coleccionismo hispánico. Tras su jornada italiana, Carpio alcanzó la cima de su actividad como mecenas y coleccionista, llegando a atesorar la desorbitada cifra de más de 3.000 obras repartidas entre sus diferentes propiedades de España e Italia, donde la residencia suburbana del Jardín de San Joaquín se erigiría como

⁵⁷⁹ AGÜERO, Cristina, 2019, p. 92.

⁵⁸⁰ Sobre la convulsa biografía de don Gaspar de Haro, marcada por este infortunado acontecimiento: ANDRÉS, Gregorio. *El marqués de Heliche, bibliófilo y coleccionista*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1975.

un enclave fundamental en el proceso de perfeccionamiento de su actividad acaparadora y sus implicaciones ideológicas.

El jardín era un entorno en el que se erigía la residencia principal, compuesta por una sucesión de galerías abiertas al mismo, un mirador y la imponente galería alta como centro de la colección. La construcción estaría enmarcada por los jardines que dan sentido al conjunto, decorados con fuentes de mármol, esculturas antiguas y árboles frutales que embellecían el entorno paisajístico. En aquel ambiente campestre, como hicieron sus anteriores homólogos coleccionistas, Haro poseía una pequeña representación de imágenes truhanescas entre el enorme repertorio artístico que allí dispuso a manera de galería, las cuales fueron inventariadas justo antes de su partida a Italia en 1677. En la habitación inmediata al oratorio figuraba el *Demócrito* de Velázquez,⁵⁸¹ el cual es posible que procediera de la colección paterna, pues en la copia seicentista del inventario de 1662 se registraba como “Otro del mismo tamaño [poco más de vara de caída y 1 de ancho], de un hombre con un globo en la mano, con su marco de pino de negro”. La pintura permanecía en el Jardín de San Joaquín en 1689 tras la muerte de Carpio, hasta que en 1692 fue vendido a don Pedro Rodríguez, uno de los jardineros de la casa, por menos de los mil reales por los que había sido tasado.⁵⁸² Junto a esta, en la escalera del piso de arriba o “cuarto alto” colgaba una copia o versión de obrador del velazqueño retrato del enano Sebastián de Morra –actualmente El Primo– de la colección real, identificado como “Plinio sentado en el Suelo”.⁵⁸³ En la tasación de las pinturas realizadas 1689 tras el deceso del duque por parte del pintor de cámara, Claudio Coello, ambos retratos continuaban figurando en su emplazamiento original,⁵⁸⁴ aunque a este se añadirá

⁵⁸¹ (211) 214. “Un quadro de Un Philosopho con Un globo Esttandosse Riyendo original de Diego Velazquez de mas de Vara de Caida y bara y sesma de ancho Con marco negro en mil Rs 1000”, p. 842. Esta pintura se conserva actualmente en el Musée des Beaux Arts de Rouen, aunque existen dos copias con algunas variaciones. LÓPEZ REY, José, 1999, II, 96, nº 40.

⁵⁸² PITA ANDRADE, José Manuel. “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo marqués del Carpio”. *Archivo Español de Arte*, 25, 99, 1952, p. 236. DE FRUTOS, Leticia, 2009, p. 120.

⁵⁸³ “Un retratto de Plinio (¿) Senttado En El Suelo Con Una valona Caida Vestido de negro Con Una gabardina Colorada Guarnezida de passamanos de oro y solo se ben Las Suelas de Los Zapatos Con un Jaro a Un lado original de Diego Velázquez de Vara y media de Caida y Vara y quartta de ancho con marchó negro en mil Rs 1000”, p. 843. La pintura fue vendida en la almoneda al conde de Monterrey por 550 reales. PITA ANDRADE, José Manuel, 1952, p. 233-234. Después perteneció a la duquesa viuda de San Fernando de Quiroga, quien lo vendió en 1845 a José de Salamanca. Actualmente se conserva en una colección particular de Suiza. LÓPEZ REY, José, 1999, nº 104, p. 254-255.

⁵⁸⁴ (211) 214. “Un quadro de Un Philosopho con Un globo Esttandosse Riyendo original de Diego Velazquez de mas de Vara de Caida y bara y sesma de ancho Con marco negro en mil Rs 1000., p. 842. (240). 252. “Un retratto de Plinio (¿) Senttado En El Suelo Con Una valona Caida Vestido de negro Con Una gabardina Colorada Guarnezida de passamanos de oro y solo se ben Las Suelas de Los Zapatos Con un Jaro a Un lado original de Diego Velázquez de Vara y media de Caida y Vara y quartta de ancho con marchó negro en mil Rs 1000”, p. 843.

en el espacio de la “Galería nueva alta” el cuadro de “un mozo corcovado”, del cual no se especifica su autor.⁵⁸⁵

La distribución de las pinturas del Jardín no responde a una arbitrariedad banal, sino que deja entrever un meditado criterio de ordenación basado en el conveniente emplazamiento de los cuadros en las distintas estancias de la casa según los temas o géneros representados, si bien se ha señalado que sin la exactitud museológica de la colección del almirante de Castilla, debido a la amalgama de criterios estéticos, familiares y representativos —éstos últimos adoptados del modelo de la colección real—. De este modo, las pinturas devocionales se reservaron para los espacios privados, los temas de la mitología e historia sagrada se destinaron a espacios concurridos para promover su contemplación, en tanto que los paisajes, bodegones y pintura de flores fueron relegados a lugares de paso o de finalidad decorativa,⁵⁸⁶ a cuya última clasificación deberían sumarse los anteriores ejemplares del género bufonesco. Por lo hasta aquí comentado se desprende que su instalación en espacios de carácter supletorio limita sus posibilidades a cuestiones de índole ornamental y cuantitativa, coincidiendo con los patrones estéticos de sus nobles compañeros reseñados líneas atrás.

La impronta italiana se desvela en la planificación de la colección madrileña de Carpio. Las relaciones que mantuvo en la corte con los fresquistas boloñeses Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna, señalados como colaboradores inequívocos en la creación del discurso expositivo del Jardín, y los contactos diplomáticos que estableció con las cortes de allí le permitieron aprehender unos modos de hacer a la italiana e importar un tipo de coleccionismo a la manera de las *villeggiature* de aquel territorio, basándose en el modelo recogido en tratados italianos como la *Considerazione sulla pittura*, de Giulio Mancini, que aconsejaban sobre cuestiones relativas a la adquisición, exhibición y conservación de las pinturas. No obstante, Carpio no desaprovechó las influencias tomadas de la colección real y los ecos del coleccionismo más tradicional, que en armónica coexistencia con las novedades artísticas europeas que introdujo de acuerdo con su gusto personal convirtieron el lugar en un claro escenario de representación de la

⁵⁸⁵ (282) 296. “Un quadro sobrepuerta de Un mozo Corcovado Vestido de Amarillo y Cuello largo Castaña de media Vara en quadro con marco negro y Un perfil dorado en mil reales, p. 846

⁵⁸⁶ DE FRUTOS, Leticia, 2009, p. 89-91.

imagen y el prestigio del marqués y de su linaje familiar, erigiéndose como su particular templo de la fama.⁵⁸⁷

Así pues, el recorrido a través de esta selección de colecciones nobiliarias refleja el desarrollo que se produjo en el ámbito del coleccionismo en el entorno cortesano y su impacto en lo relativo a la acumulación, exhibición y apreciación de las pinturas de tema bufo en estos reputados y estudiados conjuntos pictóricos. La significación cultural que se le había concedido a los repertorios artísticos de la nobleza, afianzada en una heredada necesidad de exaltación de la identidad familiar con propósito legatorio, deben aplicarse a los retratos de su antepasada, la duquesa de Béjar acompañada del diminuto enano, al retrato de Felipe IV con el enano Soplillo o del pequeño Bonamí con un búho que integraban la colección artística de insignes mecenas como los Infantado. La transmisión de estos lienzos entre los bienes de los sucesivos herederos del linaje alcarreño revela unos usos congénitos de pertenencia familiar cuyo simbolismo se sobrepone a cualquier implicación artística que justifique su posesión, a diferencia de los opuestos principios de sistematización empleados en el compendio de eminentes colecciones de pintura del siglo XVII, de naturaleza preferentemente estética. Las residencias suburbanas de Leganés, el almirante de Castilla o del marqués de Carpio, de planificación y naturaleza análogas, tenían como finalidad poner de manifiesto la capacidad de apreciación de las artes por parte del estamento nobiliario adscrito a la corte, con la aplicación de unos criterios de ordenación museográficos –más o menos coherentes– por parte de sus nobles propietarios. En ellas, la presencia, si bien reducida, de imágenes que immortalizaban a diferentes bufones y enanos se desprende progresivamente de posibles lecturas culturales añejas para integrarse en el escenario de ocio y deleite estético. No obstante, este hecho no supuso la extinción del valor simbólico de la colección artística como medio de exhibición del prestigio familiar, al tratarse de hombres implicados en el *cursus honorum* cortesano que tenían como principal referente emulador las prácticas y gustos de la corona, con fuertes aspiraciones de representación y deseos de fortuna y poder, aunque éste fue desvinculándose progresivamente de los repertorios bufos.

⁵⁸⁷ DE FRUTOS, Leticia. “El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (cords.). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Vol. III. Madrid: Polifemo, 2010, p. 1891-1910.

3.2.2. Pinturas peregrinas

“Los extranjeros no quieren conceder en esta arte el laurel de la Fama a ningún español, si no ha pasado por las aduanas de Italia: sin advertir, que Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros; y que el estudio del natural (con estos antecedentes) en todas partes abunda: además de los hombres insignes, que han venido de allá, y nos han dejado aquí su escuela, y sus obras, desde el tiempo del señor Felipe Segundo, hasta el presente; junto con los españoles, que han pasado a Italia y han venido instruidos de allá”.⁵⁸⁸

Palomino ya expuso en su *Parnaso* (1724)⁵⁸⁹ las deudas que el arte español de la Edad Moderna mantenía con Italia, que se retrotraen hasta el siglo XV, cuando ésta gozaba de la excelsa categoría de cuna universal del arte y se convirtió en un referente de primer orden que abastecía de modelos artísticos que marcarían el devenir del gusto y el estilo en el territorio hispánico, siendo especialmente proclive a partir de la época de Felipe II, cuando el modelo italiano irrumpió con fuerza a partir de diversos cauces. Desde entonces, serían numerosos los artistas españoles que se trasladarían a Italia, donde más allá de aprehender nuevas convenciones figurativas también advirtieron la capacidad intelectual de su minusvalorada labor; de la misma manera que muchos artistas italianos se trasladarían a España a desempeñar distintos trabajos e introdujeron progresivamente las fórmulas del lenguaje renacentista.

Sin embargo, uno de los factores que tuvieron un papel reseñable en la penetración de las formas y maneras italianas fue la presencia en la Península Itálica de nobles españoles –muchos de ellos vestidos como Grandes de España– que acudieron de forma sistemática en el transcurso de los siglos XVI y XVII para desempeñar misiones diplomáticas y administrativas en nombre del rey en las distintas posesiones que la corona tenía allí.⁵⁹⁰ Mientras se encontraban en Italia cumpliendo con sus cargos políticos en representación de Su Majestad, éstos procedían al mismo tiempo a la adquisición y posterior envío de obras de arte para incrementar los fondos de la colección real, asunto

⁵⁸⁸ PALOMINO, Antonio. *El parnaso español pintoresco y laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Tomo III. Madrid: Imprenta de Sancha, 1796.

⁵⁸⁹ FAIETTI, Marzia; GALLORI, Corinna T; MOZZATI, Tomasso (coords.). *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*. Firenze: Giunti, 2018. HELMSTUTLER, Kelley; MOZZATI, Tommaso (eds.). *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*. London: Routledge, 2020.

⁵⁹⁰ PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio. “El gobierno de los Estados de Italia bajo los Austrias: Nápoles, Sicilia, Cerdeña y Milán (1517-1700). La participación de los Grandes de España”. *Cuadernos de Historia del Derecho*, 1, 25-52, 1994, p. 25-48.

que alcanzó su máximo apogeo durante los años treinta del reinado del rey coleccionista, Felipe IV, cuando la construcción de los palacios del Buen Retiro y la Torre de la Parada requerían el encargo urgente de un elevado número de pinturas para hacer frente a la magna decoración de las fábricas reales, como se ha expuesto con anterioridad. Este hecho les permitió impregnarse de una nueva sensibilidad hacia las artes que influiría positivamente en sus patrones de mecenazgo y coleccionismo particular, que se fueron consolidando y perfeccionando a raíz de las estrechas conexiones entabladas con Italia.

A la luz de los acontecimientos, la pintura italiana tuvo un peso fundamental en las colecciones hispánicas. Desde la segunda mitad del siglo XVI los envíos de pintura italiana a la corte española –eminente religiosa, acorde a los principios de decencia, decoro y dignidad– empezaron a ser más grandes y a producirse con mayor frecuencia,⁵⁹¹ llegando a adquirir un mayor predominio frente a las producciones locales en el siglo XVII,⁵⁹² pero más si cabe en las colecciones privadas de granados nobles que durante un tiempo determinado se encontraron desempeñando sus ejercicios diplomáticos en el país transalpino, resultando especialmente ricas en obra italiana.⁵⁹³

Tal y como sucedía en España, Italia tenía una luenga tradición bufonesca en lo que respecta a la presencia de *nani e buffoni* entre la servidumbre de sus cortes principescas.⁵⁹⁴ Esto tuvo su eminente reflejo en el campo de la pintura, especialmente fructífera en este tipo de representaciones, atribuyéndose el mérito del ostentar la paternidad de la que se considera la primera pintura del género bufonesco: un retrato del Gonella, bufón de la corte de Ferrara, atribuido al pintor Jean Fouquet.⁵⁹⁵ Esta imagen fundacional del truhán marcaría el inicio de un cuantioso repertorio de bufones y enanos entre las distinguidas

⁵⁹¹ FALOMIR, Miguel. “Dono italiano e gusto spagnolo 1530-1610”. En: VON BERNSTORFF, Marieke; KUBERSKY-PIREDDA, Susanne (eds.). *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomacia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2013, p. 16.

⁵⁹² BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 6.

⁵⁹³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid, 1965, p. 63-65.

⁵⁹⁴ BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004. Sobre la bufonería en Italia, véanse los estudios de Tito Saffioti, en particular: *Gli occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia nell'arte*. Milano: BookTime, 2013.

⁵⁹⁵ GINZBURG, Carlo. “Le peintre et le bouffon: le *Portrait de Gonella* de Jean Fouquet”. *Revue de l'Art*, nº 111, 1996, p. 25-39.

cortes de los Este,⁵⁹⁶ los Gonzaga⁵⁹⁷ o los Medici,⁵⁹⁸ entre las que destacan el famoso doble retrato del pintor Agnolo Bronzino (figs. 32 y 33)⁵⁹⁹ y las representaciones escultóricas de la villa Boboli que se hicieron de Morgante,⁶⁰⁰ enano predilecto de Cosimo I de Medici. Así, estas composiciones no pasarían desapercibidas para la aristocracia local, como denota su abundante aparición en los inventarios artísticos; ni tampoco para los nobles españoles que permanecieron en la Península Itálica en misión diplomática, quienes también se harían con una discreta selección de retratos de este género de pintura con que continuar engrosando sus prestigiosas pinacotecas particulares.

Roma, como una de las principales potencias diplomáticas,⁶⁰¹ solía ser, junto con Génova y Nápoles, de los primeros destinos de muchos de estos nobles emisarios en representación de la corona, los cuales ostentaban el cargo de embajador extraordinario.⁶⁰² Desde su instauración en 1482, la embajada extraordinaria de España ante la Santa Sede se estableció como uno de los cargos de mayor relevancia y responsabilidad política en el ambiente de la diplomacia de la Edad Moderna. El principal cometido de esta misión consistía en mostrar los respetos y obediencia al recién nombrado pontífice como representante terrenal de la divinidad, así como defender los intereses de la monarquía hispánica ante la corte pontificia y preservar su presencia en aquellos territorios que se hallaban bajo su gobierno, convirtiéndose en un medio para visibilizar

⁵⁹⁶ CARROLL, Linda. "Fools of the Dukes of Ferrara: Dosso, Ruzante, and Changing Este Alliances". *MLN*, vol. 118, n° 1, Italian Issue, Jan. 2003, p. 60-84.

⁵⁹⁷ LUZIO, Alessandro; RENIER, Rodolfo. "Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este". *Nuova Antologia*, 1891, vol. XXXV, serie III. WOODS-MARSDEN, Joanna. *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*. Princeton: University Press, 1988. BASORA, Matteo. "Figura e ruolo del buffone all' corte dei Gonzaga". En: CASTELLANO, Francesca *et al.* *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 38-45.

⁵⁹⁸ BISCEGLIA, Anna, CERIANA, Matteo, MAMMANA, Simona (eds.), 2016.

⁵⁹⁹ *Ritratto del nano Morgante* [n° inventario 5059], Agnolo Bronzino, 1552, Galleria Uffizi, Florencia.

⁶⁰⁰ Sobre el enano Morgante: CONTI, Cosimo. *La prima reggia di Cosimo I de Medici nel Palazzo già della signoria di Fierenze: descritta ed illustrata coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*. Firenze: Giuseppe Pellas Editore, 1893. GHADESSI, Toubá. 2010, p. 1-15; concretamente p. 5-7. GHADESSI, Toubá. "Lords and Monsters: Visible Emblems of Rule". *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 16, n° 1/2, 2013, p. 491-523. O'BRYAN, Robyn. "Grotesque Bodies, princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance court imagery". *Preternature. Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2012, vol. I, n° 2, p. 253-288. HEIKAMP, Detlef. "Nani alla corte dei Medici". En: BISCEGLIA, Anna, CERIANA, Matteo, MAMMANA, Simona (eds.), 2016, p. 41-67. O'BRYAN, Robin. "Portrait of a Renaissance Dwarf: Bronzino and the Accademia Fiorentina". *The Art Bulletin*, vol. 100, n° 3, 2018, p. 80-105.

⁶⁰¹ OSBORNE, Toby. "Diplomatic Culture in Early Modern Rome". En: JONES, Pamela M; WISCH, Barbara; DITCHFIELD, Simon (eds.). *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*. Boston: Brill, 2019, p. 60-74.

⁶⁰² Para una aproximación al cargo de embajador y sus funciones, véase: RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *Diplomacia y relaciones exteriores en la Edad Moderna. De la cristiandad al sistema europeo, 1453-1794*. Madrid: Alianza, 2000, p. 28-35.

la supremacía hispánica frente a otras potencias europeas y hacer prevalecer sus aspiraciones.⁶⁰³

Las visitas, recepciones y celebraciones sobre las que transcurrían los actos protocolarios de la embajada romana también dejaron oportunidad a los embajadores para cultivar la faceta del coleccionismo y el patrocinio en el transcurso de su ejercicio político en Roma, uno de los mercados pictóricos más activos de la Europa moderna,⁶⁰⁴ cuya reconocida fecundidad artística fue alabada por Carducho como “Archivo de las Artes, Tesoro de la antigüedad, y docta Academia de la Pintura”.⁶⁰⁵

Desde época de Felipe II la ciudad de Roma ya venía constituyéndose como un referente cultural de primer orden. Las relaciones con la capital italiana se volvieron más fructíferas desde la elección de Pío V como pontífice en 1566. Allí, los embajadores al servicio de su Majestad, como fue el caso de don Luis de Requesens y don Juan de Zúñiga, ejercerían al mismo tiempo como agentes e intermediarios artísticos que le procurarían destacadas piezas del ambiente romano,⁶⁰⁶ además de reclutar pintores que estuviesen dispuestos a trabajar en España al servicio del rey, siendo al parecer una de las obligaciones más comunes del oficio de embajador artístico.⁶⁰⁷ Este laborioso proceso de adquisiciones y encargos sistemáticos en el extranjero se intensificó en el siglo XVII ante el requisito de hacer frente a la decoración de las nuevas residencias erigidas por el rey, como hizo el VI conde de Monterrey para alhajar la fábrica del Buen Retiro,⁶⁰⁸ quien fue señalado por Haskell como el “más eminente mecenas español en Italia durante la primera

⁶⁰³ RIVAS ALBADALEJO, Ángel. “La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV”. ENCISO, Isabel. “La embajada de obediencia del VI Conde de Lemos: ceremonial diplomático y política virreinal”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007. 2 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, p. 471-513; y 703-749.

⁶⁰⁴ HASKELL, Francis. “The Market for Italian Art in XVII Century”. *Past and Present*, Apr. 1959, nº 15, p. 48-59.

⁶⁰⁵ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 36.

⁶⁰⁶ PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “El papel de los embajadores en Roma como agentes artísticos: don Luis de Requesens y don Juan de Zúñiga”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.), 2007, vol. I, p. 391-420.

⁶⁰⁷ LEVIN, Michael Jacob. *Agents of Empire. Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*. New York, 2005, p. 185.

⁶⁰⁸ Sobre la labor de Monterrey en Italia con motivo de la provisión de pinturas para el Buen Retiro, véanse: BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H., 1981. ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.), 2005, p. 169-239. CAPITELLI, Giovanna. “Los paisajes para el palacio del Buen Retiro. En: ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, 2005, p. 241-261. SIMAL LÓPEZ, Mercedes. “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”. *Archivo Español de Arte*, 2011, nº 84, vol. 335, p. 245-266.

mitad”.⁶⁰⁹ Mientras incurrían en dicho menester, los embajadores no desaprovecharon la oportunidad para adquirir pinturas y otras piezas de arte con que adornar sus propiedades madrileñas tras concluir sus funciones en el extranjero, pues se vieron fuertemente influenciados por la experiencia italiana que tuvieron oportunidad de experimentar.

La pintura acabaría acaparando los intereses artísticos del III duque de Alcalá, don Fernando Afán de Ribera, tras sus sucesivos viajes a Italia. Si la colección del duque previa a su viaje se basaba en el predominio de la percepción cultural de los objetos frente a las consideraciones estéticas, acorde con los principios decorativos del humanismo manierista, tras los sucesivos viajes a Italia la colección mudaría en una auténtica galería de pinturas que se extendía por todas las estancias del sevillano palacio de la Casa de Pilatos. Las nuevas cualidades heredadas la definirían, según palabras de Urquizar, en “un conjunto decorativo unitario por su vocación pictórica aunque diverso por la variedad temática”, cuya naturaleza multívoca respondía a la apreciación y el deleite estético por la pintura que marcaría la ordenación de las obras e incluso la propia política de adquisiciones, avanzando unos modos de coleccionar plenamente barrocos basados en el modelo italiano que allí aprehendió.⁶¹⁰

Cuando hubo concluido su convulso Virreinato en Cataluña entre 1619 y 1622, el rey le reservó poco después el nombramiento como embajador extraordinario ante el recién elegido papa Urbano VIII Barberini, por lo que a su llegada a la capital romana y tras instalarse en la sede de la embajada española emplazada en el palacio Monaldeschi, éste se encargaría de darle obediencia a su Santidad en nombre del rey, cumpliendo con su delicada acción diplomática a causa de las conocidas inclinaciones anti-españolas del nuevo pontífice. Sin embargo, serían los tesoros de la Roma antigua y moderna los que centrarían el interés del duque y no sus obligaciones políticas durante su brevísima permanencia en la urbe, la cual tendría una innegable repercusión en su faceta como mecenas y coleccionistas.

El noble sevillano pudo visitar los monumentos más emblemáticos de la ciudad y participar activamente en el ambiente cultural romano que le permitió establecer una fructuosa red de contactos con artistas y coleccionistas del medio local, de lo cual se hizo eco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. Las relaciones que el duque tuvo oportunidad de

⁶⁰⁹ HASKELL, Francis, 1984, p. 177.

⁶¹⁰ URQUÍZAR, Antonio, 2007, p. 126-128.

entablar con coleccionistas y entendidos de la esfera romana como los cardenales Francesco Maria del Monte, Francesco Barberini y Scipione Borghese, junto con los encargos a artistas activos como Artemisia Gentileschi o el Cavalier d'Arpino y las adquisiciones en el mercado romano posibilitaron a Alcalá amplificar su colección artística; un repertorio en el cual las pinturas de procedencia romana se ajustan a las modas imperantes del momento, con una preeminencia de escenas de género y paisajes ejecutadas por consumados especialistas temáticos como Agostino Tassi y Filippo Napoletano, además de evocaciones del mundo clásico a partir de un conjunto de diferentes piezas arqueológicas.⁶¹¹

Sin embargo, si se presta atención al inventario de bienes del duque, éste revela la presencia de algunas figuraciones cómicas que podrían haberse añadido a su rico conjunto de bienes durante su estadía romana. El noble coleccionista poseía cinco bambochadas de Pieter Van Laer, *Il Bamboccio*, unas pinturas de las cuales no se conoce a ciencia cierta su procedencia,⁶¹² pero teniendo en cuenta que este grupo de pintores operaban en Roma por las mismas fechas, podría aventurarse que Alcalá se hiciera con ellas durante su misión al frente de la embajada. La lectura del inventario manifiesta, además, que entre las pertenencias de este heteróclito conjunto se incluye un muestrario de pinturas en las que aparecen efigiados una serie de enanos que fueron emplazados en distintos habitáculos de su palacio en Sevilla: un retrato de Rómulo Cincinato en que el jovencísimo marqués de Tarifa ha sido retratado junto a un enano,⁶¹³ y otros dos retratos de enanos que se atribuyen al pincel de Francisco Pacheco.⁶¹⁴ Teniendo en cuenta que Cincinato, que estaba al servicio del duque desde 1616, elaboró un retrato de naturaleza familiar y que los dos últimos se atribuyen a Pacheco, es probable que éstos formaran parte de la colección anterior a su primera partida a Italia. Sin embargo, el inventario de bienes alberga una cómica efigie que el duque encargó a Rómulo Cincinato en 1625 – coincidiendo con la fecha de la embajada– de un bufón comiendo de un plato,⁶¹⁵

⁶¹¹ MALLÉN HERRAÍZ, David. “Coleccionismo y mecenazgo español en Roma: el III duque de Alcalá y la embajada extraordinaria de España ante la Santa Sede (1625-1626). En: PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (ed.). *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 2020, p. 283-291.

⁶¹² LLEÓ CAÑAL, Vicente, 1998, p. 84.

⁶¹³ “Otro Retrato del Marques de tarifa mi señor, siendo de dos años con el enano portalitana de mano de Romulo sin guarnición”. BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 249

⁶¹⁴ “Otro rretrato de Gabriel el enano que embio Rodrigo Saravia de M[adri]d quando se partio el duque mi señor; y “otro de hetias el enano”. KAGAN, Richard L., 1987, p. 254.

⁶¹⁵ “Un rretrato del bufón que se come todo lo que tiene pintado en el plato hiço le rretratar su Ex^a. el año de 1625. es de Diego de Romulo”. KAGAN, Richard L., 1987, p. 250.

tratándose de una figuración más próxima de la estética de las bambochadas que circulaban por Roma.⁶¹⁶ El malogrado artista acompañó al duque en su jornada italiana en su faceta de pintor ducal, y es probable que allí realizara esta imagen arquetípica, la cual se desmarca de las individualizadas representaciones bufonescas anteriores a su marcha con destino a Italia, coincidiendo con los nuevos usos estéticos que el duque atribuía a sus recientes pertenencias artísticas.

Junto con los encargos expresos de pinturas como el aludido caso de Alcalá con su protegido pintor Diego de Rómulo, los embajadores también solían nutrirse de una sustancial cantidad de piezas artísticas en el mercado romano, uno de los más fecundos del período. Este también sería el medio de acaparamiento habitual de don Gaspar de Haro Guzmán, marqués del Carpio, fiel amante de las artes y experimentado coleccionista que logró conformar la colección de pintura más amplia y sobresaliente del siglo XVII. Su voracidad como acaparador le llevó durante su embajada en Roma a recorrer de manera clandestina la ciudad en su carruaje en busca de pinturas con las que continuar engrandeciendo su pinacoteca, teniendo como modelos más inmediatos las galerías pictóricas de interlocutores políticos como el Condestable Lorenzo Onofrio Colonna.⁶¹⁷ Durante la prolongación de su embajada, la cual se extendió desde 1677 hasta 1682 y estuvo marcada por la política francófila del pontífice y la falta de apoyos diplomáticos, Carpio invirtió una considerable fortuna para garantizarse una misión esplendorosa como medio de representación de su imagen personal y evocación de su poder, prestigio y riqueza, y, de paso, el de su linaje nobiliario; un aspecto en el que fue de vital trascendencia su impecable labor de mecenazgo artístico, el cual se estableció como uno de los factores más destacados de su ejercicio en la capital italiana.

A su llegada a Roma, Carpio ocupó el apartamento del piso alto –“*nobile e di sopra*”– del palacio de la Embajada, el cual fue decorado con las pinturas y esculturas⁶¹⁸ que adquiriría en el mercado romano y con parte de las colecciones del condestable Colonna y los príncipes de Palestrina y Borghese, personalidades de filiación hispánica que ejercían como interlocutores políticos del embajador y cuyos modelos de galerías acabarían siendo sustanciales referentes en la conformación del gusto y la manera de

⁶¹⁶ MAGNUSON, Torgil. 1996, p. 104-105.

⁶¹⁷ GOZZANO, Natalia. *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Roma: Bulzoni, 2004.

⁶¹⁸ Sobre la colección de esculturas del marqués del Carpio: CACCIOTTI, Beatrice. “La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”. *Bollettino d’Arte*, nº 86-87, serie VI, 1994, p. 133-196.

coleccionar de Carpio.⁶¹⁹ La visión de conjunto que se desprende de la colección del marqués es la prevalencia de la calidad de las pinturas, tratando de hacerse con originales de grandes maestros en el mercado romano,⁶²⁰ y en el que tenían una especial presencia las escenas de género, bodegones y paisajes, tan de moda entre los coleccionistas de la época por sus calidades estéticas.⁶²¹ En el inventario de bienes que se redactó en 1682 con motivo del traslado de sus bienes de Roma a Nápoles antes de ocupar el virreinato napolitano, figuran dos *Bambocciate*⁶²² en una habitación del ala este que se correspondía con los espacios privados del palacio, además de una “*testa di Buffone (...) che ride*”⁶²³ atribuida a Bartolomeo Manfredi, uno de los pintores más reputados de la escena romana de la segunda mitad del siglo XVII. De esta manera, Carpio sumaba así una nueva pieza bufonesca a las inventariadas con anterioridad en el Jardín de San Joaquín, la cual se desconoce si regresó a España junto con otras obras de la colección tras concluir su jornada italiana,⁶²⁴ o fue vendida en la almoneda de sus bienes para pagar a los acreedores con los que había contraído deudas.

Cuando concluyó su labor como embajador extraordinario en 1682, Carpio fue destinado a Nápoles para ejercer como virrey en la capital partenopea para culminar su *cursus honorum* cortesano, impuesto por el desagradable incidente del Buen Retiro, donde llevó consigo buena parte de la colección de pinturas, esculturas y mobiliario que había conformado durante la embajada romana; aunque no todas llegaron a Nápoles, pues buena parte las había enviado con destino a Madrid. Sin embargo, algunas de las pinturas inventariadas en Roma en 1682 no volverán a aparecer registradas ni en el inventario realizado a su muerte en 1687 ni en los envíos que realizó desde Nápoles entre los años de 1683, 1685, 1686 y 1687, lo que hace suponer que, o bien se dispersaran durante estos años en Italia, o bien pudieran haber sido vendidos o enviados a España, sin tener

⁶¹⁹ DE FRUTOS, Leticia. *El Templo de la Fama: alegoría del marqués del Carpio*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, p. 265.

⁶²⁰ DE FRUTOS, Leticia, 2009, p. 275. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1965, p. 291.

⁶²¹ CHECA, Fernando. “Gustos de virrey. El Marqués del Carpio entre Venecia, Roma y Nápoles”. En: CANTÙ, Francesca (ed.). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del coloquio Internacional, Sevilla, 1-4 de junio de 2005. Roma: Viella, 2008, p. 451-453.

⁶²² 31, 32. “*Due quadri che reppresentano due Bambocciate per Traverso, in Una vi è un Villano, che balla col bicchiero in mano con molte figure, che Lo stanno mirando e nell'altra vi è un Villano, che pesa L'Uva à molte figure, che stanno Comprando e sono di mano di Gobao di Palmi 5. e 3. con sue cornicie intagliate toccate d'oro, e colore di noche, stimati ambidue assieme in 300*”. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 731.

⁶²³ 638. “*Un quadro che rappresenta una Testa di un Buffone di mano del Manfredi, dipinta in tavola che ride, di Palmi uno senza cornicia stimato in 4*”. BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 761.

⁶²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio”. *Archivo Español de Arte*, 1960, 33, 130, p. 293-295.

constancia de ello.⁶²⁵ Y aunque en Nápoles continuó acometiendo adquisiciones de pinturas, descollando en su labor de ejemplar patrono de las artes,⁶²⁶ no se atisban nuevos registros truhanescos en su inventario partenopeo, ni entre las pinturas que quedaron a su muerte en Nápoles.

El correcto ejercicio al frente de la embajada en Roma tenía como recompensa en ciertas ocasiones el cargo de virrey de Nápoles, otro de los puestos más disputados en el gobierno hispánico.⁶²⁷ El Reino de Nápoles fue un territorio heredado de los aragoneses que los Austrias detentaban por legitimidad dinástica en vez de por conquista, y que constituía el epicentro del poder de la monarquía en Italia, erigiéndose como punto estratégico fundamental para los intereses de la corona.⁶²⁸ El virrey era el *alter ego* del monarca en sus dominios extranjeros, permitiendo la administración y gobierno de las remotas extensiones territoriales de una monarquía global en la distancia, alcanzando su máximo desarrollo institucional y simbólico en las posesiones que conformaban la denominada “Italia española”.

La forzada ausencia del soberano requería encomendar la tarea del gobierno de sus estados a la figura del virrey como representante de su persona para preservar la empresa imperial y el orden monárquico, un privilegio de acceso restringido a linajudos miembros de la alta nobleza con una consolidada carrera militar, y que en ocasiones llegó a ser ocupado por distintos integrantes de un mismo linaje nobiliario, como sucedió con los Osuna o los Alcalá. La elevada categoría y distinción que suponía ejercer el oficio de virrey brindaba a la aristocracia española la posibilidad de emular la dignidad real en el escenario de la corte partenopea, y proyectar la nobleza de su estirpe en un construido

⁶²⁵ DE FRUTOS, Leticia, 2009, p. 531-533.

⁶²⁶ HASKELL, Francis, 1984, p. 195.

⁶²⁷ Para una aproximación a la figura de los virreyes: LALINDE ABADÍA, Jesús. “Virreyes y lugartenientes”. *Cuadernos de Historia Moderna de España*, 1960, 31-32, p. 98-172. HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. “Los virreyes de la monarquía española en Italia”. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”. *Studia Histórica-Historia Moderna, Italia en la Monarquía Hispánica, Informe*, 2004, nº 26, p. 43-73. RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 2011.

⁶²⁸ Actualmente existe una abundante bibliografía sobre la Nápoles hispánica, de entre las que destacan las siguientes referencias: GALASSO, Giuseppe. *En la periferia del imperio. La Monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*. Barcelona, 2000. GALASSO, Giuseppe. “L’Italia spagnola allá meta del secolo XVII”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José; BELENGUER, E. (coords.). *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Vol. I. Madrid, 2001, p. 873-888. GALASSO, Giuseppe; HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.

entorno ceremonial⁶²⁹ con sede representativa en el palacio Real de la ciudad.⁶³⁰ Este hecho dio lugar a una competitiva política cultural basada en un despliegue de efectistas recursos visuales consistentes en audiencias, ceremonias y festejos urbanos,⁶³¹ unido a intensas campañas de mecenazgo para autopromocionarse y superar a su sucesor en el cargo, que en numerosas ocasiones suponían un acentuado desgaste de sus arcas, y también las reales. Así, el poder que la nobleza confería a la corte virreinal la constituyó como el principal epicentro de la sociabilidad cortesana y de la exhibición de magnificencia de sus nobles, lo cual puso de manifiesto el pícaro Estebanillo González tras vivir parte de sus agitadas aventuras en las calles de Nápoles, que representaba para éste “el símbolo de la lealtad, la congregación del valor, el centro de la nobleza, el sol de toda la Europa y la flor de toda Italia”.⁶³²

Durante la segunda mitad del siglo XVI, virreyes como don Pedro de Toledo⁶³³ o poco después don Per Afán de Ribera, I duque de Alcalá,⁶³⁴ establecieron auténticas cortes proclives al encargo artístico que gozaban de un prolífico ambiente cultural, las cuales eran frecuentadas por infinidad de artistas y literatos. Progresivamente estas irían desembocando en auténticas cortes festivas,⁶³⁵ inmersas en multitud de fastos

⁶²⁹ RANEO, José. “Etiquetas de la corte de Nápoles (1643)”. *Revue Hispanique*, t. 27, nº 71, 1912, p. 1-284. El original fue publicado bajo el título *Serie Histórica de los Virreyes de Nápoles con el Ceremonial Político de aquella Corte (...)*. BNE, Mss. 2979.

⁶³⁰ PALOS, Joan Lluís. “Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 2005, nº 30, p. 125-150. PALOS, Joan Lluís. *La mirada italiana. Un relato visual del Imperio español en la corte visual de sus virreyes en Nápoles*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2010. Para la construcción de la imagen de la Monarquía en Nápoles: MAURO, Ida; VICECONTE, Milena; PALOS, Joan Lluís (dirs.) *Visiones cruzadas: los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

⁶³¹ Para una aproximación a la política cultural de los virreyes: MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio. *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia (1558-1694)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1991. MINGUITO PALOMARES, Ana. “La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles, 1648-1653”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José; BELENGUER, E (coords.), 2001, vol. I, p. 957-974. MINGUITO PALOMARES, Ana. *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles, (1648-1653)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2004. ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*. Madrid: Actas, 2007b. CARRIO-INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia Española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.

⁶³² GONZÁLEZ, Esteban, 1971, p. 367-368.

⁶³³ HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. “La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del virrey Pedro de Toledo”. *Archivo Español de Arte*, 1993, vol. 66, nº 261, p. 35-55. HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*. Junta de Castilla y León, 1994.

⁶³⁴ LLEÓ CAÑAL, Vicente, 1997, p. 43-58. URQUÍZAR, Antonio, 2007, p. 122-125.

⁶³⁵ GUARINO, Gabriel. “Spanish Celebrations in Seventeenth-Century Naples”. *Sixteenth Century Journal*, 2006, vol. XXXVII, nº 1, p. 25-41. GALASSO, Giuseppe; QUIRANTE, Vicente; COLOMER, José Luis (dirs.). *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013. MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; CHIVA, Juan;

promovidos por el virrey en que gozaban del “*piacere*” de los entretenimientos que ofrecían los bufones de la corte partenopea,⁶³⁶ y en el que el despliegue de magnificencia a partir de la práctica del coleccionismo se convirtió en un primordial factor de lucimiento personal y autoprestigio dentro del *habitus* nobiliario.⁶³⁷ Así lo certificó el pintor y tratadista Jusepe Martínez en su paso por Nápoles en 1625, refiriéndose a ésta como “la ciudad la más opulenta de toda Italia, por los muchos príncipes y señores, y la gran corte de sus virreyes, cuya grandeza se ha visto más majestuosa que la de muchos reyes, no siendo más que un virreinato.”⁶³⁸

Como vasallos de Su Majestad, los virreyes de Nápoles continuaron enviando obras y presentes a la corte central de Madrid, cumpliendo así con uno de sus principales cometidos,⁶³⁹ aunque éstos no desaprovechaban la oportunidad de recurrir al autoabastecimiento de pinturas en la capital partenopea para añadir a su creciente colección artística. Durante la prolongación de su gobierno los virreyes acumularían grandes colecciones de arte, dando análogas muestras de interés que durante las embajadas en Roma, con la intención de trasladarlas a España al concluir su periplo italiano y emplazarlas en sus residencias privadas.

Cuando hubo regresado a Sevilla tras finalizar su jornada al frente de la embajada en Roma, don Fernando Enríquez de Ribera fue nombrado virrey del reino partenopeo, trasladándose junto con su comitiva a la capital en julio de 1629. Tras su asentamiento en Nápoles, el reciente virrey se apresuró por instaurar un sólido séquito de artistas que

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Vol. III. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014. MAURO, Ida. “La cotidianidad festiva de la Nápoles barroca”. En: IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José (coord.) et al. *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas de las XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Comunicaciones*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015a, vol. II, p. 1829-1843. MAURO, Ida. “Royal festivals in mid-seventeenth century Naples. The image of the Spanish Habsburg Kings in the work of italian and spanish artists”. En: CHECA, Fernando; FERNÁNDEZ, Laura (eds.). *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Surrey, England: Ashgate, 2015b, p. 263-280.

⁶³⁶ BOUZA, Fernando. “Osuna a Napoli: feste, dipinti, sortilegi e buffoni (notizie dai libri contabili di Igún de la Lana)”. En: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación (dir.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*. Nápoles: Tullio Pironti, 2012, p. 209-230. BOUZA, Fernando. “A ver lo qué es. Fiestas, pinturas hechizos y bufones del Duque de Osuna en Nápoles”. En: *Palabra, imagen y mirada en la corte del Siglo de Oro. Historia cultura de las prácticas orales y visuales de la nobleza*. Madrid: Abada Editores, 2020b, p. 240-241.

⁶³⁷ BOUZA, Fernando. “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)”. *Boletín del Museo del Prado*, 2009, vol. 27, nº 45, p. 44-71.

⁶³⁸ MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de Julián Gállego. Madrid: Akal, 1988, p. 98.

⁶³⁹ GARCÍA CUETO, David. “Los presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII”. En: COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, p. 293-322.

podrían hacer frente a las demandas de la nueva corte virreinal durante los años de 1629 y 1631 que permaneció al frente, cuando fue requerido nuevamente en Madrid, y entre los que requieren especial mención los artistas asentados en el núcleo napolitano vinculados al círculo artístico virreinal. Allí, Alcalá volvería a contar nuevamente con los servicios de Artemisia Gentileschi, quien ya había ejercido como pintora para éste durante su embajada ante Urbano VIII en 1625, aunque en esta ocasión también lo hizo como asesora artística del duque, aconsejando a su patrón sobre aquellas pinturas que debía adquirir para incorporar a su colección,⁶⁴⁰ la cual estuvo liderada por las creaciones de José de Ribera.⁶⁴¹

La afición por la pintura del *Spagnoletto* fue común en el conjunto de los virreyes napolitanos desde el duque de Osuna al conde de Oñate.⁶⁴² Procedente de Roma, Ribera llegó a Nápoles en 1616, cuando el mando del virreinato fue asumido por don Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, que fue su primer y más entusiasta protector y mecenas. En los años postreros el pintor se convertiría en el más estimado e influyente de la ciudad, y del propio duque de Alcalá. Convertido en su pintor insigne durante su estadía en el virreinato, Ribera se convirtió en el artífice del grueso de su colección personal, articulada en torno a pintura de género y retratos, y entre la cual despuntaba el emblemático retrato de la barbuda Magdalena Ventura,⁶⁴³ aquella mujer oriunda de los Abruzzos con una espesa barba que cubría su rostro, que fue ordenada efigiar en palacio por orden del mismísimo Alcalá ante la incredulidad y el estupor de su grotesco y extraordinario aspecto, el cual ha sido objeto de numerosas interpretaciones alegóricas que ya han sido referidas páginas atrás.⁶⁴⁴ Junto a este particular encargo, Alcalá pudo adquirir en el

⁶⁴⁰ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. “Una nota sobre los intereses pictóricos del Virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)”. *Ricerche sul’600 Napoletano*, 59-60, 1999 (2000), p. 59.

⁶⁴¹ MALLÉN HERRÁIZ, David. “La colección artística y literaria del III duque de Alcalá durante el virreinato de Nápoles (1629-1631)”. En: GÓMEZ-FERRER, Mercedes; GIL SAURA, Yolanda. *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*. Valencia: Cuadernos Ars Longa, 2018, p. 251-258.

⁶⁴² FINALDI, Gabrielle. “Ribera, the Viceroy of Naples and the Kings. Some Observations on their relations”. En: COLOMER, José Luis (dir.), 2003, p. 379-387. Sobre los intereses particulares de los virreyes por el pintor: BURKE, Marcus B. “Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres”. *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, nº 1031, p. 132-136. LÓPEZ TORRIJOS, Rosa; BARRIO MOYA, José Luis. «A propósito de Ribera y de sus coleccionistas». *Archivo Español de Arte*, 1992, vol. 65, nº 257, p. 37-51. DENUNZIO, Antonio Ernesto., “Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José. y RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. (coords.). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. *Arte, música, literatura y espiritualidad*, Madrid, 2010, Vol. III, p. 1981-2003.

⁶⁴³ El retrato de *La mujer barbuda o Magdalena Ventura con su marido*, de José de Ribera, pertenece a la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, pero actualmente se exhibe en el Museo Nacional del Prado en calidad de depósito.

⁶⁴⁴ Las referencias a este asunto se recogen en la nota nº 477.

mercado napolitano la pintura de un “tuerto”⁶⁴⁵ cuya autoría se atribuye a Tiziano, tal y como ya habría hecho anteriormente con otros lienzos del maestro veneciano.⁶⁴⁶ La compilación de este tipo de figuraciones se ha atribuido a un supuesto interés por lo raro y extraordinario por parte del duque, como una curiosidad científica gratamente apreciadas por éste.⁶⁴⁷ Aunque no sería el único, pues los conjuntos de algunos aristócratas y coleccionistas italianos también incluían imágenes de naturaleza similar atribuidas al pintor.⁶⁴⁸ Cuando hubo concluido su carrera política en Italia de manera fulminante por ciertas desavenencias que aceleraron su destitución como virrey de Nápoles, el amplio legado material que Alcalá atesoró en la Península italiana –lienzos, estampas, esculturas, medallas, monedas y mobiliario– fue enviado de regreso a su palacio de la capital hispalense en veinticuatro cajones, entre las que se incluían estas particulares producciones que adornaron sus paredes.

El que fuera cuñado de Olivares, don Manuel de Acevedo y Zúñiga, VI conde de Monterrey, quien ostentó el cargo de virrey en 1631, también fue un entusiasta de la obra de Ribera, pues en el inventario que se publicó tras su muerte en 1653 se contabilizaban dieciocho pinturas del pintor virreinal en su excelente colección pictórica. Una de ellas era el retrato de “un niño monstruo”,⁶⁴⁹ tasado en 1.000 reales, y del que se apropiaría con toda probabilidad durante su ejercicio como virrey, el cual fue adquirido tres años después para ser depositado en el palacio del Buen Retiro.⁶⁵⁰ Monterrey contribuyó enormemente en la campaña de adquisiciones y encargos de obras de arte para alhajar los palacios de la monarquía, algo que había iniciado durante su embajada en Roma y que

⁶⁴⁵ “Un retrato de un tuerto en tabla de mano del tiziano de medio cuerpo con guarnición dorada vino en el caxon n.º. 4”. BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 249.

⁶⁴⁶ En su análisis del inventario de bienes del duque, Jonathan Brown y Richard L. Kagan señalan que aquellas pinturas con la mención “vino en el caxon”, seguida de un número, con toda seguridad fueron adquiridas en Italia, muy probablemente en Nápoles, entre julio de 1629 y mayo de 1631. Mientras, aquellas sin entrada numérica estaban en la Casa de Pilatos antes de que el duque partiera para su segundo viaje a Italia. No obstante, la ausencia en una entrada de un número de caja o nota sobre la procedencia no implica que el objeto hubiera sido comprado antes de la primera jornada a Italia o en el intervalo entre el primer y el segundo viaje, pues hay obras que se enumeran sin calificación. Estas bien podrían haber sido adquiridas en Italia en alguna transacción que no se consideró digna de mención especial, lo que induce a cierta confusión entre las obras compradas o realizadas en España hasta 1625, las compradas en Italia entre 1625 y 1626 y las adquiridas posteriormente en España entre 1626 y 1629, antes de su partida a Nápoles. BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 236-237.

⁶⁴⁷ LLEÓ CAÑAL, Vicente, 1998, p. 85.

⁶⁴⁸ En el inventario de la veneciana colección de Michele Pietra de 1656 figuran una “*Bacanal de buffoni*” y un “*Buffone con una simia in collo*”. BOREAN, Linda et al. *Il collezionismo d'arte a Venezia: Il Seicento*. Venezia: Fondazione di Venezia, 2007, p. 22.

⁶⁴⁹ “186. Otra pintura de un niño monstruo en carnes de mano de Joseph de Rivera con marco negro. T: 1.000 rs”. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Las colecciones de pinturas del conde de Monterrey (1653)”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1977a, n.º 174, p. 452.

⁶⁵⁰ FINALDI, Gabrielle, 2003, p. 385.

continuó desempeñando durante su virreinato partenopeo. Sin embargo, también se encargaría de llevar a cabo adquisiciones de pinturas para enriquecer su colección personal, que sería trasladada posteriormente a España para ser instalada en sus residencias.

Tras su regreso a la corte madrileña, Monterrey sometió la huerta que adquirió en 1626 entre la calle de Alcalá y el Prado de San Jerónimo⁶⁵¹ a una profunda reforma para adaptarla a sus gustos y exigencias, siguiendo la moda italiana por la cual había estado fuertemente influenciado. Fue en la galería que erigió en su jardín, que contenía parte de la colección artística, donde finalmente depositó esta extraña pintura, que estaría acompañada por los retratos que Velázquez hizo de Felipe IV e Isabel de Borbón, una pequeña efigie del conde duque de Olivares o del cardenal infante a caballo y distintas vistas de Roma y Nápoles;⁶⁵² un programa pictórico que, sin duda, exhibe el impacto de la experiencia en la capital partenopea.

En suma, el virreinato napolitano supone la culminación de unos hábitos coleccionistas perfeccionados tras los inicios experimentales que en muchos casos representaba el período de la embajada romana. El beneficioso privilegio que entrañaba la ocupación de embajador y de virrey al servicio de Su Majestad favoreció la asunción de nuevos hábitos acaparadores y la consolidación de contactos y recursos necesarios para el desarrollo de labor de mecenazgo en la Península Italiana, de cuya procedencia regresaron con suculentos conjuntos de pinturas “antiguas” y “modernas”, entre las que también tuvieron una pequeña representación las pinturas del género bufo, que se incorporaron a sus eminentes repertorios figurativos.

Desafortunadamente, las pinturas mencionadas están desaparecidas en la actualidad, pues, en ocasiones, cuando los diplomáticos al servicio de la corona concluían su mandato no disponían de los medios necesarios para proceder al traslado de sus bienes, de modo que se veían en la obligación de venderlos para poder hacer frente a esta operación. También solía ser común que entre los grandes coleccionistas se produjera la venta o embargo de parte de sus obras debido a las elevadas deudas contraídas y que debían saldarse, lo que implica la dispersión forzada de estos repertorios, que torna su paradero

⁶⁵¹ Para la reseña de la huerta del conde de Monterrey, véase la descripción poética de: SILVESTRE GÓMEZ, Juan. *Jardín florido del conde de Monterrey*. Madrid: por Pedro Tazo, 1640.

⁶⁵² SIMAL, Mercedes. “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”. En: DENUNZIO, Antonio Ernesto; BIRRA, Ciro (coords.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Intesa Sanpaolo, 2013, p. 347-353.

en una auténtica incógnita. No obstante, pese a la malograda fortuna de este muestrario de pinturas, su documentado acaparamiento en tierras foráneas por parte de aquellos grandes “señores que favorecen la pintura”, como elogiosamente apodó Carducho a estos reputados coleccionistas que procuraban hacerse con “pinturas originales de grandes hombres para adornar y enriquecer noblemente sus casas y mayorazgos”,⁶⁵³ demuestra un relativo interés por los lienzos de naturaleza truhanesca más allá de las fronteras de la corte central de Madrid. La presencia de estas imágenes resulta mayoritaria en las pinacotecas de aquellos nobles que habían tenido que desempeñar este itinerario político-cultural entre Roma y Nápoles, pudiendo asimilar al mismo tiempo nuevos procederes a la manera de Italia.

3.2.3. Italia *buffonissima*. La proyección de las colecciones *dei principi e nobili*

El segundo regreso de Velázquez a Roma tuvo lugar en 1648 con la encomendada misión de “comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las mas celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan” para adornar las fábricas reales. Líneas después, añadía Palomino que a su llegada “fue muy favorecido del cardenal patrón Astali Pamfilio, sobrino del Papa Inocencio Décimo, y del Cardenal Antonio Barberino, del Abad Pereti, del Príncipe Ludoviso, y de Monseñor Camilo Máximo, y de otros muchos señores”.⁶⁵⁴ Sobre esta segunda visita romana⁶⁵⁵ se ha apuntado que es muy probable que el pintor sevillano dedicara sus primeros meses a indagar en las galerías pictóricas de estos representativos personajes de la política y la cultura italiana y frecuentar diferentes palacios romanos, pues el papa reinante Inocencio X era un conocido filoespañol,⁶⁵⁶ aunque no sería el único cortesano privilegiado.

⁶⁵³ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 444-445.

⁶⁵⁴ PALOMINO, Antonio, 1796, p. 498 y 500.

⁶⁵⁵ La segunda estancia de Velázquez en Italia ha sido estudiada en: HARRIS, Enriqueta. “Velázquez en Roma”. *Archivo Español de Arte*, vol. 31, nº 123, 1958, p. 185-192. HARRIS, Enriqueta. “La misión de Velázquez en Italia”. *Archivo Español de Arte*, 1960, vol. 33, nº 130, p. 109-136. MINGUITO PALOMARES, Ana. “El segundo viaje a Italia de Velázquez. Documentos inéditos del Archivo del Estado de Nápoles”. *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 1999, nº 2, p. 295-316. SALORT PONS, Salvador. “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653”. *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, nº, 288, p. 415-468. SALORT PONS, Salvador. *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

⁶⁵⁶ SALORT PONS, Salvador, 1999, p. 421.

Señalaba Thomas J. Dandeleet que la conocida “nación española” gozaba de una extensa representación y prestigio en la Roma de los siglos XVI y XVII, estableciéndose como el grupo extranjero más numeroso e influyente de la ciudad. La monarquía hispánica no pretendía desaprovechar la oportunidad de consolidar su hegemonía en la capital italiana como epicentro del catolicismo y eminente foco de la diplomacia europea, estableciendo una red de relaciones clientelares con el papado y la nobleza local para afianzar lealtades con la necesaria intermediación de los embajadores, aunque las relaciones con la curia fueron relativamente desiguales en el favor español.⁶⁵⁷ Los intereses y pretensiones de la corona en la intervención de los asuntos de Roma fueron, en muchas ocasiones, obstaculizados por la corte pontificia ante el temor a las posibles consecuencias derivadas del prolongado conflicto entre España y Francia como principales potencias católicas, ansiosas por ejercer como rector supremo de la cristiandad, y en el cual Roma buscaba su independencia a partir de diferentes alianzas con ambos poderes.⁶⁵⁸

El inicio del pontificado de Urbano VIII Barberini en 1623, quien prestó su apoyo a Francia, supuso en palabras de Francis Haskell una época dorada y esplendorosa en el patronazgo artístico que motivó que la ciudad de Roma se convirtiera en el epicentro de las aspiraciones de ascenso y medro de las principales familias de la aristocracia –tanto pretéritas como noveles–. Por ello, sus miembros disputaban lucrativos cargos en los sucesivos gobiernos y se embarcaban en competitivas campañas de mecenazgo con la construcción de palacios y la conformación de excepcionales galerías de pinturas para exhibir su riqueza y esplendor.⁶⁵⁹

Precisamente, la galería de esta representativa familia se erigió como una de las más representativas y prestigiosas del período. La colección del linaje papal se origina con la figura Maffeo Barberini, con la cual trató de demostrar el prestigio de su ambiciosa familia a partir de su colección, que prestaba gran atención a la pintura. Esta inclinación sería heredada por el cardenal Antonio Barberini que menciona el tratadista español, hermano del cardenal nepote Francesco y sobrino menor de Urbano, el cual fue un hombre cultivado y gran coleccionista que reunió un importante conjunto artístico en el *palazzo*

⁶⁵⁷ Sobre este aspecto: VISCEGLIA, M^a Antonietta. “Convergencias y conflictos. La Monarquía católica y la Santa Sede”. *Studia Historica. Revista de Historia Moderna*, 2004, n^o 26, p. 155-190.

⁶⁵⁸ DANDELET, Thomas James. *La Roma española (1500-1700)*. Barcelona: Crítica, 2002, p. 22-24.

⁶⁵⁹ HASKELL, Francis, 1984, p. 21-22.

alle Quattro Fontane.⁶⁶⁰ En aquel escenario palatino Haskell menciona la enorme cantidad de pinturas que este fue atesorando, cuyas estancias eran adornadas con numerosos cuadros de artistas tan reputados del panorama italiano como Rafael, Corregio, Tizano, Cavaliere d'Arpino, Guido Reni, Lanfranco, Pietro da Cortona y Andrea Sacchi, y que debieron impresionar en exceso al escritor Nicodemis Tessin, quien alrededor de 1687 fue describiendo con pasmoso entusiasmo todas y cada una de las exuberantes decoraciones que halló en su interior.⁶⁶¹

Allí, junto a tal ampuloso despliegue, el cardenal italiano reunió una elevada cifra de imágenes pictóricas y escultóricas de tema bufo, según se desprende de los bienes recogidos en su inventario artístico de 1644. La lectura del documento revela que poseía el retrato de un “*buffone, che batte un istrumento*” que fue dispuesto “*nella Stanza di parnasso*”;⁶⁶² las esculturas de “*Un buffoncino con un barettino*” en la “*stanza ovata*”;⁶⁶³ “*una testa de in buffoncino*”;⁶⁶⁴ junto con “*un ritratto del Nano del Duca di Crequij*” atribuido al famoso escultor de origen flamenco asentado en Roma, François Duquesnoy.⁶⁶⁵ A estas se añadirían en 1671 una nueva selección de piezas análogas destinadas al romano *palazzo ai Giubbonari*, entre las que se encontraban “*Un quadro d'Un buffone, che mostra di Battere Una Cassetta*”, atribuido al “Carracio” –Antonio Carracci–;⁶⁶⁶ la escultura de “*una Testa di un putto (...) in Testa figura di un buffone*”;⁶⁶⁷ otra figura de mano de Duquesnoy que representa “*Un Ritratto del Nano di Chirchi*”;⁶⁶⁸ y en última instancia una imagen anónima con “*il ritratto del Nano del Ambasciator Chirchi*”.⁶⁶⁹

⁶⁶⁰ MOCHI ONORI, Lorenza. “La collezione Barberini”. En: MOCHI ONORI, Lorenza et al. *Galleria nazionale d'arte antica: Palazzo Barberini, i dipinti*. Roma: L'erna di Bretschneider, 2008, p. 23

⁶⁶¹ HASKELL, Francis, 1984, p. 70-71.

⁶⁶² [266] “*Un quadro con un ritratto di un buffone, che batte un istrumento fatto à cassetta con cornice tutta dorata*”. LAVIN, Marylin Aronberg. *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York University Press, 1975, p. 168.

⁶⁶³ [595] “*Un buffoncino con un barettino in capo e due scudelle nelle mani*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 55.

⁶⁶⁴ [757] “*Una testa di un buffoncino, con suo petto, e peduccio di marmo venato, con suo scabelletto di legno bianco*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 70.

⁶⁶⁵ [712] “*Un ritratto del Nano del Duca di Crequij, con suo petto e peduccio di bianco e nero, fatto da francesco fiamengo, sopra un scabellone simile alli sopradetto*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 183.

⁶⁶⁶ [157] “*Un quadro d'Un Buffone, che mostra di Battere Una Cassetta di Mano del Caraccio alto p.mi 4-inc.a con Cornice d'orata 1 ---80---*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 300.

⁶⁶⁷ [722] “*Una Testa di un Putto Con Berrettino in Testa figura di un Buffone n.o 1 ---30---*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 325.

⁶⁶⁸ 779] “*Un Ritratto del Nano di Chirchi fatto da Fran.co fiammingo con peduccio moderno di bianco e nero no. 1 ---100---*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 327.

⁶⁶⁹ [614] (32) “*Un quadro grande di p.mi 7, et 4 1/2 Con il ritratto del Nano del Ambasciator Chirchi no. 1 ---5---*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 321.

Más tarde, en 1692, entre los bienes del cardenal Carlo Barberini se menciona un “*Bustino del nano di Chigi*”.⁶⁷⁰ Los Barberini no fueron los únicos integrantes de familias papales que coleccionaron este tipo de piezas, pues precisamente en esa misma fecha el cardenal Flavio Chigi tenía entre las pertenencias de su palacio ubicado en la Piazza di Santi Apostoli un retrato con “*un buffone, che stà affacciato in una invitriata*”, otra vez del pincel de “Caracci”.⁶⁷¹ El cardenal, sobrino del papa Alejandro VII, fue el creador de la insigne colección de la familia Chigi, pues éste descendía del banquero Agostino Chigi, un excelente mecenas del siglo XVI cuyas cualidades estéticas por el arte pareció heredar el cardenal italiano, emprendiendo una ardua labor de compras para la decoración de sus diversas posesiones en Roma,⁶⁷² como sucedía con buena parte de las familias cardenalicias.⁶⁷³

Aunque el papa Urbano VIII se mostró pleno defensor de la causa francesa, otros cortesanos destinados a Italia como emisarios del rey de España tuvieron la posibilidad de acceder, tal y como habría hecho Velázquez, a las reputadas colecciones de arte y *quadrerie* de aquellos que se habían mostrado como fieles aliados de la corona en un momento en que la presencia española resultaba sumamente notoria en el territorio y la política del país transalpino, y en especial en su capital como núcleo de la cristiandad y epicentro de la diplomacia europea. Como eminentes representantes del gobierno de la monarquía, los nobles consagraron su acción política y diplomática a la defensa de los asuntos de España en la corte pontificia, por lo que la alianza que establecieron con diferentes miembros de significativas familias papales y de la aristocracia romana tuvo un papel decisivo en la consolidación de la hegemonía española en Italia, lo que favoreció la asunción de nuevas opciones artísticas a partir de los modelos facilitados por sus interlocutores políticos desde sus palacios y galerías de arte.

⁶⁷⁰ [555] “*Un Bustino del nano di Ghigi con pieduccio di bianco, e nero Con Suo Scabellone Seg.to n.o 59---*”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p. 450.

⁶⁷¹ “*Un Quadro in Tela di 3 pmi, con cornice di noci, e fogliami dorati, con un buffone, che stà affacciato in una Invitriata, mano di Caracci*”. Petrucci. “Inventario delli quadri del casino alle Quattro Fontane dell'eminetissimo signor cardinale Chigi padrone”. LAVIN, Marylin Aronberg, 1975, p.476.

⁶⁷² VODRET, Rosella. “La collezione Chigi”. En: MOCHI ONORI, Lorenza. 2008, p. 21.

⁶⁷³ La corte pontificia estaba formada por una compleja red de familias cardenalicias que ostentaban la categoría de “*principescas*” por el hecho de contar con algún miembro de su familia que había tenido el privilegio de ocupar el trono papal. La construcción y/o adquisición por su parte de algún palacio en estratégicos emplazamientos del núcleo urbano de Roma —a poder ser frente a plazas sobre las que ejercer su jurisdicción—, se convirtió en un imperativo para asentar la posición de la nobleza de la casa, junto a un conjunto de actos ceremoniales como exhibición de la magnificencia de la casa. CAPELLETTI, Francesca. “An Eye of the Main Chance: Cardinals, Cardinal-Nephews, and Aristocratic Collectors”. En: FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 78.

Cuando los embajadores llegaban a Roma y se producía el acto de dar obediencia al pontífice se desarrollaba un complejo aparato ceremonial.⁶⁷⁴ La triunfal entrada en la ciudad solía emular la que hizo en su día el emperador Carlos V en 1536: desde la puerta de San Juan de Letrán, el embajador y su cortejo transitaban por el Coliseo, el Campo Vaccino, el Macel de'Corvi, subían por el Corso y la vía Condotti hasta que eran conducidos a la plaza de España. Tras concluir el acto de la audiencia con el pontífice en el palacio apostólico, el embajador se dirigía al palacio de la Embajada, el cual se estableció como morada oficial de los embajadores españoles.⁶⁷⁵

El flujo constante de representantes y emisarios de distintas naciones en la urbe hacía que estos no dispusieran en origen de una sede fija de representación, teniendo que recurrir al alquiler temporal de palacios como el Orsini en Campo dei Fiori, el palacio Altemps o los actuales palacios Aldobrandini y Doria Pamphilj, ubicados en la vía del Corso. Para su alojamiento durante el tiempo que permanecían en la ciudad como embajadores los nobles españoles se alojaban en el palacio donde se encontraba la embajada de España ante la Santa Sede, en el palacio Colonna, la cual se trasladaría posteriormente al palacio Monaldeschi ubicado en la plaza de Trinità dei Monti, edificio que desde 1622 se convertiría finalmente en la sede estable de la embajada española, siendo el conde de Monterrey el primer embajador español en habitar dicho palacio, y en el cual dispondrían de un espacio propio y de un lugar de representación en el que construir su propia imagen ante la curia romana.⁶⁷⁶ La decoración del palacio de la Embajada solía proceder de sus residencias españolas que habían hecho trasladar hasta Italia con el equipaje de los embajadores, que contenía ricas pinturas y ornamentos.⁶⁷⁷ Hasta que éstas llegaran a su destino, en muchas ocasiones se procedía a la decoración de

⁶⁷⁴ La complejidad del ceremonial de la corte romana ha sido estudiada en: VISCEGLIA, M^a Antonietta; BRICE, C. *Cérémonial et ritual à Rome (XVIe-XIXe siècle)*. Roma: Collection de l'École Française de Roma, 1997. VISCEGLIA, M^a Antonietta. *Court and politics in papal Rome, 1492-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. VISCEGLIA, M^a Antonietta. *La città rituale: Roma e le sue cerimonie in età moderna*. Roma: Viella, 2002. VISCEGLIA, M^a Antonietta. *Guerra, diplomacia y etiqueta en la corte de los papas (siglos XVI y XVII)*. Edición de Eduardo Torres Corominas. Madrid: Polifemo, 2010. Sobre los rituales festivos en la ciudad: GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Roma hispánica. Cultura festiva española en la capital del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017.

⁶⁷⁵ ANSELMI, Alessandra. *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*. Roma: De Luca Editore, 2001.

⁶⁷⁶ RIVAS ALBADALEJO, Ángel. "Viaje, casa, secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI Conde de Monterrey en Roma". En: ANSELMI, Alessandra. *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomacia e politica*. Roma: Gangemi Editore, 2014, p. 210-339.

⁶⁷⁷ GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. "Las colecciones del Palacio de España (siglos XVII y XVIII)". En: *El Palacio de España en Roma. Coleccionismo y antigüedades clásicas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 2010, p. 17-36.

las estancias que serían ocupadas por el embajador y su familia con obras procedentes de las colecciones de príncipes y cardenales feudatarios de la monarquía hispánica, como el príncipe Borghese o el condestable Lorenzo Onofrio Colonna, reseñables coleccionistas y mecenas.

Las empresas de patronazgo y coleccionismo iniciadas por las grandes estirpes de la alta nobleza italiana responden a una meditada estrategia con la que exhibir su estatus social y dignidad en el ambiente de la sociedad romana, donde en el transcurso de los siglos XVI y XVII el paisaje romano se fue transformando paulatinamente ante la gran cantidad de palacios que los papas, cardenales y componentes de respetadas familias patricias erigieron sobre espacios estratégicos del tejido urbano como núcleo de la identidad familiar y como claro indicador del prestigio, magnificencia y poder que ostentaban en la comunidad.⁶⁷⁸ En estas esplendorosas arquitecturas, la licitud de acceso a la sucesión de estancias que componían los apartamentos de esta red de palacios nobiliarios denotaba la proximidad y el prestigio de sus selectos huéspedes. De entre estos, el *piano nobile* se erige como la unidad básica de planificación del palacio romano, donde se encontraban los principales apartamentos familiares, cuyo diseño solía articularse en torno al espacio de la *galleria*, una sala longitudinal en que se depositaban las colecciones de arte más preciadas como muestra de la sensibilidad artística y del prestigio social y la virtud de sus egregios propietarios;⁶⁷⁹ unos espacios privilegiados a los cuales pudieron acceder los mandatorios españoles en diferentes ocasiones y ser conscientes de las complejas políticas de exhibición romanas.⁶⁸⁰

Durante su ejercicio en la capital, los embajadores fueron agasajados con numerosas celebraciones o entretenimientos para mostrar la lealtad al rey español por parte de los partidarios de la facción española en la capital. En este contexto de contienda prolongada entre los gobernantes franceses y españoles a consecuencia de la Guerra de los Treinta Años (1618-48), que había afectado de lleno a la vida política de la capital, las fachadas e interiores de los palacios de las familias pontificas y de barones romanos se convirtieron en escenarios ceremoniales en que transcurrían eventos y festejos cuya finalidad concreta

⁶⁷⁸ BEAVEN, Lisa. "Elite Patronage and Collecting". En: JONES, Pamela M. *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*. Brill, 2019, p. 387-411. AGO, Renata. "Splendor and Magnificence". FEIGENBAUM, Gail, 2014, p. 62-72; especialmente p. 67-68. LEONE, Stephanie C. "Palace Architecture and Decorations in Early Modern Rome". FEIGENBAUM, Gail, 2014, p. 342-366.

⁶⁷⁹ STRUNCK, Christina. "*Concettismo* and the Aesthetics of Display: The interior decoration of Roman Galleries and *Quadrerie*." En: FEIGENBAUM, Gail, 2014, p. 217-228.

⁶⁸⁰ WADDY, Patricia. "Architecture for Display". En: FEIGENBAUM, Gail, 2014, p. 32-33.

era fortalecer las relaciones entre la monarquía hispánica y sus linajes nobiliarios, los cuales tenían a los Pamphilj, los Ludovisi, los Borghese o los Colonna entre sus principales aliados declarados. Pero más allá de la imbricación diplomática de estos acontecimientos su importancia radica en que estos espacios arquitectónicos se convirtieron en un ejemplar escaparate de la magnificencia de sus ilustres propietarios, quienes aprovechaban estos rituales de lealtad política para llevar a cabo la exhibición del fastuoso despliegue ornamental de los interiores palaciegos, y que podían contemplar los diferentes asistentes. En suma, unas políticas decorativas que se sustentan sobre las vigentes luchas de poder por parte de las facciones francesa y española que remarcan la importancia de Roma en el tablero de la diplomacia europea.⁶⁸¹

El que fuera sucesor de Urbano VIII, Giambattista Pamphilj, convertido en papa Inocencio X en 1644 y al que Velázquez tuvo oportunidad de retratar en su segunda estadía italiana, se mostró pleno defensor de la causa española, de manera que su ejercicio papal se ha considerado un claro acercamiento de la Santa Sede a la monarquía hispánica tras un largo período pro-francés durante el anterior pontificado.⁶⁸² En lo que se refiere a sus inclinaciones artísticas, el nuevo papa, de espíritu piadoso y talante serio y taciturno, pareció mostrar un mayor interés por el campo de la arquitectura,⁶⁸³ de modo que el germen de la excelente colección familiar recae en la figura de Camillo Astalli Pamphilj –el “Astali Panfilo” que mencionaba Palomino–, que fue cardenal-sobrino del papa Inocencio. Tras renunciar a la púrpura cardenalicia y contraer matrimonio en 1647 con Olimpia Aldobrandini Borghese, princesa de Rossano y heredera de las obras maestras acumuladas por el cardenal Pietro Aldobrandini, sobrino del papa Clemente VIII y ávido coleccionista de arte, el matrimonio se instaló definitivamente en el palacio del Corso desde el palacio Pamphilj de piazza Navona, tradicional sede de la autorrepresentación y perpetuidad de la gloria familiar.

La unión de este matrimonio favoreció la consolidación del patrimonio de ambos, pues a las colecciones reunidas por los Aldobrandini se fueron sumando de manera

⁶⁸¹ DANDELET, Thomas James. “Setting the Noble Stage in Baroque Rome: Roman Palaces, Political Contest, and Social Theatre, 1600-1700”. En: *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome, Ambiente Barocco*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 39-40 y 51.

⁶⁸² DE MARCHI, Andrea G. “Altre indagini sui quadri Doria Pamphilj”. En: DE MARCHI, Andrea G. (coord.). *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Firenze: Centro Di, 2008, p. 159.

⁶⁸³ LEONE, Stephanie C. “Cardinal Pamphilj Builds a Palace. Self-Representation and Familial Ambition in Seventeenth-Century Rome”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2004, vol. 63, nº 4, p. 440-471.

progresiva las adquisiciones y regalos que se añadieron durante el pontificado Pamphilj, en especial las acometidas por Camillo en el mercado romano, iniciando así una auténtica creación principesca. El reciente príncipe destacó en la escena romana por ser un refinado coleccionista que se caracterizó por una marcada predilección por la pintura de paisaje y de naturalezas muertas,⁶⁸⁴ algo que era una costumbre familiar que su propio tío, el papa Inocencio X, ya había demostrado en su colección particular, pues los géneros profanos tuvieron especial acogida entre los miembros de la aristocracia italiana de mediados del siglo XVII. En las colecciones de los grandes palacios romanos era frecuente encontrar entre una selección de *bambociatte* de Van Laer y sus seguidores, de carácter extraacadémico, grotesco y ordinario, cuya única finalidad era la de servir como “*divertimenti*”.⁶⁸⁵ Atendiendo a los gustos del antiguo cardenal, sería en este palacio del Corso donde decidió colocar el conocido retrato de Dosso Dossi de “*un buffone, che ride con una pecora in braccio*”,⁶⁸⁶ el cual se menciona entre sus bienes inventariados en 1652.

El hijo del príncipe Camillo y Olimpia Aldobrandini, el cardenal Benedetto Pamphilj, también fue un consumado promotor artístico y coleccionista de arte de enorme repercusión en el panorama romano del último cuarto del Seiscientos. Gran parte de su vida la destinó a la construcción, renovación y decoración de sus distintas propiedades, para cuya ornamentación amasó una megalómana colección compuesta por cerca de 1.400 pinturas. Su apartamento en el *palazzo* familiar del Corso centraría su dedicación, en el cual dispuso un conjunto de alrededor de 400 lienzos que son una fiel manifestación de la especial predilección que expresó por géneros como el paisaje, la naturaleza muerta de flores, frutas y animales y las escenas de género, siguiendo la estela del gusto implantado por sus antecesores,⁶⁸⁷ y en cuya ordenación se observa una especialización

⁶⁸⁴ CAPPELLETTI, Francesca. “La galería Doria Pamphilj. El retrato de Inocencio X Pamphilj y la historia de la colección”. En: ANTONIO, Trinidad de (com.). *Velázquez. El papa Inocencio X de la Galería Doria Pamphilj de Roma*. Catálogo de la exposición celebrada del 8 de enero al 15 de febrero de 1996. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996, p. 17-19. CAPPELLETTI, Francesca. “Il Palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria secentesca”. En: DE MARCHI, Andrea G, 2008, p. 33-35 y 48-50.

⁶⁸⁵ MAGNUSON, Torgil. “El arte en la época de Inocencio X”. En: ANTONIO, Trinidad de (com.), 1996, p. 104-105.

⁶⁸⁶ (293) “*Un Quadro in tavola, alto Palmi uno, e largo tre quari con una mezza figurina di un buffone, che ride con una pecora in braccio con sua cornice di noche liscia, mano del Dossi segnato col numero duecentonovantatre*”. CAPITELLI, Giovanna. “Nota di guardarobba dal Principe Camillo Pamphilj (1652)”. En: CAPPELLETTI, Francesca; CAPITELLI, Giovanna. *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*. Milano: Skira, 1996, p. 79.

⁶⁸⁷ LEONE, Stephanie C. “Cardinal Benedetto Pamphilj’s Art Collection: Still-life painting and the Cost of Collecting”. En: LEONE, Stephanie C (coord). *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*. Boston College Museum of Art, 2011, p. 97-122.

iconográfica atendiendo a los temas representados.⁶⁸⁸ Junto a esta primacía de pinturas, en el *guardaroba* de Benedetto de 1725 figuran de nuevo una pequeña selección de pinturas con bufones efigiados, concretamente “*due Teste d’un Buffone, et una vecchia*”;⁶⁸⁹ otra “*testa*”, una de un “*Buffone ordinario*”⁶⁹⁰ y otras dos de “*Buffoni ordinarij*”.⁶⁹¹

Estos retratos que pasaron a engrosar la colección Pamphilj no fueron heredados de la rama de los Aldobrandini a través de la figura de la princesa Olimpia y las obras que ésta cedió al patrimonio de su esposo, pues en su inventario de bienes no se halla rastro alguno de los retratos bufonescos que pertenecieron a su padre, el cardenal y reputado acaparador Pietro Aldobrandini. En su inventario del *guardaroba* de 1603 elaborado por su mayordomo, secretario y consejero, Giovanni Battista Aguchi, se menciona un retrato “*di Pallotta Nano*” de mano de Orazio Gentileschi,⁶⁹² del cual fue un ferviente admirador y poseyó numerosas obras suyas, el cual pasará en 1638 a manos del cardenal Ippolito Juniore Aldobrandini.⁶⁹³ Antes de la fecha de 1603, las colecciones de la familia Aldobrandini no eran especialmente prolíficas en lo que respecta a preceptos de calidad y cuantía artística. Sin embargo, a medida que fueron creciendo las ambiciones del clan y las necesidades de representación, sus miembros se embarcaron de lleno en la labor de compra de residencias en las que fueron acumulando un número cada vez mayor de obras de arte con que exhibir su poder, como hizo en 1601 el cardenal Pietro con el palacio del Corso que había pertenecido anteriormente a la familia della Rovere. Este escenario se convirtió en el núcleo de su colección, para cuya adecuada exhibición aplicó unos criterios de ordenación atendiendo a las tipologías arquitectónicas en que se enmarcarían las obras.⁶⁹⁴ Los Aldobrandini se establecieron como uno de los apoyos más consumados

⁶⁸⁸ CAPPELLETTI, Francesca. “Il lusso e l’ordine. Origini e storia della collezione Doria Pamphilj”. En: CAPPELLETTI, Francesca; CAPITELLI, Giovanna, 1996, p. 18-19.

⁶⁸⁹ “*Due misura di mezza Testa rapresentano due Teste d’un Buffone, et una vecchia, ordinarie, cornici negre filettate d’oro n° 700, e 701*”. DE MARCHI, Andrea G., 2008, p. 227

⁶⁹⁰ “*Uno di misura di Testa rappresenta un buffone ordinario con cornice giallo, et oro n° 703*”. DE MARCHI, Andrea G., 2008, p. 228.

⁶⁹¹ “*Due misura mezza Testa rapresentano due Teste di Buffoni ordinarij con cornice Negre, et oro, segnato n° 704, e 913*”. DE MARCHI, Andrea G., 2008, p. 228.

⁶⁹² 136 “*Un ritratto di Pallotta Nano di Oratio Gentileschi*”. D’ONOFRIO, Cesare. “Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603”. *Palatino*, 1964, VIII, p. 161.

⁶⁹³ 181 “*Un ritratto di Palotta nano come si dice d’Horatio Gentilisco in tela alto plami sei in circa*.” Inventarium bonorum heredit.rum bo: Emin.mi et Ill.mi D. Card.lis Hippolyti Aldobrandini...D.a Olimpia Aldobrandina Borghesia...Die nona Septembreis 1638. Extraído de The Getty Index Databases: <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (12/09/2021).

⁶⁹⁴ CAPPELLETTI, Francesca. “An Eye on the Main Chance: Cardinals, Cardinal-Nephews, and Aristocratic Collectors”. FEIGENBAUM, Gail (ed.), 2014, p. 80-82.

de la monarquía hispánica en Roma. Cuando el 25 de marzo de 1600 se produjo la llegada del virrey conde de Lemos desde Nápoles se sucedieron un conjunto de celebraciones y solemnidades en la ciudad para mostrar su lealtad a la facción española, en las cuales cardenal Aldobrandini ejerció como anfitrión de su honorífico invitado, al que agasajó con un fastuoso banquete en su palacio que fue todo un alarde de magnificencia.⁶⁹⁵

El clan de los Ludovisi también se desveló como fieles protectores de los intereses de la corona, quienes aprovecharon las celebraciones públicas que durante tres días transcurrieron en la capital en 1658 con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero para desvelar sus inclinaciones hispanófilas,⁶⁹⁶ pues desde tiempo atrás venían manteniendo una estrecha relación con la monarquía hispánica y parte de sus ínclitos cortesanos. Durante su embajada romana, el III duque de Alcalá mantuvo un fructífero encuentro con el cardenal Ludovico Ludovisi donde tuvieron la oportunidad de intercambiar intereses culturales, justo cuando el italiano se encontraba en el momento álgido de su carrera como coleccionista, por lo que le proporcionó al duque un modelo de patronazgo y magnificencia desconocido hasta entonces en España, al mismo tiempo que le obsequió con una Virgen adorando al niño de Guido Reni.⁶⁹⁷ Tras su muerte en 1623, el príncipe Niccolò Ludovisi heredó de su hermano buena parte de sus bienes, entre los que se incluía su villa romana y su colección de pinturas.⁶⁹⁸

De origen boloñés, el que en origen fue cardenal Niccolò Ludovisi mantuvo unas estrechas relaciones con la monarquía de Felipe IV que no sólo atendían a cuestiones relativas al ámbito de la política y la diplomacia, sino que también abarcaban el terreno cultural, como ya hizo años antes su hermano. Tras una negociación con el monarca español que le permitió ser investido príncipe del pequeño estado de Piombino, situado en la costa toscana y que tanto ambicionaba, acabó desempeñando diversas donaciones de obras de arte a la colección real española como presente por los apoyos prestados, entre las que se encontraban la *Bacanal de los andrios* y la *Ofrenda a Venus* de Tiziano, las cuales fueron entregadas al conde de Monterrey como representante del rey en Roma con destino a la corte de Madrid.⁶⁹⁹ Las relaciones entre los Ludovisi y España se

⁶⁹⁵ DANDELET, Thomas James, 1999, p. 41.

⁶⁹⁶ DANDELET, Thomas James, 1999, p. 46.

⁶⁹⁷ BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L., 1987, p. 239.

⁶⁹⁸ Sobre la colección de pinturas del cardenal Ludovico Ludovisi: WOOD, Carolyn H. "The Ludovisi Collection of Paintings in 1623". *The Burlington Magazine*, 1992, vol. 134, nº 1073, p. 515-523.

⁶⁹⁹ Sobre esta cuestión: LÓPEZ CONDE, Rubén. "Las relaciones artísticas entre el príncipe Ludovisi y la monarquía española. Nuevos datos y evidencias". *Locus Amoenus*, nº 17, 2019, p. 45-65.

consolidarían en el transcurso de la centuria debido a la fidelidad que habían mostrado a la corona española mediante la defensa de los intereses de ésta en tierras italianas, lo que le granjeó a Niccolò la concesión del Toisón de Oro por parte de Felipe IV, una selectiva distinción que sólo se otorgaba a quienes se habían involucrado en la defensa de la causa española, y al que poco después se añadiría el beneficioso cargo de virrey de Aragón, que aceptó de buen grado.⁷⁰⁰

Como destacados coleccionistas del Seiscientos, entre los bienes de la familia Ludovisi también se registra en fecha de 1670 una pintura de naturaleza truhanesca que representa un “*Buffone con bocca aperta*”,⁷⁰¹ del cual no se especifica su autor, ni tampoco cuál de los miembros de la insigne familia pudo ser su propietario. Atendiendo a las fechas del inventario es probable que pudiera haber sido propiedad del príncipe Niccolò, que fue un reseñable mecenas de la escena romana; o de su hijo, el príncipe Giovan Battista Ludovisi, quien falleció en 1669.

Por otro lado, quienes también participaron activamente de los festejos por el anuncio del nacimiento de Felipe Próspero fueron los Borghese, uno de los linajes papales más relevantes, cuya fama se debía en buena parte a su actividad como protectores de las artes. En 1611, cuando don Diego Mexía se encontraba ejerciendo su carrera militar en la corte archiducal de Flandes, realizó un viaje a Roma para atender unos asuntos personales que consistían en solicitar ayuda al papa con motivo de unos negocios que podrían estar relacionados con la autorización de la herencia del cardenal Dávila. En la capital italiana, además de entrevistarse con el papa Pablo V, se ha señalado que hubo de tener contacto con otro representante integrante de la corte pontificia, el cardenal Scipione Borghese.⁷⁰² El papa, y especialmente su sobrino Scipione, resultaron ser ambiciosos mecenas que gastaron espectaculares sumas de dinero en palacios, iglesias, capillas y colecciones de pinturas. Sobre este último aspecto, los marcados gustos del cardenal motivaron la explotación de nuevos géneros pictóricos como el bodegón y el paisaje, así como el resurgimiento de temas paganos y una preponderancia de temas frívolos alejados de las exigencias de la teoría artística más dogmática y restrictiva, en un alarde de libertad y

⁷⁰⁰ GARCÍA CUETO, David. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 160-161.

⁷⁰¹ “*Un quadretto di testa e busto di un Buffone con bocca aperta alt. P.mi 2 in. C.a e con cornice dorata*” Extraído de The Getty Provenance Index.Databases: <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (12/09/2021).

⁷⁰² PÉREZ PRECIADO, José Juan, 2010, p. 83.

experimentación que le llevó a conformar una sobresaliente colección cuyo principio rector era el placer casi hedonista por este arte.⁷⁰³

El contacto con Scipione tuvo que impresionar enormemente al joven Diego Mexía, pues como sobresaliente mecenas y ávido coleccionista de la Roma contemporánea le brindaría al español la posibilidad de aprehender unos perfeccionados modelos cortesanos de mecenazgo y colecciones dignos de imitar, tal y como ya habrían hecho anteriormente otros aristócratas romanos.⁷⁰⁴ Justo en los años en que Leganés se encontraba en Roma, el cardenal se hallaba inmerso en la labor de compras para la decoración de varios palacios de la capital, propiedad de reseñables familias aristocráticas. Para ello recurrió a los servicios de numerosos artistas y entendidos, algunos de los cuales estaban inmersos en la decoración de su palacio emplazado en el Quirinal –actualmente palacio Rospligiosi-Pallavicini–. En aquella suntuosa fábrica el marqués de Leganés pudo admirar durante su periplo romano y quedar maravillado frente a tal majestuoso despliegue pictórico, ornado con obras de Guido Reni el Cavaliere d’Arpino, Orazio Gentileschi o Paul Brill, de los cuales adquirió con el tiempo algunos lienzos para articular su reputada colección.⁷⁰⁵

De la misma manera que las familias mentadas en las páginas precedentes, el clan de los Borghese también recurrió a la posesión de algunas pinturas del género bufonesco. Entre los bienes inventariados en 1693 de Giovan Battista Borghese, príncipe de Rossano, dispuestos en la residencia palaciega de la familia ubicada en Campo Marzio figuran el “*ritratto di un Buffone*” de mano del “*Giorgione*”,⁷⁰⁶ junto a otro retrato del mismo pintor en el que de nuevo aparece efigiado “*un Buffone*”,⁷⁰⁷ además de una última pintura anónima de “*un Buffone che ride*”, que recientemente se ha identificado como obra de Annibale Carracci (fig. 34).⁷⁰⁸

⁷⁰³ HASKELL, Francis, 1984, p. 44.

⁷⁰⁴ Sobre la labor como mecenas y coleccionistas del cardenal Borghese: HASKELL, Francis, 1984, p. 44-45; además de: COLIVA, Anna. “Casa Borghese. La committenza artistica del cardinal Scipione”. En: *Bernini Scultore, Las Nascita del Barrocco in casa Borghese*. Catálogo de la exposición celebrada en la Galleria Borghese de Roma, del 15 mayo al 20 septiembre de 1998, Roma: De Luca 1998, p. 390-420.

⁷⁰⁵ Una descripción del palacio del cardenal Borghese y de su colección pictórica en: PASTOR, Ludwig. *Historia de los Papas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1944, XXVI, p. 364-367

⁷⁰⁶ 138 “*Accanto al detto sotto il Cornicione un quadro di 4 palmi di un ritratto di un Buffone del n° 42 con cornice dorata del Giorgione*;

⁷⁰⁷ 146 “*Accanto sotto al Cornicione un quadro in tela alto 4 palmi con un Buffone del n° 421 con cornice indorata del Giorgione*”.

⁷⁰⁸ 405 “*Sotto a detto un quadretto alto due palmi con un Buffone che ride del n° 488 Segnato dietro Cornice dorata, Incerto*”. DELLA PERGOLA, Paola. “L’Inventario Borghese del 1693 (II)”. *Arte Antica e Moderna*, 1964, n° 28, Ottobre/diciembre, p. 462.

A comienzos del Setecientos, junto a estas pinturas recogidas en la residencia urbana de la capital, los herederos del clan Borghese añadirían una nueva pieza bufa a los bienes familiares, emplazada esta vez en la solariega villa de Mondragone, cerca de Frascati. Se trata de un retrato que aparece mencionado por primera vez en 1705 como “*un buffone a tavola che tiene un fiasco in mano ed all'altra un bicchiere in atto di ridere (...)*”,⁷⁰⁹ el cual fue heredado por Camillo Borghese en 1737.⁷¹⁰ La villa ofrecía una mayor libertad para experimentar diferentes esquemas decorativos, a diferencia de los palacios de la capital, donde los objetos estaban limitados a la división de espacios en los que eran desplegados.⁷¹¹ La de Frascati se erigió como una villa suburbana de recreo destinada a los beneficios y placeres del *otium* cultivado, así como en un escenario simbólico de representación del estatus papal de la familia y del prestigio social de su inveterado linaje en la aristocracia romana;⁷¹² una costumbre la de tener residencias campestres fuera del núcleo urbano de la capital que fue bastante común entre la distinguida nobleza romana.⁷¹³

En última instancia, junto a los linajes papales mencionados, la corona española encontró en el clan de los Colonna a uno de sus más insignes feudatarios de entre la aristocracia romana desde la segunda mitad del Quinientos. La afluencia de familias recién ennoblecidas, dotadas de grandes fortunas y favorecidas por el pontífice permitió su consolidación social en el medio romano, donde desempeñaron un papel de relevante protagonismo en el transcurso del Seiscientos. El linaje de los Colonna se enmarcaba entre la más alta y antigua nobleza italiana, los cuales evidenciaban una identidad dual al presentarse tanto como vasallos del papa como fieles defensores de la facción española en Roma. Sus miembros estuvieron estrechamente vinculados a la monarquía hispánica desde la temprana fecha de 1497 como fieles partidarios de la causa española. La lealtad ofrecida al Imperio español durante más de un siglo como servidores militares y el apoyo brindado en la consolidación de los españoles en el paisaje social romano —especialmente

⁷⁰⁹ “*Un quadro con un Buffone a tavola che tiene un fiasco in mano ed all'altra un bicchiere in atto di ridere, con ciambelle, formaggio, noci e pane affettato alto p[al]mi cinque largo sei, e mezzo*”. Extraído de The Getty Provenance Index Databases: <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (12/09/2021)

⁷¹⁰ “*Un quadro con buffone a tavola, ossia svizzero, che tiene un fiasco in una mano, e nell'altra un bicchiere in atto di ridere, con due ciambelle, formagio, noci, e pane affettato, alto Palmi cinque, e largo Palmi sei, e mezo, con cornice nera, e battente dorato*”. Extraído de The Getty Provenance Index Databases: <https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (12/09/2021)

⁷¹¹ CAPPELLETTI, Francesca, 2014, p. 82.

⁷¹² EHRLICH, Tracy. *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

⁷¹³ EHRLICH, Tracy. “City and Country: A System of Properties”. En: FEIGENBAUM, Gail (ed.), 2014, p. 41-45.

durante el complicado pontificado de Urbano VIII en la década de 1640 y el apoyo prestado a los franceses— les hizo merecedores de diferentes recompensas económicas, títulos y privilegios, cuya mayor distinción fue ser investidos miembros de la orden del Toisón de Oro, siendo el primero en recibir el collar Marco Antonio II en 1559.⁷¹⁴

Este prestigioso distintivo sería heredado, entre otros, por el Condestable de Nápoles Lorenzo Onofrio Colonna, primogénito de Marcantonio di Filippo Colonna, virrey de Sicilia, el cual se trasladó en 1641 a Roma tras el nombramiento de su padre como Gran Condestable de Nápoles, cargo que heredó tras su muerte en 1659, junto con el de titular del Toisón de Oro tras ser nombrado Grande de España en 1670. El Condestable no destacó precisamente en el ejercicio de las armas, pero sí tuvo un papel protagónico en el ambiente cultural romano de la segunda mitad del siglo XVII, donde se postuló como un reputado mecenas y sabio coleccionista. Tras la muerte en noviembre de 1687 del virrey de Nápoles don Gaspar de Haro Guzmán, marqués del Carpio, Lorenzo ostentó brevemente el cargo hasta enero del año siguiente, donde trató de hacerse, en vano, con la excelsa colección artística del diplomático español hasta en dos ocasiones. Aun así, éste acabaría conformando una magnífica colección de más de quinientas pinturas en el palacio de piazza di Santi Apostoli que prueban sus cualidades como diletante artístico, la cual se sustentaba sobre aquellas que heredó de sus de sus antepasados, los condestables Filippo I, Marcantonio V y el cardenal Girolamo I, y las que posteriormente iría incorporando mediante una activa campaña de compras y encargos. Así, demostraba de manera ejemplificante cómo los barones romanos exhibían su honor y magnificencia a través de laboriosas campañas de mecenazgo y coleccionismo.⁷¹⁵

Los orígenes de la *quadreria dei Colonna*, constituida en buena parte por retratos de antepasados, personajes ilustres, la familia real⁷¹⁶ y diversos temas sacros se deben, en realidad, a las representativas figuras del condestable Filippo I y Marcantonio V. Este último sería el encargado de introducir las novedades de la pintura romana contemporánea en la colección familiar, con cuadros que versaban sobre historias mitológicas,

⁷¹⁴ DANDELET, Thomas. “The ties that bind. The Colonna and Spain in the Seventeenth Century”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.), 2007, vol. I, p. 543-550.

⁷¹⁵ CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. “El viaje a Zaragoza de Lorenzo Onofrio Colonna, virrey de Aragón (1679-1681), a través de su correspondencia”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. (coords.), 2010, p. 683-686.

⁷¹⁶ BODART, Diane. “I ritratti dei re nelle collezioni nobiliari romane del Seicento”. En: VISCEGLIA, M^a Antonietta (ed.). *La novità romana in età moderna*. Roma: Carocci Editore, 2001, p. 307-352.

naturalezas muertas, paisajes y escenas de género.⁷¹⁷ Un variopinto repertorio entre los que Marcantonio poseía los retratos “*d’Un Buffone con una maschera*”⁷¹⁸ y de otro “*Buffone che ride*”;⁷¹⁹ unos gustos que serían heredados por su hijo, Lorenzo Onofrio, principal impulsor del esplendor que alcanzó la galería, integrada a su muerte por más de 4.000 pinturas.

Establecida como un referente indiscutible, la reputada fama de la colección amasada pacientemente por el condestable Colonna fue tal, que cuando el marqués del Carpio permaneció en Roma con motivo de la embajada extraordinaria ante la Santa Sede pudo contemplar distendidamente en octubre de 1679 esta célebre *galleria*, aprovechando la ausencia temporal del condestable de tierras italianas, coincidiendo con su nombramiento como virrey de Aragón. Durante su visita a la galería *colonnese*, como ferviente amante de las artes Carpio pudo deleitarse con las obras exhibidas, pero también hacer alarde de sus nutridos conocimientos sobre pintura, atribuyendo con avezado ojo analítico la autoría de los cuadros y deliberar sobre su calidad. Este aspecto era muy común en estos espacios pensados para al recorrido tanto físico como visual del espectador, en el que se establecía una nueva relación con la colección de pinturas como lugar idóneo para la observación, el deleite y el entendimiento de este noble arte. Puesto al corriente de la visita del embajador español, el condestable solicitó con posterioridad una detallada relación de las obras que fueron de su agrado y los comentarios hechos al respecto. Las relaciones de Carpio con la familia Colonna se iniciaron nada más conocer su nombramiento para el cargo de la embajada en 1677, periodo en el que mantuvo una serie de contactos con Lorenzo Onofrio –quien también estuvo pendiente de las novedades relativas a la colección del marqués– que, más allá de cuestiones estrictamente políticas, también se ocupaban de lo referente en materia artística, desvelando una disimulada rivalidad entre ambos en términos culturales.

La decoración de la galería es un fiel reflejo de los gustos e intereses artísticos del condestable Colonna, integrada mayoritariamente por artífices modernos como Nicolas Poussin, Carlo Maratta, Claudio de Lorena, Guido Reni, Michelangelo Cerquozzi o el napolitano Salvatore Rosa –por citar una selección de los más representativos–, y en la

⁷¹⁷ GOZZANO, Natalia. *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Roma: Bulzoni, 2004, p. 25-31.

⁷¹⁸ [67] “*Un quadro d’Un Buffone con Una maschera In mano con la Cornice negra con profilo d’oro*”. SAFARIK, Eduard A., *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 2, Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*. Munich: Saur, 1996, p. 56.

⁷¹⁹ [54] “*Quadro in ritratto di Buffone che ride simile al sud.o n. I*”. SAFARIK, Eduard A., 1996, p. 78.

que predominaban los géneros “menores” de carácter decorativo, como las mitologías, paisajes, marinas, naturalezas muertas con flores y frutas, pintura de género, retratos y una elevada presencia de *bambociatte*;⁷²⁰ unas preferencias artísticas que también habían manifestado otros coleccionistas de análoga reputación del *Seicento*. No obstante, también hubo lugar para unas peculiares pinturas que representaban algunas de las máscaras más representativas de la *commedia dell'arte*, como la de Pulcinella, Pantalone, Coviello o Zanni, que fueron realizadas por el pintor napolitano Salvator Rosa, lo cual estaría sobradamente justificado por el hecho de que el Condestable también destacó en el panorama cultural romano como afamado mecenas teatral, y que después serían heredadas por su hijo, Filippo II.⁷²¹

Esta desmesurada afición por las “*bizarrie*” que expresó Lorenzo Onofrio no quedó ahí, pues también se hizo con una estimable cantidad de retratos de diferentes bufones a lo largo de su trayectoria acaparadora. Entre los “*Quadri diversi di Pittura*” del inventario del *guardaroba* de 1644 aparecen el retrato de un “*buffone, in atto di ridere*”⁷²² y una “*testa di un Buffone che ride*”;⁷²³ más tarde, en el inventario de 1679 que se hizo “*in sua assenza per l'andata di Vice Ré di Aragona*” figura “*l'effigie d'un buffone con cornice allá spagnola*”;⁷²⁴ mientras que entre los bienes que se inventariaron tras su muerte en 1689 se hallaban las imágenes de “*un buffone che rride con berettino bianco*”,⁷²⁵ “*una meza figura d'un buffone che una mano tiene una fiaca di stagno e con l'altra un bicchieri di vin rosso*”⁷²⁶ y una “*Testa di un Buffone Con un Collarone a Lattuga*”.⁷²⁷ Aunque no se especifica su ubicación exacta, todas ellas se entremezclaban con paisajes, diferentes retratos, santos y vírgenes, conformando un heteróclito repertorio.

⁷²⁰ GOZZANO, Natalia, 2004, p. 106, 124-126.

⁷²¹ GOZZANO, Natalia. “Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell'arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento”. En: EBERT-SCHIFFERER, Sybille; LANGDON, Helen; VOLPI, Caterina (eds.). *Salvator Rosa e il suo tempo (1615-1673)*. Roma: Campisano, 2010, p. 103-122.

⁷²² [32] “*Quadro in tela da testa, con un buffone, in atto di ridere, sua Cornice nera filettata d'oro*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 91.

⁷²³ [94] “*Quadretto in tela alta p.mi 1 ½ in circa, con testa di un' Buffone che ride, con sua Cornice allá Fiorentina, dorata tutta*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 94.

⁷²⁴ [180] “*Un quadro di p.mi 4 e 4 con l'effigie d'un buffone con cornice allá spagnola dorata opera di*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 128.

⁷²⁵ [153] “*Un ritratto di un buffone che ride con berettino bianco in testa in tela di misura sudetta e cornice di noche*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 151.

⁷²⁶ [417] “*Un quadro in tela di cinque palmi p. traverso con cornice nera con un filetto d'oro vi e una meza figura d'un buffone che una mano tiene una fiacca di stagno e con l'altra un bicchieri di vin rosso sopra d'una tavola vi sono dui ciammellari una pagnotta un mezo cacio grande un fiasco et etc.*” SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 162.

⁷²⁷ [1830] “*Una Testa di un Buffone Con un Collarone a Lattuga*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 228.

En definitiva, se trata de unas pinturas que responden de manera exclusiva a los gustos decorativos heterogéneos del condestable Colonna, muy en sintonía con las modas del período en las que se producía una coexistencia dispar como resultado de la transformación de la cultura artística del Barroco. Este hecho permitió aproximar estos géneros pictóricos a *connoisseurs* de su talla, quien no se dejó influenciar por las rígidas imposiciones dictadas por influyentes teóricos como Mancini en sus *Considerazione sulla pittura* (Roma, 1656-57), redactadas medio siglo atrás, sobre la conveniente configuración por cronologías, temas y escuelas, sino que se basó en otros modelos nobiliarios fundamentados sobre criterios eminentemente escenográficos.⁷²⁸

Tiempo después, el hijo de Lorenzo Onofrio, Filippo II Colonna, además de suceder a su padre como Gran Condestable del reino de Nápoles también resultó ser un destacado mecenas con unos gustos muy similares a los de su progenitor. Así, el nutrido repertorio de “*bambociatte*” de Van Laer y Cerquozzi que inundaban las colecciones nobiliarias italianas del siglo XVII, pasarían a engrosar el conjunto del entonces heredero del insigne legado de los Colonna. Estas pinturas festivas estarían acompañadas por buena parte de los “*buffoni*” de la colección paterna, aunque la redacción de este inventario fechado en 1714 ofrece más datos acerca de las posibles autorías con respecto a los anteriores, desvelando identidades tan significativas como Carraci o Guercino como pinceles autores. Entre los nobles muros de distintas “*estanza*” y “*facciata*” del palacio di Santi Apostoli se establecieron las imágenes de “*un buffone della squola del Caravaggi*”,⁷²⁹ el cuadro de “*un buffone, che beve originale del Carragi*”,⁷³⁰ un anónimo holandés que representa “*due buffoni con una donna dj maniera olandese*”,⁷³¹ el diseño de “*tre buffoni originale del Guercino*”,⁷³² una “*testa d’un buffo originale del Caravaggi*”,⁷³³ otro con “*bicchiere di vino in mano (...) copia di Michel Angelo dj Caravaggi*”⁷³⁴ y dos “*teste dj*

⁷²⁸ GOZZANO, Natalia, 2004, p. 165-166.

⁷²⁹ [349] “*Un quadro in tela dj mezza testa per alto rapp.te un buffone della squola del Caravaggi con cornice dorata usata spett.e come sopra*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 272.

⁷³⁰ [692] “*Un quadro in tela dj mezza testa per alto rapp.te un buffone, che beve originale del Carragi cornice dorata spett.e come s.a*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 292.

⁷³¹ [833] “*Due quadri maggiore d’un palmo per Traverso rapp.ti uno una marina originale di Vandercable, e l’altro in tavola due buffoni con una donna dj maniera olandese con sue cornici nere, e riporti intagliatj doratj spettantj come sopra*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 301.

⁷³² [1136] “*Un disegno di Palmi uno per traverso rapp.te tre buffoni originale del Guercino con sua Cornice dorata spett.e come s.a*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 318.

⁷³³ [1495] “*Un quadro in tela da mezza testa piccola per alto rappresentante una testa d’un buffo originale del Caravaggi con sua Cornice antica dorata spettante come sopra*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 339.

⁷³⁴ “[1512] “*Un quadro in tela di palmi sei, e quattro per traverso rappresentante un buffo con bicchiere di vino in mano, e tavola avanti con robba da mangiare, copia di Michel Angelo dj Caravaggi con sua Cornice nera e battentino dorato spettante come Sopra*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 340.

buffoni”, una “*a lo stile del Caravaggi*”, y otra “*al stile del Tintoretto*”.⁷³⁵ El conjunto resulta en una extensa escenografía bufa, repartida en diversas estancias y espacios como el “*camerone o Galleria grande*”, una “*stanza grande che segue*”, una “*stanza à detta mano dritta*” de la “*media stanza*” o el “*ripiano sopra li scalini à capo la galleria*”. Se observa, pues, una dispersión entre diferentes habitáculos que no le confiere unidad discursiva, sino que, como en el resto de colecciones mentadas, parece atender a una acumulación decorativa.

En suma, el paseo por esta selección de colecciones de integrantes de la curia romana y de familias de la alta aristocracia italiana que, en su mayoría, resultaron ser destacados feudatarios de la monarquía hispánica, desvela un sugerente interés por las pinturas de *nani* y *buffoni* en las pinacotecas de sus residencias palaciegas cimentado en fórmulas estéticas arquetípicas por lo genérico de sus cualidades y atributos. El revelador incremento de géneros tradicionalmente denostados por la teoría artística como paisajes, bodegones o las populares “*bambocciate*” manifiestan los síntomas de un gusto moderno y actualizado en el planteamiento de estos microcosmos particulares del Barroco italiano, cuya base se construye sobre los pilares de la magnificencia y el prestigio social; unos parámetros que también se observan en la proyección de las colecciones hispánicas del siglo XVII, y en los cuales podría haber incurrido en cierta medida el impacto de la experiencia italiana allí aprehendida.

3.3. Desenlace de una travesía nobiliaria entre España e Italia. ¿Caminos encontrados?

El itinerario de los cortesanos españoles se desvela casi como una diligencia necesaria para prosperar en sus pretensiones acumulativas en el ámbito del coleccionismo de pintura, conexas con la difícil y desigual trayectoria cortesana. A su llegada al territorio italiano para desempeñar diferentes acciones políticas en nombre de Su Majestad, los egregios nobles entablaron contacto durante sus itinerarios individuales una serie de relaciones plurales con artistas, coleccionistas, príncipes, cardenales y nobles que, sin duda, aumentarían sus apetencias artísticas. El conocimiento directo de las

⁷³⁵ [1532] “*Due quadri dj palmi uno, e mezzo per alto rapp.ti due teste dj buffoni una su lo stile del Caravaggi con Cornice dorata, e battente intagliato à bottoncini, e l'altro su lo stile del Tintoretto con Cornice liscia dorata spett.j come sopra*”. SAFARIK, Eduard A, 1996, p. 341.

colecciones de arte y galerías de estos reputados príncipes supuso una bocanada de novedad y perfeccionamiento en las maneras de coleccionar, relacionarse y promocionar las artes por parte de los coleccionistas de la corte, quienes habían podido conocer mediante esta experiencia enriquecedora maneras muy diferentes a lo que habían visto hasta entonces en el entorno local de la corte de Madrid, contrayendo así una innegable deuda con el imaginario italiano.

Los cauces del coleccionismo pictórico del Barroco italiano respondían a las nuevas necesidades de la sociedad de la época, evidenciando un tránsito de los solitarios e intimistas tesoros o *studiolo* al bullicio ornamental de la *galleria*, como también sucedió con las colecciones del ámbito hispánico a partir de la paulatina transición de los ajuares familiares y artefactos culturales a la galería de pinturas como triunfo supremo del arte de la pintura. Estas reputadas colecciones que se armaron en el interior de los palacios nobiliarios italianos no sólo eran una muestra sintomática de una manifiesta sensibilidad artística por parte de su poseedor, sino que albergaban, a su vez, un componente cultural en términos de prestigio social y virtud, lo que hacía de ello un fenómeno que era extensamente emulado, cuyo alcance iba incluso más allá de las posibilidades de las familias de la alta aristocracia.⁷³⁶ En ambos contextos, el contenido de las empresas de coleccionismo y mecenazgo emprendidas por la clase nobiliaria se circunscriben a unas necesidades de promoción política así como de su persona y su linaje, para lo cual se sirvieron de una diversidad de artefactos culturales y efectistas recursos escenográficos que ayudarían a codificar su imagen en la sociedad, siendo el abigarramiento de sus pinacotecas o *quadrerie* uno de los recursos de mayor validez en sus aspiraciones. Así, este circuito artístico cruzado advierte unos parámetros análogos tanto en las colecciones españolas como en aquellas visionadas dentro del territorio italiano, desvelando una pulsión compartida en una y otra dirección.

Si bien lo granado de la nobleza italiana escogió los estratégicos lugares de la piazza Navona y la piazza de Santi Apostoli para la construcción de sus fábricas y la promoción de sus identidades nobiliarias, con la necesaria articulación de estas magníficas escenografías en que abundaban los géneros “menores”, tan del gusto de sus linajudos

⁷³⁶ Sobre esta cuestión en el terreno hispánico: “La pintura: un objeto de distinción social”. En: PORTÚS, Javier, 1999, p. 67-73. Para el caso italiano: PICCIONI, Matteo. “Emulari i nobili: tessuti e parati nelle abitazioni degli “huomini di stato mediocre” nella Roma del Seicento”. En: RODOLFO, Alessandro; VOLPI, Caterina (coord). *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell’arte del Barocco*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2014, p. 421-431.

propietarios, los nobles afincados en Madrid siguieron un patrón similar. El trazado urbano del Paseo del Prado y de los Jerónimos se convirtió en el transcurso del siglo XVII en el escenario idóneo donde los diferentes nobles españoles que se trasladaron a la capital del reino para ejercer sus correspondientes cargos en la corte construyeron una escenografía ajustada a sus particulares necesidades de ocio y de representación social y familiar.

La arquitectura de estas villas suburbanas se convirtió en el microcosmos en que descansaban aquellos heteróclitos repertorios artísticos conformados, en su inmensa mayoría, por pinturas de géneros profanos que respondían a los gustos estéticos de sus poseedores, parte de las cuales trajeron en sus equipajes al concluir sus andanzas en tierras italianas. Una vez instalados en sus cómodas propiedades, los lienzos se depositaron en una continua sucesión de estancias y galerías que articulaban todo el conjunto, cuyos criterios de organización –más o menos funcionales– respondían por lo general a los gustos personales de estos coleccionistas, y en donde los géneros de cariz decorativo tuvieron una presencia reseñable, que se ha puesto en relación con las *villeggiature* italianas en colecciones como la de Carpio. Si bien es cierto que tanto en una como en otra geografía se procedió a la introducción –con mayor o menor intensidad– de imágenes de bufones o *buffoni* entre el repertorio de sus prestigiosas pinacotecas, en ambos casos la historiografía parece obviarlas en el análisis de la planificación de los discursos expositivos, adjudicándoles una idéntica finalidad ornamental que las relegaba a espacios privados o subsidiarios en ambos escenarios, lo cual parece efectuarse en ambas penínsulas artísticas reparando en la banalidad de su decorado.

Cuando Velázquez regresó a España en 1651 tras concluir su segunda jornada italiana, el rey Felipe IV le escribió una carta de su puño y letra a don Luis Méndez de Haro en la que decía: “El señor Velazquez ha llegado, y traído unas pinturas”.⁷³⁷ Sin embargo, Velázquez no fue el único miembro de la corte española que volvió de Italia con pinturas. Los reputados coleccionistas mentados en las páginas precedentes, como el III duque de Alcalá, el conde de Monterrey o el marqués del Carpio, destinados en acción diplomática a destinos tan relevantes de la política europea como Roma y Nápoles, donde ejercieron como embajadores y virreyes para preservar los intereses de la corona, también regresaron de sus misiones cargados en sus equipajes con suntuosas obras de arte, además

⁷³⁷ PALOMINO, Antonio, 1796, p. 505

de nuevas experiencias, numerosos contactos y ventajosos conocimientos relativos a la materia de mecenazgo y coleccionismo.

De aquellos representativos destinos también trajeron una pequeña reunión de pinturas en las que se efigiaba algún gracioso bufón, enano o sujeto de aspecto prodigioso para incluir en sus pinacotecas particulares, lo cual certifica su circulación en el mercado italiano y su exhibición en las colecciones que miembros de la curia y la nobleza filoespañola articularon en sus palacios nobiliarios, que frecuentaban con asiduidad los embajadores durante su ejercicio político. Así pues, este itinerario cortesano que cruzaba los caminos de España e Italia desvela la proyección de estas figuraciones más allá del suelo de Madrid, donde la colección real se había contemplado como el modelo principal y casi absoluto para llevar a cabo la articulación de las grandes colecciones nobiliarias del siglo XVII, también en lo referente a la adquisición de retratos de bufones y enanos.

Con todo, el modelo regio fundado por los Austrias resulta palmario en los programas analizados, pero tras rebasar las fronteras de Madrid y explorar una parte del prolífico horizonte italiano, tal vez sea conveniente demudar el revelador título del ilustre e hiperbólico libro cronista de Alonso Núñez de Castro sobre las grandezas de la madrileña corte y su inigualable parangón, y concluir esta travesía cruzada con la elocuente enunciación que No sólo Madrid es Corte.

4. VARIA FORTUNA DE LAS COLECCIONES BUFONESCAS

4.1. Objetos percibidos

4.1.1. Imágenes enmudecidas

“Esta galería de bufones, enanos, idiotas y harapientos, corresponde a la parte de sombra de la obra de conjunto de Velázquez. Debió de tener un lugar en el apéndice de la estética de lo feo. Había nacido en una época de decadencia, en una corte que llevaba los estigmas de la depravación en lo material y espiritual, en las costumbres como en la moda. Su mirada de observador, fría y aguda, no salió nunca del camino de lo desagradable, y el azar había puesto en el trono, en Madrid como en Roma, modelos particularmente ingratos. La observación pictórica necesita, indudablemente, en la representación de los hombres, sentido de la medida; cuanto más valor atribuye la precisión en lo particular, tanto más pronto encuentra el resorte de lo feo.”⁷³⁸

Con estas palabras concluyó Carl Justi el análisis dedicado a la velazqueña galería de bufones, enanos y truhanes en su decimonónica monografía sobre el pintor. Aunque el cometido inicial del historiador alemán fue poner de relieve la revolución que supuso la transgresora paleta de Velázquez en la pintura occidental, ajena a las perfecciones e idealismos de una anquilosada estética tradicional, su discurso acabó tomando una dirección algo menos renovadora –tal vez de manera inconsciente o inintencionada–, confiriéndole un valor morboso a estas imágenes como la evidente expresión visual de una sociedad corrompida en múltiples aspectos, enmarcándolas finalmente en la denostada categoría de “estética de lo feo”, como también harían otros estudiosos.⁷³⁹

Al inicio de su célebre *Historia de la fealdad*, Umberto Eco puso de manifiesto que si a lo largo de los siglos filósofos y artistas –a los que deben añadirse críticos y teóricos– se habían preocupado en ofrecer una definición de lo bello en su afán por construir una historia de las ideas estéticas a través de los tiempos, sucedió todo lo contrario con lo feo,

⁷³⁸ JUSTI, Carl, 2000, p. 592.

⁷³⁹ “Velázquez devoted a great part of his artistic career to singing the praises of ugliness (...) but nowhere is it more brilliantly shown than in the famous series of portraits which he painted at different epochs of his life of those burlesque being who were called at Court «men of pleasure»”. BERUETE, Aureliano. *Velázquez*. London: Methuen and Co, 1906, p. 91.

quedando reducido a una mera oposición de lo bello, al que apenas se han dedicado estudios extensos, sino meras alusiones parentéticas y marginales.⁷⁴⁰ Estos “retratos de lo diferente”,⁷⁴¹ como así definiera Estrella de Diego a este políptico de alteridades figurativas que desafiaban lo regular establecido, fueron condenados y censurados por su naturaleza anticanónica desde los preludios de la teoría artística del Siglo de Oro, entre cuyas páginas generalmente fueron objeto de sonado vituperio por percibir las como el desagradable resultado de unos “ignorantes pinceles”.

En realidad, los retratos de bufones y enanos no figuran en los tratados de arte de manera explícita, pero puede advertirse su rastro disperso entre las menciones referidas a la particularidad de algún género artístico –generalmente de menor prestigio–, las directrices dirigidas a los pintores o la caracterización de distintos tipos o motivos dentro de la composición, pudiendo elaborar de esta manera una apreciación aproximada según las perceptivas del momento.

Un horizonte revelador se descubre en la recurrente mención a una supuesta “pintura ridícula” en las fuentes artísticas, cuya vigencia se retrotrae a la protohistoria del arte. En su enciclopédica *Historia Natural*, en la cual llevó a cabo una primera aproximación de los géneros de la pintura que a posteriori marcaría la jerarquía artística en la tradición occidental, Plinio el Viejo ya aludía a una “*minoris picturae*” que, como su propio nombre indica, tenía para éste una baja consideración por la indecencia de las composiciones representadas.⁷⁴² Siglos después, en 1582, el cardenal Gabriele Paletotti sería el encargado de ofrecer en su tratado una definición o un concepto más detallado sobre la “pintura ridícula”,⁷⁴³ desvelando que se trataba de aquella plástica originaria de

⁷⁴⁰ ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007, p. 8.

⁷⁴¹ DIEGO, Estrella de. “Pintar al otro: retratos de lo diferente”. En: ARGULLOL, Rafael *et al.* *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 233-249.

⁷⁴² HERVÁS CRESPO, Gonzalo, 2019, p. 144 y 147.

⁷⁴³ “Y puesto que de entre las varias formas de las que suele generarse tal recreación, una se causa principalmente por las pinturas que no solo están bellamente hechas, sino que tiene algo más, que excitan el corazón de represente a regocijarse, lo que llamamos ridículos (...) Además de esto debe advertirse que tal divertimento se ha de procurar a través de pinturas honestas, no lascivas o inmodestas, debiendo huir de esto en todas las suertes de recreación, para que de esta manera recreen el ánimo y no lo corrompan, por ello habrá que alejarse de las pinturas obscenas, que afectan más a los sentidos. Lo mismo opinamos de otras pinturas que representan escenas de gula, embriaguez y vida disoluta si provocan la risa en los espectadores, debiendo siempre advertir que no disminuyan la estimación de las virtudes”. PALEOTTI, Gabriele. “Discorso intorno alle imagini sacre e profane”. En: BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del cinquecento: fra manierismo e contrariforma: Gilio-Paleotti-Aldovrandi*, vol. 2. Bari: Laterza & Figli, 1961, p. 395-396.

Flandes y con especial presencia en el norte de Italia –en la zona del Milanesado–⁷⁴⁴ vinculada a lo cómico y festivo, y que bajo sus presupuestos entrañaban una bochornosa degeneración moral a partir de una estética vulgar, depravada y escatológica, lo cual se corresponde con lo que la literatura artística definió como “pintura de género”. Paleotti fue uno de los capitales impulsores de las disposiciones del Concilio de Trento en torno a la creación y exhibición de las imágenes desde una estética introspectiva y decorosa, acorde con la ideología contrarreformista. Estas figuraciones resultaban, pues, perjudiciales en el proceso de renovación dogmática y artística según las políticas de Trento, las cuales fueron asumidas y difundidas complacientemente en el ambiente hispánico por pintores-teóricos tan destacados como Vicente Carducho y Francisco Pacheco, reconocidos partidarios de un clasicismo puro.

Carducho abominaba de aquellos pintores que, subyugados por el naturalismo, se dedicaban a pintar asuntos triviales y personajes rústicos –algo que siempre se ha interpretado como un ataque velado hacia Velázquez–⁷⁴⁵, y que le llevaron a mostrarse terminantemente en contra de las escenas de género.⁷⁴⁶ Entretanto, Pacheco adoptó una actitud más permisiva y contenida como alternativa que hubo de tomar, primero, en deferencia de Velázquez, quien se había dedicado con empeño a las escenas de bodegón; y, segundo, porque supo apreciar de inmediato las posibilidades de depuración técnica que suponían estas composiciones tras contemplar los excelentes resultados alcanzados

⁷⁴⁴ Algunas referencias bibliográficas sobre la pintura de género o “ridícula”: WIND, Barry. “Pittura ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings”. *Storia dell’Arte*, nº 20, 1974, p. 25-35; MOXEY, Keith. *Aertsen, Beuckelaer, and Secular Painting in the Reformation*. New York: Garland, 1977; BORA, Giulio; PORZIO, Francesco; KAHN-ROSSI, Manuela (eds.). *Rabisch. Il grottesco nell’arte del Cinquecento. L’Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l’ambiente milanese*. Lugano: Museo Cantonale d’Arte, 1998. PORZIO, Francesco. *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*. Milán: Skira, 2008. HOCHMANN, Michel. “Les portraits de bouffons et la naissance de la peinture comique en Italie du nord au XVIe siècle”. *Studiolo*, nº 7, 2009, p. 41-54; además de los recientes estudios de: ALBERTI, Francesca: *La Peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*. Arlés: Actes Sud, 2015; BODART, Diane H; ALBERTI, Francesca. *Rire en images a la Renaissance*, Brepols: 2018; “Menacing laughter in sixteenth-century pitture ridicole”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 2020, vol. 73-74, p. 41-59. Sobre la aparición y desarrollo de pintura de género en España: HERVÁS CRESPO, Gonzalo, 2019.

⁷⁴⁵ Francisco Calvo Serraller, como gran estudioso de la teoría artística del Siglo de Oro, puso en duda la veracidad de la extendida enemistad o rivalidad entre Carducho y Velázquez a partir de los supuestos ataques disimulados que el tratadista habría dirigido al pintor en su tratado. CALVO SERRALLER, Francisco, 1981, p. 263. Sobre la fama y la envidia entre los artistas: PORTÚS, Javier. “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 135-149.

⁷⁴⁶ “(...) y no tienen poca culpa los Artífices que poco han sabido o poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte a conceptos humildes, como se ven oi, de tantos cuadros de bodegones con baxos y vilísimos pensamientos y otros de borrachos, otros de fulleros taures i cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto de aversele antojado al Pintor retratar quatro pícaros descompuestos y dos mugercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación de Artífice”. CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 338-339.

por su yerno, en las cuales reconocía cierto ingenio, motivo por el que “merecen estimación grandísima”.⁷⁴⁷ Tras mencionar a los pintores que se dedicaban a la representación de bodegones y pescaderías como imitación del natural, Pacheco alude a “otros” que, de manera independiente, “se han inclinado a pintar (...) figuras ridículas, con sugetos varios y feos para provocar a risa y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza”.⁷⁴⁸ Carducho, en cambio, estableció un repertorio fisiognómico a partir de unas características anatómicas concretas para distinguir según qué tipos sociales, y de entre los principios dictados el tratadista aseguraba que para representar la risa se “requiere los cabos de la boca arriba, las cejas arqueadas, los ojos alegres, manos abiertas e iguales”,⁷⁴⁹ tratándose de una exacta descripción paralela a la ofrecida tiempo antes por Da Vinci para establecer la distinción entre el llanto y la risa.⁷⁵⁰

Con todo lo anunciado hasta ahora, las representaciones de bufones cortesanos parecen no coincidir con una supuesta actitud “cómica” o “ridícula” derivadas de su peculiar aspecto y de su función risible, lo que no las convierte estrictamente en un mecanismo de articulación de la risa según la definición de “pintura ridícula” que Palleotti atribuyó a los temas y sugetos de las escenas de género, o con las “*compositione delle allegrezze & risi*” definidas por Paolo Lomazzo en su *Tratatto dell’arte della pittura*, basadas en “una historia ridicolosa” y una apariencia “bizarra” que pretenden “*muovere il riso*”,⁷⁵¹ ni siquiera con los “retratos” literarios de algunos de los bufones más reputados de las letras hispánicas, cuyas cómicas aventuras fueron sumamente conocidas y difundidas en la época.⁷⁵²

⁷⁴⁷ PACHECO, Francisco, 1981 [1649] libro III, cap. VIII, p. 437-438.

⁷⁴⁸ PACHECO, Francisco, 1981 [1649] libro III, cap. VIII, p. 437.

⁷⁴⁹ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 408.

⁷⁵⁰ DA VINCI, Leonardo. *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, por don Diego Antonio Rejón de Silva. Madrid: Imprenta real, 1827, p. 114-115.

⁷⁵¹ LOMAZZO, Paolo. *Trattato dell’ arte della pittura, scoltura et architettura*. In Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1585, Libro VI, cap. XXXII, p. 359-361.

⁷⁵² En un pasaje de la *Vida y hechos de Estebanillo González*, el protagonista bufón relata que, como cruel castigo por escapar de una partida de caza, su amo, el duque de Amalfi, le obligó a disfrazarse como un “animal salvático” con un “peto fuerte y un espaldar reforzado, y (...) en la delantera del peto (...) los cuernos del difunto ciervo (...)” y se le obligó a exhibirse de tal guisa por las calles de Bruselas, para después exigir un retrato que recogiera su aspecto no tanto por lo cómico y ridículo, sino para que le sirviera de escarmiento: “(...) por parecerle mi traje tan extravagante y ridículo, que n siendo de sátiro ni fauno era trasunto del mismo Barrabás. Mandó llamar a un pintor, al cual le hizo que me retratase al vivo, con cuyo favor, por hallarme merecedor de pinceles (...) olvidé las afrentas pasadas.” ARREDONDO, M^a Soledad. “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 160.

Como agente activo de la risa y el humor en palacio, el bufón entraña características ridículas inherentes de su cómico oficio que se han imprimido forzosamente en sus efigies pintadas desde el imaginario social y literario heredado. Es así como algunos estudiosos han señalado sin titubeos estos presupuestos “ridículos” en los retratos de las sabandijas palaciegas, por el simple hecho de mostrarse ligeramente risueñas –que no hilarantes ni desmesuradas–, como algunos han atribuido a Calabacillas o al supuesto retrato de Pablos de Valladolid como Demócrito pintados por Velázquez. Estas efigies se presuponen remembranzas deudoras de las primeras escenas de género del pintor en que figuraban pícaros, bebedores y mesoneros típicos del bajo populacho sevillano,⁷⁵³ algo que parecía tener una mayor presencia en la pintura italiana del Renacimiento.

Al mismo tiempo, la fealdad de su desproporcionada y contrahecha anatomía promovió alegorizar el corpus bufonesco como un drástico alejamiento de las reglas de la estética clasicista a partir de una superación de los presupuestos ideales del armónico canon renacentista basado en la belleza corporal y la idea de proporción,⁷⁵⁴ confiriéndoles al unísono los peyorativos calificativos de “feo” o “grotesco”. Lo grotesco es una antinomia de lo clásico canónico cuya definición se empleó por primera vez para definir los clásicos *grutescos*, aquellos caprichosos, abigarrados y licenciosos adornos arquitectónicos descubiertos en la *Domus Aurea* de Nerón,⁷⁵⁵ cuya libertad compositiva imposibilitaba reducirlos a la homogeneidad de un estilo definido, resultando sus formas tremendamente ofensivas para la tratadística del Renacimiento.⁷⁵⁶ Ya en su acepción áurea, lo grotesco remite a las fórmulas de expresión visual de lo risible a partir de un repertorio sistematizado de formas descompuestas, monstruosas y, evidentemente, grotescas.⁷⁵⁷

Dentro de esta galería de lo grotesco tenían cabida los ensayos anatómicos de Da Vinci a partir de rostros abultados y deformados en su divulgada colección de cabezas grotescas;⁷⁵⁸ pasando por la colección de estampas de la novela póstuma de François

⁷⁵³ MOREL D'ARLEUX, Antonia. “La risa al servicio de lo “ridículo”: el ejemplo de Velázquez”. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 2005, nº 10/11, 2005, p. 73-75.

⁷⁵⁴ Sobre la teoría de la proporción en el arte: PANOFISKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987, p. 77-130.

⁷⁵⁵ CHASTEL, André. *El grotesco*. Madrid: Akal, 2000.

⁷⁵⁶ CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego*. Traducción y notas de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado libros, 2015, p. 44.

⁷⁵⁷ La perceptiva sobre lo cómico a partir de la descomposición corporal en la obra de Rabelais fue ampliamente definido por Bajtin. BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

⁷⁵⁸ GOMBRICH, Ernst, 1993, p. 115-153.

Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (1564), que Richard Bretón editó en 1565 bajo el título *Les Songes drôlatiques de Pantagruel*, consistentes en un repertorio de personajes disparatados y fisionomías deconstruidas y contrahechas con un evidente componente satírico; o las similares figuras caricaturescas del grabador francés Jacques Callot en su serie de dibujos *Varie figure gobbi*, que representan un conjunto de mendigos y actores callejeros de la *commedia dell'arte*, todos ellos tullidos y de evidente corporeidad grotesca.⁷⁵⁹ Pero no sucede lo mismo con las imágenes de los palaciegos hombres de placer.

Así pue, el corpus bufonesco no encaja entre los parámetros estéticos y temáticos de figuraciones obscenas, grotescas, ni extremosas como las recién mentadas, pues no se corresponden con una deformación consciente o intencionada de las formas naturales como expresión de una voluntad escogida;⁷⁶⁰ ni tampoco se ajustan a la categoría estética de la fealdad o “lo feo” como necesaria oposición de “lo bello”, como apariencia antitética de la belleza neoplatónica.⁷⁶¹ Lo feo es algo más complejo que una mera confrontación de lo bello y armónico, pues se adscribe a fenomenologías más ambiguas que trascienden la mera fealdad de un cuerpo humano desproporcionado y se encaminan hacia la fealdad moral o espiritual y a sus múltiples expresiones sintomáticas, demostrando de esta manera que lo feo se puede configurar de multitud de formas.⁷⁶²

Huir de lo feo y disforme se convirtió en una necesidad que era señalada en el común de los tratadistas españoles, quienes censuraban aquello que bajo sus presupuestos resultaba sin gracia, para consagrarse así a lo hermoso y grave, coincidiendo con la implantación de las premisas de la decorosa estética contrarreformista en España, aunque esto afectaría más a aquellas pinturas tildadas de deshonestas, como eran las de desnudos.⁷⁶³ El *decorum* sería un aspecto dominante en los dictámenes de la teoría artística del Siglo de Oro, de modo que los tratadistas, basándose en el modelo italiano, trataron de implantar desde sus escritos una estética circunspecta en cuanto al tratamiento

⁷⁵⁹ CONNELLY, Frances S., 2015, p. 188-190.

⁷⁶⁰ Esto encajaría mejor con los principios enunciados por Arnold Hausser para definir a ese conflictivo estilo historiográfico que es el “Manierismo”. HAUSER, Arnold. *El Manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, p. 56.

⁷⁶¹ PANOFKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 55-59.

⁷⁶² Para una estética de la fealdad: ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992. ECO, Umberto, 2007.

⁷⁶³ GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Retórica del decoro y censura de las imágenes en el Barroco temprano español. *Rethorica*, 2014, vol. 32, nº 1, p. 47-61.

de los temas y los aspectos relacionados con la composición “para expresar lo oportuno de acuerdo a función, aspecto y dignidad”, como ya expuso más tempranamente León Battista Alberti, lo cual tuvo especial impacto en la licitud del retrato.

El teórico Juan de Butrón consideró oportuno definir el noble arte de la pintura como “un remedo de las obras de Dios, y una emulación de la naturaleza; pues no se halla cosa que aquélla críe, a la que ésta no copiee y felecissimamente la perpetúe”.⁷⁶⁴ Contraviniendo los postulados de la jerarquía tradicional,⁷⁶⁵ Juan de Jáuregui fue uno de los más destacados defensores del género del retrato, que constituía la más alta tarea del pintor por el hecho de concentrarse en la representación del hombre, al que Dios había hecho a su imagen y semejanza.⁷⁶⁶ En esta línea, aunque Pacheco establecía las “invenciones de las historias sagradas y profanas” como el más elevado de los géneros de la pintura por entrañar mayor “dificultad”, encontró en la “gustosa materia” del retrato la verdadera imitación del natural, motivo por el que “las faltas no se han de disimular en los retratos”,⁷⁶⁷ tratándose de composiciones que requerían de “ingenio” e “invención que convertían a sus artífices en “grandes retratadores”. Esta era una visión totalmente opuesta a los presupuestos artísticos de Carducho, quien rechazaba el retrato como copia exacta del natural, estableciéndolo por ello en un nivel inferior en la jerarquía de los géneros pictóricos, afirmando que el “pintor práctico y colorista”, que ostentaba la categoría de “pintor inferior”, se dedicaba a la práctica del género, concluyendo que “los grandes y eminentes Pintores no fueron retratadores.”⁷⁶⁸ De este modo, Carducho se sumaba así a la dicotomía entre “estudiar del natural” y “copiar”, o “retratar” e “imitar”, remitiendo a

⁷⁶⁴ BUTRÓN, Juan de, 1981 [1626], Discurso XIV, p. 201.

⁷⁶⁵ Sobre la jerarquía o la clasificación de los géneros pictóricos, véase: CALVO SERRALLER, Francisco. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005. HELLWIG, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999.

⁷⁶⁶ JÁUREGUI, Juan de. *Diálogos*, (1618). Extraído de: HELLWIG, Karin, 1999.

⁷⁶⁷ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Edición de Francisco Javier Sánchez Cantón, vol. II, Madrid: Instituto de Valencia Don Juan, 1956, libro II, cap. VIII. p. 140.

⁷⁶⁸ “El interior Pintor pinta en la memoria, o en la imaginativa los objetos que le dan sentidos exteriores por medio del sentido común: a estos objetos perfecciona este pintor exterior (si fuese docto) y con sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta Pintura (...) Púsose un Pintor indocto, y buen práctico, a copiar del natural una cabeza desproporcionada y mala, en todo, ó en parte, como sucede de ordinario. Entraron aquellas especies por los sentidos a la memoria, sin más reparos que los que le dio el objeto. El excelente práctico la copio con puntualidad, pero fue forzoso que saliese aquella copia con las imperfecciones que tenía el original. Lo cual no sucediera si el pintor fuera docto, por que corrigiera y enmendara el natural con la razón y docto hábito de entendimiento que poseía. Y esta es la causa, sin duda, porqué los grandes y eminentes Pintores no fueron retratadores, pues el que lo ha de ser, se ha de sujetar á la imitación del objeto malo, o bueno, sin más discurrir ni saber”. Cfr. CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 187-190.

la canónica discusión que se venía produciendo desde la teoría italiana quinientista sobre la licitud del retrato con la distinción entre “*ritrarre*” e “*imitare*”.⁷⁶⁹

Los teóricos defendieron su utilidad argumentando que los modelos debían ser ejemplos de imitar, personas que destacaban bien por sus virtudes morales, intelectuales o políticas, perfilándose como una imagen simbólica circunscrita a las jerarquías sociales. Así, la popularidad del género en el siglo XVI y su expansión hacia sectores sociales dispares despertó el temor de tratadistas como Carducho ante su posible perversión a partir de un “abuso” excesivo, quien expuso cómo la práctica del retrato se extendió hacia personajes de poca dignidad y moralidad que no merecían ser efigiados para la posteridad:

“(…) ya que se haya de usar este abuso, sean pintando al capitán valeroso armado, y al artífice con algún instrumento de su arte, como seria al escribano con alguna pluma en la oreja, al mercader con alguna cosa que lo signifique, al pintor con pinceles y colores, y porque este modo todos según las calidades de los hombres; y no como ahora se usa, que no sólo se retratan las personas ordinárisimas, más como modo, hábito, e insignias impropísimas, que se debería remedar este exceso”.⁷⁷⁰

Así pues, atendiendo a las preceptivas narrativas y visuales del Siglo de Oro, los retratos de bufones y enanos no encajaban bajo los dictados del *decorum* ampliamente definido en la teoría italiana del Renacimiento,⁷⁷¹ entendido como la objetiva plasmación

⁷⁶⁹ “*Per questa via il ritrarre (la resa della realtà) doveva cederé incondizionalmente all’imitare. I commentatori di Aristotele, tra essi il Castelvetro, non erano tutavia d’accordo: esi riconoscevano le possibilità espressive della pittura nella sola resa della certezza esteriore, encontrando, in questo campo, il pieno consenso dei contrarriformisti, soprattutto del Paleotti, che teme il ritratto privato ed i suoi abussi. La responsabilità morale del ritratto gli appare talmente grave da sconsigliare ogni inverosimiglianza ed anzi esigeve una verosimiglianza funzionale, cioè richiesta da necessità di documentazione. (...) Nel flagello teologico si salvano solo i ritratti delle persone virtuose, i quali dal loro valore quasi amblematico riacquistano validità ed utilità pubblica, come, in censo inverso, quello degli eretici quando dimostrano il loro errore. Il caso individuale è dunque subordinato all’istituzioni, sole garanti, nella loro obbiettività, della edificante efficacia*”. Cfr. BAROCCHI, Paola. *Scritti d’arte del Cinquecento. III*, Torino: Giulio Einaudi, 1978, p. 2705.

⁷⁷⁰ CARDUCHO, Vicente, 1979, p. 336.

⁷⁷¹ El *decorum* o decoro se constituye como uno de los principios esenciales de la teoría artística italiana del Renacimiento, junto con el estilo. Este adquiere una amplia gama de significados, los cuales atienden a la función de la imagen –referente a al tema y el estilo–, las relaciones entre las partes de una imagen y, en tercer lugar, a la representación de la naturaleza según la caracterización de las figuras humanas. WILLIAMS, Robert. *Art, Theory and Culture un Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 85. Sobre este último aspecto del decoro que se debe observar en la pintura, Alberti mantenía que, además de adecuarse a la composición de los miembros, tamaño y colores, “También es preciso que todas las cosas se conformen con arreglo a cierta dignidad”. ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura*, libro II, cap. 38. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Madrid: Tecnos, 1999, p. 100. Similar apreciación haría poco después Leonardo para quien “esto es,

visual del individuo según la condición y el estatus social de éste desde una concepción estamental, coincidiendo con los valores de expresión de la cultura barroca,⁷⁷² y a cuyos dictámenes se mostraron fieles gran parte de los teóricos españoles como el disciplinado Carducho, para quien sería bien que se ejecutase “con rigor y guardase el decoro y respeto (...)”. La nobleza del retrato, un género concebido desde la Antigüedad para ensalzar la majestad y virtudes de sujetos honorables como reyes, príncipes y nobles, había permitido la inclusión de sujetos bajos e indignos como eran los bufones, enanos y otros seres diferentes, a modo de circunstancial complemento en una compositiva estrategia de contraste para reforzar la idea de lo bello.⁷⁷³ Sin embargo, la democratización que experimentó el género durante el Renacimiento supuso una progresiva transformación que ya no limitaba su acceso a figuras principales, sino que también abastaba un abigarrado repertorio de sujetos bajos, donde los bufones palaciegos adquirieron un carácter protagónico con la proliferación de retratos autónomos que no harían sino rebajar de esta manera la antaño honorífica práctica del retrato a un mero ejercicio ordinario. Esto no fue del agrado de los teóricos del arte, mostrándose algunos especialmente reacios frente a tal deshonoroso e inmerecido privilegio, como expresaría Esteban de Aguilar:

“Querría averiguar si es honra estar pintado? Por honra se
tiene un privilegio de pocos y escogidos. Un rey se pinta y
un perro y un bufón, Alexandro y el Cínico, San Bartolomé y el Demonio, un
elefante y un ratón”.⁷⁷⁴

4.1.2. Sabandijas reseñadas entre Historias del Arte

En 1917, Aureliano de Beruete publicó un texto en la conocida revista francesa *Gazette des Beaux Arts* debatiendo la autoría del retrato de Pulido Pareja, el cual consideraba que pertenecía a la paleta de Velázquez en vez de a la de su contemporáneo

la conveniencia del acto, trages, sitio y circunstancias, respecto de la dignidad o bajeza de la cosa que represente (...)”. DA VINCI, Leonardo, 1827, CCLI, p.112. Ludovico Dolce expresaba la necesidad “di tenere sempre riguardo allà qualità delle persone, né meno alle nazione, a’ costumi, a’ luoghi, et a’ tempi”.

⁷⁷² MARAVALL, José Antonio, 1975, p. 509.

⁷⁷³ “Y cuanto más cuidado se ponga en colocar en un cuadro al lado de un hermoso un feo, al de un viejo un joven, y al de un fuerte y valeroso un débil y pusilánime, tanto más agradable será, y tanta mayor belleza tendrán respectivamente las figuras”. DA VINCI, Leonardo, 1827, XCVIII, p. 46.

⁷⁷⁴ AGUILAR, Esteban de. *Estatua y árbol con voz política, canónica y soñada*, 1661. Extraído de: BOUZA, Fernando. “Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II”. En: CHECA, Fernando, 1998, p. 57.

y yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo, como tradicionalmente había sido atribuido por buena parte de la crítica. A colación de esto, el historiador y crítico de arte no desaprovechó la ocasión para poner de manifiesto que cuando uno se topaba con “*un personnage de l'époque de Philippe IV, un nain ou un bouffon de cette cour, ou encore une scène espagnole de la même période*”, y tras ello, no dudaba en atribuir de inmediato la paternidad de la obra en cuestión “*au pinceau du grand maître espagnol [Velázquez]*”.⁷⁷⁵ La afirmación última de Beruete deja entrever la realidad de una cuestión prolongada, anterior incluso a la consolidación de la disciplina de la Historia del Arte español, cuando los teóricos españoles del siglo XVI en adelante, como Felipe de Guevara, Juan de Butrón, Vicente Carducho, Francisco Pacheco o Lázaro Díaz del Valle, por citar algunos de los más destacados, plantearon buena parte de sus relatos como una genealogía artística siguiendo el modelo iniciado tiempo atrás por Giorgio Vasari. La lectura de estos textos pioneros desvela una actitud entre el rechazo y el desinterés hacia este tipo de composiciones particulares, que terminaron asociándose de manera insoslayable e indivisible a la personalidad y obra del genial Velázquez, un hecho que será cada vez más evidente en la construcción historiográfica del arte hispánico en el transcurso de los siglos XVIII y XIX.

En 1724, Antonio Palomino publicó el tercer volumen de su *Museo pictórico y escala óptica* bajo el título *El parnaso español pintoresco y laureado*, culminando así una obra pionera que supondría los inicios para la elaboración de una historia de la pintura en España. En este tercer tomo el tratadista recogió en sus páginas una sucesión cronológica de más de doscientas biografías de artistas de desigual extensión y calidad de contenido, cuyos comentarios estaban sugestionados por la cantidad de información que tenía a su disposición, así como por su particular juicio crítico sobre la disyuntiva entre “buena” y “mala” pintura. La importancia historiográfica del texto fundacional de Palomino radica en los velados atisbos que encierra un discurso apologético de los artífices nacionales que se desvelan como las primeras tentativas de construcción de una historia del arte nacional, cuyas bases se consolidarían en la segunda mitad del siglo XVIII. Este hecho coincidía con un repentino aprecio hacia la pintura española encabezado por figuras principales de la cultura patria de diferentes épocas; una defensa teñida de contenidos nacionales que reivindicaban el gusto y aprecio por la pintura española, a la cual se irían sumando

⁷⁷⁵ BERUETE, Aureliano. “Velázquez-Mazo. Les portraits de Pulido Pareja”. *Gazette des Beaux Arts*, janvier-mars, 1917, p. 236.

multitud de historiadores del arte, artistas y críticos nacionales y extranjeros, poniendo fin a la invisibilidad que la había mantenido en el olvido historiográfico tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales.

Como resultado, se fueron articulando numerosos discursos en torno a Velázquez como gran maestro de la pintura española. La extensa semblanza que Palomino le dedicó al pintor fue, sin duda, una de las más ricas de su escrito, como resultado de la profunda admiración que profesó por su figura del sevillano. La lectura de los comentarios que vertió sobre el pintor demuestra que Palomino estaba enormemente influenciado por el texto anterior de Francisco Pacheco y las encomiásticas alabanzas hacia su yerno, centrando su atención en los logros personales y artísticos del genial artista y poniendo especial énfasis en la protección que obtuvo de las altas esferas sociales en su afán por apoyar la causa de la nobleza de la pintura, como apuntó al respecto Javier Portús.⁷⁷⁶

Probablemente, este sea el motivo por el que entre las conocidas páginas de su biografía sólo destinó unas nimias líneas a la extensa producción de bufones y enanos de Velázquez, a diferencia de los retratos reales, refiriéndose de manera un tanto indiferente a que entre otras muchas cosas pintó “retratos de sugestos célebres, y de placer”, los cuales se emplazaban en las escaleras del Jardín de Reinos del Buen Retiro, “por donde sus Magestades baxan á tomar los coches”.⁷⁷⁷ Tal vez para Palomino no se tratara de obras destacables o meritorias dentro de una ejemplar trayectoria artística. La palpable indiferencia expresada por el teórico podría deberse a que estas producciones no se ajustasen a sus estándares de calidad, basados en sus criterios puramente académicos. De todas maneras, la postura de Palomino como uno de los pioneros historiadores del arte español ayuda a entender la posterior fortuna crítica que este tipo de composiciones.

Poco después, Antonio Ponz incurrió en la descripción de diferentes obras en su afamado *Viaje de España*, un ingente inventario patrimonial donde profirió juicios de valor relativos a la existencia de maneras y estilos aconsejables y rechazables desde su fiel ideario academicista. En el último sexto y último volumen publicado en 1776, el erudito viajero se hizo eco de que, entre la decoración que albergaba el palacio del Buen Retiro, en una pieza adjunta a la antecámara de la reina “adornada de retratos”, se hallaba

⁷⁷⁶ PORTÚS, Javier. “Definiciones y redefiniciones de la “escuela española” de pintura”. En: MOLINA, Álvaro (coord.). *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016, p. 178-179.

⁷⁷⁷ PALOMINO, Antonio, 1796, p. 498.

“el de un bufón divertido con un molinillo de papel, y alguno mas”, aseverando que “son del gusto de Velazquez”.⁷⁷⁸ Sin ni siquiera pretenderlo o reparar en ello, Ponz estaba atribuyendo con esta espontánea enunciación la licencia bufonesca como algo que parecía exclusivo de la plástica velazqueña. El repertorio de retratos de los hombres de placer de la corte fue recibiendo una observación más detenida y meditada que acabaría derivando, casi de manera unánime, en una atribución consustancial al pincel de Velázquez, y, por ende, a la escuela española. Esta apreciación privativa fue replicada en hordas de publicaciones versadas en la figura del laureado pintor y en la prestigiosa pintura española del Siglo de Oro.

En este mismo volumen de la obra enciclopédica de Ponz se incluyó un testimonio hológrafo de Anton Raphael Mengs. En dicha *carta*, en la que entre otros aspectos atendía a las obras de arte de la colección real, el bohemio puso de manifiesto las enormes capacidades técnicas de Velázquez mediante la descripción que hizo de aquellos que consideraba los mejores cuadros que de él había en el Palacio Real, los cuales “enseñan el camino que tuvo para llegar á imitar con tanta excelencia la naturaleza!” y que para el académico suponían el estilo “mas bello que tuvo”. Las palabras del pintor y académico neoclásico, fiel defensor del “bello ideal” que enarbolaba los asépticos principios del canon clasicista, albergaban en realidad unos prejuicios implícitos contra estos pintores a los que menospreciaba por considerarlos meros “imitadores del natural”, afanados en la copia servil y mimética de una naturaleza imperfecta alejada de la excelencia ideal de lo “sublime”.⁷⁷⁹

Sin embargo, los juicios emitidos por Mengs, basados en el estricto sistema normativo clasicista que prevalecía en la esfera artística española, fueron rebatidos sutilmente por Gaspar Melchor de Jovellanos en el célebre texto académico que escribió en 1781 bajo el título de *Elogio de las Bellas Artes*, que se considera la primera historia de la pintura española. En este, Jovellanos promulgaba su reivindicación nacionalista como testimonio visual de las circunstancias concretas de una época, de hondas conexiones con la tierra y de una identidad compartida. La importancia de Jovellanos en el proceso de creación de la “escuela española” de pintura fue fundamental para la cimentación de un relato unitario y reivindicativo sobre la vinculación de los artistas

⁷⁷⁸ PONZ, Antonio. *Viaje de España*, tomo VI. Madrid: imprenta de Joaquín Ibarra, 1776, p. 127 y 133.

⁷⁷⁹ PORTÚS, Javier. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Editorial Verbum, 2012, p. 89-90.

españoles con el naturalismo como rasgo único y diferenciador sobre el resto de escuelas europeas, que marcarían los orígenes de la construcción historiográfica del arte español y su posterior devenir, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Para su alegato en favor del inherente naturalismo que la caracterizaba, Jovellanos escogió a su admirado Velázquez como sublime referente para ensalzar los logros de esta opción estética que encarnaba la autenticidad de la tradición pictórica local. Al pintor cortesano dedicó una observación mayor, parte de la cual se condensa bajo la siguiente proclama:

“Él sólo, entre tantos, supo dar a sus personajes aquel aire propio y nacional (...) Alaben otros en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza; mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas. (...) Nobles que jóvenes, que me estáis escuchando, honor, delicia y esperanza de nuestras artes, no es desdeñéis de seguir las huellas de tan gran maestro. La Verdad es el principio de toda perfección; y la Belleza, El Gusto, la Gracia no pueden existir fuera de ella. Buscadlas en la Naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las formas más bellas y graciosas, los partidos más nobles y elegantes; pero sobre todo aprended de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión; con este poderoso, que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel”.⁷⁸⁰

La defensa de Jovellanos dio el impulso y el material suficiente para que, poco después, su amigo y conocido Agustín Ceán Bermúdez publicara en 1800 su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Ceán llevó a cabo un compendio y posterior análisis de la tradición artística española que ha sido interpretado como la necesaria revisión crítica y ampliación de los contenidos biográficos aportados anteriormente por Palomino. Velázquez vuelve a ocupar una extensa porción de las páginas redactadas por Ceán, quien manteniéndose fiel a los datos de la biografía inicial y a la elogiosa retórica hacia el pintor, continuaba promulgando su maestría en la captación de la realidad como célebre “profesor original é inimitable (...) en imitar la naturaleza por un camino hasta entonces desconocido”.⁷⁸¹

⁷⁸⁰ JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid: Casimiro Libros, 2014, p. 73.

⁷⁸¹ CEÁN BERMÚDEZ, Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 60

La tradición historiográfica que contempla el desarrollo histórico de la pintura española continuó durante el siglo XIX preservando la peculiaridad de rasgos localistas como sello distintivo. Los artistas que habían sido mitificados como los grandes pilares sobre los que se había construido la escuela nacional, alcanzaron la cima de la historia del arte en su necesaria contribución por definir el carácter patrio de “lo español” a partir de sus castizas representaciones.⁷⁸² Se trata de una actitud que ha continuado presidiendo buena parte de las aproximaciones a la pintura española en la era actual, y que también sería compartida más allá de nuestras fronteras, dando lugar a una noción internacional de la escuela española de peculiaridades identitarias desde unas premisas románticas que transitan entre el aprecio y el estigma.

Sería a partir del siglo XIX⁷⁸³ cuando el panorama cambiaría a partir de una mejor aceptación de la pintura española, debido a una serie de iniciativas que mejoraron la hasta entonces nula visibilidad que había tenido como consecuencia del desconocimiento de una “escuela española”, que había pasado inadvertida a ojos de los extranjeros. La apertura en 1819 del –en aquel entonces– Real Museo del Prado, cuyos fondos pictóricos provenían de la solariega colección real, supuso un hito en la reafirmación de la gloria de la pintura nacional. Las salas y paredes del gran museo de la nación se poblaron de los lienzos de Ribera, Murillo y, sobre todo, Velázquez, quienes desde las glosas apologistas se erigieron como los más grandes artífices patrios, reunidos todos ellos en hermandad en el espacio de la Galería Central, “tronco y eje del Museo” que fue destinado “a la gloria de nuestra pintura”.⁷⁸⁴ Así, el Prado se convirtió en “el gran depositario de la historia pictórica nacional”,⁷⁸⁵ suscribiendo la acertada expresión de Javier Portús, en cuyos muros ornados quedó reflejada la reivindicación de los valores nacionales de una pintura española de tintes excepcionalistas. La reciente fama había derivado en una masiva peregrinación de visitantes, artistas y críticos de diferentes nacionalidades que se desplazaban a la pinacoteca madrileña para encontrarse con la más granada

⁷⁸² PORTÚS, Javier; VEGA, Jesusa. *El descubrimiento del arte español. Tres apasionados maestros*. Tres Cantos: Nivola, 2004.

⁷⁸³ Para un panorama general de la historiografía y crítica romántica, véase: GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1975, p. 159-215.

⁷⁸⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “La reorganización del Museo del Prado”. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1927, t. VIII, nº 8, p. 291.

⁷⁸⁵ PORTÚS, Javier. *Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018, p. 19.

representación del llamado Siglo de Oro, que encarnaba la verdadera esencia del “alma española”.⁷⁸⁶

Aunque la creación de la efímera galería española del rey Luis Felipe de Orleans en el Museo del Louvre a raíz de la dispersión patrimonial acontecida a partir de 1835⁷⁸⁷ permitió admirar por primera vez la pintura española fuera de nuestras fronteras, sin duda, la apertura del Museo del Prado fue la ocasión idónea para que oleadas de *amateurs* se aproximaran a Madrid para admirar las creaciones de Murillo y Velázquez, principalmente. Ambos fueron escogidos como gloriosos representantes del naturalismo más extremo y cautivador,⁷⁸⁸ aquel que para Gaya Nuño entrañaba en el supuesto estilo español “respeto a lo equilibrado y cierto, a la verdad y lo verdadero”.⁷⁸⁹

La diversidad de experiencias y estímulos que allí experimentaron aquellos observadores fueron plasmados por escrito en una abundante producción literaria que se convertiría en la primera aproximación foránea hacia el arte patrio, fundamentada en las referencias previas de Palomino, Ponz y Ceán. Este aspecto resultó primordial para perpetuar la visión romántica de la escuela española y sus caracteres distintivos y excepcionales a partir de una atribución casi mecánica de particularidades asignadas al conjunto de obras y pintores, originando una percepción extremadamente tópica y manida.⁷⁹⁰

El hispanista francés Louis Viardot⁷⁹¹ fue una de las personalidades más influyentes para el conocimiento de la pintura española en Francia. En 1835, tras la visita inicial al

⁷⁸⁶ “El Museo del Prado y la Pintura Española”. En: PORTÚS, Javier, 2012, p. 131-156. Para los viajeros que visitaban el Prado: PORTÚS, Javier. “Viajes por el Prado”. En: *Museo del Prado: Memoria escrita 1819-1994*. Madrid: 1994, p. 67-86.

⁷⁸⁷ Para la Galería Española del Louvre: BATICLE, Jeannine; MARINAS, Cristina. *La Galerie espagnole du Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1981. LUXENBERG, A. *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving spanish Art, or the Politic of Patrimony*. Aldershot: Taylor and Francis, 2008.

⁷⁸⁸ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991, p. 77-80.

⁷⁸⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *El arte español en sus estilos y sus formas*. Barcelona: Ediciones Omega, 1949, p. 14.

⁷⁹⁰ Esta concepción puede resumirse en la visión expresada por Théophile Gautier en 1880: “*Velázquez represente la côte aristocratique et chevaleresque; Murillo la dévotion amoureuse et tendré, l’ascetisme voluptueux, les Vierges roses et blanches; Ribera le côte sanguinaire et farouche, le côte del’inquisition, des combats de taureaux et des bandits; Zurbaran, les mortifications du clóitre, l’aspect cadavéreux et monacal, le stoïcisme effroyable des matrys. Que Velázquez vous peigne une infante, Murillo una Vierge, Ribera un bourreau, Zurbarán un moine, et vous aves toute l’Espagne d’alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine*”. Op. Cit., p. 96.

⁷⁹¹ Sobre la figura de Louis Viardot en el redescubrimiento del arte español en Francia: SANGLA, Louise. “La naissance d’une histoire française de la peinture espagnole: Louis Viardot (1800-1883). *Locus Amoenus*, nº 18, 2020, p. 123-136.

“Musée de Madrid” publicó su *Études sur l’histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, en la cual llevaría a cabo una descripción de la institución museística acompañada de una de las primeras tentativas de definición de la “reciente” escuela española. En sus páginas prestó una detallada atención a la pintura de Velázquez, quien representaba junto a Murillo la auténtica esencia del arte nacional. Del primero destacó su habilidad para la práctica de “*tous les genres*”, subrayando la pluralidad de sujetos que retrató, y de los cuales decía que “*tous les portraits de Velazquez, conservés au musée, son historiques; (...) c’est le corsaire Barberousse. Enfin, il a touché jusqu’à la caricature en peignant un nain fluet et une naine d’énorme grosseur, espèces d’animaux privés qui faisaient les délices des bambins royaux*”.⁷⁹² La pintura de Velázquez causaría una gran fascinación en el francés, quien prosiguió en su alegato mencionando que “*si l’art de peindre n’était que l’art d’imiter la nature, Velazquez serait le premier peintre du monde. Peutetre est-ildu moins le premier maître*”, encumbrándolo como el principal representante de una escuela española que se caracterizó a ojos de los extranjeros por su exacerbado naturalismo. Este aspecto fue del agrado del escritor francés al inferir que “*la meilleure école est donc celle où l’imitation touche de plus près à la réalité*”.⁷⁹³

Esa captación imitativa, por el contrario, resultaba un tanto excesiva para su compatriota, el escritor y copista Prosper Mérimée, quien tras una visita que en 1830 realizó al “Musée de Madrid”, donde tuvo la posibilidad de admirar y reproducir una selección de las obras de Velázquez, criticó con mesura el aspecto “*trop uniforme*” con que el sevillano revistió a todos sus personajes, extremadamente serios y rígidos. Tal vez porque el pintor no pretendiera otra cosa sino imitar “*la nature avec scrupule*”,⁷⁹⁴ acabó concluyendo.

Los precusores juicios de Viardot fueron manifestados por sucesivos viajeros. En 1869, el historiador y crítico de arte Charles Blanc incurrió precisamente en la proeza que suponía alcanzar los límites de la perfección a través de la pintura. La naturaleza misma era lo que quedaba imprimido en los lienzos del pintor, sin ningún tipo de idealismo, pues afirmaba que éste sólo veía españoles movidos bajo el influjo de las pasiones a la luz del

⁷⁹² VIARDOT, Louis. *Études sur l’histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*. Paris: Paulin, 1835, p. 409.

⁷⁹³ VIARDOT, Louis, p. 417-418.

⁷⁹⁴ MÉRIMÉE, Prosper. “Les grands maîtres du Musée de Madrid”. *L’artiste*, nº 1, 1831, p. 75.

sol, tratándose de una plástica carente de estilo, pero llena de carácter y verdad.⁷⁹⁵ En esta misma línea, el poeta belga Lucien Solvay halló en sus retratos de bufones y enanos un ejemplo modélico de esa particular manera de representar la naturaleza que sólo era propia de Velázquez, quien muestra orgulloso las imperfecciones grotescas de estos individuos con firme exactitud, sin la necesidad de introducir ningún embellecimiento incoherente o adulator, con la pretensión de hacerlos más humanos yendo más allá de su aparente fealdad:

*“Ses portraits des nain et de bouffons montrent un respect plus grand encore, si possible, de la réalité. Ici, la difformité s’étale insolemment; la nature semble fière de ses horreurs. Velazquez s’attaque à elles avec joie; il s’agit pour lui d’être exact; s’il embellit, l’oeuvre n’aura plus aucune signification; –et le voilà, d’une main leste, rapide, qui n’hésite ni ne tremble, brossant fièrement ces étranges avortons, délices des cours. (...) Velazquez, serrant de près la nature grotesque et contrefaite, copiant, soulignant ses bizarreries, y a ajouté quelque chose qui a transfiguré ces laideurs: la puissance de sa personnalité; il a suffi qu’elles passassent par ses mains, par son âme, pour qu’elles devinssent belles de la beauté sublime de l’art”.*⁷⁹⁶

Las menciones esporádicas o puntuales de estos retratos para contribuir al discurso del perfeccionado naturalismo que alcanzó el pintor de Felipe IV en la plasmación de la realidad visible derivarían, poco después, en la formulación de comentarios con un grado mayor de introspección, rebasando la barrera epidérmica de su imperfección para percibirlos como una producción cortesana dentro de las particularidades de la escuela española. Así lo apreció Paul Lefort en *La peinture espagnole*, donde se refería a este conjunto como “*étrange collection de figures falotes d’idiots, de nains, de bouffons et de monstres de nature, que l’artiste produisit successivement pour le plus grand plaisir de Philippe IV*”.⁷⁹⁷ En esta, Lefort incluyó además unas ilustraciones grabadas de cada una de las obras que se exhibían en el Museo del Prado, así como un pequeño comentario con

⁷⁹⁵ “Enfin, arrivè aux limites de la perfection, il supprima les apparences de l’art, et il ne resta sur la toile que la nature elle-même. Lesueur, ni le beau Antique, ni l’idéalisme des Florentins du quinzième siècle: Velasquez n’a vu dans les cieux que des hommes, et dans les hommes il n’a vu que des Espagnols, c’est-à-dire des figures se mouvant sous l’empire des passions, à la clarté du soleil. Sa peinture a donc manqué de style; mais, en revanche, elle est remplie de caractère, et ce caractère, c’est la vérité.” BLANC, Charles. *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*. Paris: Jules Renouard, 1869, p. 15

⁷⁹⁶ SOLVAY, Lucien. *L’art Espagnol, précède d’une introduction sur l’Espagne et les Espagnols*. Paris: Librairie de l’Art, 1887, p. 188-189.

⁷⁹⁷ LEFORT, Paul. *La peinture espagnole*. Paris: Librairies Imprimeries Reunies, 1893, p. 190.

la finalidad de poner a disposición del público las colecciones de la institución museística. Una información que se complementaría en la posterior traducción española, donde Velázquez reúne “todas las cualidades más elevadas y más características de la escuela española”, que para éste consistía en la “existencia, más o menos prolongada, y más o menos activa, de un grupo o sucesión de artistas que poseyeran (...) una comunidad de tendencias, de tradiciones, de sentimientos, y, hasta en la ejecución, cierta fraternidad de métodos”. Asimismo, el francés alude en esta segunda versión a su dispersión entre las reales propiedades del Alcázar, el Pardo y la Torre de la Parada, así como a la presencia de este segmento de la colección real en la colección del marqués de Leganés.⁷⁹⁸

Los viajeros ingleses del siglo XVIII también tuvieron un papel fundamental en el descubrimiento de la pintura del Siglo de Oro español, especialmente en lo tocante a las figuras de Murillo y Velázquez, gracias a las traducciones que se hicieron de las fuentes artístico-literarias españolas mencionadas previamente a su lengua vernácula.⁷⁹⁹ La historiografía anglosajona del período no fue una excepción en resaltar la impronta nacional de la pintura española por representar “*the peculiar character of the nation*”. Los dos pintores andaluces, como señalaba Edmund Head en *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, se erigieron como potenciales representantes de un naturalismo en que anidaba la esencia nacional de la escuela española de pintura.⁸⁰⁰

El erudito escocés sir William Stirling-Maxwell⁸⁰¹ fue el encargado de acometer una de las tentativas más sólidas en la formulación de un relato crítico de la pintura española, que a su vez se establece como uno de los estudiosos modernos sobre Velázquez en el panorama historiográfico anglosajón. A raíz de su primer viaje a España publicó la conocida serie de volúmenes *Annals of the Artists of Spain*, seguidos poco después de la impresión de una monografía del pintor bajo el título *Velazquez and his Works*. En estos títulos mencionaba la elevada cifra de retratos de “*little monsters*” que habían en el madrileño Alcázar, y procedería a glosar las representaciones de Maria Bárbola y el

⁷⁹⁸ LEFORT, Paul. *Historia de la pintura española*. Prólogo de Federico Balart. Madrid: La España Editorial, 1894, p. 178.

⁷⁹⁹ MARCH, Eva. “Apreciaciones sobre Velázquez: la pintura del Siglo de Oro español y los viajeros británicos de la Ilustración”. *Acta/Artis, Estudis d’Art Modern*, nº 1, 2013, p. 107-135.

⁸⁰⁰ HEAD, Edmund. *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting*. London: John Murray, 1848, p. 138.

⁸⁰¹ Sobre la importancia de Stirling Maxwell: *Essay towards a Catalogue of Prints Engraved from the Works of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo*, MACARTNEY, Hilary. “Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 1, 12, 1999, p. 287-316.

pequeño Nicolasito Pertusato, efiados en *Las Meninas*, o las del mal llamado bobo de Coria y el pequeño Francisco Lezcano, todos ellos de extrema fealdad y deformidad repugnante, según su apreciación personal.⁸⁰² Siguiendo el modelo de las fuentes españolas –Palomino, Ponz, Ceán– como reconoce en el prólogo de su obra fundacional, el escocés demuestra unas mayores expectativas en el avance de los estudios del arte español, pues no pretende desempeñar un barrido cronológico sobre la historia de los artistas o atender a las posibles causas de su evolución estilística, sino construir una historia integral en la que intervienen factores de índole social, política, intelectual o religiosa. Apelaba así a la necesidad de una literatura crítica que fuera más allá de los aspectos puramente técnicos, con un llamamiento especial sobre la obra de Velázquez.⁸⁰³

Pese a todo, todavía pervivirán algunos extendidos juicios decimonónicos relativos al apego a la realidad de los pintores españoles como exaltación de su naturaleza, o el fuerte sentimiento religioso que profesaban artistas como Murillo o Zurbarán, que tan de cerca conoció en Sevilla, lo cual sería propio de ese “carácter nacional” y de la sucesión de avatares en la historia de España.

El hispanista británico Richard Ford, quien en la década de 1830 se hizo con una buena selección de piezas españolas durante sus viajes por distintas partes del territorio nacional, afirmaba en su conocido libro de viajes *A Handbook for Travellers in Spain*, donde plasmó sus apreciaciones sobre la pintura española, que el arte de Velázquez “*took nature for his guide, truth for his end, and man for his model, followed the current of like, and he was the reflection of the court. He held up the mirror of the period of Philip IV*”. Ford fue un declarado admirador del pintor español por su elevada perfección de aquellos géneros artísticos que le permitían obtener un dominio de lo real, como las escenas de género o el retrato. Sobre la fealdad de los enanos dijo que, como en Italia, “*the ugliest were the most esteemed, and brought a Price proportionate to their oddity (...)*”,⁸⁰⁴ representando a la cofradía de las sabandijas en el espacio de sus lienzos con tal detallismo y honestidad que con su diestro pincel no quiso corregir sus evidentes imperfecciones,

⁸⁰² STIRLING-MAXWELL, William. *Velazquez and his works*. London: James W. Parker and Son, 1855, p. 135-136.

⁸⁰³ “*It is worthy of remark that whilst Spanish painting, with Velazquez for its chief, was throwing off its conventional and prescriptive trammels, and returning to nature for its inspirational and guidance, poetry was falling into that obscurity of thought and extravagance of expression which have condemned so many writers of unquestionable genius to premature oblivion.*” STIRLING-MAXWELL, William. *Annals of the Artists of Spain*. Vol. IV. London: John C. Nimmo, 1891 [1848], p. 1564.

⁸⁰⁴ FORD, Richard. *A Handbook for Travellers in Spain*. Part II. London: John Murray, 1855, p. 687-688.

como tampoco lo hizo con los egregios miembros de la familia real. Tal vez una reflexión algo más profunda sobre los reiterativos comentarios hacia los formalismos de su pintura, y que, en cierta sintonía con el criterio del francés Paul Lefort extractado anteriormente, estos óleos acaban descifrándose como un espejismo circunstancial de la abatida España de Felipe IV que Velázquez se habría encargado de retratar con pasmosa fidelidad.

Este repaso por una selección de los principales intentos por definir la pintura española concluye la perdurabilidad de la perspectiva refrendada por la historiografía inicial del siglo XVIII de la mano de Palomino, Jovellanos, Ponz o Ceán. Se trata de una visión heredada de la que, pese al añadido de nueva concreciones y precisiones, la “escuela española” no pudo desembarazarse del inquebrantable vínculo que la unía a la verdad del naturalismo y el realismo,⁸⁰⁵ de la misma manera que los bufones tampoco pudieron, en sus casi cuatrocientos años de historia, ser aceptados más allá de los ocurrentes pinceles de Velázquez en el obrador de palacio y de la degradación nacional.

Con los últimos coletazos del siglo XIX y la inminente entrada del siglo XX, la (re)definición de la escuela española continuará ocupando los esfuerzos de críticos e historiadores por reformular sus vetustas bases historiográficas. Valientes innovaciones en el estudio de la disciplina como la llevada a cabo por Diego Angulo en 1947 con *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*, donde divulgó que el pintor no sólo se limitaba a copiar del natural sino que en ocasiones se inspiraba en modelos ajenos para elaborar sus figuraciones, dio como resultado un salto cualitativo que ponía relativa distancia con las arraigadas fórmulas del “realismo” y “naturalismo” en la pintura española. No obstante, salvo raras excepciones como la mentada, la desvinculación de Velázquez como pintor naturalista o realista no fue, ni mucho menos, inmediata. Aunque las publicaciones postreras surgieron como resultado de investigaciones competentes y no como relatos subjetivos y convencionales emitidos por diletantes extranjeros, la cofradía de sabandijas continuó circunscrita al bastidor de la cortesanía palaciega y a la paleta de Velázquez, pues reproduciendo las palabras de Gregorio Cruzada Villaamil, pionero de la historiografía velazqueña, estos sujetos, “complemento de las costumbres cortesanas, se hallaron enfrente del primer pintor de España, del más naturalista de todos los pintores, gozoso siempre en el estudio del natural”.⁸⁰⁶

⁸⁰⁵ PORTÚS, Javier, 2012, p. 157.

⁸⁰⁶ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, 1885, p. 101.

A la acomodada percepción decimonónica acerca de la madurez de la gran generación de maestros del Siglo de Oro que culminaba en la figura de Velázquez,⁸⁰⁷ se sumaba entonces la fundamentación de la humanidad reflexiva y profunda en el estudio del natural. Esta sería definida en 1936 por Enrique Lafuente Ferrari en su *Historia de la pintura española* bajo la difundida descripción de “estética de la salvación del individuo”. El historiador del arte la precisó como una actitud benevolente en la plasmación del séquito de enanos y bufones que trasciende el mero realismo para ahondar en lo humano y sustancial del alma,⁸⁰⁸ la cual se prolongará como sello distintivo de la creación velazqueña⁸⁰⁹ dentro del inagotable conjunto de la pintura española del siglo XVII.⁸¹⁰

Así pues, la convencional interpretación del arte español como una corriente marcada por el realismo o el naturalismo expresionistas, cuyos pactados inicios se establecieron en el Greco, su apogeo en Velázquez y su cesación con Goya, coincide con el modelo historicista vasariano de proceso lineal del arte dentro de unas variables cronológicas y cualitativas. La sensibilidad identitaria del nacionalismo más recrudescido del siglo XIX penetraría en los cimientos historiográficos hasta categorizar un relato histórico nacional que Francisco Calvo Serraller percibió como un producto literario sustentado en la convicción y revestido de verosimilitud –que no de verdad–, y que hacían del arte español un invento patrio.⁸¹¹ Muchos han sido los implicados en otorgar consistencia a estos argumentos y cifrar unas características propias de lo español en su propio arte, y aunque ha habido esfuerzos por desmontar esta visión prejuiciosa, como los abordados más recientemente en publicaciones de Javier Portús, la nómina de enanos y bufones fue absorbida dentro de una jerarquía cruzada entre la escuela española y el gran Velázquez. Ello los convertía en retales de la imitación del natural y testimonios burlescos y degenerados de la corte de Felipe IV, pasando a los anales de la Historia del Arte universal como un aparte entre las páginas reservadas a la pintura española del Siglo de Oro, en las que Velázquez y sus bufones se incardinaban en un *unicum* indisociable. Unas preceptivas que, tal vez, pudieran estar condicionadas por la visión que se transmitía de ellos no sólo

⁸⁰⁷ LAFUENTE FERRARI, Enrique. “La cumbre del arte español”. En: *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre arte*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, p. 369.

⁸⁰⁸ LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. 2 vols. Madrid: Akal, 1987, vol. II, p. 312-313.

⁸⁰⁹ PÉREZ SANCHEZ, Alfonso E. “Velázquez y su arte”. En: DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián, 1990, p. 41-42.

⁸¹⁰ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1971.

⁸¹¹ CALVO SERRALLER, Francisco. *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013, p. 16-20.

desde el campo de las letras, sino también desde la manifiesta contribución de una mirada catequizada por una irradiación de diferentes estímulos.

4.1.3. Sentido y exhibición de las escenografías grotescas

Las diferentes tentativas de planificación de un museo de la nación empezaron a tomar forma durante la ocupación napoleónica en 1809, cuando José I decretó un artículo que rezaba que “Se fundará en Madrid un Museo de Pintura que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y a este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos y aún de nuestros palacios, los cuadros que sean necesarios para completar la reunión que hemos decretado”.⁸¹² Estas pretensiones se materializaran finalmente en 1819 con la creación del Museo Real, el cual abrió sus puertas al público el 19 de noviembre de ese mismo año.

Al hacer referencia al pasado el Museo del Prado, Alfonso E. Pérez Sánchez se lamentaba de la falta de coherencia en la ordenación del museo desde sus orígenes, para quien, a diferencia de otras reputadas instituciones museísticas como la National Gallery de Londres, no fue “planeado ordenadamente como una ilustración, con pretensiones de regir, de la historia de la pintura”, argumentando que se trataba en realidad de “un museo apasionado (...) caprichoso y accidentado, al hilo de nuestra historia nacional”.⁸¹³ El desorden y la densidad que reinaba en las salas fue objeto de crítica en los iniciales testimonios publicados en prensa, siendo de los más esclarecedores acerca de la embrollada colocación de los cuadros el publicado en 1820 en *La Crónica Artística*:

“Al entrar en las salas, lo primero que busca el espectador es el orden cronológico de los cuadros, para venir en conocimiento de los progresos o decadencia de la pintura en la escuela española, pero se halla burlado al ver estas obras confusamente hacinadas como lo estarían en un gabinete particular, ó en una prendería para su venta. En efecto: parece que se han complacido en colocar los cuadros de un modo extravagante, buscando solamente la eutimia y simetría para

⁸¹² Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Juan March, 1977b, p. 13.

⁸¹³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1977b, p. 8.

complacer al ignorante dejando al inteligente en la precisión de adivinar las diferentes épocas del arte en nuestra España”.⁸¹⁴

Con el devenir de los tiempos tanto la propia colección como la superficie expositiva se fueron incrementando paulatinamente, lo que resultó en una variabilidad de los criterios de exposición atendiendo a la ocupación del espacio, al enriquecimiento de los fondos y a la conciencia de identidad que representaban las grandes glorias de la pintura allí reunidas. Esta conjunción de factores, unidos la evolución de un proceso sistemático, acabarían otorgando la reconocida calidad y el prestigio del que goza el actual museo.⁸¹⁵

El primer catálogo de la colección de pinturas, que se redactó en 1819, comprendía una reducida cifra de 311 cuadros de artífices españoles que se destinaron a los dos grandes salones que flanqueaban la rotonda septentrional del piso principal y la sala de acceso a la gran galería. La simetría y el equilibrio visual parecen ser los únicos requerimientos en la manera de organización de los cuadros, aglutinados en una mezcolanza de temas y artistas que invalidan cualquier posible jerarquía cronológica o iconográfica, más allá de una evidente exaltación de la escuela española integrada por aquellos que habían sido pintores del rey. Depósito de historia y memoria de la nación, el museo mantuvo desde su génesis la necesidad de proyectar la importancia de la pintura española, cuyos cuadros ocupaban el espacio íntegro de los dos grandes salones que flanqueaban la rotonda del piso principal, y que a partir de 1821 compartirían este significativo espacio junto con los cuadros de la escuela italiana.⁸¹⁶

La embrionaria institución de 1819 ya contaba con los retratos de algunas sabandijas exhibidos en sus paredes. En el “Salón Primero” se hallaba el gran lienzo de *Las meninas*,⁸¹⁷ mientras que en el “Salón Segundo” se dispusieron dos retratos de enanos,⁸¹⁸ un tercero acompañado de un perro⁸¹⁹ y el retrato del popularmente conocido como bobo

⁸¹⁴ CHECA, Fernando “El nuevo Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado*, 1999, t. 17, nº 35, p. 10.

⁸¹⁵ MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier. “«Ni una pulgada de pared sin cubrir». La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920”. En: *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1929)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, p. 15.

⁸¹⁶ *Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado*. Madrid: En la imprenta Nacional, 1921.

⁸¹⁷ 114. “D. Diego Velázquez retratando á la Infanta Doña Margarita de Austria, hija de Felipe IV, servida de sus meninas, y acompañada de dos enanos y otros personajes: por Velazquez”. EUSEBI, Luis. *Catálogo de los cuadros de la escuela española que existen en el Real Museo de Pinturas del Prado*. Madrid: en la Imprenta Real, 1819, p. 9.

⁸¹⁸ 50 y 59. “Retrato de un enano: por id. [Velázquez]”. EUSEBI, Luis, 1819, p. 15

⁸¹⁹ 84. “Un Enano con un perro: por id.” EUSEBI, Luis, 1819, p. 16.

de Coria,⁸²⁰ todos atribuidos a Velázquez. Este exiguo esquema que certifica la entrada escalonada de la nómina de bufones al museo se mantuvo intacto hasta 1828. Tan sólo en 1823 se dio la bienvenida al retrato de Francisco Lezcano o niño de Vallecas como una única pieza truhanescas de nueva incorporación a las ya habidas en el “Primer Salón” o “de la derecha”. Sería a partir de 1828 cuando empezaría a advertirse cambios más evidentes en la planificación expositiva a raíz de las nuevas incorporaciones de las escuelas francesa y alemana en la sala ochavada, que se abre al extremo sur de la galería central.

Desde entonces, a los anteriores ejemplares se sumaron el retrato de una mujer “monstruosamente gorda”⁸²¹ –la niña Eugenia Vallejo efigiada por Carreño de Miranda–, que se adjudicaba entonces erróneamente a Velázquez; además del retrato del bufón disfrazado del corsario Barbarroja,⁸²² emplazados ambos en el primero de los dos salones. Al mismo tiempo, en el “Salón Segundo” o “de la izquierda” se instalaron un retrato pintado por Velázquez de “un enano registrando un libro”⁸²³ –que se corresponde con el actual Bufón con libros– y otro de un enano “sentado en el suelo”,⁸²⁴ –el recientemente descubierto El Primo–, los cuales estarán acompañados en este segundo salón por los anteriores retratos del enano acompañado de un perro, el niño de Vallecas y el bobo de Coria en su nuevo emplazamiento. Se había producido, pues, un movimiento de obras con motivo de la adaptación del edificio a la continua incorporación de las mismas, en cuyo catálogo de 1828 se contabilizaban doscientas cuarenta y tres más que en el anterior de 1824. En cuanto a los salones de pintura española, mientras el de la derecha mantuvo idéntica cifra, el de la izquierda presentaba cinco menos,⁸²⁵ pese a la mudanza de algunos bufones a éste último, probablemente por criterios de ordenación y agrupación estética.

La estructura arquitectónica del edificio de Villanueva también estaba experimentando sustantivos cambios a causa del proceso de reformas para acondicionar el museo a sus cambiantes y crecientes necesidades, relacionadas con el acuciante

⁸²⁰ 94. “El Bobo de Coria: por Velazquez”. EUSEBI, Luis, 1819, p. 17.

⁸²¹ 22. “Retrato de una mujer monstruosamente gorda, vestida de colorado. Cuadro que algunos lo atribuyen á Carreño”. EUSEBI, Luis. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor*. Madrid: la Hija de D. Francisco Martínez Dávila, Impresor de Cámara de S. M., 1828, p. 11.

⁸²² 78. “Retrato que se dice ser Barbarroja, famoso corsario. Cuadro pintado a la primera vez”. EUSEBI, Luis, 1828 p. 23

⁸²³ 193. “[Idem [Velazquez] de un enano registrando un libro”. EUSEBI, Luis, 1828, p. 49.

⁸²⁴ 196. “Retrato de enano sentado en el suelo, pintando con franqueza y mucha verdad. C. R.”. EUSEBI, Luis, 1828, p. 50.

⁸²⁵ MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier, 2004, p. 22.

crecimiento de la colección. El lapso cronológico que transcurrió entre el último catálogo de 1828 y el publicado en 1843 por don Pedro de Madrazo y Kuntz, hijo de José de Madrazo y figura referencial en la crítica de arte moderno y de la historiografía anterior, testimonian la frenética actividad de cambios de los últimos quince años, en parte a causa de la entrada de 1.833 obras tras la agregación de las escuelas flamenca y holandesa. La novedad introducida por Pedro de Madrazo en esta primera de las numerosas ediciones que redactó del catálogo del museo⁸²⁶ es que la ordenación escogida respondía a criterios topográficos. En los salones laterales de la rotonda permanecían las colecciones de la escuela española y las sabandijas en idéntica posición, a los que deben sumarse las entradas de algunos compañeros de burlas efigiados en lienzo. En el “Salón Primero” se añadieron dos retratos “desconocidos”, primero, el de un hombre “vestido de negro” y “en actitud de representar” que coincide con la descripción del célebre Pablillos de Valladolid,⁸²⁷ y, segundo, el de un hombre con “bastón en la mano”, armas en el suelo y en el fondo “un buque incendiado” que han llevado a registrarlo como un posible “artillero”, y que se trata en realidad del bufón llamado don Juan de Austria.⁸²⁸ Se incorporaría en último lugar el retrato de “Perejón, bufón de los Condes de Benavente”,⁸²⁹ que pintó el flamenco Antonio Moro, aunque éste se incluyó entre las obras de la escuela veneciana.

Durante las décadas centrales de la centuria estaban teniendo lugar un importante flujo de viajes de eruditos extranjeros que se trasladaban a España en busca de las señas de identidad del país, y el Museo del Prado se estableció como un destino obligatorio en la búsqueda de nuevos horizontes culturales, entre cuyos muros muchos hallaron la máxima expresión de la escuela española y sus peculiaridades definitorias, como se ha relatado en las páginas precedentes. Los testimonios de Louis Viardot y Richard Ford resultaron enormemente influyente en la cimentación de la fortuna crítica de la pinacoteca madrileña. En las diferentes ocasiones en que el crítico francés frecuentó el Prado en

⁸²⁶ Desde su primera edición del *Catálogo del Museo del Prado* en 1843, se encargaría de la redacción de las posteriores en 1845, 1850, 1854, 1858, 1873, 1976, 1882, 1885, 1889, 1889, y 1893, más las póstumas de 1900, 1903, 1907, 1910, 1913 y 1920. GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1975, p. 190.

⁸²⁷ 107. “Retrato desconocido, de cuerpo entero. Vestido de negro, recogida la capa en el brazo izquierdo, y el derecho estendido como en actitud de representar. Pudiera ser retrato de algún célebre actor de la corte de Felipe IV”. MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M.* Madrid: Oficina de Aguado, Impresor de Cámara, 1843, p. 24.

⁸²⁸ 117. “Retrato de hombre desconocido. Está en pie, con un bastón en la mano y una llave de hierro al pecho. En el suelo se ven algunas armas y balas. En el fondo un buque incendiado que va á pique. Pudiera ser algún artillero célebre del tiempo de Felipe IV”. MADRAZO, Pedro de, 1843, p 26.

⁸²⁹ 651. “Retrato de cuerpo entero de Perejón, bufón de los Condes de Benavente”. MADRAZO, Pedro de., 1843, 136.

1836, 1843 y 1860 acabó manifestando la extraordinaria riqueza de los fondos de la institución y la calidad de las obras maestras atesoradas, con mención especial a Velázquez como pintor de la verdad.⁸³⁰ De la misma manera, el británico Richard Ford, influyente viajero y poseedor de un profundo conocimiento de la pintura española tras los años que vivió en Sevilla entre 1829 y 1832, al redactar su compendio sobre “lo que hay que observar” en el Museo, centró su discurso en la personalidad de Velázquez como gran exponente de la escuela española y la posibilidad de visualizar su producción casi en su totalidad, caracterizada por la baja adulación que obedecía a su ojo y a su intelecto; aunque nada añade acerca de la articulación de la colección.⁸³¹

El esquema instalado por Madrazo, al menos en lo referente a la exhibición de las sabandijas palaciegas, se perpetuaría en los años postreros hasta las renovaciones introducidas en la tardía fecha de 1872. El desbordante incremento de lienzos dificultaba las correctas condiciones de observación, los cuales “están colgados sin más orden que el que permiten las dimensiones de las paredes (...), sin más luz que la que quiere haber, sin más distancia de la que buenamente hay”,⁸³² denunciaba Cruzada Villaamil por aquellas fechas. A esta tesitura se añadiría la incorporación de los tapices de Goya a sus ricos fondos, que tanto ansiaba Madrazo, además de las más 1.000 obras procedentes del Museo de la Trinidad, que se había constituido a partir de las desamortizaciones de Mendizábal,⁸³³ sin olvidar el tradicional sistema de compras, legados y donaciones de los que se nutría la institución con asiduidad.

El catálogo de 1872 desvela un cambio sustancial en el sistema de ordenación, que pasaría a realizarse por escuelas, y dentro de éstas los pintores se distribuirían alfabéticamente, manteniéndose vigente esta clasificación hasta 1920. De nuevo, se vio

⁸³⁰ VIARDOT, Louis. *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes en España*. Logroño: Imprenta de Ruiz, 1841, p. 273 y ss. VIARDOT, Louis. *Les musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur*. Paris: L. Maisson, 1855, p. 155-166.

⁸³¹ FORD, Richard. *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa. Madrid y Castilla*. Traducción de Jesús Pardo. Madrid: Turner, 2008 [1845], p. 57-69.

⁸³² CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. “Algunos cuadros notables del Museo Nacional de Pintura”. *El Arte en España*, 1865, tomo III, p. 245.

⁸³³ Para el Museo de la Trinidad, véase: POLERÓ, Vicente. *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Eduardo Cuesta, 1868. GAYA NUÑO, Juan Antonio. “El Museo Nacional de la Trinidad. Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, nº 51, p. 19-77. Más reciente: ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Museo de la Trinidad en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004. ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

alterada la ubicación de los lienzos de los hombres de placer velazqueños –Barbarroja, don Juan de Austria, Sebastián de Morra, el niño de Vallecas, el llamado bobo de Coria y El Primo, junto con el mal identificado retrato de don Antonio el inglés con un perro–, que pasaron a instalarse esta vez en el entorno de la Galería Central. La presencia de los bufones de Velázquez en este representativo espacio como simbólica culminación de la triunfante pintura patria que había colonizado la mitad septentrional de la galería, quedaría testimoniada en el panorama que el fotógrafo Jean –o Juan– Laurent extrajo de ésta mediante el aparato del grafoscopio en 1882 (fig. 35), que permitía ver en movimiento todos los cuadros que allí colgaban. Las reproducciones proporcionadas ilustran que, entre aquella reunión de grupos pictóricos inconexos hacinados en varios niveles, el imponente retrato familiar de *Las meninas* se hallaba flanqueado por el famoso séquito de truhanes de la corte de Felipe IV: dispuestos en perfecta simetría se hallaban a un lado del lienzo el bufón con libros y Francisco Lezcano, y las sedentes figuras de Juan de Calabazas y Diego de Acedo –antiguamente Sebastián de Morra–, al otro; quedando el enano acompañado de un perro –mal supuesto como don Antonio el Inglés– justo en la pared frontal.⁸³⁴

De la anterior hermandad de bufones quedó excluido el retrato de Pablillos de Valladolid,⁸³⁵ desplazado a la sala ovalada.⁸³⁶ La inauguración en 1853 de la “Sala de la Reina Isabel” en este espacio basilical que se abría al centro de la gran galería, y que condicionaría la sucesiva instalación de las colecciones dado que su acopio era cada vez más frecuente y cuantioso, resultó un aspecto de enorme relevancia para la cada vez más consolidada definición del Museo. Esta sala de dos niveles –el superior dedicado a la exhibición de pintura y el inferior a la escultura– se convertiría en un particular entorno expositivo que hospedaba una multitud de pinturas, artistas y escuelas diferentes en una heterogeneidad decorativa que pretendía la excelencia mediante la reunión de grandes obras maestras.⁸³⁷ El solitario bufón permaneció durante largo tiempo en aquella gloriosa escenografía, que años después sería rebautizada como “Sala de Velázquez”, cuyo intuitivo motivo no fue otro que destinar el espacio entero a la obra del artista sevillano

⁸³⁴ MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier, 2004, p. 79-80.

⁸³⁵ MADRAZO, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872, vol. 3, p. 627-633.

⁸³⁶ MADRAZO, Pedro de, 1872, p. 626.

⁸³⁷ GÉAL, Pierre. “El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”. *Boletín del Museo del Prado*, 2001, t. XIX, nº 37, p. 143-172.

por tratarse del “pintor más esclarecido que ha producido nuestra patria”, reproduciendo unas lejanas y clarividentes palabras publicadas en 1834 en la revista *El Artista*.⁸³⁸

Los testimonios gráficos de Laurent exhiben los cambios en la distribución de las colecciones que se fueron introduciendo en la sala a raíz de las reformas compositivas motivadas por Federico de Madrazo cuando estuvo al frente de la dirección del Museo, y que no pueden interpretarse desde la división alfabética del catálogo. En un temprano vestigio visual de 1879 (fig. 36) se intuye la difusa figura del declamatorio Pablillos en el extremo derecho de la fotografía, dispuesto junto al velazqueño lienzo de *Los borrachos*; mientras que justo a la misma altura del lado derecho se encuentra la hierática presencia del bufón Perejón, de Antonio Moro, instalado anacrónicamente al lado de la mayúscula pintura de *Las hilanderas*.

Poco después, los cambios expositivos que transcurrieron entre 1892 y 1899 se deben a una modificación arquitectónica que pretendía subsanar las carencias de visibilidad que generaba el enorme hueco central del espacio basilical —a manera de caja de escalera— alrededor del cual había un estrecho corredor elíptico que, en palabras de Ceferino Araujo, “era muy mala para la exposición de cuadros”, ya que no ofrecía la distancia necesaria para su correcta observación.⁸³⁹ Tras las reformas acometidas, la nueva superficie poligonal de paredes rectas beneficiaba la colocación de las pinturas con respecto al diseño anterior. Las fotografías extraídas entre 1893 y 1899 (fig. 37) del recién estrenado lugar exhiben que Pablillos gozaba entonces de un nuevo enclave a los pies de la sala, junto a la puerta de acceso, flanqueada al otro lado nuevamente por el retrato de su compañero de burlas, Perejón.

Las nuevas transformaciones, empero, no subsanaron la falta de criterios científicos, desvelando una articulación basada en la estética ornamental y de la adecuación a la planimetría mural. Aunque la densidad de obras resultaba menor, la discordante mixtura de artistas y estilos se fundamentaba todavía en la pluralidad de escuelas pictóricas y grandes artífices, escogidos mediante una selección de grandes obras concentradas en aquel espacio oval que simbolizaba el corazón del Museo. Araujo se mostró tremendamente crítico con el deplorable “batiburrillo” que imperaba en la sala, y abogaba

⁸³⁸ “Velázquez”. *El Artista*, 1834, 1, 1, p. 6.

⁸³⁹ ARAUJO, Ceferino. “La nueva Sala del Museo del Prado”. *La Época*, 29 de junio de 1892, nº 14.299, p. 2.

por “arreglar los cuadros en orden cronológico, exponiendo juntos los de un mismo autor”, concluyendo que lo oportuno sería dedicarla exclusivamente a Velázquez.⁸⁴⁰

Coincidiendo el año de 1899 con el tercer centenario del nacimiento del pintor y la reordenación a la que se estaba sometiendo la colección, la entonces Sala de la Reina Isabel se erigió como un espacio monográfico dedicado íntegramente a las obras del maestro bajo el nominal designio de “Sala de Velázquez” o “Sala de las Meninas”, pues en origen se pensó como una escenografía idónea para ensalzar este complejo retrato familiar que culminaba su brillante carrera. Encumbrado en el panteón de las artes como insigne genio de la pintura, el Museo quiso dedicarle este emblemático espacio para celebrar la gloria de aquel pintor, a quien le debían gran parte del prestigio cosechado por la institución; un artista “enteramente nacional” cuyo arte “sea más perdurablemente español que otras manifestaciones al parecer señaladas con el carácter especial que se nos atribuye”,⁸⁴¹ como expresaba efusivamente Emilia Pardo Bazán.

La exhibición de las pinturas, basada en un sentido preferentemente cronológico y en el renombre de la escuela española, ofrecía un criterio más moderno. Había disminuido la agobiante densidad de pinturas que imperaba en el conjunto de salas en favor de una reducida cifra de cuarenta que definían armónicamente la trayectoria del pintor, cuya rigurosa selección respondía a los planteamientos científicos redactados por Aureliano de Beruete en su monografía sobre Velázquez.⁸⁴² Así, en el discurso inaugural de dicho acto, el estudioso de la figura del artista puso de manifiesto la necesidad de sustituir el sistema decorativo implantado por Madrazo, razonando que “es ante todo, un establecimiento docente, en el cual se debe atender con preferencia a facilitar el estudio ordenado del nacimiento y desarrollo de las obras de arte que en él se encierran, agrupadas ya por escuelas, ya por autores dentro de cada escuela”.⁸⁴³

Se procedió entonces a una mejora de las condiciones lumínicas, de temperatura y humedad de la sala, y una renovada instalación a base de muros de tonalidades armónicas y el enmarcado tipológico de sus obras más renombradas con marcos guarnecidos de

⁸⁴⁰ ARAUJO, Ceferino, 1892, p. 2.

⁸⁴¹ PARDO BAZÁN, Emilia. “Velázquez”. *La Ilustración Artística*, 19 de junio de 1899, nº 912, p. 394. Extraído de: *Velázquez en la prensa española del siglo XIX (selección)*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de España 2, 2002, p. 389.

⁸⁴² PORTÚS, Javier. “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra”. *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVII, nº 45, 2009, p. 100-128.

⁸⁴³ *Tercer Centenario de Velázquez. Discurso Leído por Aureliano de Beruete. Inauguración de la Sala de Velázquez del Museo*. Madrid, 1899, p. 10

adornos y molduras para unificar la escenografía del conjunto,⁸⁴⁴ aunque para algunos éstos aderezos pudieran parecer exagerados.⁸⁴⁵ Una vez listo el continente, la excluyente depuración de obras de la sala con base en los planteamientos ofrecidos por Beruete redujo considerablemente el número de pinturas expuestas a un total de cuarenta lienzos que precisaban el discurso expositivo y facilitaban su lectura. En este proceso de construcción visual del itinerario artístico del pintor desde los aportes de un nuevo cientifismo crítico, los enanos y bufones velazqueños, instalados anteriormente en la Galería Central, acabarían reposando en el representativo salón basilical, junto al resto de sus pinturas autógrafas. El nuevo emplazamiento resultó secundado en un artículo publicado por Ricardo Blasco en 1899 en *La Correspondencia de España*, que ofrecía una minuciosa descripción de la nueva sala y mencionaba la presencia de las sabandijas en el lugar: “El centro de la pared derecha lo ocupa el Retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares. Entre este y el Cristo el retrato grande de Felipe IV, el Baltasar, el Pablillos de Valladolid. (...) En la pared izquierda Las hilanderas, Mercurio y Argos, el retrato de la princesa Margarita, el Menipo, los Enanos, la Trinidad y el Felipe IV pequeño”.⁸⁴⁶ Parte la escenografía descrita fue ilustrada en un dibujo del acto inaugural que se publicó días después en *La Ilustración Española y Americana*, donde se observa el retrato del bufón don Pablos colgado en la pared del fondo de la sala (fig. 38), entre los retratos ecuestres de Felipe IV y el príncipe Baltasar Carlos, en una exhibición de unidad familiar a partir de la reunión conjunta de estos retratos cortesanos.

Breve fue la perdurabilidad de este efímero decorado, pues una fotografía posterior de la zona septentrional de la sala, tomada por José Lacoste alrededor de 1907 (fig. 39), evidencia cómo entre las grandes ilustraciones de *Las lanzas* y los retratos ecuestres de la familia de Felipe IV se intercala el repertorio de sabandijas palaciegas. Don Juan de Austria y Pablillos de Valladolid, de cuerpo entero e insertos en los espacios rectangulares de los marcos diseñados exprofeso,⁸⁴⁷ envuelven el retrato del malogrado Baltasar Carlos

⁸⁴⁴ LADRERO CABALLERO, Tomás. “Enmarcando a Velázquez en el Museo del Prado del siglo XX. El taller de dorado y restauración de marcos de 1901”. *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, 2016, nº 2, p. 115-118.

⁸⁴⁵ “El dorado de los marcos hay que matarlo. El impero de los marcos ricos acabó o debe de acabar. Sea el marco rico si no lo parece, si no molesta, si no estorba á la pintura. Los marcos chillones y ricos, guárdense para las pinturas anodinas”. “Nueva decoración de la Sala de Velázquez”. *El Imparcial*, 6 de marzo de 1907, año XLI, nº 14.353, p. 2.

⁸⁴⁶ BLASCO, Ricardo. “Tercer Centenario de Velázquez”. *La Correspondencia de España*, 7 junio 1899, nº 15.100, p. 1.

⁸⁴⁷ LADRERO CABALLERO, Tomás, 2016, p. 122-123.

a caballo ajustándose al espacio del muro, mientras en el nivel inferior se disponen las anatomías sedentes de Calabazas, el enigmático bufón con libros, El Primo y el pequeño Francisco Lezcano, enmarcados simétricamente por la perspectiva de un paisaje en la parte superior como recurso para compensar las reducidas dimensiones de dichos óleos. Una ordenación que demuestra que los criterios cronológicos para ordenar la colección no estaban reñidos con la búsqueda del equilibrio estético y visual del conjunto.

Poco después, entre 1911 y 1912, otras fotografías de Lacoste certifican que en la Sala de Retratos, ubicada en el ala norte de la planta principal, se encontraban la imagen de Perejón acompañado de otros representativos retratos del artista flamenco como el de *La reina María de Inglaterra*, entretanto que al otro extremo de la misma ala se agruparon los retratos de la Monstrua, de Carreño de Miranda; el retrato del príncipe Felipe IV acompañado del enano Soplillo, de Rodrigo de Villandrando,⁸⁴⁸ y el de Agustín Profit, el Calabrés,⁸⁴⁹ dispuesto en el nivel superior. En la última sala, aunque en distintas secciones, se hallaban el retrato de Francisco Bazán, bufón de la corte de Carlos II,⁸⁵⁰ y el célebre doble retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz⁸⁵¹ en el nivel inferior; mientras, en el superior colgaba el pequeño retrato de busto de la loca Magdalena.⁸⁵² Estos últimos se mencionan por primera vez en el catálogo de pinturas de 1920, cuya ordenación se basa en escuelas y artífices, pero se sabe de su emplazamiento en el museo gracias a los documentos gráficos anteriores.

Sin embargo, la escenografía proyectada se vio alterada una vez más por deseo del pintor José de Villegas, director de la institución desde 1901 hasta 1918. El frecuente

⁸⁴⁸ 1234. “Retrato de Felipe IV con la mano derecha sobre la cabeza de un enano, y la izquierda en el puño de la espada. – Figuras de cuerpo entero y tamaño natural –. MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*. Undécima Edición corregida y aumentada. 2 vols. Madrid: Tipografía Artística, 1920, vol. 1, p. 140.

⁸⁴⁹ 1276. [Atribuido a Luis Tristán] “Retrato de *el Calabrés*, de unos sesenta años de edad: en pie, con bigote y perilla canosos, y puesto el sombrerillo; traje negro, con lechuguilla y puños encañonados; al cuello una gruesa cadena de oro, de la cual pensé una cruz; de la mano derecha en el cinto, y en la izquierda, caída, los guantes.– Media figura, tamaño natural. MADRAZO, Pedro de, 1920, p. 222.

⁸⁵⁰ 647. Retrato de Francisco Bazán, bufón de la corte de Carlos II, en pie, vestido de negro, con una especie de balandrán ceñido a la cintura, y como en actitud de presentar humildemente un memorial.– Figura de cuerpo entero y tamaño natural”. MADRAZO, Pedro de, 1920, p. 130.

⁸⁵¹ 861. [Teodoro Felipe de Liaño?] “Retrato de la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y su tercer mujer Isabel de Valois. (...). Está en pie, con saya entera de ras blanco, lujosamente recamada, peinado alto, con sombrerito negro a la húngara, cintillo de gruesas perlas y copete de pluma. En la mano derecha tiene un camafeo con el retrato de Felipe II, y la izquierda sobre la cabeza de Magdalena Ruiz, loca de la Princesa Doña Juana de Portugal arrodillada a su lado con un mico y una mona, uno sobre cada mano.– Retrato de cuerpo entero y tamaño natural”. MADRAZO, Pedro de, 1920, p. 170.

⁸⁵² 862. “[Copia de Liaño?] Retrato de Magdalena Ruiz, loca de la Princesa doña Juana de Portugal.– Busto”. MADRAZO, Pedro de, 1920, p. 171.

vaivén de lienzos de unas salas a otras del museo no fue del gusto de todos, y personalidades como Azorín sentenciaron en tono crítico que “estos cuadros que vemos hoy colgados en las paredes no son los mismos que contemplábamos ayer; los que mañana contemplaremos no serán estos que hoy admiramos”, en referencia a los desafortunados cambios y movimientos impulsados por Villegas. Esta queja sería respaldada por viajeros extranjeros como el británico Royal Tyler, quien expresó que “los sucesivos directores se entretienen cambiando la colocación de los cuadros”.⁸⁵³

Desafortunadamente, estas agitadas transformaciones no pueden ser atendidas desde los sucesivos catálogos del Museo hasta 1923, cuyas páginas se estructuran entre las diferentes escuelas y sus artífices por estricto orden alfabético, y no por criterios topográficos, que resultarían mucho más esclarecedores para nuestro cometido. Los testimonios gráficos, por el contrario, sí permiten advertir los movimientos de pinturas que parecieron sucederse con relativa frecuencia. Una vista de la Sala de Velázquez, tomada por Juana Roig en un lapso comprendido entre 1915 y 1930 (fig. 40) exhibe una nueva mudanza de los cuatro pequeños óleos bufonescos de Calabacillas, el bufón con libros, El Primo y el niño de Vallecas, mientras que permanecían en su mismo emplazamiento las cómicas representaciones de don Juan de Austria y Pablos de Valladolid, cuya disposición se mantuvo al menos hasta 1949 (fig. 41).

El resto del catálogo de las pinturas redactado en 1933 por Francisco Javier Sánchez Cantón, fundamentado en unos criterios de ordenación topográficos, señala la continuidad de la serie en el extremo opuesto de la sala, “a partir de la puerta que comunica con la Galería.”⁸⁵⁴ Este catálogo desvela también el nuevo emplazamiento de otras piezas bufonescas que habían recibido menor atención hasta entonces: en el tramo central de la galería se hallaba el retrato del bufón Francisco Bazán, de Carreño de Miranda,⁸⁵⁵ y en el tramo inicia el retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz, que figura erróneamente como un retrato anónimo de un posible discípulo de Alonso Sánchez Coello.⁸⁵⁶ En la sala XIII, junto a la de Velázquez, se dispuso el retrato del bufón supuesto

⁸⁵³ Extraído de: MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier, 2004, p. 89.

⁸⁵⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo*. 3 vols. Madrid: Blass, S. A., 1933, vol. 1, p. 84-85.

⁸⁵⁵ 647. “El Bufón Francisco Bazán. De cuerpo entero, en pie. Ropa negra con ancha valona llana, de lienzo; sombrero en la mano izquierda, y en la diestra presenta un pliego doblado”. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. 1933, p. 251-252.

⁸⁵⁶ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1933, vol. 1, p. 216.

como Antonio el Inglés junto con el perro;⁸⁵⁷ en la sala XXXVIII se hizo lo mismo con el retrato del bufón Perejón, efigiado por Moro, que albergaba distintas obras del artista flamenco;⁸⁵⁸ mientras que la monstruosa niña Eugenia Vallejo permaneció en la sala LXXXIX, dedicada a las pinturas de Alonso Cano, Juan Carreño y Mateo Cerezo.⁸⁵⁹

Este emplazamiento pareció perdurar en las diferentes reformas y ampliaciones que se sucedieron en la estructura arquitectónica del histórico edificio para favorecer y modernizar todas sus posibilidades expositivas, como la que se llevó a cabo en 1921 proyectada por Fernando Arbós, consistente en un conjunto de más de 20 salas que corrían paralelas a la galería central desde ambos pisos, cuyo beneficio se tradujo en una mayor superficie de pared y la apertura de nuevas salas a las que se aplicaron criterios expositivos más lógicos o “modernos”. Ante las continuas necesidades de expansión, a esta reforma le sucedería la ampliación acometida por los arquitectos Fernando Chueca y Manuel Lorente entre 1954 y 1956, consistente en la duplicación de una hilera de salas contiguas a las anteriores de Arbós y a ambos lados de la sala de Velázquez, respetando de esta manera la estructura primitiva del edificio. El crecimiento que fue experimentando el Prado a través de las transformaciones constructivas recién mentadas contribuyó a acentuar la jerarquización espacial que imperaba en el museo, que acusaba una manifiesta división de escuelas y pintores. Los cambios originados en la nueva ordenación de la colección contribuyeron a definir la biografía artística de Velázquez a partir de la congregación de su obra en la sala basilical y en los habitáculos adyacentes de nueva obra.⁸⁶⁰

Así, en los prolegómenos del siglo XXI se acometería una nueva disposición en las salas monográficas dedicadas pintor. En el año 2010 estas fueron sometidas a una nueva remodelación para favorecer aspectos técnicos y también museográficos, procediendo a la completa reordenación de la obra del artista según un criterio cronológico y temático. La nueva planificación se resolvió en siete salas emplazadas en el primer nivel del edificio destinadas íntegramente a la obra velazqueña. De entre todas ellas, la número 15 se dedicó en exclusiva al repertorio de “enanos y bufones”, quedando apartados definitivamente de

⁸⁵⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1933, vol. 1, p. 104.

⁸⁵⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1933, vol. 2, p. 362.

⁸⁵⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, 1933, vol. 3, p. 812.

⁸⁶⁰ PORTÚS, Javier. “El Siglo de Oro en el Prado del siglo XX”. En: EHRLICHER, Hanno; SCHRECKENBERG, Stefan (eds). *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 84.

la gran sala basilical, reservada ahora al conjunto del “retrato real”.⁸⁶¹ En este pequeño espacio se reúnen al completo la serie del bufón con libros, el niño de Vallecas, don Juan de Austria, Pablos de Valladolid, el bufón Barbarroja, El Primo y el risueño Calabacillas, acompañados de los filósofos de aspecto menesteroso, Esopo y Menipo, y el retrato del banquero Ferdinando Brandani, que realizó durante su segundo viaje a Roma.⁸⁶²

El resto de integrantes de la nómina bufonesca de los Austrias, por el contrario, se dispersaron entre diferentes niveles y salas de la pinacoteca. Siguiendo el orden cronológico, en el nivel inferior, destinado a la colección de escultura y de pintura española, flamenca e italiana del siglo XVI,⁸⁶³ se colocó el retrato del Bufón Perejón de Antonio Moro (sala 056), fechado a finales de la centuria. Mientras, el resto de lienzos que se ejecutaron en el transcurso del siglo XVII se instalaron en diferentes salas del nivel superior, donde la escuela española de pintura posee una mejor representación a partir de la agrupación de artífices de mayor renombre, con la galería central y la imponente Sala de Velázquez como lugares más emblemáticos.⁸⁶⁴ El retrato de Felipe IV y el enano Miguel Soplillo, ejecutado por Villandrando, permaneció en el nivel superior, en una de las salas (nº 009B) anexadas que se construyeron en la última fase de ampliación, donde se hallan obras de artistas coetáneos como Luis Tristán o Juan Bautista Maíno. Lo mismo sucede con la pareja de retratos de la Monstrua, de Carreño de Miranda, que continúan emplazándose en el nivel superior, en otra de las salas de la ampliación (nº 16A), que se ubica en el extremo opuesto del salón basilical, perfilando el discurso de progresión de la pintura barroca española durante la segunda mitad del siglo XVII, junto con lienzos de otros representativos artistas como Francisco Rizi o Juan Bautista Martínez del Mazo.

Los actuales criterios de ordenación de las colecciones de la pinacoteca entremezclan el aprovechamiento de la arquitectura de Villanueva con base en los dictados de la historiografía artística relativos a la evolución histórica y estilística. El reciente discurso combina el historicismo de la agrupación cronológica o por escuelas, que integran espacios monográficos dedicados a artistas reseñables, con salas temáticas que compendian estilos e iconografías varias que se emplazan en lugares estratégicos que

⁸⁶¹ *El Prado presenta una nueva disposición de las salas dedicadas a Velázquez*. Extraído de Museo Nacional del Prado, Actualidad: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-prado-presenta-una-nueva-disposicion-de-las/e8dd78ef-27f6-4cbc-af36-1054f92aaaac> (Fecha de consulta 28/11/2021)

⁸⁶² PORTÚS, Javier. *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013, p. 100.

⁸⁶³ CHECA, Fernando, 1999, p. 16.

⁸⁶⁴ CHECA, Fernando, 1999, p. 16.

resultan reconocibles para el espectador. Los avances bibliográficos han permitido la progresiva incorporación de nuevas influencias internacionales al proceso de definición de la escuela nacional, complementando el relato cronológico y el horizonte historiográfico de un arte español que recientemente se muestra más amplio y dialogante;⁸⁶⁵ unos síntomas que probablemente se advierten con mayor facilidad desde el horizonte de las exposiciones temporales.

Las políticas expositivas del museo, con una creciente plenitud desde la década de 1980 bajo la dirección de Alfonso E. Pérez Sánchez, también ofrecen un conocimiento sobre la evolución de las relaciones entre la propia institución y la pintura española,⁸⁶⁶ con cuyo pretexto encuentra un pequeño resquicio la plástica bufa por tratarse de “uno de los aspectos más interesantes y quizás menos difundidos del arte español en torno al siglo XVII”.⁸⁶⁷ El creciente desarrollo que adquirieron las muestras desde la fecha señalada – la mayoría dedicadas a los grandes maestros españoles de los siglos XVI al XVIII–, motivaron que en 1986, aprovechando la donación del *Retrato de enano* (fig. 42), de Juan Van der Hamen, a los fondos del museo, se organizara una muestra monográfica de los retratos de los seres prodigiosos y hombres de placer de la corte española bajo el título *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias (A propósito del “Retrato de enano” de Juan Van der Hamen)*. Con motivo de la exhibición, abría Pérez Sánchez –en aquel entonces director de la pinacoteca y principal inspirador de la muestra– su texto introductorio en el catálogo de la siguiente manera:

“Puede parecer sorprendente, e incluso de mal gusto, dedicar una exposición al mundo, ciertamente ingrato y doloroso, de los seres deformes, física o psíquicamente, que pulularon por las cortes europeas y muy especialmente en las del mundo austriaco o con él relacionadas, hasta los albores del mismo siglo XVIII”.⁸⁶⁸

Las sentenciosas palabras preliminares del consumado historiador del arte hacen presagiar que no se trataba de imágenes que se tuvieran en alta estima entre una sección de teóricos y críticos conservadores, sino depreciadas por la extravagancia y vileza de sus

⁸⁶⁵ CHECA, Fernando, 1999, p. 12-13. PORTÚS, Javier, 2011, p. 85, 97-98.

⁸⁶⁶ PORTÚS, Javier, 2011, p. 96.

⁸⁶⁷ MENA MARQUÉS, Manuela B (com.), 1986, “Palabras preliminares”, p. 7.

⁸⁶⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Monstruos, enanos y bufones”. En: MENA MARQUÉS, Manuela B (com.), 1986b, p. 9.

modelos, con la salvedad puntual de la afamada serie velazqueña a causa de la genialidad atribuida de manera unánime a su artífice. La reflexión de Pérez Sánchez condensa una prejuiciosa visión, todavía deudora de la teratología de índole marginal, que comprende el vocablo “monstruo” como un ser aberrante cuyo aspecto supone una violación del orden natural, y que en el ambiente cortesano resultaba en una repugnante afición acaparadora como objetos de curiosidad y diversión que los Habsburgo cultivaron en abundancia. Así, este conjunto de retratos truhanescos, definidos como vestigios documentales casi “científicos” en palabras del historiador,⁸⁶⁹ tendrían como cometido intrínseco testimoniar “la España dramática y sombría, sostenido con poética evidencia por las humanísimas efigies de Velázquez (...) amargos testigos de esa historia en la que miserias y mezquindades, se han vestido siempre con la grave e inquisitiva dignidad que nos muestra este desdichado ser”.⁸⁷⁰

La nómina de sabandijas empezó a copar el interés de las declaraciones pasadas formuladas por críticos y eruditos que frecuentaban el museo, coincidiendo con la mayor visibilidad de que gozaban en los estratégicos espacios de la Galería Central y posteriormente en la sala basilical, dedicada en exclusiva al pintor con motivo de la celebración de su centenario. La agrupación conjunta de la cofradía velazqueña, “incomprobable galería de bufones contrahechos”, sería interpretada por el crítico Federico Balart como parte de la historia moral de la nación y fiel reflejo de “la decadencia de un pueblo aniquilado por la guerra, por la miseria y por la opresión”, como resultado de “la fatal degeneración” de la dinastía reinante.⁸⁷¹ La “obligación de retratar á los enanos y á los bufones del rey” se encontraba, según el crítico francés Emilie Michel, entre las labores más “penosas”, “desagradables” y “repulsivas” de todas; un esforzado ejercicio del que el célebre pintor supo hacer “una obra conmovedora, que revela la bondad de su corazón a la par que el brillo de su talento”.⁸⁷² Pues concluyendo con los juicios del pintor y conocido crítico Jacinto Octavio Picón, “difícilmente se hallará en la historia tan elocuente prueba de que el arte dignifica lo que toca, y hasta con la fealdad

⁸⁶⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1986b, p. 9.

⁸⁷⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., 1986b, p. 13.

⁸⁷¹ BALART, Federico. “Exposición de Bellas Artes. VIII”. *El Imparcial*, lunes 19 de diciembre de 1892, nº 78.650, p. 1.

⁸⁷² MICHEL, Emilio. “Diego Velázquez”. *La España Moderna*, nov. 1894, p. 134-136. Extraído de: HEMEROTECA MUNICIPAL, *Velázquez en la prensa española del siglo XIX (selección)*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de España 2, 2002, p. 200-201.

rayana en lo repugnante, causa impresiones gratas, como esta serie de mamarrachos despreciables, eternizados por el genio de un hombre”.⁸⁷³

Con todo, la rupturista novedad del tema de la muestra fue acogida con entusiasmo, por lo que quedaron maravillados ante las treinta y siete piezas de diferentes instituciones y organismos nacionales allí exhibidas. Así, el pintor Antonio Saura redactó un artículo titulado *Los monstruos del Prado*, en el que comentaba acerca de su visita:

“Se trata, sin duda alguna, de una de las más bellas exposiciones organizadas por el museo; algunas de sus presencias nos muestran cómo, por primera vez en la historia, el monstruo dejó de ser pretexto moralizante encubierto por la fantasía, para reflejar esencialmente su condición humana, y cómo los monstruos de la razón pueden conjugarse, de forma veraz, y no solamente con aquellos producidos por la naturaleza –en este caso simples seres humanos–, sino también con la propia condición de la pintura”.⁸⁷⁴

Estudiar “el género que constituye la pintura de monstruos, enanos y bufones dentro de nuestro arte” era, en definitiva, la finalidad del catálogo de la exposición, según se desvela desde las palabras preliminares. El empeño por reunir la integridad de las pinturas conservadas en época actual de aquellos monstruos, enanos y bufones que poblaron la corte de los Austrias más allá de la popular y celebrada serie velazqueña, desvela unos sutiles síntomas de regeneración y extensión del discurso histórico, aunque todavía circunscrito a los lindes de la escuela española y a un tradicional retrato de las peculiares costumbres de palacio. Y aunque la alargada sombra de la historiografía nacionalista dificulta la formulación de nuevos discursos bajo actitudes escépticas y reticentes, parece que los perfeccionados adelantos habidos en el ámbito de la museología y museografía y en el terreno de la investigación histórico-artística pretenden integrar las pinturas de los truhanes de la corte en este renovado relato de compenetración y conciliación paneuropea. Unos primeros esfuerzos que se vieron consumados en la reciente exposición temporal de 2019 *Velázquez, Rembrandt Vermeer. Miradas Afines*, donde los bufones velazqueños

⁸⁷³ OCTAVIO PICÓN, Jacinto. “Enanos y bufones”. *La Vida Literaria*, 8 junio 1899, p. 356. Extraído de: HEMEROTECA MUNICIPAL, 2002, p. 334.

⁸⁷⁴ Extraído de: CALVO SERRALLER, Francisco, 2013, p. 94.

complementaban el relato de internacionalización de la pintura española y de la propia institución.⁸⁷⁵

En última instancia, con motivo de la actual crisis sanitaria, entre el 6 de junio de 2020 y el 25 de julio de 2021, el Museo del Prado organizó la exposición *Reencuentro*, cuyo montaje se trasladó a los espacios de la Galería Central y las salas adyacentes para garantizar el cumplimiento de las medidas sanitarias recomendadas y el aforo permitido durante la visita. El discurso expositivo de la muestra ofrecía una estricta selección de 249 de las obras más representativas de la colección permanente, ordenadas según criterios cronológicos, desde el siglo XV a los inicios del siglo XX, simultaneando la tradicional distribución por escuelas nacionales con la agregación de pinturas de otras geografías artísticas.⁸⁷⁶

El itinerario velazqueño vigente consistía en siete salas que describían minuciosamente la trayectoria del pintor y sus complejos intereses artísticos. En *Reencuentro*, la obra de Velázquez pasó a concentrarse en la sala basilical, hasta entonces liderada por los retratos de la familia real, coronada por el lienzo de *Las meninas* en la pared del fondo. La nueva ordenación incorporaba aquellas obras fundamentales de sus distintas etapas artística, y todas imprescindibles para obtener una visión completa del pintor, por lo que se decidió unificarlas con motivo de la exposición en este entorno tan emblemático. Para introducir un mayor número de cuadros, con un total de 25 retratos, se prescindió de parte de los voluminosos retratos ecuestres, y se aprovechó la tesitura que muchos de ellos formaban series, lo que permitía comprimir el espacio entre ellos y evitar un desconcertante abigarramiento, reforzando el valor de conjunto. En lo referente al agrupamiento de los bufones y enanos se ideó un montaje inédito: alrededor del retrato de cuerpo entero del cómico Pablo de Valladolid se dispusieron las cuatro imágenes sedentes del resto de enanos, colocando en la parte superior aquellos que contenían un entorno paisajístico en el fondo de la composición, y que permitía fugar la vista del espectador (fig. 43).

⁸⁷⁵ VERGARA, Alejandro (com). *Velázquez. Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 25 de junio al 29 de septiembre de 2019. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

⁸⁷⁶ *Reencuentro*. Museo Nacional del Prado, Actualidad. <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/reencuentro/1027b51a-a7dc-4199-7ce6-5ff4a2710f74> (Fecha de consulta 01/12/2021).

Este peculiar conjunto de lienzos constituye una de las obras maestras del retrato occidental debido a su originalidad compositiva y narrativa, la excepcional libertad técnica que se permitió Velázquez y su naturaleza interrogante sobre la condición humana, todavía sin desvelar. Su reunión en esta agrupación única potenciaba los valores de cada uno de ellos, al mismo tiempo que permitía contemplar la excepcionalidad del conjunto, en el que se desvelaba un contexto armónico de reyes, reinas, príncipes, infantas, enanos y perros que envolvían la pieza de *Las meninas*, cuyos idénticos personajes aparecían insertos en el célebre lienzo. Con todo, el repertorio de la sala pretendía construir –con un equilibrio de obras tempranas y tardías– el progreso de la extensa trayectoria del pintor desde el punto de vista de los recursos técnicos y narrativos, en el que los lienzos de bufones y enanos constituyen una fracción fundamental de su encomiada obra.⁸⁷⁷

A través de estas páginas, donde se ha reconstruido cómo se han exhibido las pinturas que nos ocupan en el Museo Nacional del Prado, queda patente una cuestión que ha sido ampliamente citada por la historiografía: los modos de ver afectan a la forma de percepción e interpretación de las obras de arte, como bien demuestran las teorías de John Berger en *Ways of Seeing*, publicado por primera vez en 1974.⁸⁷⁸ De esta manera, se justificaba que el artista español por excelencia se ocupara de estas producciones mediante un convenido discurso dignificante en que su excepcional pincelada lograra dotarlas de humanidad y verdad suficiente, hasta constituir las como un rasgo diferenciador de la pintura barroca española y de la plástica velazqueña sin parangón, pues recuperando la formulación de Cruzada Villaamil como figura pionera en la construcción historiográfica de Velázquez:

“Todas estas figuras de aquellas sabandijas de Palacio, deformes las unas, groseras las otras, ridículas todas, brotan de sus pinceles animadas de tal belleza artística que desaparece lo repugnante, lo ordinario, lo feo, y aparecen animadas de

⁸⁷⁷ *Reencuentro. La narración de una visita única en la voz de sus comisarios*. Salas 11, 12 y 14, por Javier Portús. Museo Nacional del Prado, Actualidad. Archivo sonoro (08:29): <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/reencuentro-la-narracion-de-una-visita-unica-en/15f923b5-f7e1-ea67-67a5-d5d30ba16acb?n=8#galeria> (01/12/2021).

⁸⁷⁸ BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1974. Versión española: *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

tal belleza artística que las redime, y, ¡oh maravilla!, sin perder la naturalidad, sin dejar de ser enanos y bufones, míseras y ridículas criaturas”.⁸⁷⁹

La transcripción de esta extendida concepción, que irradió con fuerza desde los escritos, condicionó en suma la manera de contemplar las pinturas de bufones y enanos, percibidas como testimonios pictóricos de la decrepitud de la monarquía de Felipe IV, cuyas anatomías contrahechas y la vergonzante costumbre de exhibirlos en palacio sólo podía redimir el diestro pincel de Velázquez. Para atenuar esta lectura resulta fundamental la actual función del museo como un intermediario pedagógico entre las obras y el público a partir de la versátil construcción del discurso expositivo, que contribuye a generar unas determinadas condiciones de contemplación ajenas a los prejuiciosos hábitos preceptivos ya reseñados, sino más inclusivos y objetivos. En la misión de construir la historia de la pintura española, que tenía al Museo Nacional del Prado como principal depositario de la memoria de la nación, los bufones retratados se involucraron en un progresivo avance que partió de una escenografía estética al amparo de las necesidades museográficas hasta integrarse con objetividad entre el repertorio de obras del laureado Velázquez, pintor de pintores. La exhibición actual equipara la calidad de esta porción de lienzos con el resto de sus creaciones, dedicándole un merecido espacio entre su reseñable trayectoria pictórica, desprovista de convencionalismos morales.

4.2. Objetos deseados

4.2.1. Remembranzas velazqueñas

La revista *La Gaceta de Madrid* del 28 de julio de 1778 anunciaba la venta de un conjunto de grabados que el célebre artista, Francisco de Goya, había realizado de diferentes cuadros de Velázquez:

“Nueve estampas dibuxadas y grabadas con agua fuerte por Don Francisco de Goya Pintor; cuyos originales del tamaño del natural pintado por Don Diego Velazquez existen en la Colección del Real Palacio de esta Corte. Representan figuras equestres de los reyes Felipe III y Felipe IV, y de las Reynas Doña Margarita de Austria y Doña Isabel de Borbon, y la de don Gaspar de Guzman Conde Duque de Olivares,

⁸⁷⁹ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885, p. 294.

las figuras en pie de Menipo y Esopo y de los enanos sentados. Se venden en la librería de Don Antonio Sancha en la Aduana vieja, y en la de Don Manuel Barco, carrera de San Gerónimo. Sus precios son, las figuras ecuestres a 6 reales y las restantes a 3; y se darán juntas y separadas”.⁸⁸⁰

Poco después, el 22 de diciembre de ese año, se anunció en la misma publicación que la serie de aguafuertes se ampliaba con “dos estampas nuevas que representa, la una al Príncipe D. Baltasar Carlos a caballo, y la otra a un fingido Baco coronando a algunos borrachos”, a la que más tarde se añadirían los grabados del Infante don Fernando y del bufón Barbarroja, cuyos cobres adquirió la Real Calcografía en 1792 por sugerencia de Manuel Godoy, de los que sean conservado las láminas, pero no llegaron a editarse. Tampoco se imprimieron los relativos a *Las meninas*, así como del bufón llamado don Juan de Austria (fig. 44), el colérico Barbarroja (fig. 45) y el niño de Vallecas (fig. 46), conservándose algunos dibujos hechos a lápiz rojo,⁸⁸¹ los cuales, a diferencia de los hechos a lápiz negro, no se realizaron con la intención de comercializarse, por lo que no fueron difundidos en prensa.⁸⁸² Por sugerencia de Manuel Godoy, la Calcografía Real adquirió a Goya quince de sus cobres, trece de ellos sobre las interpretaciones de la obra de Velázquez, y entre las que se hallaban el retrato del Primo (fig. 47), el bufón con libros (fig. 48) y Barbarroja (fig. 49).

En su primera incursión como grabador y sin un avezado dominio de esta técnica, Goya se habría embarcado en la difícil misión de realizar aguafuertes de diferentes obras de Velázquez que integraban la colección real española. Su decisión de emprender esta empresa coincide en el tiempo con la denuncia que en 1776 hizo Antonio Ponz sobre el escaso conocimiento de los tesoros artísticos patrios en el extranjero, a causa de la inexistente tradición de estampas y buenos grabadores “de reproducción” en la escena española, que entorpecía la necesaria reproducción de la rica herencia pictórica. Sin embargo, los grabados que hizo de las pinturas velazqueñas no responden a los esfuerzos de divulgación de las calidades de la escuela española en el extranjero, sino que fue una iniciativa privada que partió del propio artista, ajena a la iniciativa académica impulsada

⁸⁸⁰ *Gaceta de Madrid*, 28 de julio de 1778, p. 300.

⁸⁸¹ HOFFMANN-SAMLAND, Jens *et al.* *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 30 de octubre de 2014 al 8 de febrero de 2015. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

⁸⁸² VEGA, Jesusa. “Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor”. En: MATILLA, José Manuel (com). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 42-43.

por Ponz. A partir de estas ilustraciones el pintor pudo perfeccionar sus neófitas cualidades en la técnica del grabado, que algunos señalaron entonces como insuficientes,⁸⁸³ y, de paso, estudiar minuciosamente la obra del gran maestro del Siglo de Oro a partir de la copia, un medio de gran eficacia del que tanto Mengs en su testimonio hológrafo como Ponz se mostraron plenamente partidarios. El pintor aragonés había llegado pocos años antes a Madrid, en 1775, con la intención iniciar una trayectoria triunfal en la corte. Con esta iniciativa, Goya satisfacía diversas necesidades al unísono: a las demandas de grabados por parte de las instituciones académicas –especialmente a Ponz–, al propio monarca a la divulgación de la colección española al exterior y, al mismo tiempo, se afianzaba en la técnica del grabado mientras asumía las mudas enseñanzas del maestro español a través de su pintura.⁸⁸⁴

La repercusión de esta empresa animó a Ponz a continuar con este necesario ejercicio propagandístico nacional mediante la reproducción de pinturas que podían desempeñar los grabadores formados en el seno de la Academia, y que originó la formación de la *Compañía para el grabado de los cuadros de los Reales Palacios* en 1789, que contaba con el auspicio del rey Carlos IV para la difusión internacional de las estampas de la escuela española y del grueso del corpus velazqueño, aunque la iniciativa quebró en 1800, debido a los problemas económicos que existieron desde el inicio.⁸⁸⁵ Aun así, acabaron publicándose veinticuatro láminas, ocho de ellas pertenecientes a la obra del sevillano, cuyas planchas de cobre eran grabadas a partir de un dibujo preparatorio del dibujante. Los retratos de enanos y bufones se encontraban entre las composiciones escogidas, concretamente las del bufón don Diego de Acedo (fig. 50), el niño de Vallecas (fig. 51), el bobo de Coria (fig. 52) y el bufón con libros (fig. 53), a las que acompañaron las reproducciones de las grandes composiciones de *Los borrachos*, *Las hilanderas*, *La fragua de Vulcano* y *Las meninas*, la *Coronación de la Virgen* como escena religiosa y, por último, *El aguador de Sevilla* como una de las composiciones de su primera etapa,

⁸⁸³ CAMÓN AZNAR, José. “Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez”. *Goya: Revista de Arte*, 1971, nº 100, p. 264-269.

⁸⁸⁴ VEGA, Jesusa, 2000, p. 33-38.

⁸⁸⁵ Sobre esta cuestión: DE VIEJO, Isadora Rose. “Un proyecto dieciochesco malogrado: el plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, nº 53, p. 171-181. MATILLA, José Manuel. “De la propaganda real a la interpretación del artista. La reproducción de la pintura de Velázquez a través de las técnicas tradicionales de arte gráfico”. En: MATILLA, José Manuel (com.), 2000, p. 75-122

que entonces aún formaba parte de la colección real; sin rastro en esta ocasión de los retratos reales.⁸⁸⁶

Tras el fracaso de la *Compañía*, e inspirados por la labor precedente de Goya, algunos de sus integrantes formarían después la denominada *Sociedad de Artistas*, integrada por destacados grabadores como Bartolomé Maura, José María Galván o Ramón Casas. Sus esfuerzos se materializaron en una edición de litografías publicadas en la serie de *El grabador al aguafuerte*, acometida en entregas mensuales entre 1874 y 1878, cuya estampación corrió a cargo de la Calcografía Nacional.⁸⁸⁷ En esta nueva empresa artística Velázquez y sus bufones volvieron a acaparar un protagonismo descollante, pues en los tres volúmenes que se editaron figuraban los aguafuertes del bufón don Juan de Austria –identificado como “El artillero” en el primer volumen–,⁸⁸⁸ en tanto que los correspondientes al bufón con libros, el pequeño Francisco Lezcano y el bufón acompañado de un perro se publicaron en el tercer y último ejemplar.⁸⁸⁹ Los artistas gráficos mencionados eran grandes admiradores del pintor de Felipe IV, lo cual pudo influir en la elección de las obras que se iban a reproducir en las láminas. No obstante, este último proyecto de reproducción, al depender de la Calcografía, permanecía anclado a las necesidades de potenciar las creaciones de los grandes maestros, de manera que los impulsos de libertad artística eran reprimidos por las instituciones oficiales, que no cesaron en su labor de propaganda nacional con que dar a conocer la riqueza y buen gusto por las que se regían las colecciones artísticas españolas, para lo cual llegarían a servirse de los aportes del flamante medio fotográfico.

Los procedimientos fotográficos del fotograbado y la fototipia en el proceso de reproducción en las postrimerías del siglo XIX, aunque suscitaron algunos recelos entre el gremio de artistas gráficos, temerosos de las nuevas capacidades de multiplicación del mecanismo fotográfico en la evolución del tradicional proceso manual,⁸⁹⁰ acabaron

⁸⁸⁶ MATILLA, José Manuel (com.), 2000, p. 93.

⁸⁸⁷ Sobre esta cuestión: VEGA, Jesusa. *El aguafuerte en el siglo XIX*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, 1985.

⁸⁸⁸ *El grabador al agua fuerte. Colección de obras originales y de las selectas de autores españoles, grabadas y publicadas por una sociedad de artistas*. I vol. Madrid: Imprenta de Miguel Guijarro, 1874, nº 37.

⁸⁸⁹ *El grabador al agua fuerte. Colección de obras originales y de las selectas de autores españoles, grabadas y publicadas por una sociedad de artistas*. III vol. Madrid: Imprenta de Miguel Guijarro, 1876-78, nº 20, 24 y 28, respectivamente.

⁸⁹⁰ Un clásico sobre esta cuestión: BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción del alemán, prólogo y notas de Felisa Santos. Buenos Aires: Godot, 2019 [1935].

empleándose en pro de la transmisión cultural. La fundamental *Annals of the Artists of Spain*, del escocés sir William Stirling Maxwell, contenía un cuarto volumen complementario, editado en 1847, que albergaba los primeros indicios fotográficos mediante talbotipos al servicio de la Historia del Arte,⁸⁹¹ obra a la cual le seguiría el catálogo ilustrado del norteamericano Charles Curtis en 1883.⁸⁹²

A la luz de los recientes avances, el Museo Nacional del Prado supo explotar hábilmente los beneficios de los sistemas de reproducibilidad mecánica, que acabaron conviviendo con la especialización artesanal del grabado como tradicional sistema gráfico en el proceso de multiplicación de la imagen.⁸⁹³ Así, la diversidad de procedimientos fotomecánicos que aunaban la esencia de ambas técnicas para la multiplicación de imágenes contribuyeron a la democratización y divulgación de los reputados lienzos de El Greco, Murillo, Velázquez y Goya como insignes artistas patrios, culminando el afán de proyección del legado cultural del Museo y afianzando la transmisión de la pintura española, con Velázquez como principal acicate dentro y fuera de las fronteras del museo y del propio país.⁸⁹⁴

La pinacoteca madrileña padeció una oleada de fotógrafos que peregrinaron hasta sus salas para tomar instantáneas de sus ricos fondos y difundirlos con posterioridad en los medios impresos. De entre todos los operadores, la personalidad de Juan Laurent y Minier fue una de las más significativas en lo relativo a esta empresa. Se trataba de un habitual en la captación de imágenes de la colección del museo y del grueso del repertorio velazqueño mediante el procedimiento de la fototipia. Sus trabajos se difundieron en la edición de diversos catálogos de fotografías desde 1861. Un proceso de documentación gráfica que, a su muerte, continuarían ya en el siglo XX José Lacoste y Juana Roig, tras

Además de otras publicaciones más recientes, como: SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

⁸⁹¹ Sobre este tema: MACARTNEY, Hilary; MATILLA, José Manuel. *Copied by the Sun. Talbotype illustrations to the Annals of the Artists of Spain by Sir William Stirling Maxwell*. 2 vols. Madrid: Museo Nacional del Prado/National Media Museum, University of Glasgow, 2016.

⁸⁹² CURTIS, Charles B. *Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velazquez and Bartolomé Esteban Murillo*. New York: J. W. Bouton; London: S. Low Marston, Searle and Rivington, 1883.

⁸⁹³ Para los diferentes procesos empleados: MATILLA, José Manuel. "La ilimitada multiplicación de la imagen: de la fotografía a la reproducción fotomecánica". En: MATILLA, José Manuel (com.), 2000b, p. 145-158.

⁸⁹⁴ PÉREZ GALLARDO, Helena. "La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía". En: MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier, 2004, p. 259-276.

hacerse cargo de su establecimiento fotográfico⁸⁹⁵ y obtener el permiso necesario para acometer la venta de reproducciones dentro del Museo.

La colaboración de Laurent fue constante en el Museo del Prado, y, desde 1872, los catálogos de los cuadros elaborados por Pedro de Madrazo y otras personalidades vinculadas a la institución incluyeron junto a la descripción de algunas obras las abreviaturas “F.L.”, que significa “Fotografiado por M. Laurent.” La lectura de los catálogos revela la aparición de estas abreviaturas junto a la serie de enanos y bufones de Velázquez, subrayando que figuraban entre las instantáneas del fotógrafo, un selecto privilegio del que gozaron el repertorio completo de truhanes velazqueños, como así se menciona por primera vez en el Catálogo de 1876.⁸⁹⁶ No obstante, a excepción de Pablillos de Valladolid (fig. 54), el resto de vestigios fotográficos fueron extraídos por José Lacoste, a cuyo repertorio pertenecen las imágenes de el bufón Barbarroja, don Juan de Austria (fig. 55), el bufón con libros (fig. 56), el Primo –identificado aún como Sebastián de Morra– (fig. 57), el enano acompañado de un perro (fig. 58), que entonces se atribuía al pincel del maestro sevillano, el niño de Vallecas (fig. 59) y el famoso bobo de Coria (fig. 60). Ni la dupla de retratos de la Monstrua de Carreño, ni las precedentes sabandijas pintadas por Antonio Moro o Sánchez Coello fueron fotografiadas, lo que concede un mayor valor a estas instantáneas frente al resto; un meritorio tratamiento que se debe, fundamentalmente, a la excelente reputación de su laureado artífice, difundido esta vez a través del objetivo.

Las insistentes labores de difusión desde el empeño inicial de Ceán dio sus frutos, pues en la vecina Francia se desarrolló un profundo interés por la escuela española de pintura que había irradiado en buena medida a partir de la reproducción y transmisión de los lienzos estampados en publicaciones francesas. De entre todas, causalmente la serie de estampas de Goya fue, sin duda, la más destacada, publicándose en varios números de la celeberrima *Gazette des Beaux-Arts*,⁸⁹⁷ un interés que no sólo profesaron los críticos y eruditos de aquel país, sino también los artistas decimonónicos, que fueron

⁸⁹⁵ RUÍZ GÓMEZ, Leticia. “Velázquez fotografiado: primeros «enfocues». En: MATILLA, José Manuel (com.), 2000, p. 123-144.

⁸⁹⁶ MADRAZO, Pedro de, 1876, vol. I, p. 195-196.

⁸⁹⁷ La serie de Goya ha sido estudiada en diversos números de la Revista por Paul Lefort. El que se refiere a la serie de originales de Velázquez: LEFORT, Paul. “Essai d’un Catalogue raisonné de l’oeuvre gravé et lithographié de Francisco de Goya”. *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, n° IX, 22, p. 382-295.

incondicionales de la obra de Velázquez y expresaron su fascinación por el peculiar cortejo de bufones y enanos, que tuvo un impacto evidente en su plástica.

El 1 de septiembre de 1865 acudió al Museo del Prado una de las personalidades más destacadas del siglo XIX: el pintor francés Édouard Manet, según quedó reflejado en el libro de visitas en que se inscribió como visitante.⁸⁹⁸

Viajeros e intelectuales extranjeros que exploraron España contribuyeron en cimentar con sus relatos la mitificación del pintor sevillano hasta la década de 1850. El aprecio por los pintores españoles no radicaba únicamente en la extrema admiración por su obra y en el atento estudio de ésta, sino en la sólida inspiración que ejercieron para posteriores artistas europeos del siglo XIX, quienes descubrieron las bases del realismo y el naturalismo a través de los lienzos de artistas como Ribera, Zurbarán, Murillo o Goya. De toda esta generación de grandes maestros Velázquez se convertiría en el principal estandarte del arte español, cuya veneración aglutinaba un conjunto de artistas decimonónicos que, imbuidos por la originalidad de su arte, prodigaron nuevas tendencias pictóricas alejadas de las normativas fórmulas clasicistas, ajustadas a sus necesidades expresivas y amparadas en el precedente modelo velazqueño.⁸⁹⁹

No obstante, la peregrinación al Prado fue una solución relativamente tardía,⁹⁰⁰ pues durante la primera mitad del siglo los viajes de artistas franceses a Madrid eran poco frecuentes, y la escuela pictórica nacional pasaba desapercibida a ojos de los forasteros. Ante la grave crisis en que estaba envuelta la nación española tras las convulsas Guerras Carlistas y el exorbitante proceso de enajenación patrimonial con la desamortización de Mendizábal en 1835, el avisado monarca francés, Luis Felipe, aprovechó la tesitura y encomendó al barón Taylor reportar a París algunas de las granadas y representativas obras que conformaban el rico patrimonio español, siguiendo las sabias recomendaciones de Federico de Madrazo.⁹⁰¹

⁸⁹⁸ *Libro de visitas correspondiente a los años 1864 a 1870*. Archivo-Biblioteca Museo Nacional del Prado, L: 76 / Leg. 113.26, fol. 52r.

⁸⁹⁹ PORTÚS, Javier. «¡... Ir a Madrid a ver los Velázquez!» (Notas sobre el descubrimiento de un pintor y su museo). En: MATILLA, José Manuel (com). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 159-172.

⁹⁰⁰ Un compendio de los principales factores en: CAUMONT, Gisèle, «Velázquez dans le miroir du XIX^e siècle en France», *Velázquez et la France. La découverte de Velázquez par les peintres français*. Castres, Musée Goya, 1999, p. 55-85.

⁹⁰¹ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, 1981, p. 86-96.?

La exitosa misión se saldó con la configuración, en 1838, de la efímera Galería Española de Luis Felipe en el interior del Museo del Louvre.⁹⁰² Allí, significativos artistas entre los que se hallaba la primera generación de pintores realistas pudieron conocer las singularidades del arte español y una porción del corpus velazqueño a partir de los cerca de treinta de sus lienzos que allí había depositados, aunque muchas de las atribuciones se realizaron a la ligera e incluían cuadros no autógrafos, siendo, en realidad, una cifra mucho más limitada.⁹⁰³ Volviendo al pintor con el que se abrió este epígrafe, previamente a su fructífero periplo madrileño, Manet había expresado sus primeras muestras de admiración hacia el maestro sevillano a partir de una construcción mental alimentada por los abundantes relatos de los viajeros franceses y la ilustración de sus obras en papel. Vinculados por la admiración compartida hacia el español, el pintor Gustave Courbet le animó a copiar las pinturas de su autoría depositadas en la galería española del rey durante su novel aprendizaje, como éste había hecho previamente, y dar comienzo a un magisterio autodidacta que suponía la primera toma de contacto con su alabado referente.

La realización de copias no era una actividad, ni mucho menos, menospreciada, sino que gozaba de una positiva ponderación entre la sociedad decimonónica como efectivo método de aprendizaje practicado desde antiguo en obradores y después en la formación académica. Así, la creciente estimación de la escuela española en la Francia del siglo XIX se sirvió de esta beneficiosa práctica para la masiva producción de reproducciones de sus principales obras maestras. Jóvenes artistas consagrarían su trayectoria a este menester, que respondía a encargos oficiales del propio gobierno francés para la reproducción de obras a tamaño original de las pinturas del Prado, generalmente del corpus de Velázquez. La creciente importancia de la copia como necesario instrumento de enseñanza se tradujo en la creación del también fugaz *Musée des Copies*, fundado por Charles Blanc en abril de 1873 en el palacio de los Campos Elíseos o *Palais de l'Industrie*, cuando ejercía como director general de Bellas Artes durante la Segunda República.⁹⁰⁴

Los copistas especializados fueron muy numerosos entre 1852 y 1870, a la luz de los datos de inventario, y muchas de las copias realizadas están basadas en originales de Ribera, Murillo, y, fundamentalmente, Velázquez. Por detrás de Rafael, el pintor

⁹⁰² BATICLE, Jeannine. "The Galerie Spagnole of Louis-Philippe". En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève, 2003, p. 175-189.

⁹⁰³ BATICLE, Jeannine. "Recherches sur la connaissance de Velázquez en France, de 1650 a 1830". En: *Varia Velazqueña*, tomo I, 1960, p. 550-552.

⁹⁰⁴ BOIME, Albert. "Le Musée des Copies". *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, p. 237-247.

sevillano sería el artista con mayor presencia en catálogo de la colección del museo. De las 157 pinturas que lo integraban, 14 pertenecían a copias o reproducciones velazqueñas, y varias de ellas efigiaban el particular cortejo de bufones y enanos. Uno de los casos más destacados fue el de Jean-Baptiste Guignet, que en 1852 recibió como encargo la reproducción de un cuadro de historia del sevillano a su libre elección, aunque éste prefirió elaborar siete copias de distintos retratos, cuatro de los cuales pertenecían a El Primo, el bobo de Coria, un enano barbudo y el enano acompañado de un mastín (fig. 61) como admitido original velazqueño,⁹⁰⁵ que acabaría ofreciendo en venta a la administración francesa en 1857, y hoy se encuentra expuesto en el Musée de Grenoble. Precisamente, Henri Regnault sería uno de los artistas cuyas obras integrarían el también fugaz *Musée des Copies*, aunque éstas se dispersarían entre diferentes museos franceses tras la abrupta clausura de la institución en el mismo año de su fundación.

Finalmente, en 1865, el célebre Manet pudo trasladarse España para encontrarse en las salas del Museo del Prado frente a frente con la obra de Velázquez, con la que tanto había fantaseado en la distancia, y certificar de manera terminante que “*C’est le peintre des peintres*”, como así le hizo saber a su regreso a París a Charles Baudelaire. El breve peregrinaje al Prado le inspiró para elaborar nuevas pinturas deudoras de la estética del español, algo que ya había practicado en sus iniciales composiciones que presentó en los salones oficiales, tildadas de ser excesivamente “realistas” debido a su evidente factura velazqueña.

Una de las más evidentes es el retrato póstumo del actor Philibert Rouvière, que tituló *l’Acteur tragique* (fig. 62), pues en él aparece interpretando su característico y afamado rol de Hamlet, para el que Manet se inspiró en el etéreo retrato del declamatorio bufón Pablillos de Valladolid, con una estética y factura pictórica similar. Este lienzo fue presentado en el Salón de 1866, y aunque fue rechazado por el jurado académico por su aparente falta de semejanza con el modelo, no le impidió recurrir de nuevo una década después a la imponente presencia del bufón cortesano para representar a otro conocido personaje shakesperiano. En esta segunda ocasión retrató al célebre barítono, Jean-Baptiste Faure (fig. 63), uno de sus principales patronos y coleccionista, como uno de los héroes de la ópera *Hamlet* (1868), de Ambroise Thomas, en análoga actitud

⁹⁰⁵ ROLDÁN, Deborah L. “Chronology”. En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève, 2003, p. 397.

declamatoria.⁹⁰⁶ Por último, las reminiscencias de la serie bufonesca también se han pretendido adivinar en un retrato del escritor Émile Zola (fig. 64), en esta ocasión deudora de la conocida imagen del bufón con libros, mostrando ambos retratados una parafernalia similar a base de papeles y libros,⁹⁰⁷ aunque esta interpretación basada en el coincidente atrezo resulta más bien exigida.

Con todo, la llegada de Manet a España supuso un acontecimiento trascendental en el desarrollo de la pintura moderna.⁹⁰⁸ La visita al Prado constituía, como se ha dicho, uno de los principales aportes para el conocimiento y admiración del singular naturalismo de la pintura española y de Velázquez como paradigma ideal de aquel legado. Con posterioridad, continuó sucediéndose la irrefrenable llegada de artistas franceses deseosos de aprender del pintor de pintores entre los muros de la pinacoteca.⁹⁰⁹ Como gran devoto del maestro español, Henri Regnault se desplazaría a España en 1868 para impregnarse de las cualidades de su arte, y ejecutó una copia in situ del retrato de Francisco Lezcano, acorde a las dimensiones originales que se conserva en el Musée de Louviers. Esta reproducción la hizo en colaboración con su amigo, Georges Clairin: el primero representó la cabeza, mientras que el segundo se encargó del resto de la composición.⁹¹⁰

Poco antes, en 1866, el artista Carolus Duran también se dedicó a la realización de copias del corpus velazqueño, siendo el conjunto de enanos una de sus principales elecciones, que reprodujo fielmente respetando la escala original.⁹¹¹ Duran había descubierto a Velázquez cuando contemplaba en Roma el retrato de Inocencio X durante su pensionado, lo que le animó a desplazarse a Madrid para estudiar con detenimiento su impresionante obra, profesando tal admiración por el pintor sevillano que siempre repetía a sus discípulos: “Velázquez, Velázquez, Velázquez; estudiad sin descanso a

⁹⁰⁶ WILSON-BAREAU, Juliet. “Manet and Spain”. En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée d’Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003, y en el The Metropolitan Museum of Art, de 4 de marzo al 8 de junio de 2003. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 203-236, nº de catálogo 150, 159 y 153, respectivamente.

⁹⁰⁷ WILSON-BAREAU, Juliet. 2003, p. 251.

⁹⁰⁸ ÁLVAREZ LOPERA, José. “Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano”. En: *Symposium Internacional Velázquez*, 2004, p. 259-272.

⁹⁰⁹ PORTÚS, Javier. “Un Museo para los pintores”. En: VV.AA. *Visiones del Prado. La Colección Real de Pintura*. Alcalá de Henares: Instituto Cervantes-Caligrafía Nacional, 1996, p. 13-26.

⁹¹⁰ LOBSTEIN, Dominique. “Nineteenth-Century French Copies after Spanish Old Masters”. En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève, 2003, p. 327-333.

⁹¹¹ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Locos por Velázquez. «Talleres de artistas en el siglo XIX». En: *Symposium Internacional Velázquez*, 2004, p. 273.

Velázquez”.⁹¹² El estudio de Duran fue un destacado epicentro de irradiación del velazquismo, y la atención prestada a las copias bufonescas, cada vez más cuantiosas, revelan la popularidad que alcanzaron gracias a la acreditada fama cosechada por su artífice, y que logró infundir con éxito a buena parte de sus aprendices.

El entusiasta modelo francés de admiración por la pintura española sería absorbido por el flamante coleccionismo norteamericano, que acabó impregnándose de la fascinación por maestros españoles como El Greco, Murillo, Velázquez y Goya, condicionados por los gustos y escritos que emanaron desde Francia y por el clima de competencia de ávidos marchantes en pleno proceso de construcción de sus galerías. A partir de 1870 serían los visitantes americanos quienes empezarían a frecuentar España para contemplar su rico patrimonio, e incluso a elaborar sus propios escritos sobre el arte y los insignes pintores españoles.⁹¹³ La revalorización de los maestros del Siglo de Oro impactó en el gusto norteamericano, cuyos artistas se dedicaron a la copia y la emulación de las obras y modelos de aquéllos, atraídos por el carácter y la verdad de su específico realismo. Los artistas estadounidenses, de la misma manera que los europeos, sucumbirían a la modernidad de Velázquez y al naturalismo de su pintura, impregnada de una supuesta verdad que le habían atribuido los entusiastas franceses. Reseñables artistas norteamericanos activos entre 1860 y 1915, como James McNeill Whistler, Thomas Eakins o John Singer Sargent, exhibieron en su arte el poderoso influjo velazqueño que heredaron de sus homónimos europeos gracias a las hondas conexiones que establecieron después de asentarse en París o de haber cursado allí su período formativo.

En 1862, James McNeill Whistler planificó un viaje a España para estudiar la obra de Velázquez en el Prado siguiendo los consejos de sus colegas franceses, aunque nunca llegó a materializarse. No obstante, el pintor pudo contemplar algunas pinturas del genio español tanto en colecciones francesas como en la posterior la exposición *Art Treasures*, que tuvo lugar en Manchester en 1857, donde se encargó de extraer copias de una pequeña selección de sus obras allí exhibidas. Se han señalado analogías visuales de sus retratos de cuerpo entero del reputado violinista español de fama internacional, Pablo de Sarasate

⁹¹² GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, 1991, p. 135-136.

⁹¹³ KAGAN, Richard L. “Yankees in the Prado. A Historiographical Overview”. *Boletín del Museo del Prado*, 2007, t. 25, nº 43, p. 32-45. KAGAN, Richard L. “The Spanish Turn: The Discovery of Spanish Art in the United States, 1887-1920”. En: REIST, Inge; COLOMER, José Luis. *Collecting Spanish art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. New York: The Frick Collection/Centro de Estudio Europa Hispánica, 2012, p. 21-41.

(fig. 65), con los retratos cortesanos velazqueños, concretamente con la celebrada ilustración del bufón Pablillos de Valladolid, del cual adquirió una fotografía, con una estética y actitud similar en ambos retratados.⁹¹⁴ Poco tiempo después, Whistler, que conocía los mencionados retratos ejecutados por Manet del actor trágico Philibert Rouvière y el barítono Jean-Baptiste Faure, volvería a inspirarse de nuevo en el gracioso personaje velazqueño para realizar su autorretrato *Brown and Gold* (fig. 66), en el cual emula la idéntica pose del personaje y el abstracto e impalpable fondo, que tanta repercusión tuvo en la plástica moderna.⁹¹⁵ Este fue retratado en 1885 por el pintor William Merritt Chase, quien fascinado en extremo por las creaciones de Velázquez se desplazó por primera vez en el verano de 1881 al Museo del Prado, y en los sucesivos traslados a la pinacoteca madrileña con sus estudiantes les transmitía la ferviente pasión que profesó por su obra. En ella se inspiraría para retratar a Whistler, y en su estudio neoyorkino colgarían varias copias que extrajo del corpus velazqueño, entre las que se encontraba una reproducción del mal supuesto don Antonio el inglés.

El retrato de Pablillos de Valladolid continuó empleándose como ambicionado arquetipo velazqueño, por lo que también sirvió de referencia para las composiciones del famoso pintor americano Thomas Eakins. En sus años de formación en París entre 1866 y 1869 se empapó de la admiración por el arte español que profesaban sus maestros académicos, cuya fuerte sugestión sobre el artista le inspiraron para viajar a España y conocer el Museo del Prado como meca del arte patrio. Una vez allí no se dedicó a la realización de copias, pero sí tomó apuntes y bocetos de los que se nutrió para posteriormente realizar sus composiciones, en las que se ha remarcado la evidente huella de Velázquez y una insistente evocación de la caracterización del cómico Pablillos en retratos como el de Louis N. Kenton como pensador (fig. 67).⁹¹⁶

Otros artistas que también viajaron hasta el Prado procedieron a copiar obras que guardarían posteriormente en lugares íntimos y privilegiados de sus correspondientes estudios. Así, el retratista estadounidense George Peter Alexander Healy, quien había visitado Madrid en 1871, se dedicó a la copia de Velázquez durante su periplo, dejando como principal testimonio del gusto por el sevillano su propio autorretrato, donde en la

⁹¹⁴ WEINBERG, Barbara H. "American Artist's Taste for Spanish Painting". En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève, 2003, p. 260-269.

⁹¹⁵ WEINBERG, Barbara H., 2003, p. 270-271.

⁹¹⁶ WEINBERG, Barbara H., 2003, p. 276-277.

pared del fondo, en el extremo superior izquierdo, cuelga una pequeña reproducción del bufón Pablillos (fig. 68).⁹¹⁷ Poco tiempo después, John Singer Sargent, otro artista americano formado en el taller parisino de Carolus Durand, permaneció en Madrid en 1879, y, de la misma manera que su compatriota, en el Prado acometió el estudio exclusivo de Velázquez procediendo a la copia de varias pinturas del maestro español, de quien quedó fuertemente influenciado. En una fotografía de su estudio en París, tomada alrededor de 1884 por Auguste Giraudon (fig. 69), se observa que en la esquina superior izquierda colgaba una copia del retrato del mal supuesto don Antonio el Inglés (fig. 70) cuando todavía se atribuía a Velázquez, y que posteriormente pasaría a engrosar los fondos de la Hispanic Society of America,⁹¹⁸ donde se exhibe actualmente. Este mismo retrato también sería reproducido por varias mujeres artistas, como la afamada pintora Mary Cassat. Cuando viajó a Madrid y asistió por fin al Museo del Prado, quedó gratamente impresionada por el pintoresquismo de la escuela española y por el arte velazqueño, del que extrajo diversas copias en 1872, siendo una de ellas el del mencionado bufón.⁹¹⁹ Otras dos pintoras americanas, Lizzie Boott y Annie Dixwell, también profesaron un relativo interés por esta misma pintura del enano de la corte, de la cual llegaron a comprar en Madrid un aguafuerte ejecutado por Francisco de Goya,⁹²⁰ y que demuestra la larga difusión que obtuvieron estos bufones estampados, tratándose de objetos deseados.

Con todo lo expuesto hasta aquí, se desvelan los crecientes intereses que se fueron generando en torno a Velázquez y la célebre serie bufonesca, que gozó de un considerable número de acólitos más allá de las fronteras nacionales. La ansiada búsqueda de reconocimiento que fue alentada desde las instituciones académicas españolas con el beneplácito real, ávidas por exteriorizar la incomparable grandeza del arte patrio con Velázquez como su principal baza, hallaron en los medios de reproducción gráficos un eficiente mecanismo de contribución en su obcecado menester, y que contribuyó, sin duda, al creciente aprecio por el artista en el exterior. Las reseñadas iniciativas de la parisina Galería Española del rey Luis Felipe, o el efímero *Musée des Copie,s* ejercieron una labor fundamental en el descubrimiento de la pintura española y en el reconocimiento

⁹¹⁷ OSBORNE, Carol. "Yankee Painters at the Prado". En: *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*. Catálogo de Exposición. Nueva York: The Equitable Gallery, 1993, p. 67.

⁹¹⁸ "Catalogue of American Artists". En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève, 2003, p. 53-531, nº 213.

⁹¹⁹ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, 2004, p. 277.

⁹²⁰ OSBORNE, Carol, 1993, p. 74.

del genio artístico del pintor, pero nada que se pudiera comparar con el viaje iniciático a España y penetrar en el Museo del Prado como panteón del ilustre artista, convertido ya en leyenda. Así, los estímulos que ocasionaron los comentarios formulados por aquellos primeros viajeros que a comienzos del siglo XIX se aventuraban, con cierta timidez y desconcierto, en las salas de la primitiva pinacoteca, consumirían su máxima aspiración en la segunda mitad de la centuria, coincidiendo con la venida de una variopinta nómina de artistas franceses y americanos que rendían su particular tributo al pintor barroco mediante copias sistemáticas y la reinterpretación o adaptación de sus modelos, y en este sentido los óleos bufos se convirtieron en una palmaria fuente de inspiración e innovación para sus creaciones modernas, alejadas de cualquier atisbo académico.

4.2.2. Bienes pregonados

La venta de pintura era algo extendido en la España del siglo XVII.⁹²¹ Diversos títulos de la literatura del Siglo de Oro revelan esta extendida costumbre en la sociedad de la época, donde en los alledaños de la plaza Mayor, de la Puerta del Sol o de la plaza de Palacio se procedía a la compraventa de cuadros. En estos populares y concurridos entornos se vendían en las aceras, colgados de las paredes de las iglesias o de edificios significativos como la Cárcel de Corte, pregonándolo a voces por las calles para la captación de clientes, donde al mismo tiempo se producían conversaciones en torno a las calidades de las pinturas.⁹²²

Sin embargo, los retratos de bufones y enanos no solían comerciarse en el mercado interior de pinturas del siglo XVII, concerniente a la venta directa por parte del pintor en obradores o espacios públicos como los arriba mencionados, o a través de intermediarios que se encargaban del proceso de transacción.⁹²³ Los miembros de la estirpe real se erigen como los principales consumidores de este tipo de obras, cuyas preferencias artísticas fueron asumidas por una distinguida nómina de coleccionistas cortesanos en sus

⁹²¹ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008. PIETRO USTIO, Ester. "Pintura barroca española: el mercado artístico en el siglo XVII y en la actualidad". En: HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester; URIONDO LOZANO, María (coords). *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 644-659.

⁹²² MORÁN, Miguel. "Rimando cuadros". En: RIELLO, José (ed.). «Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid: Abada Editores/Museo Nacional del Prado, 2012, p. 239-242.

⁹²³ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, 2008, p. 25-40.

pinacotecas particulares, rebosantes de pintura de género, retratos, bodegones, paisajes, mitologías y temas profanos,⁹²⁴ además de algún ejemplar bufonesco antes referido. En este caso, recurrían a encargos en el extranjero y compras en el mercado secundario, aprovechando sus misiones diplomáticas en Italia como embajadores o virreyes. Destacadas personalidades como el III duque de Alcalá o el marqués del Carpio fueron, como se ha visto en estas páginas, algunos de los nobles al servicio del rey que se hicieron con óleos bufos cuando ocupaban sus correspondientes cargos palatinos en Italia, aunque, desafortunadamente, no se conservan en la mayoría de los casos o se desconoce su paradero, ante la falta de testimonios manuscritos o el contenido superficial y fragmentario que muchos ofrecen. Los registros de los libros de paso en que se informaba de las importaciones y exportaciones de obras de arte que los embajadores y altos cargos cortesanos traían en sus equipajes a su regreso, no arrojan información sobre este género de retratos durante los habituales traslados artísticos, dificultando la posibilidad de discernir con rotundidad acerca de cuestiones relativas a la cantidad y vías de adquisición.⁹²⁵

Además, la forzada diseminación de las flamantes colecciones nobiliarias del Barroco supondría un revés mayor, un aspecto que se agudizó a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que muchas casas aristocráticas tuvieron que afrontar una elevada dispersión patrimonial. La necesidad de obtener beneficios económicos para sufragar las deudas contraídas por un difunto propietario se constituye como una de las principales causas de la enajenación de propiedades y las ventas de bienes y enseres personales en almonedas públicas.⁹²⁶ Si en el pasado el grueso de los retratos que efigiaban una variopinta nómina de bufones y enanos ingresaron en el ambiente nacional importados desde el mercado exterior, en el contexto decimonónico se produjo una repentina inversión que propició la salida abrupta de estas representaciones al exterior. Así, la forzada dispersión de buena parte de las colecciones más renombradas del panorama nacional permitió nutrir de pinturas suficientes a los coleccionistas extranjeros, coincidiendo con una complicada tesitura para una España que padecía las secuelas de

⁹²⁴ CHERRY, Peter. "Seventeenth-Century Taste in Spain". En: BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997, p. 1-107.

⁹²⁵ MORÁN, Miguel. "Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos". En: VV. AA. *Madrid en el contexto de lo hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, t. I, p. 543-561.

⁹²⁶ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, 2008, p. 87.

una cruda guerra interna, las irreparables pérdidas ocasionadas por las desamortizaciones decretadas por el gobierno y el asolador expolio artístico por parte de los franceses.⁹²⁷

La beligerante situación política en que se encontraba inmersa España con el desencadenante de la Guerra de la Independencia (1808-1814) tuvo consecuencias irreversibles sobre el patrimonio artístico, a las que se sumarían las secuelas derivadas de la invasión francesa con la creación del Museo Josefino, el envío de obras que tenían como destino el Museo Napoleón, con la inestimable labor del ambicioso asesor artístico Frédéric Quilliet,⁹²⁸ a los que se sumaban los cuantiosos desprendimientos favorecidos por el propio Fernando VII, quien se dedicó a proporcionar generosos botines a diferentes generales que contribuyeron en la causa napoleónica. Los más desfavorecidos fueron numeroso nobles y ricos propietarios españoles que cayeron en desgracia o fueron instigados en mitad de este turbulento e inestable panorama, quedando sus bienes completamente desprotegidos, teniendo que ser subastados en el exilio.⁹²⁹

Durante la segunda mitad del siglo XIX era habitual encontrar fragmentos del repertorio velazqueño que se desperdigaron en diferentes subastas públicas. Este fue el caso de la colección de obras de arte de José María de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca y conde de Los Llanos, reconocida por el cómputo de obras del pintor sevillano que en ella se subastaron. Este financiero y político que mantuvo contacto con diferentes miembros de la alta sociedad parisina se vio obligado a instalarse en Francia, dada la difícil tesitura que envolvía el reinado de Isabel II. Allí subastó la rica colección que reunió en el madrileño palacio de Recoletos, con más de doscientas treinta y tres obras adscritas en su mayoría a la escuela española y procedentes de la descomposición de excelsas colecciones aristocráticas como la del marqués de Leganés. Las obras de Velázquez tenían una elevada presencia en este conjunto, y de sus diecinueve pinturas

⁹²⁷ PANZANELLI, Roberta; PRETI-HAMARD, Monica (dirs.). *La circulation des oeuvres d'art, 1789-1848*. Rennes: INHA/Presses Universitaires de Rennes, 2007.

⁹²⁸ Para un mayor conocimiento de la contribución de Frédéric Quilliet a la empresa cultural napoleónica: HEMPEL LIPSCHULT, Ilse. "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 3º trimestre 1961, t. XXIII, p. 215-270.

⁹²⁹ GERARD POWELL, Véronique. "Les collectionneurs espagnols et la vente d'oeuvres d'art à Paris au XIXe siècle (1826-1880). En: SAZATORNIL, Luis; JIMENO, Frédéric (eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX). Intercambios artísticos y circulación de modelos*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, p. 305-325.

rematadas, principalmente retratos y efigies reales, se hallaba una réplica del retrato del enano de Felipe IV que se había determinado Sebastián de Morra.⁹³⁰

Los coleccionistas y comerciantes franceses del siglo XIX encontraron en España un fecundo proveedor de obras de arte, inmersos en una frenética actividad de compras que proporcionaban acceso al comercio de imágenes truhanescas, auspiciadas por la impecable reputación de su autor. Uno de los vestigios más tempranos atribuidos al pintor fue registrado en abril de 1818 como “*portrait du nain de Charles quint*”, comercializado por Madame Le Rouge,⁹³¹ cuyo período de transacción es correlativo a la crisis política y social que atravesaba España por las razones arriba mencionadas. No fue, pues, la única mención en un catálogo de ventas de la época, pues en fechas sucesivas se repite la alusión a este género de pinturas: el 26 de noviembre de 1856 se menciona en la misma publicación la venta del retrato de un “*nain de la Cour d’Espagne tenant un sceptre*” (nº 119) por parte de “*Suite Collon de M. Houdel a Nantes*”. Más tarde, entre los días 20 y 21 de noviembre de 1882 tuvo lugar la venta de un retrato “*du nain de Philippe IV d’Espagne (el Niño de Ballecas)*” (nº 303);⁹³² tan sólo un año después, en marzo de 1883, se menciona de nuevo la venta de un dibujo de “*le nain de Philipe IV*” (nº 138) de Velázquez realizado “*aux 3 crayons*”, aunque sin especificar si se trataba de una de las ilustraciones de Goya. Por último, el 22 de junio de 1903, en la “*Collection de Madame C. Lelong*” se repite la mención a la transacción de un “*nain de Philipe IV*” (nº 63), sin ofrecer más detalles al respecto.

Así pues, esta desmesurada afición por el arte español y las vicisitudes referidas con prelación serían aprovechadas por un nutrido grupo de amateurs para implementar sus colecciones artísticas con jugosas piezas de la escuela española, cuyas campañas de captación artística estuvieron motivadas fundamentalmente por la necesidad de apropiación de la producción velazqueña, convertida en “el cebo que ofrece á la codicia el aprecio creciente que obras como las de Velázquez alcanzan en el extranjero.”⁹³³ Los cargos diplomáticos, “extractores temibles de nuestras obras artísticas”, como irónicamente los definió Manuel Mesonero Romanos en referencia a sus asoladores

⁹³⁰ COLETES LASPRA, Rocío. “Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez en el siglo XIX”. *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. 23, Número Especial, p. 434-441.

⁹³¹ SOUILLÉ, Louis. *Relevé détaillé des tableaux et dessins de l’Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801* [1913], vol. I, s. p. Biblioteca-Archivo Museo Nacional del Prado, Ms11.

⁹³² SOUILLÉ, Louis. *Relevé détaillé des tableaux et dessins de l’Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801* [1913], vol. III, s.p. Biblioteca-Archivo Museo Nacional del Prado, Ms13.

⁹³³ MESONERO ROMANOS, Manuel, 1899, p. 37.

despojos, se beneficiaron en extremo de esta desastrosa causa en materia artística, que, si bien contribuyó a su conocimiento y unánime ovación en el extranjero, al mismo tiempo aceleró la irreversible dispersión y pérdida de buena parte del patrimonio nacional, como sintetizó el mismo autor sobre estas circunstancias contrariadas:

“Sólo elogios merecen tal entusiasmo, halagador para nuestro patriotismo por el aprecio que significa; pero hay que condolerse de que hayan salido de España tantos lienzos hermosos, merced á la riqueza y depurado gusto de los extranjeros, que pone más de relieve nuestra carencia de medio ó de entusiasmo”.⁹³⁴

Mención especial merecen en este sentido los acaparadores británicos, los cuales descollaron sobre el resto.⁹³⁵ La pintura española no resultaba ajena o desconocida en el panorama británico, pues ya causó notorio interés en el pasado. Desde el siglo XVII, diplomáticos destinados a España como el célebre sir Arthur Hopton se encargaron durante el desarrollo de su misión política de suministrar cuadros españoles al futuro rey Carlos I, un beneficioso factor que continuaron aprovechando desde entonces para nutrirse de cuantiosas piezas artísticas con que incrementar sus colecciones. Las obras de Velázquez eran, sin lugar a duda, de las más cotizadas y demandadas, y aunque resultaban de difícil acceso en el mercado por tratarse en su mayoría de encargos que eran propiedad de la corona española y por las devastadoras consecuencias del expolio francés, finalmente muchos comerciantes intrépidos lograron su arriesgado cometido.⁹³⁶

El gusto por lo español se extendió vertiginosamente entre la sociedad británica decimonónica.⁹³⁷ Los coleccionistas privados, imbuidos por las atractivas descripciones literarias del maestro sevillano y cautivados por su crudo naturalismo, comerciaban en abundancia con sus creaciones durante su periplo español. Sir Thomas Robinson, segundo Lord Grantham, que ostentó el cargo de embajador británico en Madrid entre 1771 y 1779, se consagró como un fiel admirador de las cualidades del insigne artista y uno de sus iniciales precursores en el coleccionismo español de Reino Unido. Sus inclinaciones

⁹³⁴ MESONERO ROMANOS, Manuel, 1899, p. 36.

⁹³⁵ GLENDINNING, Nigel. “Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England”. *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, nº 1031, p. 117-126.

⁹³⁶ BRIGSTOCKE, Hugh. “El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña”. En: BRIGSTOCKE, Hugh; VÉLIZ, Zahira (coords). *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, del 30 de enero al 20 de mayo del 2000. Londres: Apelles, 1999, p. 5-25.

⁹³⁷ GLENDINNING, Nigel; MACARTNEY, Hilary (eds). *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920*. Philadelphia: Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1974. BAKER, Christopher *et al.* *The Discovery of Spain. British Artists and Collectors: Goya to Picasso*. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 2009.

se tradujeron en la posesión de numerosas copias velazqueñas entre los bienes de su colección, a los que se añadían la posesión de varios grabados de Goya que reproducían sus obras.⁹³⁸

Sin embargo, de entre la extensa nómina de coleccionistas ingleses, el erudito sir William Stirling Maxwell fue, probablemente, el mayor exponente de este fenómeno de aprecio y difusión del arte español en el Reino Unido. Más allá de su reseñada contribución historiográfica el escocés articuló una magna colección artística en su palacio familiar de Pollok House en Glasgow, que se fundamentaba en el romántico aprecio por la singularidad del arte hispánico y resultó esencial en el conocimiento de éste más allá de las fronteras patrias. La célebre Pollok Collection, integrada por las piezas que acumuló durante multitud de viajes y aquellas que obtuvo en la subasta de Christie's de 1853 originarias de la extinguida Galería Española de Luis Felipe, gozaba de una relativa cantidad de pinturas elaboradas por dos de los grandes maestros del siglo XVII español, pues fue un confeso apasionado de Murillo y de Velázquez.⁹³⁹

Al mismo tiempo, el viajero y erudito fue un entusiasta acaparador de grabados, unos conocidos intereses por los medios de reproducción modernos que ya evidenció con la serie de talbotipos que ilustraban el cuarto volumen de sus *Annals*.⁹⁴⁰ Esta manifiesta inclinación por el arte gráfico le llevó a coleccionar diversos aguafuertes de Goya basados en Velázquez tras su paso por España, y entre cuya privilegiada elección tuvieron cabida los hombres de placer que reprodujo en sus primeras planchas de 1778 sobre los cuadros de la colección real. Su visita al hijo del artista, Javier Goya y Bayeu, a su paso por Madrid le granjearía la posibilidad de adquirir alguna obra de su padre, de la misma manera que la estrecha relación que mantuvo con el anticuario Valentín Carderera, quien estaba en posesión de más de cuatrocientos dibujos y varias pruebas de impresión de los aguafuertes goyescos. De esta última procedencia obtuvo algunos vestigios impresos para su

⁹³⁸ HARRIS, Enriqueta; GLENDINNING, Nigel; RUSSELL, Francis. "Lord Grantham and the taste for Velázquez: «the Electrical Eel of the Day»". *The Burlington Magazine*, 1999, vol. 141, nº 1159, p. 598-605.

⁹³⁹ Para la colección artística española de Sir William Stirling Maxwell: HARRIS, Enriqueta. "Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art". *Apollo*, 1964, nº 23, p. 73-77. MACARTNEY, Hilary. "La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow". *Goya. Revista de arte*, 2002, nº 291, p. 345-356. MACARTNEY, Hilary. "La colección de arte español formada por Sir William Stirling Maxwell". En: ALZAGA RUIZ, Amaya (coord.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ramon Areces, 2011, p. 235-264. ALBERCA RODRÍGUEZ, Gloria. "La colección de arte español de William Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow". *Imafronte*, 2019, nº 26, p. 149-182.

⁹⁴⁰ HARRIS, Enriqueta. "Velázquez and Murillo in Nineteenth-Century Britain. An Approach through Prints". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1987, vol. 50, p. 148-159.

colección, parte de los cuales se encuentran actualmente en la colección Apelles, mientras que otros están depositados en el Museum of Fine Arts de Boston, donde reposan las imágenes impresas de Barbarroja, el bufón don Juan de Austria, dos representaciones de El Primo y el desconocido personaje del bufón con libros.

La actividad desarrollada por Goya referente a la traslación de Velázquez al grabado tuvo enorme repercusión, lo que supuso la dispersión de buena parte de los dibujos para grabar versionando las pinturas de la colección real. Diferentes instituciones españolas conservan vestigios de los truhanes velazqueños elaborados en papel y tinta, pero los grabados del zaragozano tuvieron un largo alcance, exhibiéndose en el presente en las colecciones de destacados museos y centros de arte como la National Gallery de Washington y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York,⁹⁴¹ donde se hallan impresos los aguafuertes de El Primo y el bufón con libros –aun referido erróneamente como el primero–, también en el londinense Victoria & Albert Museum.⁹⁴² Unas atractivas piezas de coleccionismo que pusieron rumbo a América tras desvincularse de las colecciones británicas de naturaleza anticuaría, bien mediante transacciones, bien mediante donaciones.

En los prolegómenos del siglo XX, Estados Unidos pasó a convertirse en el centro neurálgico del coleccionismo español tras la fragmentación y dispersión de las vetustas colecciones británicas de los siglos XVIII y XIX, que se recompusieron en lugares tan distantes como el continente americano. Cuando todavía resultaban modestos los viajes de los estadounidenses a España, sus frecuentes visitas a Londres, donde Velázquez gozaba de una excelente fortuna crítica y permanecían un buen número de sus pinturas –o que al menos se le adjudicaban– tras el estallido de la Guerra de la Independencia, les pondría en contacto directo con el genio creativo del arte español.⁹⁴³ Esto supondría la expansión del creciente aprecio por la pintura velazqueña más allá del Atlántico, donde comenzará a proliferar la presencia de las sabandijas –al menos aquellas que estuvieran al alcance del coleccionismo público o privado, al margen de la pertenencia a los antiguos

⁹⁴¹ COLTA, IVE; STEIN, Susan Alyson. *Goya in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 71.

⁹⁴² MATILLA, José Manuel; MENA MARQUÉS, Manuela B. *Goya. Dibujos. Sólo la voluntad me sobra*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 20 de noviembre de 2019 al 16 de febrero de 2020. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019, p. 70.

⁹⁴³ HARRIS, Enriqueta. “Velázquez y Gran Bretaña”. En: *Symposium Internacional Velázquez*, 2004, p. 23-32.

depósitos reales— fuera de los muros del Museo del Prado como tradicional salvaguarda de los ambicionados rastros velazqueños.

A colación de esto, resulta ilustrativo el ejemplo de la adquisición del retrato del enano Michol, de Juan Carreño de Miranda, por parte del Meadows Museum de Dallas. Sus orígenes se remontan a la donación que el conocido empresario norteamericano, Algur Hurtle Meadows, hizo de su reseñable colección particular de arte hispánico a la Universidad Metodista de Dallas, la cual amasó desde 1952 en sus frecuentes traslados a España, cuando aprovechaba para frecuentar el Museo del Prado y asesorarse junto a avezados expertos como Bernardino de Pantorba. Las actualizadas labores de conservación e investigación acometidas en la institución por parte de especialistas como Pamela Patton y Marcus Burke, asesorados asiduamente por expertos hispanistas como Jonathan Brown, consideraron oportuno adquirir el retrato del enano de la corte de Carlos II para enriquecer sus fondos de arte español del Renacimiento y el Barroco —a los cuales debe el renombre del que goza la colección—, e integrarlo en el discurso expositivo del prestigioso conjunto artístico.⁹⁴⁴ La contemporánea gestión referida contribuye a la difusión democrática de los óleos bufos que, aunque con unas tentativas de posesión completamente distintas que en épocas pasadas, culminan el discurso biológico de estimación del género en cuestión.

Así pues, concluye aquí un largo recorrido que se inició a comienzos del siglo XVIII, en la primitiva historiografía del arte español con el fundacional y trascendental tratado de Palomino. La fundamental labor del corpus literario patrio sería secundada por otros aspectos no menos esenciales, como la inauguración del Museo del Prado en 1819, baluarte de la excelencia artística nacional, y la oleada de escritos emitidos por multitud de viajeros y eruditos extranjeros que contribuyeron a incrementar la relevancia de lo particular español. La simultaneidad de estos factores operó como una especie de campaña propagandística a gran escala —más o menos voluntariosa según qué circunstancia— de la escuela española que tuvo a Velázquez y su inherente naturalismo como principal reclamo. La irradiación de estos mensajes repercutiría indiscutiblemente en la apreciación y apropiación de las ilustraciones bufas en el contexto decimonónico, desvelándose como agentes activos en el entramado del comercio e intercambio de obras entre coleccionistas, marchantes y entendidos. Un afán de posesión y demanda que estriba

⁹⁴⁴ ROGLÁN, Mark A. “Oil and Canvas: The Algur H. Meadows Collection of Spanish Art”. En: REIST, Inge; COLOMER, José Luis, 2012, p. 221-247.

en su calidad de creación original del gran maestro español y como materialización de la esencia de lo particular español, que en el caso de los divulgados aguafuertes de Goya responde a la doble tesitura de tratarse de una indirecta plasmación de los originales velazqueños reinterpretados por otro gran genio de la tradición española posterior. Y aunque la contemporaneidad del siglo XX se tradujo en una mayor corrección de los gustos anticuarios de naturaleza acaparadora y privativa que se han señalado en referencia a los modos de operar en el coleccionismo británico y francés, en el presente continúan imperando estas tendencias exclusivistas, pues probablemente muchas sabandijas – pintadas o estampadas– permanezcan custodiadas en alguna colección privada, accesibles tan sólo para los privilegiados ojos de su propietario.

5. CONCLUSIONES

Tras finalizar la completa exposición de los contenidos de la disertación, procedemos a concluir nuestro escrito haciendo un balance de los resultados obtenidos y su grado de adecuación con los objetivos propuestos al principio. Al término de cada capítulo se podía apreciar una voluntad concluyente mediante una breve síntesis de las ideas más reseñables, aunque la autonomía de los argumentos y su particular configuración merece una recapitulación global que permita detallar las respuestas obtenidas a lo largo de nuestro recorrido.

Partimos de la síntesis histórico-social de las sabandijas de palacio al inicio de primer capítulo, remitiéndonos fundamentalmente a la impecable labor de archivo acometida por el pionero Moreno Villa y más tarde por Fernando Bouza con su fructuosa amplificación crítica, con la finalidad de presentar y definir desde su contexto a estas personificaciones de múltiples aristas que representan nuestro objeto de estudio, y acometer una aproximación a su modo de vida en palacio, aparentemente mucho más acomodado y desahogado de lo que podría deducirse involuntariamente de su calidad de sujetos marginales y abyectos. La conclusión que se extraía de aquella lectura era una reducción de sus capacidades al ejercicio de la burla y el humor, de tono ácido y socarrón –lo cual no ponemos en entredicho–, mermando sus facultades y relegándolos a los márgenes del sistema cortesano por su intrascendente y abominable misión. La ausencia de vestigios documentales a la que tanto nos hemos referido ha sido un factor determinante para limitar sus habilidades a este menester, a lo que también habría contribuido un análisis aislado. Sin embargo, consideramos que, más allá del entretenimiento que ofrecían y de la compañía inseparable que suponían para las reales personas, el cortejo de sabandijas entrañaba, dentro de estas innegables competencias de índole trivial y doméstica, una mayor complejidad. Para ello, en vez de insistir en la tradicional aproximación a los truhanes desde su materialización humana y circunstancial, considerábamos más oportuno para nuestro discurso invertir los términos y poner el foco de atención en la corte como centro de articulación política, social y cultural y en las personas de los cortesanos que allí operaban.

El análisis aislado y desvirtuado en que muchas veces se ha incurrido en su observación, obcecado en las máximas señaladas, ha impedido conocer la visión de que

gozaban en la corte, que no palacio. Desde el imaginario actual, resulta elemental o lógico adjudicar un papel festivo y ridículo a esta variopinta nómina de sujetos que pululaban por las reales fábricas de los Austrias, pero si nos retrotraemos a la cosmovisión barroca y profundizamos en las entrañas de la corte, cuya columna vertebral eran las disposiciones del ceremonial y la etiqueta que garantizaban su preciso funcionamiento, hallamos una rotunda omisión. La indeterminación derivada de su inexistente presencia dentro de la clasificación y especificación de los oficios palatinos en los libros de etiquetas podría atribuirse a lo liviano de su peculiar cargo, pues no implicaba ningún fundamento necesario para el desarrollo de la gran máquina cortesana. No obstante, consideramos que su desvinculación de las restrictivas normativas de palacio y las garantías de libertad y atrevimiento amparados en la permisividad de su inherente simpleza –fingida en muchos casos para lucrarse con jugosas dádivas–, encierra el potencial origen de la defenestrada actividad de los bufones y la actitud de repudia entre los cortesanos.

Si de la lectura de valiosos testimonios documentales como la estudiada correspondencia privada que Felipe II intercambió con sus hijas⁹⁴⁵ se desprende la evidencia de entrañables sentimientos de aprecio hacia las sabandijas de palacio por parte de las reales personas, por el contrario, hemos observado que buena parte de la comitiva de cortesanos profesaron una gran antipatía hacia éstos, adoptando una actitud de rechazo generalizado, sobre todo entre aquellos que habían experimentado los desmanes de un desafortunado *cursus honorum*. Obtener una beneficiosa posición en la corte tras ganarse la confianza y simpatía del rey y formar parte de su reducido séquito personal se hallaba como la máxima aspiración de cualquier neófito aprendiz de cortesano que se adentraba en el enmarañado laberinto de la corte en su temprana juventud. La lectura de testimonios emitidos por cortesanos experimentados, como las instrucciones de herederos redactas por el conde de Portalegre a su hijo, o las cartas de don Eugenio de Salazar sobre la degeneración de la corte en las que hemos reparado, difunden una agria censura hacia los truhanes de palacio, caracterizados como antagonistas del perfecto cortesano. Mientras los primeros vieron truncadas sus esperanzas de medro por los infortunados avatares y obstáculos del ceremonial pese a su completa dedicación y obediencia en las obligaciones de su correspondiente cargo palatino, las sabandijas, por el contrario ostentaban unos

⁹⁴⁵ BOUZA, Fernando, 1988.

privilegios que los equiparaba a la ambicionada categoría de privados, instalados en el estrecho círculo de aquellos que gozaban de la predilecta gracia de su Magestad.

A la luz de los acontecimientos, nuestra hipótesis radica en que la denostada categorización de los hombres de placer entre los cortesanos coincide con la instauración del ceremonial borgoñón en 1548. Esto supuso la reducción de un considerable número de oficios palatinos que, si bien hasta entonces eran detentados por miembros de la nobleza castellana, tras este suceso pasarían a ser ocupados por los servidores de Borgoña, con la dificultad añadida de la voluntaria invisibilidad de un monarca al que cada vez era más difícil acceder, con motivo de las limitaciones de la recién implantada etiqueta. Esta desfavorable coyuntura provocaría una profunda crisis en el modelo cortesano que, sin embargo, no mermaría ni un ápice las ventajosas pretensiones de las sabandijas, cada vez más numerosas entre los muros de palacio y entre el círculo de favoritos más próximos al rey, con el único esfuerzo de la murmuración y una palabrería aduladora. Así pues, los testimonios manuscritos de los decepcionados y abatidos cortesanos en formato de carta o instrucción que condenan este despreciable e interesado menester, se establecen como una de las voces más críticas y reveladoras de la literatura anticortesana, por lo que suponen una fuente de conocimiento muy útil que nos ha permitido aproximarnos a los bufones desde su correspondiente entramado sociocultural, y no efectuar comentarios basados en visiones estereotipadas de signo moral o alegórico.

Tras acometer las consideraciones previas de corte social y antropológico, en el segundo capítulo nos ocupamos de las cuestiones artísticas en el entorno cortesano, atendiendo al impacto y los usos de la plástica bufonesca en éste, pero como ya veníamos reiterando, preferimos omitir comentarios u opiniones abstractas sobre el posible significado de las pinturas, por no ser éste nuestro cometido. Partimos del lugar que detentaban los Austrias en el coleccionismo de este género en particular, remitiéndonos a los gustos compartidos de una dinastía imperial de extensas ramificaciones. Desde la publicación de la seminal obra de Julius von Schlosser sobre la reunión de objetos heteróclitos en las cámaras de maravillas de los príncipes centroeuropeos, el interés por lo raro y exótico del orbe, con evidentes motivaciones de exhibición de prestigio y magnificencia personal, se adujo como una implicación fundamental en el atesoramiento de estas pinturas por parte de Felipe II, partícipe de los modos coleccionar y de un gusto puramente habsbúrgico con una colección dispar de objetos científicos e imágenes naturalistas repartidos entre las distintas posesiones reales. Esta breve lectura evidencia

que los Habsburgo colaboraban en un constante intercambio de objetos y obras de arte, partícipes de un programa artístico común que se regía por la ideología de glorificación dinástica. Sin embargo, no podemos, por ahora, atribuir de manera terminante una conexión familiar tan evidente en el gusto de estas imágenes bufonescas entre una y otra rama del linaje, como si se tratara de un gusto heredado que va implícito en la esencia biológica habsbúrgica. Así pues, pese a las conexiones dinásticas implícitas, parece que se trataba de obras que se incardinaban o tenían mayor presencia dentro del ambiente de los Austrias por las preferencias personales y estéticas de los gobernantes hispanos, o al menos gozaban de una mayor repercusión entre éstos.

Tras esta aclaración, en el siguiente epígrafe procedimos a desembrollar otro argumento no contrastado que había sido amparado y difundido entre la historiografía, y que consiste en otorgar el mismo criterio y valor de este particular repertorio de óleos en los diferentes reinados de los Austrias, especialmente durante los de Felipe II y Felipe IV como los grandes coleccionistas de este género, y que hemos contribuido a despejar en mayor medida. Consideramos que, como en las anteriores ocasiones, el déficit documental se encuentra tras esta postura generalizada, a la que sumamos cierto ápice de apatía para con el estudio de estas pinturas, a las que se les adjudicaba con inconsciente automatismo apreciaciones en torno a la voluntad científica de efigiar sus cuerpos maltrechos, exaltar las perfectas anatomías regias mediante un acentuado contraste con su evidente deformidad y la utilidad de un ejercicio de imitación plástica –especialmente en el caso velazqueño–.

De nuevo, se estaba acometiendo una observación incoherente y deformada del fenómeno artístico, al determinar con demasiada ligereza una serie de particularidades conjuntas desde una perspectiva especulativa y anacrónica. Por ello, ante la creencia que desvelamos en la introducción de que el objeto de estudio debía ser analizado atendiendo a su medio de creación ante la posibilidad de proyectar una variedad de dimensiones sustanciales, centramos nuestras pesquisas en el escrutinio de los inventarios reales para conocer la transformación progresiva que se iba produciendo en las cifras de retratos y su mudable emplazamiento; es decir, en discernir sobre la significación y el valor de las imágenes para cada uno de sus reales poseedores a través del fenómeno de la visualidad. De este modo, creemos haber desvelado una utilidad y estimación cambiante de los lienzos habidos en cada reinado –que ya hemos desarrollado detalladamente en el apartado correspondiente en el cuerpo de la disertación–, además de rehusar la arraigada

creencia de idéntica uniformidad conjunta que las invalidaba de una lectura individual y las relegaba a la consideración de objetos meramente decorativos. En este punto, queremos matizar, tal y como venimos señalando en el avance de la escritura, que no hemos atendido al simbolismo de los lienzos referente a posibles mensajes abstractos escondidos en el reducido espacio de la tela. Se trata de retratos autónomos e individuales de distintos miembros del séquito bufonesco, que muy probablemente se ajusten a las necesidades y circunstancias de su coyuntura particular, sin ningún trasfondo enrevesado más allá de la acción humana de efigiar a un sujeto concreto, o aquello que la historiografía ya se ha encargado de reseñar. Sin embargo, creemos que la verdadera complejidad de estas imágenes se la conceden sus particulares circunstancias de creación y el tratamiento brindado por su dueño, lo cual hemos podido advertir a partir de este seguimiento concreto.

En la segunda parte de este episodio, tras atender al recorrido evolutivo por las colecciones bufonescas de los Austrias, consideramos necesario abordar la problemática velazqueña ante la repercusión historiográfica de sus retratos, erigiéndose con toda probabilidad como el segmento más comentado del conjunto de las colecciones reales, fruto de miradas especulativas e incógnitas vacilantes. Partiendo de la base de la innegable resonancia de estas pinturas entre los especialistas, hemos pretendido contribuir con la mayor medida y prudencia posible a este debate inconcluso manifestando, precisamente, la postura que consideramos más objetiva ante tal revuelo historiográfico, y que consiste en no contribuir a alimentar más suposiciones y conjeturas a las ya habidas. Presentamos un análisis reflexivo de los escritos de mayor resonancia de la fecunda literatura sobre el pintor para determinar nuestra postura, pues, acudiendo a las palabras de un gran estudioso de la pintura española del Siglo de Oro y del corpus velazqueño como fue don Julián Gállego, quien escéptico como nosotros de ofrecer un recetario de interpretaciones y consciente de las dificultades de interpretación que entrañaba esta peculiar producción, adujo con rotundidad: “No seré yo quien se atreva a dar *mi* versión de *Las Meninas* y de *Las Hilanderas*”.⁹⁴⁶ Así pues, tampoco nos hemos aventurado nosotros a dar una versión concluyente sobre sus representativos enanos y bufones, pues todas las hipótesis posibles ya han sido reseñadas en una oleada de publicaciones, y simplemente la cosa se reduzca a una variedad de significados que

⁹⁴⁶ GÁLLEGO, Julián, 1984, p. 270.

responden a las expectativas otorgadas por el público, es decir, a la mirada subjetiva del espectador, en vez de estar adheridas al lienzo.

A la luz de lo expuesto, nos mostramos partidarios de un soberano ejercicio creativo e introspectivo por parte del genial pintor, quien pudo evadirse con estas composiciones de las exigentes formulaciones y requerimientos de la mecánica del retrato de corte que inauguraron los primeros Austrias, y al que se ajustan convenientemente las sabandijas pintadas por Antonio Moro y Sánchez Coello en el siglo XVI. Como hemos venido remarcando en las páginas anteriores, el foco de se ha posado insistentemente sobre los objetos, a una corta distancia que no permitía obtener una panorámica más completa que contribuyera a implementar la visión. Por este motivo, tras incidir en el medio sociocultural en el que se gestó su personalidad advertimos una serie de factores que, aunque no se ha podido determinar si se sucedieron con toda probabilidad, estimamos que pudieron tener relativo impacto en su imaginario para con las creaciones del género bufo, por lo que al menos cabría tenerlas en consideración para generar nuevos planteamientos al respecto.

Orientar la búsqueda en oposición al discurso oficial tomando como punto de partida el célebre *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco –en que no se menciona la producción que nos compete– como primera fuente de referencia sobre Velázquez en que las pesquisas se han centrado en las circunstancias que envolvieron al artista y que, de alguna manera, pudieron contribuir a la creación bufa, ha resultado una alternativa eficaz para componer un relato alternativo. Penetrar en su inicial magisterio en Sevilla y al asiduo contacto con un coleccionista como don Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá, y su afamada colección sevillana, entre las que se hallaban un interesante repertorio de imágenes de naturaleza truhanesca. O analizar los pormenores de su viaje formativa a Italia mediante un recorrido artístico por los distintos centros que visitó, y que le permitió empaparse de nuevas modas pictóricas en que tenían una resonante presencia las imágenes ridículas de naturaleza cómica y popular que conoció en Roma de la mano de los *Bamboccianti*; E incluso conocer la producción de Ribera en el Palacio Real de Nápoles, en unas fechas análogas a la ejecución del conocido retrato de la mujer barbuda, Magdalena Ventura, un modelo de enorme singularidad de los que fue un asiduo el pintor virreinal, depositados algunos de ellos en la colección de Alcalá que previamente había contemplado en la sevillana Casa de Pilatos.

En suma, no hemos pretendido atribuir la motivación intrínseca de la serie bufonesca a las circunstancias anteriores, pues ya se venían produciendo en la corte tiempo atrás. Más bien, hemos puesto de manifiesto cómo más allá de las fronteras de la corte de Madrid se estaban produciendo imágenes similares que coinciden en el contexto en que coexistió el célebre artista, tratándose de modelos sumamente originales, de una factura estética distinta que, principalmente, procuraban una inusitada libertad. Con todo lo expuesto, proponemos que estos modelos pudieron quedar imprimidos en su intelecto y haber ejercido como fuente de inspiración creativa a la hora de componer sus bufones tiempo después en el obrador de palacio, tal y como había propuesto en el pasado Diego Angulo a propósito de algunos de sus cuadros.⁹⁴⁷

Esta última reflexión sobre la consistencia del añejo discurso sobre la unicidad y exclusividad que se otorgaba al conjunto de lienzos de Velázquez encierra el impulso para acometer en el tercer capítulo un necesario análisis comparativo entre las producciones de la corte española con otros arquetipos y ambientes coleccionistas, nacionales o foráneos, basándonos en la necesaria transversalidad con que profundizar en la mirada tradicional que se había anclado de manera inamovible al baluarte palaciego madrileño. Así, tras acometer el análisis de las colecciones pictóricas de una selección de cortesanos de diferentes familias de la nobleza bajo los Austrias, convertidos con el tiempo en reputados coleccionistas de trascendencia universal,⁹⁴⁸ ha permitido desvelar que el epicentro artístico de palacio no fue el único referente de peso en las composiciones de carácter truhanesco, aduciendo a la importancia de la corte como rector del gusto, si bien no ponemos en duda que se mantuvo como un arquetipo fundamental en la articulación de las colecciones de los cortesanos egresados.

El escrutinio de este compendio de pinacotecas particulares ha desvelado la presencia de un repertorio de lienzos que efigiaban enanos y bufones que, si bien no suponían un número elevado, y muchos han tenido la mala fortuna de desaparecer a causa de diferentes vicisitudes, han permitido codificar unos valores y comportamientos aprendidos en el tratamiento o proceder de estos repertorios por parte del estamento nobiliario adscrito a la corte. Queremos matizar que el planteamiento escogido, propuesto a manera de casos de estudio para suplir la dispersión documental o la inabarcable posibilidad de atender a todas y cada de las colecciones de la época en el

⁹⁴⁷ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, 1947.

⁹⁴⁸ BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter, 1997.

espacio de una tesis doctoral, no ha supuesto un inconveniente para obtener estas conclusiones preliminares a partir del recorrido orgánico propuesto.

En el primero de ellos hemos podido esclarecer la utilización de unos usos y hábitos preceptivos dispares entre las imágenes que transitan entre el Humanismo del siglo XVI y las que se enmarcan en el panorama de un fecundo coleccionismo fundamentado en el gusto estético a partir del primer tercio del siglo XVII. De la misma manera que cualquier otra pintura de tema o género distinto, los usos y valores de los retratos de bufones y enanos también están sometidos a modificaciones culturales, algo en lo que no se había reparado hasta entonces. Así, la colección atesorada por los duques del Infantado en su palacio mendocino entre los siglos XV y XVI se circunscribe a los modos de coleccionar basados en la exhibición de la magnificencia y la exaltación del prestigio familiar,⁹⁴⁹ que se imprimieron de manera indisociable al retrato de la joven duquesa de Béjar y el enano, que permaneció en el seno familiar durante generaciones. Entretanto, resulta evidente que estos valores mudarían en el siglo XVII, coincidiendo con el pleno auge del coleccionismo pictórico y la creación de grandes pinacotecas en que abundaban los géneros profanos, desprovistos de cualquier implicación cultural y dinástica en pro de un innegable valor estético y una apremiante necesidad acumulativa para ornar estas incipientes galerías pictóricas. Un criterio que iría aparejado en ovacionadas colecciones como las del X almirante de Castilla o el VII marqués del Carpio –como se han detallado en el texto de la disertación–, quienes acapararon estas pinturas con la finalidad expuesta, alejadas de la implicación abstracta y genealógica de la centuria anterior.

El segundo caso, que parte de la conclusión del anterior acerca de los retratos que el VII del Infantado llevó consigo a su embajada romana, incluida la réplica del retrato de Felipe IV con el enano Soplillo del original de la colección real, certifica nuestra tesis sobre las transferencias entre uno y otro territorio, vehiculados por unas férreas conexiones políticas. Basándonos en un necesario enfoque de miradas cruzadas, se ha esclarecido que existe un comportamiento común entre los nobles coleccionistas de piezas bufonescas, quienes compartían la coyuntura particular de haber ejercido como agentes diplomáticos y mediadores culturales de la monarquía de España en los territorios italianos, bien como embajadores extraordinarios en Roma, bien como virreyes de Nápoles, y en algunos casos llegando a ocupar ambos cargos de manera

⁹⁴⁹ URQUÍZAR, Antonio, 2007.

consecutiva, como sucedió con el III duque de Alcalá o el VII marqués del Carpio. El estudio de los inventarios artísticos de estos reputados *connoisseurs* desvela que durante la prolongación de sus ocupaciones políticas en el extranjero, mientras acometían el envío de artefactos artísticos que se sumaban a los fecundos fondos de la colección real, se preocuparon al mismo tiempo por requisar algún ejemplar bufonesco que pasaría a formar parte de su rica colección particular. Así pues, proponemos que las transferencias artísticas entre distintos centros cortesanos, cada vez más prolíficas y significativas,⁹⁵⁰ permiten aproximar estos retratos al espectro de la circulación e intercambio de ideas, modelos y obras, por lo que formarían parte de un espacio cultural paneuropeo dialogante, y no sólo a los límites de la corte central de Madrid.

Como habría sucedido en el caso de Velázquez, la experiencia italiana se desvela como aprendizaje altamente favorable y productivo en la perfección de los modos coleccionistas cortesanos, a luz de las enunciaciones recogidas en las desbordantes publicaciones sobre esta materia. El tercer y último análisis relativo a los intercambios culturales, y que atiende de manera exclusiva a las colecciones de la alta nobleza italiana –fundamentalmente romana, dada la importancia de la urbe como destacado escenario ceremonial y la elevada representación allí de la conocida “nación española”– con el que concluimos este itinerario cruzado, habría descubierto unas conexiones palmarias con los nobles y príncipes cardenalicios filoespañoles en su prolongado conflicto político con Francia durante la Guerra de los Treinta Años. Consideramos que el modelo de articulación de las *quadriere* de algunos componentes de los eminentes linajes papales de los Borghese, los Aldobrandini y los Pamphilj, con un papel preponderante del clan familiar de los Colonna como uno de los más insignes feudatarios de la corona española, repercutieron poderosamente en los modos de relacionarse con los objetos de los diplomáticos españoles. Estas propiedades romanas que frecuentaban durante el ejercicio de la embajada, en cuyas estancias colgaban también óleos bufos que integraban sus celebrados repertorios, posiblemente contemplados por los diplomáticos españoles en sus visitas, se postulan como referente estético capital para nuestros coleccionistas cortesanos, más allá de las bases aprendidas originalmente en la corte española.

⁹⁵⁰ CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.), 2016. MAURO, Ida; VICECONTE, Milena; PALOS, Joan Lluís (dirs.), 2017.

Tras acometer el análisis comparativo entre los hispanos y sus homónimos italianos se atisban unas motivaciones idénticas en el tratamiento que dedicaron a estos lienzos y los programas de ordenación en que se basaban. En ambos casos se vislumbra una evidente motivación decorativa por parte de sus prestigiosos adquirientes, quienes recurrieron a la acumulación masiva de pinturas de géneros profanos –naturalezas muertas, retratos, escenas de género, historias mitológicas– con que hacer frente a la decoración de sus residencias. Este aspecto quedaría respaldado por el hecho de que, en ambos contextos, los repertorios de sabandijas fueron exhibidos en lugares secundarios y de tránsito o en habitaciones privadas, a los cuales sólo accedían los propietarios del conjunto, los miembros de la familia y sus allegados más próximos. Al mismo tiempo, si Roma construyó su epicentro diplomático en torno a los valiosos entornos de la Piazza di Santi Apostoli y la Piazza Navona, en cuyo perímetro se erigieron estas nobles fábricas, los nobles de la corte, en análoga sintonía, asumieron el madrileño Paseo del Prado y de Los Jerónimos como bucólicos emplazamientos de sus residencias suburbanas, huertas o jardines, cuya articulación se basaba en las *villeggiature* italianas, como idénticas residencias campestres pensadas para el ocio nobiliario, en donde convinieron depositar este particular repertorio pictórico con base en su acomodo estético.

Así pues, creemos que estas pinturas se ajustan en el marco de la diplomacia artística. La productiva acción cultural de los embajadores y virreyes de la monarquía en estos puntos estratégicos de la geografía italiana permite enmarcarlas en un contexto de creación plural en el que participaban distintos sujetos en el escenario de una monarquía policéntrica como la española, desvelándose, pues, como rastros materiales de una cultura cosmopolita, sin caer en las vetustas distinciones de centro y periferia.

Alcanzamos el último capítulo de nuestro particular recorrido, concluyendo nuestro discurso en torno a la posterior fortuna crítica de las colecciones bufonescas, un aspecto que había sido poco explorado en lo que respecta a nuestro objeto de estudio, por lo que precisaba atención. Partiendo del estudio y observación de los hábitos perceptivos coetáneos y de la eminente teoría artística del siglo de Oro, las voces transcritas de Francisco Pacheco, Vicente Carducho, Juan de Butron y muchos otros, testimonian una visualidad cultural anclada en prejuicios morales que responden a distintas vicisitudes que incurrieron al mismo tiempo. Aunque no hemos hallado alusiones específicas a las pinturas de bufones y enanos por no ser un género autónomo, al menos se ha podido

construir una aproximación suficientemente sólida con base en testimonios literarios complementarios o las opiniones formuladas en torno a composición de temática similar, como es el caso de la pintura de género, y reparando en cuestiones afines, como la fenomenología filosófica, cultural y estética de lo ridículo, lo feo y lo grotesco. Un rompecabezas que, desde estos aportes complementarios, vinculados de manera más o menos directa con nuestro objeto de estudio, revela una mirada empañada por convencionalismos éticos derivados de la férrea implantación de los dictados contrarreformistas, a lo que se uniría la influencia universal del canon estético humanista, cuyos presupuestos se ramificaron desde la difusión de los tratados de la modélica literatura artística italiana del Renacimiento, cuya esencia permanecía latente en la base de los escritos españoles. Ambos, pese a sus respectivas distancias anacrónicas, coincidían en el *decorum* como la base fundamental de sus discursos, en el que no encajarían estos retratos bufonescos por tratarse de la encarnación de la degenerante perversión que asolaba los cimientos sociológicos del antaño solemne género del retrato, que ahora se regodeaba en la plasmación sujetos bajos e indignos, en la que, sin duda, se incardinaban las sabandijas de palacio, y que validaría la depreciación de estas imágenes entre los teóricos y eruditos de su propio contexto.

En relación con lo anterior, se ha esclarecido que la devaluación de las pinturas en la teoría estética del Siglo de Oro, si bien influyó mediante un silencio rotundo en los inicios de la historiografía del arte español con el fundacional tratado de Palomino, esta postura se iría disipando con la entrada del siglo XIX. Ha quedado patente cómo los viajeros internacionales que llegaron a España en la primera mitad del contexto decimonónico, imbuidos por las particularidades de la cultura española y de su particular arte, difundieron en sus escritos una visión de éste que repercutiría en su irradiación al exterior. En mitad de este panorama, la lectura de aquellas consumadas opiniones formuladas por eminentes personalidades de la cultura, como los franceses Louis Viardot, Charles Blanc y Paul Lefort, o los británicos Richard Ford y sir William Stirling-Maxwell, permite apreciar cómo las sabandijas repercutieron como una creación vinculada al ideario artístico español, y fundamentalmente dependientes de los pinceles de Velázquez, gran precursor plástico. Esto se deduce porque los comentarios glosados se dividen entre la fascinación hacia aquellas imágenes por sus extraños y enigmáticos modelos y los aplausos recibidos por el tratamiento inusual que les concedió, que fueron

recibidas en masa como perfeccionadas muestras de un cautivador naturalismo de adelantada modernidad.

Consideramos que esta concepción está fundamentada en un hecho trascendental para la conceptualización de la escuela española de pintura: la inauguración del Museo del Prado en 1819, donde estos viajeros y eruditos a los que nos hemos referido entrarían en contacto por primera vez con este repertorio de imágenes que formaban parte de aquella escuela nacional que se estaba construyendo desde los escritos como excepcional síntesis de la esencia de una nación y de su propia historia, cuyo principal baluarte y depositario fue el Museo madrileño. A partir de la atenta observación de la cambiante museología y museografía de la institución desde su inauguración hasta el presente, hemos podido dilucidar el progreso en la recepción de estas imágenes y la concepción que se pretendía transmitir desde su mudable emplazamiento en las salas de la pinacoteca. Con base en los primitivos catálogos de las obras confeccionados por diferentes especialistas vinculados a la institución –Luis Eusebi, Pedro de Madrazo, Francisco Javier Sánchez Cantón– y artículos de prensa de la época relativos a las exposiciones o reformas acometidas en el interior del Museo, se ha podido contemplar cómo en las primeras escenografías museísticas las sabandijas se limitaban a encajarse en los abigarrados huecos de las paredes, unos encima de otros, con el único criterio de apabullar al espectador mediante aquella reunión de grandes obras artísticas. Con el tiempo, y coincidiendo con el III centenario del nacimiento de Velázquez en 1899, éstas se irían reuniendo en la emblemática Sala Basílica, entorno monográfico que aglutinaba desde entonces sus obras autógrafas y a la que trasladaron el conjunto íntegro de sus bufones. En la actualidad aparecen recogidas en una sala anexa al salón oval, en un coherente programa que les otorga su propio espacio en el discurso expositivo que exhibe la trascendencia de estas pinturas no sólo en la trayectoria artística del pintor, sino también en su contribución a la consolidación del discurso historiográfico del arte español.

Una vez contemplados la fortuna crítica y recepción del corpus bufonesco desde los ámbitos de la historiografía y la museología, hemos adquirido una mejor comprensión del fenómeno adquisitivo de este tipo de ilustraciones, al descubrir que se convirtieron en objetos ambicionados en el mundo del coleccionismo privado. No obstante, nos gustaría añadir que acometer un análisis detallado de este tema resulta ciertamente complicado, a causa de la dispersión forzada de las colecciones nobiliarias que han sido

objeto de análisis tras la supresión del mayorazgo y la posterior subasta de bienes en almonedas,⁹⁵¹ además de las pérdidas materiales en el competitivo mercado de pintura del siglo XIX, en el que operaban ávidos coleccionistas y marchantes de talla internacional.⁹⁵² No obstante, si bien nuestra aproximación es breve, nos ha permitido, al menos, certificar la evidente la apreciación de determinados artistas y acaparadores hacia estos modelos pictóricos, inducidos por la magnitud de la difusión que alcanzó el arte español desde los estímulos de la literatura y la apertura del Museo del Prado.

A partir de la consolidación de los fenómenos recién mentados y con estas herramientas a disposición de la sociedad decimonónica, se aprecia cómo los artistas de la modernidad, en su afán de búsqueda de nuevos modelos artísticos rupturistas alejados del imperante lenguaje académico de corte clasicista, encontraron en Velázquez y en sus bufones un arquetipo de libertad creativa. La deconstrucción a la que el pintor sometió las bases tradicionales del género del retrato con estas imágenes señeras le encumbraron como referente plástico de un multitudinario núcleo de artistas internacionales, en cuyas obras se observa la esencia truhanesca, pues sólo cabe remitir se al ilustrativo caso de Manet o de los pintores norteamericanos James McNeil Whistler, John William Sargent, George Peter Alexander Healy y Thomas Eakins, cuyas evidencias materiales se recogen en el índice de ilustraciones. Este cortejo de seguidores se desplazó en masa durante la segunda mitad del siglo XIX al Museo del Prado como destino de peregrinación para encontrarse con los vestigios del maestro español, afanándose en la copia de sus composiciones, siendo uno de los más recurrentes el retrato actualmente conocido como el enano acompañado de un perro, que, si bien a día de hoy su autoría recae en un seguidor velazqueño, en aquel entonces se consideraba un original del pintor. Lo que deducimos de esta anécdota, que aparentemente puede resultar trivial e intrascendente, es que, además del atractivo particular de estas composiciones para los artistas modernos, al mismo tiempo detentaban una implicación caprichosa y ligeramente frívola en que primaba la alta significación que se lo concedió a su artífice, cuya reputada fama se alzaba sobre el gusto estético y visual de las composiciones, como si se tratase de un

⁹⁵¹ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús, 2008.

⁹⁵² Para una aproximación más detallada: MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Museo Nacional del Prado, 2018.

pedazo o fragmento póstumo del alma velazqueña, única e irrepetible, que albergaba incluso significaciones de naturaleza antropológica.

En referencia al último epígrafe, que supone la conclusión última de nuestro discurso, hemos reparado en que el auge de los medios de reproducción mecánica resultó fundamental en la campaña de difusión del corpus velazqueño, escogido como exponente culminante de la esencia nacional del arte español. Los primeros aguafuertes que Goya acometió de los cuadros de la colección real en 1778 para promocionar la calidad de los fondos reales, y entre los que se hallaban el repertorio de enanos y bufones de Velázquez, se desvelan como uno de los primeros síntomas de comercialización de estas obras, aunque éste no fuera su cometido en original. Advertimos en estas empresas acaparadoras, altamente activas entre los siglos XIX y XX, el resultado final de la acción propagandística que partió con los textos fundacionales del arte español en el arranque del siglo XVIII. La evolución del gusto por la pintura española del siglo de Oro, revalorizada a partir del aprecio casi exclusivo por las pinturas de los grandes maestros españoles, desembocaría en la compraventa de estas ilustraciones por parte de reputados coleccionistas y marchantes franceses y británicos, como sir William Stirling-Maxwell. Nuestra hipótesis estriba en que, con motivo de la escasa presencia de originales truhanescos en el mercado al tratarse de una propiedad inalienable de la colección real, cualquier vestigio replicado mediante copias en lienzos o estampas en papel basadas en los originales del sevillano, como las mencionadas de Goya, resultaban altamente cotizadas en el mercado artístico. Además, consideramos que a esto se añadía la particular tesitura de tratarse de la traslación de un original velazqueño interpretado por Goya, otra de las cumbres del arte español, incrementando en mayor medida el valor cultural de estas ilustraciones. Así, interpretamos su exhibición actual en instituciones museísticas de primer orden como un claro indicativo de un gusto latente en torno a la posesión material de un objeto artístico cargado de simbolismo que aglutina todas las cuestiones aducidas hasta ahora, y que supone, a nuestro parecer, una evolución parcial con respecto a los tradicionales gustos anticuarios, al menos en lo referente a la libre exhibición de estas ilustraciones que permiten su accesibilidad.

En última instancia, al término de nuestro recorrido con la exposición de estas conclusiones, podemos decir que creemos haber cumplido con los objetivos propuestos y haber contribuido a la revisión bibliográfica e historiográfica de un tema como el de las pinturas de enanos y bufones, al que no se le veía continuidad más allá de lo expuesto,

lo cual hemos logrado, fundamentalmente, planteándonos nuevas incógnitas y acometiendo un enfoque transversal que nos ha permitido cimentar nuestro discurso. Además, esperamos haber abierto nuevas líneas de investigación en torno a los estudios de corte que permitan continuar profundizando en el futuro con nuevos y mayores estudios. Si bien los límites cronológicos y geográficos de una tesis una tesis doctoral, junto con otros inconvenientes que irrumpieron en el camino, han obstaculizado la posibilidad de atender a otras cuestiones de interés, como podría ser el caso del ámbito festivo; o haber incurrido en una mayor atención en lo referente al análisis de obras, artistas y coleccionistas, ofreciendo en consecuencia un conocimiento parcial o tangencial de algunos aspectos de la disertación, sacamos el lado positivo de ello, pues como adujimos en la introducción, esto augura un beneficioso porvenir al objeto de estudio, lo cual no siempre sucede al término de una investigación. No obstante, esperamos haber contribuido humildemente en estas páginas a un mayor (re)conocimiento de estos bufones pintados, sin olvidar la importancia de sus artífices ni de sus propias circunstancias, pues la obra de arte es un pedazo conjunto de la unión de ambos. Así pues, confiamos que a partir de ahora, cuando se contemplen estas pinturas en el Museo Nacional del Prado, se haga con una mirada diferente, libre de prejuicios y que induzca a nuevas sugerencias, pues las que aquí hemos traído responden a nuestra perceptiva, que no es, ni mucho menos, definitiva. Tal vez esto sea más productivo que enterrar a las obras entre montañas de literatura erudita, pues como leíamos recientemente en un libro de Ximo Company⁹⁵³ sobre la necesaria percepción del hecho artístico en el que invitaba a disfrutar del placer que implica ver la pintura de Velázquez: “¿Si esta mirada no la ejercitan los historiadores del arte, quien la ejercerá?”

⁹⁵³ COMPANY, Ximo. *Velázquez. El placer de ver pintura*. Lleida: Universitat de Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2017.

6. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES



Fig. 1. Diego Velázquez, *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo*, c. 1620, óleo sobre lienzo, 204 x 110 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001234]



Fig. 2. Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656, óleo sobre lienzo, 32,5 x 28,5 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001174]



Fig. 3. Juan Bautista Martínez del Mazo, *Mariana de Austria*, 1666, óleo sobre lienzo, 196 x 146 cm, National Gallery, Londres

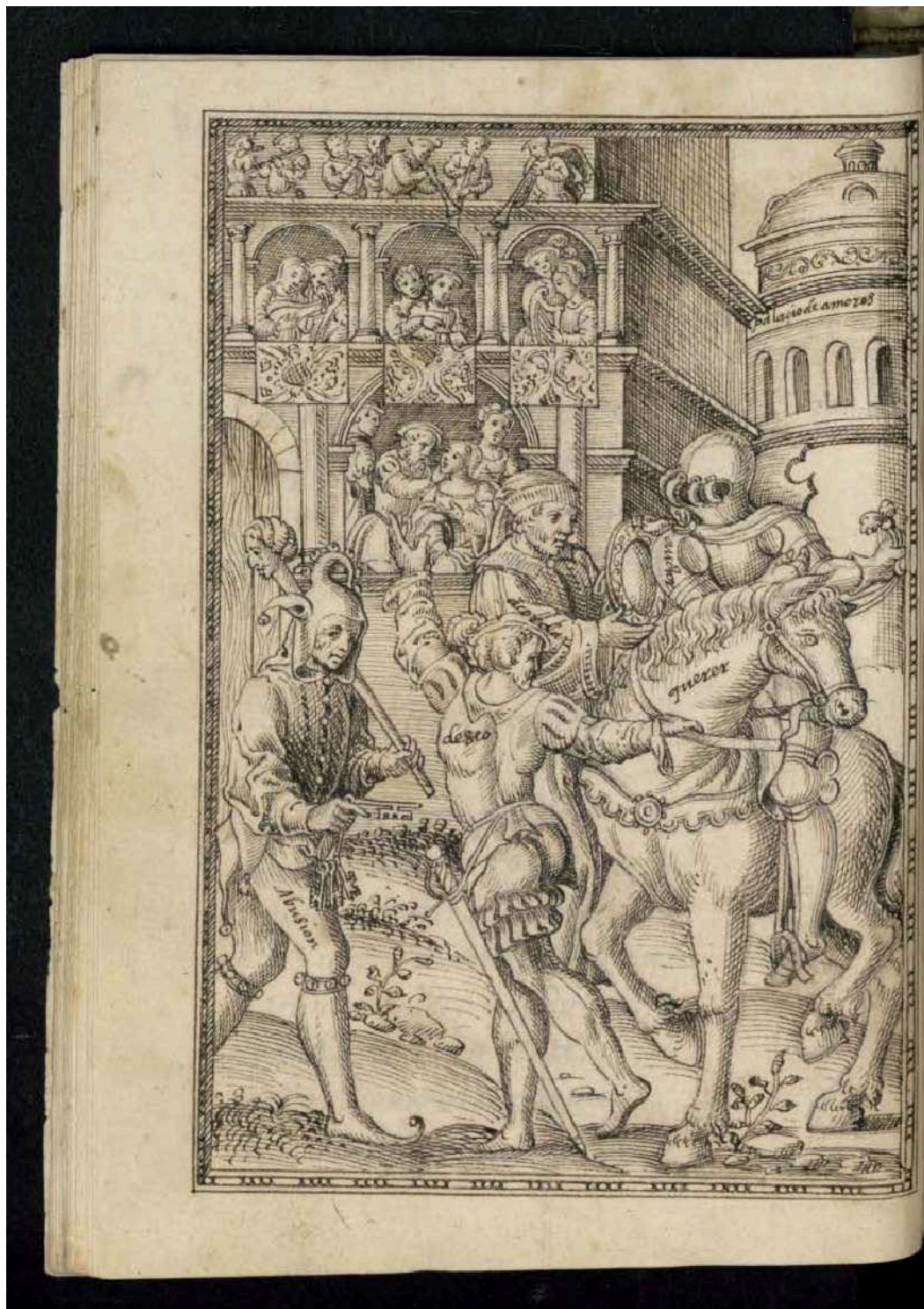


Fig. 4. *El Caballero determinado*, de Hernando de Acuña, s. XVI, BNE, Mss. 1475 fol. 44v



Fig. 5. Anónimo, *Retrato de Pedro González*, s. XVI, Schloss Ambras, Innsbruck



Fig. 6. Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta González*, c. 1585, óleo sobre lienzo, 57 x 46 cm, Musée du Château, Blois



Fig. 7. Frans Pourbus, *Retrato de Isabel Clara Eugenia y una enana*, 1599, óleo sobre linezo, 217 x 130 cm, Royal Collection, Hampton Court



Fig. 8. Alonso Sánchez Coello, *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, c. 1585-88, óleo sobre lienzo, 107 x 129 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P000861]



Fig. 9. Antonio Moro, *Perejón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba*, c. 1560, óleo sobre lienzo 184,5 x 93,5 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P002107]



Fig. 10. Antonio Moro, *Enano del cardenal Granvela*, c. 1560, óleo sobre lienzo, 126 x 92 cm, Museo del Louvre, París



Fig. 11. Anónimo, *Agustín Profit, el Calabrés*, c. 1590, óleo sobre lienzo, 108 x 95 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001276]



Fig. 12. Diego Velázquez, *Bufón llamado don Juan de Austria*, 1632, óleo sobre lienzo, 210 x 123 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001200]



Fig. 13. Diego Velázquez, *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia*, 1633, óleo sobre lienzo, 198 x 121 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001199]



Fig. 14. Diego Velázquez, *Pablo de Valladolid*, c. 1635, óleo sobre lienzo, 2019 x 123 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001198]



Fig. 15. *El bufón Calabazas*, c. 1631-1632, óleo sobre lienzo, 175,5 x 106,7 cm, Cleveland Museum of Art



Fig. 16. Anónimo, *Francisco de Ocariz y Ochoa* (copia), s. XVIII, óleo sobre lienzo, 196 x 84 cm



Fig. 17. Diego Velázquez, *El Niño de Vallecas*, c. 1635-45, óleo sobre lienzo, 107 x 83 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001204]



Fig. 18. Diego Velázquez, *El bufón el Primo*, 1644, óleo sobre lienzo, 106,5 x 82,5 cm, Museo Nacional del Prado, [nº cat. P001202]



Fig. 19. Diego Velázquez, *El bufón calabacillas*, c. 1635-39, óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001205]



Fig. 20. Diego Velázquez, *Bufón con libros*, c. 1640, óleo sobre lienzo, 107 x 82 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P001201]



Fig. 21. Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, vestida*, c. 1680, óleo sobre lienzo, 165 x 107 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P000646]



Fig. 22. Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda*, c. 1680, óleo sobre lienzo, 165 x 108 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P002800]



Fig. 23. Juan Carreño de Miranda, *El bufón Francisco Bazán*, c. 1680, óleo sobre lienzo, 200 x 101 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P000647]



Fig. 24. Juan Carreño de Miranda, *Retrato del enano Michol*, c. 1680, óleo sobre lienzo, Meadows Museum, Dallas



Fig. 25. Jan van Kessel, *Enanos acompañados de un perro*, c. 1670, óleo sobre lienzo, 142 x 205, National Museum in Poznań (Polonia)



Fig. 26. John Closterman, *Retrato de un enano*, c. 1700, óleo sobre lienzo, 116 x 110 cm, Museo Nacional del Prado [nº cat. P003231]



Fig. 27. Diego Velázquez, *Príncipe Baltasar Carlos con un enano*, 1631, óleo sobre lienzo, 128 x 102 cm, Museum of Fine Arts, Boston



Fig. 28. Niccolò Frangipane, *Baccanale*, óleo sobre lienzo, 186,2 x 232,4 cm



Fig. 29. Dosso Dossi, *Buffone di corte*, c. 1510, 60,5 x 53 cm, Galleria e Museo Estense, Módena



Fig. 30. José de Ribera, *La mujer barbuda, Magdalena Ventura*, 1631, óleo sobre lienzo, 196 x 127 cm, Museo Nacional del Prado (en depósito)



Fig. 31. Alonso Sánchez Coello, *Doña Juana de Mendoza, duquesa de Béjar, con un enano*, c. 1585, óleo sobre lienzo, Colección Marqués de Griñón



Fig. 32. Agnolo Bronzino, *Enano Morgante como Baco*, c. 1552, óleo sobre lienzo, Galleria Uffizi, Florencia



Fig. 33. Agnolo Bronzino, *Enano Morgante*, c. 1552, óleo sobre lienzo, Galleria Uffizi, Florencia



Fig. 34. Annibale Carracci, *Testa di giovane ridente*, c. 1585, óleo sobre lienzo, 44,5 x 29,5 cm, Galleria Borghese, Roma



Fig. 35. Juan Laurent, Panorama de la Galería Central del Museo del Prado (grafoscopio), 1882-83, albúmina sobre papel fotográfico, 300 x 10415 mm, Museo Nacional del Prado



Detalle

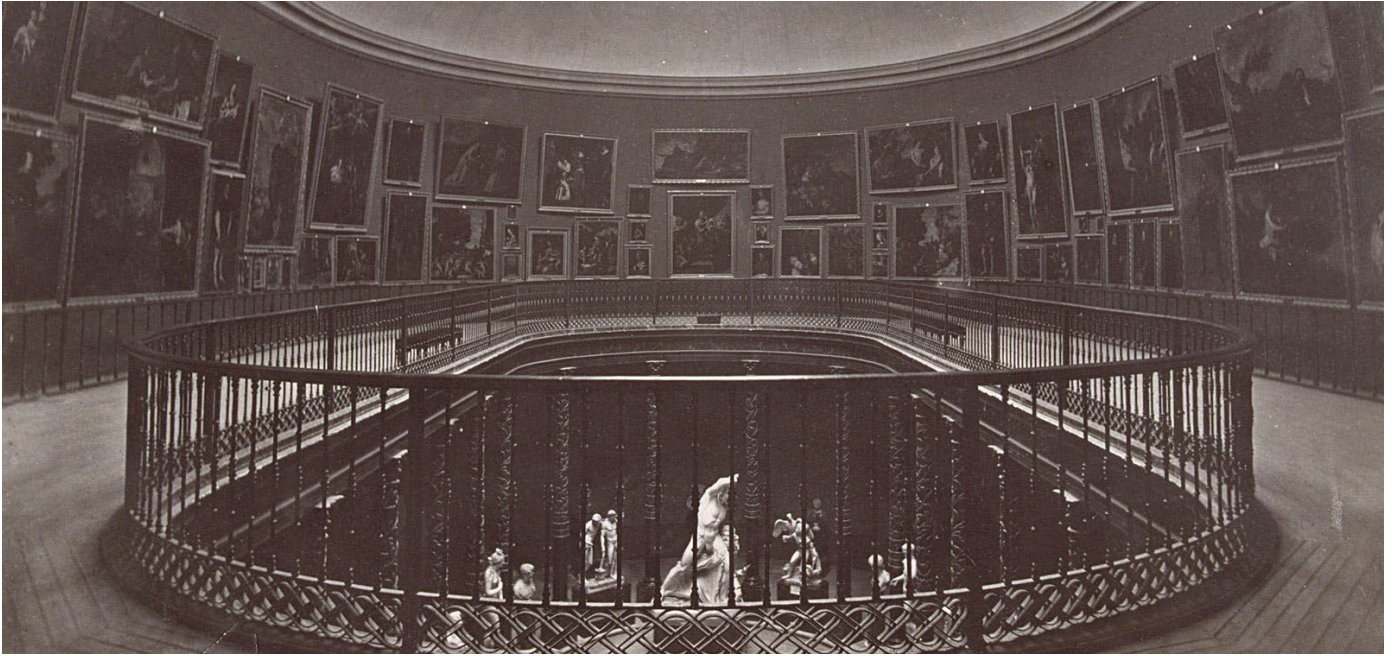


Fig. 36. Juan Laurent, Vista de la Sala de la Reina Isabel II, c. 1879, gelatina/colodión, 244 x 337 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 37. Vista de la Sala de la Reina Isabel II, c. 1893-99, Museo Nacional del Prado



Fig. 38. Tercer centenario de Velázquez. Solemne inauguración de Sala Velázquez en el Museo Nacional de Pintura y Escultura celebrada el día 6 del corriente. Dibujo de J. Comba en *La Ilustración Española y Americana*, 15 de junio de 1899.



Fig. 39. José Lacoste, Vista de la Sala de Velázquez, c. 1907-15, gelatina/colodión, 178 x 237 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 40. Juana Roig Villalonga, Vista de la Sala de Velázquez, c. 1915-30, albúmina sobre papel fotográfico, 177 x 238 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 41. Dimitri Kessel, Vista de la Sala de Velázquez, 1949, gelatina/colodión sobre papel fotográfico, 260 x 348 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 42. Juan van der Hamen, *Retrato de enano*, c. 1626, óleo sobre lienzo, 122,5 x 87 cm, Museo Nacional del Prado [P007065]



Fig. 43. Sala de Las meninas durante la exposición *Reencuentro* en el Museo Nacional del Prado, del 6 de junio de 2020 al 25 de julio de 2021



Detalle de los retratos de enanos y bufones junto a *Las meninas*



Fig. 44. Francisco de Goya, *Bufón don Juan de Austria*, 1778, sanguina, 267 x 165 mm, Kunsthalle, Hamburgo [n° inv. 38539]



Fig. 45. Francisco de Goya, *Barbarroja*, c. 1778, sanguina, 267 x 165 mm, Kunsthalle, Hamburgo



46. Francisco de Goya, *El niño de Vallecas*, c. 1778, sanguina sobre papel verjurado, 202 x 157 mm, Kunsthalle, Hamburgo [nº inv. 38536]



*Sacada y gravada del Quadro original de D. Diego Velazquez en que representa al vivo un
Enano del S. Phelipe IV. por D. Francisco Goya Pintor. Existe en el R. Palacio de Madrid
Año de 1778. x^m*

Fig. 47. Francisco de Goya, *El bufón el Primo*, 1778, aguafuerte sobre papel avitelado, 210 x 152 mm, Calcografía Nacional [nº inv. R-3598]



Fig. 48. Francisco de Goya, *Bufón con libros*, 1778, aguafuerte, 220 x 159 mm, Calcografía Nacional [nº inv. R-3599]



Fig. 49. Francisco de Goya, *Bufón Barbarroja*, 1778, aguafuerte, 288 x 170 mm, Calcografía Nacional [nº inv. R-3592]

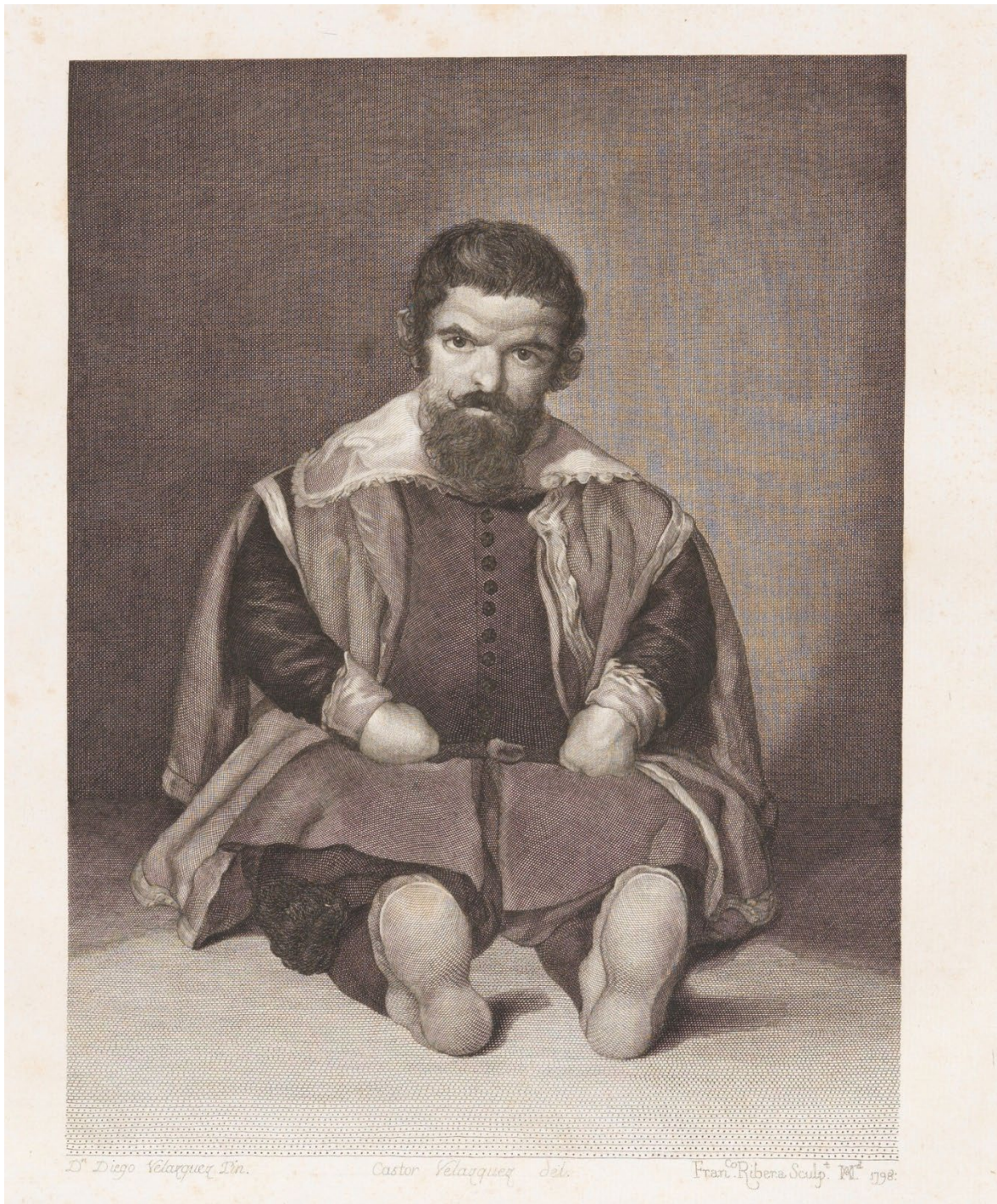


Fig. 50. *Bufón el Primo*, grabado de Francisco Ribera; dibujo de Castor González, 1795, talla dulce, Museo Nacional del Prado



Este retrato del Niño de Vallecas, famoso por haber nacido (segun se dice) con dientes, y de un tamaño excesivamente grande, es original de D.^{no} Diego Velazquez: tiene tres pies de rey y tres pulgadas de alto, y de ancho dos pies y siete pulgadas. Está en el quarto del Rey Nuestro Señor, en su Real Palacio de Madrid.

Fig. 51. *El niño de Vallecas*, grabado de Bartolomé Vázquez; dibujo de Antonio Vázquez, 1791-1800, talla dulce, Museo Nacional del Prado



Fig. 52. *El bobo de Coria*, grabado de Louis Croutelles; dibujo de Juan José Camarón, 1791-1800, Museo Nacional del Prado



Velasquez, le pintó

León Bueno le dibujó

Francisco Muntaner le grabó en Madrid

Este retrato pintado por Don Diego Velazquez no se ha podido averiguar ciertamente de quien es. Tiene tres pies de rey y tres pulgadas de alto, de ancho dos pies y siete pulgadas, y está colocado en el quarto del Rey N. S. en su R. Palacio de Mad.

Fig. 53. *Bufón con libros*, grabado de Francisco Muntaner; dibujo de León Bueno, 1792, talla dulce, Museo Nacional del Prado



Fig. 54. Jean Laurent, *Pablos de Valladolid*, 1876, fototipia sobre cartulina, 140 x 90 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 55. José Lacoste, *Don Juan de Austria*, primer tercio s. XX, fototipia sobre cartulina, 40 x 90 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 56. José Lacoste, *Bufón con libros*, primer tercio s. XX, fototipia sobre cartulina, 140 x 90 mm, Museo Nacional del Prado

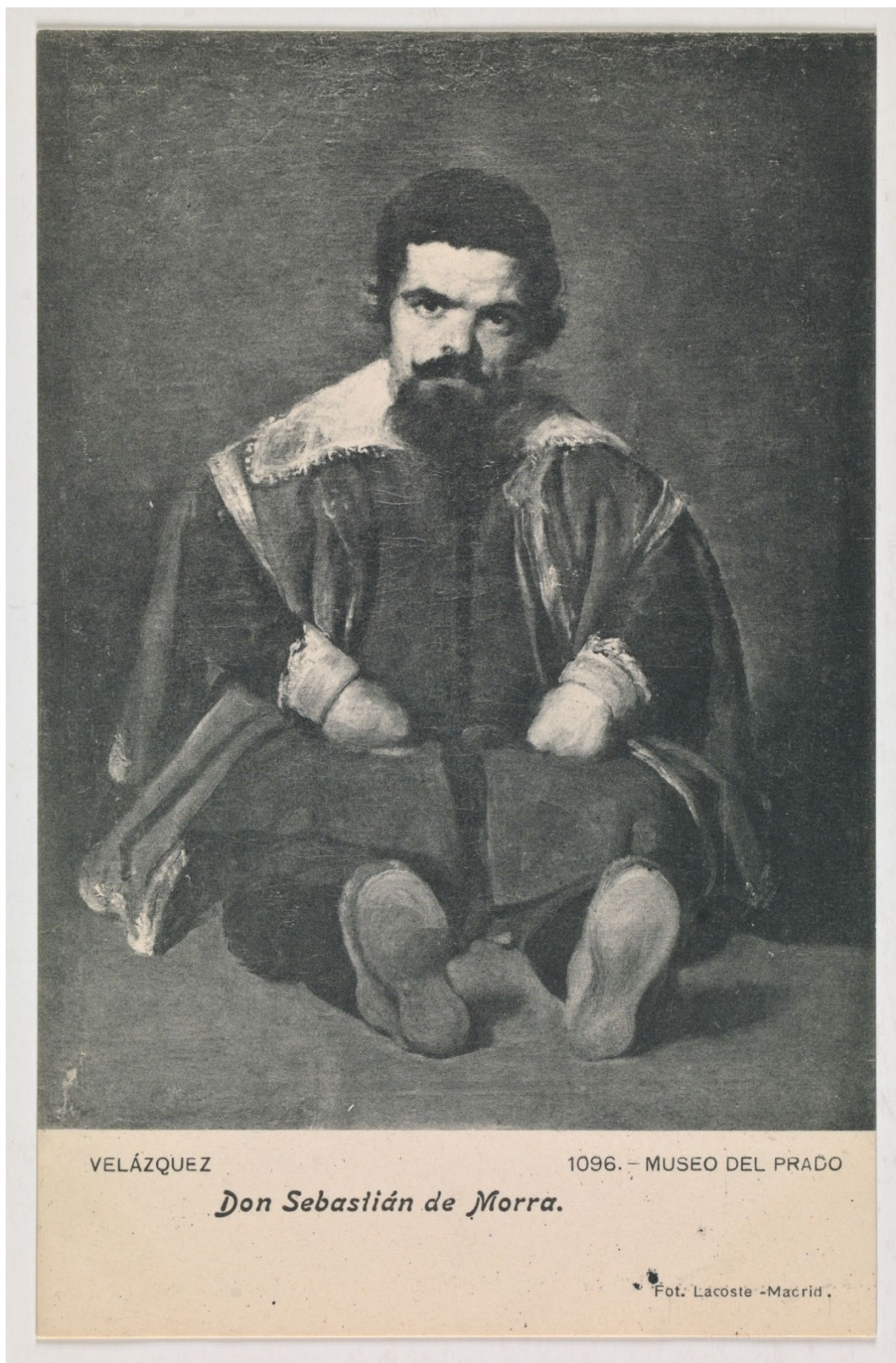


Fig. 57. José Lacoste, *Bufón el Primo*, primer tercio s. XX, fototipia sobre cartulina, 140 x 90 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 58. José Lacoste, *Enano con un perro*, primer tercio s. XX, fototipia sobre cartulina, 140 x 90 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 59. José Lacoste, *El niño de Vallecas*, primer tercio s. XX, fototipia sobre cartulina, 140 x 90 mm, Museo Nacional del Prado

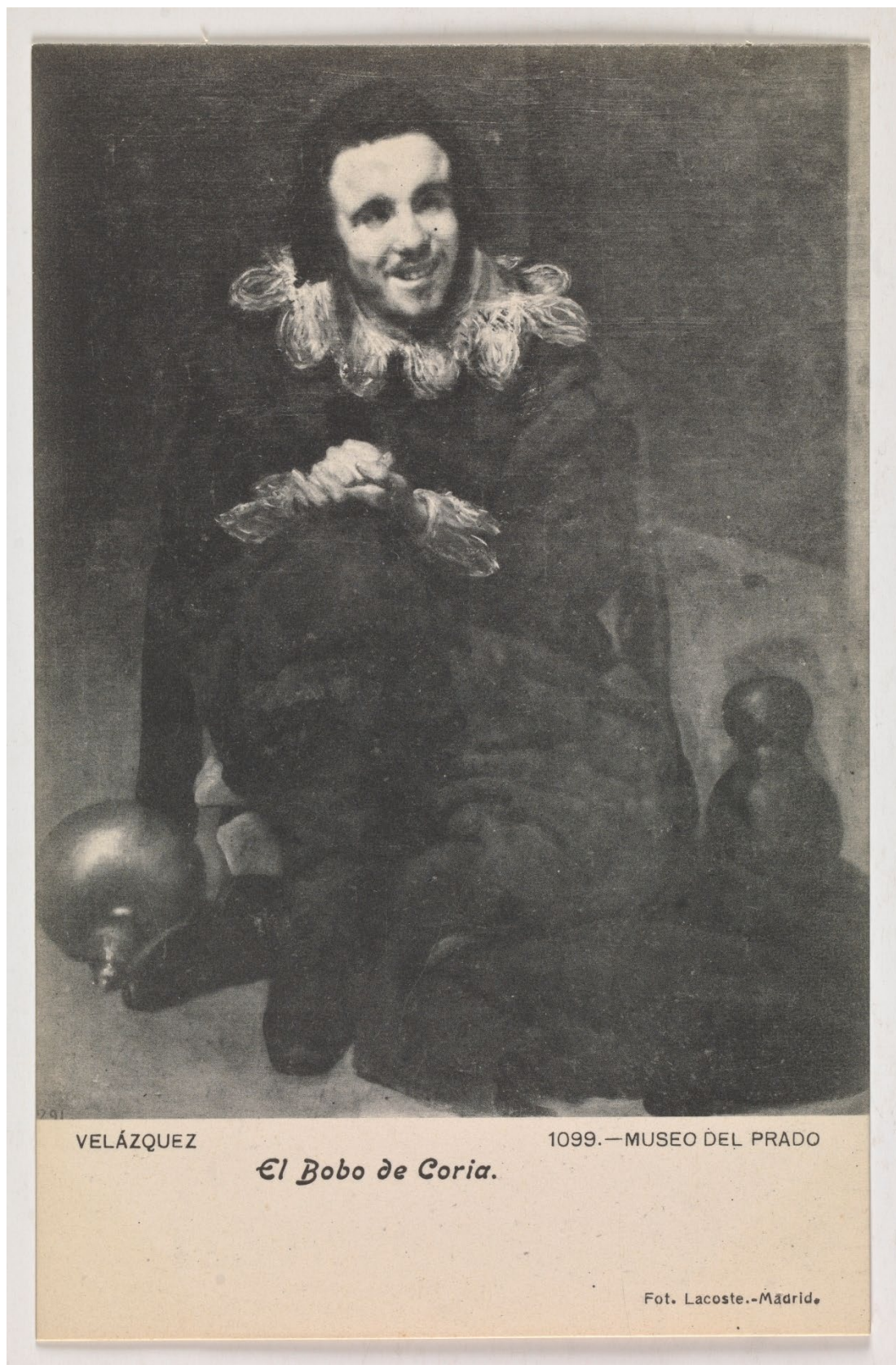


Fig. 60. José Lacoste, *Bobo de Coria*, primer tercio s. XX, fototipia sobre cartulina, 140 x 90 mm, Museo Nacional del Prado



Fig. 61. Jean-Baptiste Guignet, copia de *Enano con perro*, 1865, Musée de Grenoble



Fig. 62. Édouard Manet, *Philibert Rouvière o l'Acteur tragique*, 1866, óleo sobre lienzo, 187,2 x 108,1 cm, National Gallery, Washington



Fig. 63. Édouard Manet, *Jean-Baptiste Faure*, 1877, óleo sobre lienzo, 194 x 131,5 cm, Kunsthalle, Hamburgo



Fig. 64. Édouard Manet, *Retrato de Émile Zola*, 1868, óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm, Musée d'Orsay, París



Fig. 65. James McNeil Whistler, *Retrato del violinista Pablo de Sarasate*, 1884, óleo sobre lienzo, 228,6 x 121,9 cm, Carnegie Museum, Pittsburgh



Fig. 66. James McNeil Whistler, Autorretrato *Brown and Gold*, c. 1896, óleo sobre lienzo, 95,8 x 51,5 cm, Hunterian Art Gallery, Glasgow



Fig. 67. Thomas Eakins, *The Thinker*, retrato de Louis N. Kenton, 1900, óleo sobre lienzo, 208,3 x 106,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



Fig. 68. Autorretrato de George Peter Alexander Healy



Fig. 69. John Singer Sargent en su estudio, fotografía de Auguste Giraudon, 1884, París



Fig. 70. John Singer Sargent, copia de *Enano con perro*, 1879-80, óleo sobre lienzo, 142 x 106,5 cm, Hispanic Society of America, Nueva York

7. BIBLIOGRAFÍA

AGO, Renata. “Splendor and Magnificence”. FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 62-72.

AGÜERO CARNERERO, Cristina. *Los almirantes de Castillas en el siglo XVII: políticas artísticas y coleccionismo nobiliario en la España de los Austrias*. Tesis doctoral. Madrid: UNED, 2018.

AGÜERO CARNERERO, Cristina. “La huerta de los Almirantes de Castilla. Fragmentos del ocio nobiliario”. En: SAZATORNIL RUIZ, Luis; URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.). *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV-XIX)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 81-92.

AGUIRRE, Ricardo de. “Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara. II”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1922, vol. 30, nº 4, p. 270-274.

ALBADALEJO MARTÍNEZ, María. “Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”. *Bilduma Ars*, 2014, nº 4, p. 95-110.

ALBERCA RODRÍGUEZ, Gloria. “La colección de arte español de William Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow”. *Imafronte*, 2019, nº 26, p. 149-182.

ALBERTI, Francesca: *La Peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret*. Arlés: Actes Sud, 2015.

ALBERTI, Francesca. *Rire en images a la Renaissance*. Brepols: 2018.

ALBERTI, Francesca. *Rire en images a la Renaissance*, Brepols: 2018; “Menacing laughter in sixteenth-century pitture ridicole”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 2020, vol. 73-74, p. 41-59.

ALEGRE CARVAJAL, Esther. *Las villas ducales como tipología urbana*. Madrid: UNED, 2004.

ALAGRE CARVAJAL, Esther. “Grupos aristocráticos y practica urbana: La ciudad nobiliaria de los Mendoza «Imagen distintiva» de su linaje y de su red de poder”. En: BESTARD, Joan (ed.). *Familia, valores y representaciones*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010, p. 31-47.

ALPERS, Svetlana. *The decoration of the Torre de la Parada*. London: Phaidon, 1971.

ÁLVAREZ LOPERA, José. “Velázquez y el nacimiento de la pintura moderna: la doble cara de Jano”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, del 8 al 11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 259-272.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “La Corte: un espacio abierto para la historia social”. En: CASTILLO, Santiago (coord.). *La historia social en España. Actualidad y perspectivas*. Madrid: Asociación de Historia Social, 1991, p. 247-260.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “El laberinto de la corte. La imagen del cortesano durante el reinado de Felipe II. En: *Felipe II: Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Escultura de Valladolid, del 22 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999. Madrid: Ediciones El Viso, 1998, p. 81-89.

ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “Proteo en palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano”. En: MORÁN, Miguel; GARCÍA, Bernardo J. *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*. Madrid: Caja Madrid, 2000, vol. I, p. 110-137.

ÁLVAREZ SELLERS, Alicia. “Iconografía del retrato de actor: «La Calderona», «Juan Rana» y Pablo de Valladolid”. En: *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007, p. 277-320.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1947.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1971.

ANSELMINI, Alessandra. *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*. Roma, 2001.

ANSELMINI, Alessandra (ed.). *I rapporti tra Roma e Madrid nei Secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*. Roma: Gangemi, 2014.

ARREDONDO SIRODEY, María Soledad: “Avisos sobre la capital del orbe en 1646: «Los Peligros de Madrid». *Criticón*, nº 63, 1995, pp. 89-101. “De la picaresca menor al «costumbrismo». *La Guía y avisos de forasteros... y otros escarmientos*”. *Edad de Oro*, 2001, nº XX, p. 9-21.

ARREDONDO, M^a Soledad. “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 151-169.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. “De reyes, embajadores, pintores y un enano. John Closterman en la corte de Carlos II”. En: COLOMER, José Luis (ed.). *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, p. 193-205.

ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. “Pintores, negocios y bufones: el entorno de Velázquez en la corte”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (coord.). *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2008, p. 258-265.

ATERIDO, Ángel; MARTÍNEZ CUESTA, Juan; PÉREZ PRECIADO, José Juan. *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel de Farnesio*. 2 vols. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

AZANZA LÓPEZ, José Javier. “¿Descansa su majestad? Aproximación a una teoría político-emblemática hispana del descanso regio”. *Potestas*, 2011, nº 4, p. 107-146.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

BAKER, Christopher et al. *The Discovery of Spain. British Artists and Collectors: Goya to Picasso*. Edinburgh: National Gallery of Scotland, 2009.

BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica 1966.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y el Erasmismo*. Barcelona: Crítica, 1978.

BATICLE, Jeannine. “Recherches sur la connaissance de Velázquez en France, de 1650 a 1830”. En: *Varia Velazqueña*, tomo I, 1960, p. 550-552.

BATICLE, Jeannine. “The Galerie Spagnole of Louis-Philippe”. En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée d’Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003, y en el The Metropolitan Museum of Art, de 4 de marzo al 8 de junio de 2003. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 175-189.

BARANDA, Nieves. “Escritos para la educación de nobles en los siglos XVI y XVII”. *Bulletin Hispanique*, 1995, vol. 97, nº 1, p. 157-171.

BARANDA, Nieves. “Los nobles toman cartas en la educación de sus vástagos”. En: GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Alcalá de Henares, del 22 al 26 de septiembre de 1996. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, vol. I, p. 215-224.

- BARANDA, Nieves. “Las cartas de un Gentilhombres de placer: Gonzalo de Liaño, «Trompeta en esta Corte»”. *Lectura y Signo*, nº 4, 2009, p. 9-33.
- BARANDA, Nieves. “Las epístolas bufonescas de Gonzalo de Liaño a la gran duquesa de toscana”. En: CIVIL, Pierre; CREMAUX, Françoise (eds.). *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, vol. 2 (CD), 2010, p. 53.
- BAROCCHI, Paola. *Scritti d'arte del Cinquecento. III*, Torino: Giulio Einaudi, 1978.
- BARRENA, Clemente *et al.* *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. 2 vols. Madrid: Calcografía Nacional, 2004.
- BASORA, Matteo. “Figura e ruolo del buffone allá corte dei Gonzaga”. En: CASTELLANO, Francesca *et al.* *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 38-45.
- BEAVEN, Lisa. “Elite Patronage and Collecting”. En: JONES, Pamela M. *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*. Brill, 2019, p. 387-411.
- BERGER, John. “Los enanos cambian de sitio”. En: GARÍN LLOMBART, Vicente *et al.* *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 361-368.
- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Valencia: Ediciones Prometeo, 1971.
- BERUETE, Aureliano. *Velázquez*. París: Librairie Benouard, 1898.
- BERUETE, Aureliano. *Velazquez*. London: Methuen and Co, 1906.
- BIBLIOTECA NACIONAL. *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1996.
- BIGEARD, Martine. *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*. París: Centre d'Études Hispaniques, 1972.
- BISCEGLIA, Anna, CERIANA, Matteo, MAMMANA, Simona (eds.). *Buffoni, villani e giocatori allá corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016.
- BISTAGNE, Florence. “Pontano, Castiglione, Guazzo: facétie et normes de comportement dans la *trattatistica* de la Renaissance”. *Cahiers d'études italiannes*, 2007, nº 6, p. 183-192.

BODART, Diane H. "I ritratti dei re nelle collezioni nobiliari romane del Seicento". En: VISCEGLIA, M^a Antonietta (ed.). *La noviltà romana in età moderna*. Roma: Carocci Editore, 2001, p. 307-352.

BODART, Diane H. *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. París: CTHS-INHA, 2011.

BOREAN, Linda et al. *Il collezionismo d'arte a Venezia: Il Seicento*. Venezia: Fondazione di Venezia, 2007.

BOTTINEAU, Yves. "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIIe siècle". *Bulletin Hispanique*, 1958, vol. 60, n° 3, p. 289-326.

BOTTINEAU, Yves. "Aspectes de la cour d'Espagne au XVIIIe siècle: l'étiquette de la chambre du roi". *Bulletin Hispanique*, 1972, t. 74, n° 1-2, p. 138-157.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (ed.). *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 1988.

BOUZA, Fernando. *Locos, enanos y hombre de placer en la corte de los Austrias: Oficio de burlas*. Madrid: Temas de Hoy, 1991.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. "El uso cortesano de la «improporción» bufonesca". En: ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos; CREMADES GRIÑÁN, Carmen María (eds.). *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen. II Reunión Científica Asociación Española de Historia Moderna*. 2 vols. Murcia: Universidad de Murcia, 1992, vol. II. p. 27-36.

BOUZA, Fernando. "Corte es decepción. Don Juan de Silva, Conde de Portalegre". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *La corte de Felipe II*. Madrid: Alianza, 1994, p. 451-502.

BOUZA, Fernando. "El rey y los cortesanos". *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 1996, n° 31, p. 77-88.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. "Servir de lejos. Imágenes y espacios del *Cursus Honorum* cortesano de la España de los Austrias". En: VACA LORENZO, Ángel (ed.). *Europa: proyecciones y percepciones históricas*. VIII Jornadas de Estudios Históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea. Salamanca (Salamanca, del 20 al 23 de marzo de 1996). Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p. 71-85.

BOUZA, Fernando. "Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II". En: CHECA, Fernando. *Un príncipe del Renacimiento: Felipe*

II, un monarca y su época. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 13 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 57-81.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. “La cosmovisión del Siglo de Oro. Ideas y Supersticiones”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José (dir). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Temas de Hoy, 1999a, p. 217-234.

BOUZA, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los Siglos XVI y XVII*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999b.

BOUZA, Fernando. “La estafeta del bufón: cartas de gente de placer en la España de Velázquez”. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 1999c, nº 2, p. 95-124.

BOUZA, Fernando. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el siglo de Oro*. Madrid: Abada Editores, 2003.

BOUZA, Fernando. “Usos cortesanos de la escritura. Sobre lo escrito en los espacios áulicos del Siglo de Oro”. *Cultura Escrita & Sociedad*, 2006, nº 3, p. 9-14.

BOUZA, Fernando. “De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641-1656)”. *Boletín del Museo del Prado*, 2009, vol. 27, nº 45, p. 44-71.

BOUZA, Fernando. “Osuna a Napoli: feste, dipinti, sortilegi e buffoni (notizie dai libri contabili di Igún de la Lana)”. En: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación (dir.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*. Nápoles: Tullio Pironti, 2012, p. 209-230.

BOUZA, Fernando. *Palabra, imagen y mirada en la corte. Historia cultural de las prácticas orales y visuales de la nobleza*. Madrid: Abada Editores, 2020a.

BOUZA, Fernando. “A ver lo qué es. Fiestas, pinturas hechizos y bufones del Duque de Osuna en Nápoles”. En: *Palabra, imagen y mirada en la corte del Siglo de Oro. Historia cultura de las prácticas orales y visuales de la nobleza*. Madrid: Abada Editores, 2020b, p. 240-241.

BOUZA, Fernando; BELTRÁN, José Luis. *Enanos, bufones, monstruos y otras criaturas del Siglo de Oro. Magos, brujos y hechiceras en la España Moderna*. Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 45.

BORREGO GUTIERREZ, Esther. “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana, Verbuert, 2004, p. 337-352.

BOZAL, Valeriano. “Cómico, grotesco y mortal: El Bosco y Bruegel”. En: BELDA NAVARRO, Cristóbal *et al.* *Historias mortales: la vida cotidiana en el arte*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2004, p. 157-179.

BREDEKAMP, Horst. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina: Il futuro della storia dell'arte*. Traduzione di Massimo Ceresa. 3ª edición. Milano: Il Saggiatore, 2016.

BRIGSTOCKE, Hugh. “El descubrimiento del arte español en Gran Bretaña”. En: BRIGSTOCKE, Hugh; VÉLIZ, Zahira (coords). *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, del 30 de enero al 20 de mayo del 2000. Londres: Apelles, 1999, p. 5-25.

BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Versión española de Vicente Lleó Cañal. Madrid: Alianza, 1981.

BROWN, Jonathan. *Velázquez: pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 1986.

BROWN, Jonathan. “Felipe II, coleccionista de pintura y escultura”. En: *IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Las colecciones del rey. Pintura y escultura*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, p. 19-31.

BROWN, Jonathan. “Felipe IV, el rey de coleccionistas”. *Fragmentos. Revista de Arte*, 1987, nº 11, p. 4-19.

BROWN, Jonathan. *La Edad de Oro de la pintura en España*. Traducción de Javier Sánchez García-Gutiérrez. Madrid: Nerea, 1991.

BROWN, Jonathan. “«Nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas». El coleccionismo regio en el siglo XVII”. En: CHECA, Fernando (com.). *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, septiembre-noviembre de 1994. Madrid: Nerea: 1994, p. 448-459.

BROWN, Jonathan. *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*. Madrid: Nerea, 1995.

BROWN, Jonathan; GARRIDO, Carmen. *Velázquez: la técnica del genio*. Madrid: Encuentro, 1998.

BROWN, Jonathan (com). *Velázquez, Rubens y Van Dyck. Pintores cortesanos del siglo XVII*. Madrid: Museo Nacional del Prado, El Viso, 1999.

BROWN, Jonathan. “Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones”. *Boletín del Museo del Prado*, 2000, vol. 18, nº 36, p. 51-70.

BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1981.

BROWN, Jonathan; KAGAN, Richard L. "The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution." *The Art Bulletin*, 1987, vol. 69, nº 2, p. 231-255.

BUEZO, Catalina. *La mojiganga dramática. I. Estudio*. Kassel: Reichenberger, 1993.

BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004.

BURKE, Marcus B. "Paintings by Ribera in the collection of the Duque de Medina de las Torres". *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, nº 1031, p. 132-136.

BURKE, Marcus B. "Kings Philip IV of Spain as art collector". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*. Madrid: Polifemo, vol. 4, 2017, p. 3003-3042.

BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter. *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.

BURKE, Peter. *Los avatares de El Cortesano. Lecturas y lectores de un texto clave de espíritu renacentista*. Barcelona: Gedisa, 1998.

BURKE, Peter. "La conversación como arte". En: *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa, 2001, p. 116-154.

BURKE, Peter. "La sociología del retrato renacentista". En: ARGULLOL, Rafael *et al.* *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 91-107.

BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

CAMÓN AZNAR, José. "Dibujos y grabados de Goya sobre obras de Velázquez". *Goya: Revista de Arte*, 1971, nº 100, p. 264-269.

CAÑAS MURILLO, Jesús. "Corte y academias literarias en la España de Felipe IV". *Anuario de Estudios Filológicos*, 2012, vol. XXXV, p. 5-26.

CAPPELLETTI, Francesca. “La galería Doria Pamphilj. El retrato de Inocencio X Pamphilj y la historia de la colección”. En: ANTONIO, Trinidad de (com.). *Velázquez. El papa Inocencio X de la Galería Doria Pamphilj de Roma*. Catálogo de la exposición celebrada del 8 de enero al 15 de febrero de 1996. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996, p. 17-26.

CAPPELLETTI, Francesca. “An Eye of the Main Chance: Cardinals, Cardinal-Nephews, and Aristocratic Collectors”. En: FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014.

CAPPELLETTI, Francesca; CAPITELLI, Giovanna. *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*. Milano: Skira, 1996.

CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. *Sangre honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*. Barcelona: Ariel, 2000.

CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. “Fisionomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2001, n° 147, p. 26-37.

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia Española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. “El viaje a Zaragoza de Lorenzo Onofrio Colonna, virrey de Aragón (1679-1681), a través de su correspondencia”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. (coords.). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, 2010, vol. I, p. 683-701.

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dir.). *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna*. Madrid: UNED, 2016.

CARROLL, Linda. “Fools of the Dukes of Ferrara: Dosso, Ruzante, and Changing Este Alliances”. *MLN*, vol. 118, n° 1, Italian Issue, Jan. 2003, p. 60-84.

CAUMONT, Gisèle, «Velázquez dans le miroir du XIX^e siècle en France», *Velázquez et la France. La découverte de Velázquez par les peintres français*. Castres, Musée Goya, 1999, p. 55-85.

CHECA, Fernando. *Felipe II, mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992.

CHECA, Fernando. “Cuadros para el rey, cuadros para el público: Maneras de ver las colecciones históricas”. En: RODRÍGUEZ, Delfín *et al.* *Mecenazgo y conservación del*

patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español. Madrid: Fundación Argenteria-Visor, 1995, p. 17-24.

CHECA, Fernando. *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su época*. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 13-X-1998 al 10-I-1999. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.

CHECA, Fernando “El nuevo Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado*, 1999, t. 17, nº 35, p. 7-20.

CHECA, Fernando. “Gustos de virrey. El Marqués del Carpio entre Venecia, Roma y Nápoles”. En: CANTÙ, Francesca (ed.). *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*. Actas del coloquio Internacional, Sevilla, 1-4 de junio de 2005. Roma: Viella, 2008, p. 445-463.

CHECA, Fernando, “El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones”. En: *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*. 3. Vols. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones 2010, p. 39-40.

CHECA, Fernando; SAENZ DE MIERA, Jesús. “La corte española y la pintura de Flandes”. En: CHECA, Fernando (dir.). *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, 1994, p. 220-235.

CHERRY, Peter. “Seventeenth-Century Taste in Spain”. En: BURKE, Marcus B; CHERRY, Peter. *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Angeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 1-107.

CHERRY, Peter. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999.

CHEVALIER, Maxime. *Lecturas y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Turner, 1976.

CHEVALIER, Máxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.

CIAMMITTI, Luisa; OSTROW, Steven F; SETTIS, Salvatore (eds). *Dosso's Fate. Painting and Court Culture in Renaissance Italy*. Los Ángeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.

COLETES LASPRA, Rocío. “Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez en el siglo XIX”. *Anales de Historia del Arte*, 2013, vol. 23, Número Especial, p. 434-441.

COLIVA, Anna. "Casa Borghese. La committenza artistica del cardinal Scipione". En: *Bernini Scultore, Las Nascita del Barrocco in casa Borghese*. Catálogo de la exposición celebrada en la Galleria Borghese de Roma, del 15 mayo al 20 septiembre de 1998, Roma: De Luca 1998, p. 390-420.

COLOMER, José Luis (dir.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, p. 13-32.

COLTA, Ive; STEIN, Susan Alyson. *Goya in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

COMPANY, Ximo. *Velázquez. El placer de ver pintura*. Lleida: Universitat de Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2017.

CONCEPCIÓN MASIP, María Teresa. *Hijos de un dios menor. El enanismo en la época moderna. El caso de España e Italia y su representación en las artes plásticas. Estudio médico e iconográfico*. Tesis doctoral. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2016.

CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidental: La imagen en juego*. Traducción de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado Ediciones, 2015.

CONTI, Cosimo. *La prima reggia di Cosimo I de Medici nel Palazzo già della signoria di Fierenze: descritta ed illustrata coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti*. Firenze: Giuseppe Pellas Editore, 1893.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*. Madrid: Librería de Miguel Guijarro, 1885.

CUERVA GONZÁLEZ, Rubén. *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*. Madrid: Polifemo, 2011, vol. 1, p. 335-389.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas. *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

DADSON, Trevor J. "Avisos a un cortesano: la epístola político-moral del siglo XVII". En: LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.). *La epístola*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 373-394.

DANDELET, Thomas James. "Setting the Noble Stage in Baroque Rome: Roman Palaces, Political Contest, and Social Theatre, 1600-1700". En: *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome, Ambiente Barocco*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 39-51.

DANDELET, Thomas James. *La Roma española (1500-1700)*. Barcelona: Crítica, 2002.

DANDELET, Thomas James. "The ties that bind. The Colonna and Spain in the Seventeenth Century". En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (ed.). *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007. 2 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción cultural Exterior, 2007, vol. I, p. 543-550.

DAVIES, David. "El Primo". En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 169-196.

DE FRUTOS, Leticia. "Galerías de ficción. Mercado de arte y de prestigio entre dos príncipes: el VII marqués del Carpio y el Condestable Colonna". *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, 2006, vol. 5, nº 14, p. 1-20.

DE FRUTOS, Leticia. *El Templo de la Fama: alegoría del marqués del Carpio*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009.

DE FRUTOS, Leticia. "El VII marqués del Carpio: Italia y lo italiano en la corte madrileña". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel (cords.). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Vol. III. Madrid: Polifemo, 2010, p. 1891-1948.

DE LA VALGOMA, Dalmiro. *Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1958.

DE VIEJO, Isadora Rose. "Un proyecto dieciochesco malogrado: el plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1981, nº 53, p. 171-181.

DELLA PERGOLA, Paola. "L'Inventario Borghese del 1693 (II)". *Arte Antica e Moderna*, 1964, nº 28, Ottobre/diciembre, p.

DE MARCHI, Andrea G. "Altre indagini sui quadri Doria Pamphilj". En: DE MARCHI, Andrea G. (coord.). *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Firenze: Centro Di, 2008.

DEL RÍO BARREDO, M^a José. "Felipe II y la Configuración del sistema ceremonial de la monarquía católica". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. 1, t. 2, 1998, p. 667-704.

DEL RÍO BARREDO, M^a José. *Madrid Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Prólogo de Peter Burke, Madrid: Marcial Pons Historia, 2000.

DEL RÍO BARREDO, M^a José. El ritual en la corte de los Austrias”. En: LOBATÓ, María Luisa; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (coords.). *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, p. 17-34.

DELEITO PIÑUELA, José. *Sólo Madrid es Corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

DELEITO PIÑUELA, José. *El rey se divierte*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

DELEITO PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1998.

DENUNZIO, Antonio Ernesto., “Alcune note inedite per Ribera e il collezionismo del duca di Medina de las Torres, viceré di Napoli”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José. y RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. (coords.). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII). Arte, música, literatura y espiritualidad*, Madrid, 2010, Vol. III, p. 1981-2003.

DIEGO, Estrella de. “Pintar al otro: retratos de lo diferente”. En: ARGULLOL, Rafael, et al. *El retrato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004, p. 233-249.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid: Istmo, 1973.

DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 23 de enero al 31 de marzo de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

D’ONOFRIO, Cesare. “Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G.B. Agucchi nel 1603”. *Palatino*, 1964, VIII, p. 158-162.

DORAN, John. *The history of court fools*. London: Richard Bentley, New Burlington Street, 1858.

ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.

ÉGIDO, Aurora. “Linajes de burlas en el Siglo de Oro”. En: ARELLANO, Ignacio; PINILLOS, Carmen; VITSE, Marc; SERRALTA, Frédéric (coords.). *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Toulouse, 1993). Toulouse-Pamplona: PUM, 1996, vol. I, p. 20-50.

ÉGIDO, Aurora. “La historia de Momo y la ventana en el pecho”. En: ÉGIDO, Aurora. *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*. Madrid: Castalia, 2000, p. 49-90.

EICHBERGER, Dagmar; BEAVEN, Lisa. “Family Members and Political Allies: The portrait collection of Margaret of Austria”. *Art Bulletin*, 1995, nº 77, p. 225-248.

EICHBERGER, Dagmar. “Margaret of Austria’s portraits collection: Female Patronage in the light of dynastic ambitions and artistic quality”. *Oxford Journal of Renaissance Studies*, 1996, vol. 10, nº 2, p. 259-279.

ELÍAS, Norbert. *La sociedad cortesana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

ELLIOTT, John H. “Philip IV of Spain: Prisoner of ceremony”. En: DICKENS, Arthur Geoffrey (ed.). *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty*. London: Thames & Hudson, 1977, p. 169-191.

ELLIOT, John H. “La corte de los Habsburgo españoles: ¿una institución singular?”. En: *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1990.

ELLIOTT, John H. “Unas reflexiones acerca de la privanza española en el contexto europeo”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1997, nº 67, p. 885-900.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. “La embajada de obediencia del VI Conde de Lemos: ceremonial diplomático y política virreinal”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007. 2 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007a, p. 703-749.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel. *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*. Madrid: Actas, 2007b.

FAIETTI, Marzia; GALLORI, Corinna T; MOZZATI, Tomasso (coords.). *Spagna e Italia in dialogo nell’Europa del Cinquecento*. Firenze: Giunti, 2018.

FALOMIR, Miguel. “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”. En: CARVALHO, José Adriano de Freitas (ed). *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*. Porto: Facultad de Letras do Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, Instituto de Cultura Portuguesa, 1988, p. 125-141.

FALOMIR, Miguel. “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”. En: *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un*

monarca y su época. Exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 13 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 203-223.

FALOMIR, Miguel. “Dono italiano e gusto spagnolo 1530-1610”. En: VON BERNSTORFF, Marieke; KUBERSKY-PIREDDA, Susanne (eds.). *L’arte del dono. Scambi artistici e diplomacia tra Italia e Spagna, 1550-1650*. Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale, 2013, p. 13-26.

FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014.

FEROS, Antonio. *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Marcial Pons Historia, 2002.

FINALDI, Gabrielle. “Ribera, the Viceroy of Naples and the Kings. Some Observations on their relations”. En: COLOMER, José Luis (dir). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, p. 379-388.

GALASSO, Giuseppe. *En la periferia del imperio. La Monarquía hispánica y el Reino de Nápoles*. Barcelona, 2000.

GALASSO, Giuseppe. “L’Italia spagnola all’ meta del secolo XVII”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José; BELENGUER, E. (coords.). *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Vol. I. Madrid, 2001, p. 873-888.

GALASSO, Giuseppe; HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *El reino de Nápoles y la monarquía de España. Entre agregación y conquista (1485-1535)*. Madrid, 2004.

GALASSO, Giuseppe; QUIRANTE, Vicente; COLOMER, José Luis (dirs.). *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

GALINO CARRILLO, María Ángeles. *Los tratados de educación de príncipes (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

GÁLLEGO, Julián. “Velázquez y el arte de su tiempo”. En: *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Ensayos introductorios de Francisco Calvo Serraller y Javier Portús. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011 [1960], p. 41-58.

GÁLLEGO, Julián. “Velázquez y la escuela madrileña”. En: *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011 [1963], p. 65-82.

- GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- GÁLLEGO, Julián. “Manías y pequeñeces”. En: MENA MARQUÉS, Manuela B (com.). *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias (a propósito del “Retrato de enano” de Juan van der Hamen)*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 20 de junio al 31 de agosto de 1986. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1986.
- GÁLLEGO, Julián. *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- GARCÍA BARRANCO, Margarita. “La Casa de la reina en tiempos de Isabel de Valois”. *Chronica Nova*, 2002, nº 29, p. 85-107.
- GARCÍA CUETO, David. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- GARCÍA CUETO, David. “Los presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII”. En: COLOMER, José Luis (dir.). *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, p. 293-322.
- GARCÍA CUETO, David. “Diplomacia española e historia artística italiana: la embajada en Roma de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), y su colección de pinturas”. *Storia dell’Arte*, 2010, p. 93-152.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Locos por Velázquez. «Talleres de artistas en el siglo XIX»”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, del 8 al 11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo. “Los regalos de Isabel Clara Eugenia y la Corte española. Intimidad, gusto y devoción”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 1º trimestre 2000, nº 143, p. 16-27.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge. “Las colecciones del Palacio de España (siglos XVII y XVIII)”. En: *El Palacio de España en Roma. Coleccionismo y antigüedades clásicas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 2010.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *El arte español en sus estilos y sus formas*. Barcelona: Ediciones Omega, 1949.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

GHADESSI, Toubá. "Inventoried monsters. Dwarves and hirsutes at court". *Journal of the History of Collections*, 2010, vol. 23, nº 2, p. 1-15.

GHADESSI, Toubá. "Lords and Monsters: Visible Emblems of Rule". *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 16, nº 1/2, 2013, p. 491-523.

GÉAL, Pierre. "El Salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)". *Boletín del Museo del Prado*, 2001, t. XIX, nº 37, p. 143-172.

GERARD POWELL, Véronique. "Les collectionneurs espagnols et la vente d'oeuvres d'art à Paris au XIXe siècle (1826-1880). En: SAZATORNIL, Luis; JIMENO, Frédéric (eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Intercambios artísticos y circulación de modelos. Madrid: Casa de Velázquez, 2014, p. 305-325.

GIL SAURA, Yolanda. "Les galeries de retrats a la València Barroca. La construcció de la memòria. *Afers: Fulls de Recerca i Pensament*, 2011, nº 70, 655-672.

GINZBURG, Carlo. "Le peintre et le bouffon: le *Portrait de Gonella* de Jean Fouquet". *Revue de l'Art*, nº 111, 1996, p. 25-39.

GLENDINNING, Nigel; MACARTNEY, Hilary (eds). *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920*. Philadelphia: Pennsylvania Academy of Fine Arts, 1974.

GLENDINNING, Nigel. "Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England". *The Burlington Magazine*, 1989, vol. 131, nº 1031, p. 117-126.

GOMBRICH, Ernst. "Las cabezas grotescas". En: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Traducción al castellano de Antón Dietrich. Madrid: Alianza, 1993.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Felipe II y la devoción acumulativa en El Escorial. El templo de Salomón como "Kunstammer" del rey-sacerdote". En: CAMPOS FERNÁNDEZ, Francisco Javier. *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium, 1/5-XI-2001*. Madrid. Ediciones Escorialenses, 2001, p. 445-465.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Prácticas de reciclaje y auto-consciencia familiar en el coleccionismo artístico de los Habsburgo". En: CHECA, Fernando (dir.). *El museo*

imperial: Estudios sobre el coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2013, p. 43-52.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. “Retórica del decoro y censura de las imágenes en el Barroco temprano español. *Rethorica*, 2014, vol. 32, nº 1, p. 47-61.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, Juan Luis. *El aprendizaje cortesano de Felipe II (1527-1546)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis. “La biblioteca postrimera de Carlos V en España: las lecturas del Emperador”. *Hispania: Revista española de historia*, 2000, vol. LX/3, nº 206, p. 911-944.

GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Roma hispánica. Cultura festiva española en la capital del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017.

GOZZANO, Natalia. “Salvator Rosa, i Colonna e la Commedia dell’arte: il mondo del teatro dipinto e recitato nella Roma del Seicento”. En: EBERT-SCHIFFERER, Sybille; LANGDON, Helen; VOLPI, Caterina (eds.). *Salvator Rosa e il suo tempo (1615-1673)*. Roma: Campisano, 2010, p. 103-122.

GOZZANO, Natalia. *La quadreria di Lorenzo Onogrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Roma: Bulzoni, 2004.

GUARINO, Gabriel. “Spanish Celebrations in Seventeenth-Century Naples”. *Sixteenth Century Journal*, 2006, vol. XXXVII, nº 1, p. 25-41.

GUE TRAPIER, Elizabeth. “Un retrato del enano Michol por Carreño de Miranda”. *Archivo Español de Arte*, 1961, vol. 34, nº 135, p. 249-251.

HARRIS, Enriqueta. “Velázquez en Roma”. *Archivo Español de Arte*, vol. 31, nº 123, 1958, p. 185-192.

HARRIS, Enriqueta. “La misión de Velázquez en Italia”. *Archivo Español de Arte*, 1960, vol. 33, nº 130, p. 109-136.

HARRIS, Enriqueta. “Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art”. *Apollo*, 1964, nº 23, p. 73-77.

HARRIS, Enriqueta. “Velázquez and Murillo in Nineteenth-Century Britain. An Approach through Prints”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1987, vol. 50, p. 148-159.

HARRIS, Enriqueta. “Velázquez y Gran Bretaña”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, del 8 al 11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 23-32.

HARRIS, Enriqueta; GLENDINNING, Nigel; RUSSELL, Francis. “Lord Grantham and the taste for Velázquez: «the Electrical Eel of the Day»”. *The Burlington Magazine*, 1999, vol. 141, nº 1159, p. 598-605.

HASKELL, Francis. “The Market for Italian Art in XVII Century”. *Past and Present*, Apr. 1959, nº 15, p. 48-59.

HASKELL, Francis, *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*. Madrid: Cátedra, 1984.

HEIKAMP, Detlef. “Nani alla corte dei Medici”. En: BISCEGLIA, Anna, CERIANA, Matteo, MAMMANA, Simona (eds.). *Buffoni, villani e giocatori allà corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016, p. 41-67. O'BRYAN, Robin. “Portrait of a Renaissance Dwarf: Bronzino and the Accademia Fiorentina”. *The Art Bulletin*, vol. 100, nº 3, 2018, p. 80-105.

HELMSTUTLER, Kelley; MOZZATI, Tommaso (eds.). *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*. London: Routledge, 2020.

HEMEROTECA MUNICIPAL. *Velázquez en la prensa española del siglo XIX (selección)*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de España 2, 2002.

HERMOSO CUESTA, Miguel. “La investigación en Historia del Arte en España. Una reflexión personal”. *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, p. 13-18.

HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. “La vida material y el gusto artístico en la corte de Nápoles durante el Renacimiento. El inventario de bienes del virrey Pedro de Toledo”. *Archivo Español de Arte*, 1993, vol. 66, nº 261, p. 35-55.

HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*. Junta de Castilla y León, 1994.

HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. “Los virreyes de la monarquía española en Italia”. Evolución y práctica de un oficio de gobierno”. *Studia Histórica-Historia Moderna, Italia en la Monarquía Hispánica, Informe*, 2004, nº 26, p. 43-73.

HERRERA CASADO, Antonio. “El Arte del Humanismo Mendocino en la Guadalajara del siglo XVI”. *Wad-Al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara*, 1981, nº 8, p. 345-384.

HERTEL, Christine. “Hairy issues. Portraits of Petrus Gonsalus and his family in Archduke Ferdinand’s II’s Kunstkammer and their contexts”. *Journal of the History of Collections*, 2001, vol. 13, nº 1, p. 1-22.

HERVÁS CRESPO, Gonzalo. *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2019.

HOCHMANN, Michel. “Les portraits de bouffons et la naissance de la peinture comique en Italie du nord au XVIe siècle”. *Studiolo*, 2009, nº 7, p. 41-54.

HOFFMANN-SAMLAND, Jens *et al.* *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 30 de octubre de 2014 al 8 de febrero de 2015. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.). *Evolución y estructura de la Casa de Borgoña de los Austrias hispanos*. Actas del congreso celebrado el 14 y 15 de noviembre de 2011, en la Universidad Rey Juan Carlos.

HORTAL MUÑOZ, José Eloy; LABRADOR ARROYO, Félix (dirs.). *La Casa de Borgoña: La Casa del rey de España*. Leuven: Leuven University Press, 2014.

IMPEY, Oliver R; MCGREGOR, Arthur (ed.). *The Origins of Museums. The cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe*. British Museum Publications, 2000.

JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo. *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

JODAR JURADO, Rocío. “Cómo ser un buen cortesano en mil sencillos pasos: Gabriel de Bocángel y Juan de Matos Frago en las Delicias de Apolo (José Alfay / Francisco de la Torre y Sevil, 1670)”. En: REY HAZAS, Antonio; DE LA CAMPA GUTTIÉRREZ, Mariano; JIMÉNEZ PABLO, Esther (coords.). *La corte del Barroco: Textos, literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*. Madrid: Polifemo, 2016, p. 589-631.

JOLY, Monique. *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, 16e-17e siècles)*. Lille: Université de Lille III, 1986.

JORDAN GSCHWEND, Annemarie. “Mujeres mecenas de la Casa de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia”. En: VERGARA, Alejandro. *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 118-138.

JORDAN GSCHWEND, Annemarie; PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “*Exótica habsburgica*. La Casa de Austria y las colecciones artísticas en el Renacimiento temprano”. En: *Oriente en palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, marzo-mayo de 2003. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, p. 27-38.

JUSTI, Carl. *Diego Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000 [1888].

KAGAN, Richard L. “Yankees in the Prado. A Historiographical Overview”. *Boletín del Museo del Prado*, 2007, t. 25, nº 43, p. 32-45.

KAGAN, Richard L. “The Spanish Turn: The Discovery of Spanish Art in the United States, 1887-1920”. En: REIST, Inge; COLOMER, José Luis. *Collecting Spanish art: Spain’s Golden Age and America’s Gilded Age*. New York: The Frick Collection/Centro de Estudio Europa Hispánica, 2012, p. 21-41.

KINKEAD, D. “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”. *Boletín de Bellas Artes. Real Academia de Santa Isabel de Hungría*, 1989, nº 17, p. 117-178.

KUSCHE, María. “La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”. *Archivo Español de Arte*, 1991, vol. 64, nº 253, p. 1-28.

KUSCHE, María. “La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador”. *Archivo Español de Arte*, 1992, vol. 65, nº 257, p. 1-22.

KUSCHE, María. “La nueva galería del Pardo: J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López”. *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, nº 286, p. 119-132.

LADRERO CABALLERO, Tomás. “Enmarcando a Velázquez en el Museo del Prado del siglo XX. El taller de dorado y restauración de marcos de 1901”. *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, 2016, nº 2, p. 113-137.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre arte*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Velázquez en Ortega y Gasset”. En: *Varia Velazqueña*, tomo I, 1960.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. 2 vols. Madrid: Akal, 1987.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. “El feísmo en el arte o la estética de los bufones. En torno a un concepto de belleza”. En: *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre el pintor*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013 [1944].

LALINDE ABADÍA, Jesús. “Virreyes y lugartenientes”. *Cuadernos de Historia Moderna de España*, 1960, 31-32, p. 98-172.

LAPALANA GIL, José Enrique. “Lo que va de Momo a Momo: Salas Barbadillo y su estafeta”. En: MECHTHILD, Albert (ed.) *et al. La narrativa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*. Berlín: Peter Lang, 2020, p. 197-198.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de. “La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2000, nº 143, p. 28-39.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de. *Los pintores de la corte de Felipe III: La Casa Real de El Pardo*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2002.

LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de. “La corte y el arte”. En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; VISCEGLIA M^a Antonietta (eds.). *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*. Madrid, Fundación Mapfre, 2008, vol. III, p. 583-650.

LAVIN, Marilyn Aronberg. *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*. New York University Press, 1975.

LAYNA SERRANO, Francisco. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana” de Guadalajara, 1975.

LEFORT, Paul. “Essai d’un Catalogue raisonné de l’oeuvre gravé et lithographié de Francisco de Goya”. *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, nº IX, 22, p. 382-295.

LEONE, Stephanie C. “Cardinal Pamphilj Builds a Palace. Self-Representation and Familial Ambition in Seventeenth-Century Rome”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 2004, vol. 63, nº 4, p. 440-471.

LEONE, Stephanie C. “Cardinal Benedetto Pamphilj’s Art Collection: Still-life painting and the Cost of Collecting”. En: LEONE, Stephanie C (coord). *The Pamphilj and the Arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*. Boston College Museum of Art, 2011, p. 97-122.

LEONE, Stephanie C. “Palace Architecture and Decorations in Early Modern Rome”. FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 342-366.

- LEVER, Maurice. *Le sceptre et la maorette. Histoire des fous de cour*. Paris: Fayard, 1983.
- LEVI, Cesare Augusto. *Le Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. Venezia: F. Ongania, 1900.
- LEVIN, Michael Jacob. *Agents of Empire. Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*. New York, 2005.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Casa de Pilatos*. Madrid: Electa, 1998.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente. “Los clientes sevillanos de Velázquez”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, del 8 al 11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 65-72.
- LOBATÓ, María Luisa. “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, nº 23, monográfico V, p. 79-111.
- LOBSTEIN, Dominique. “Nineteenth-Century French Copies after Spanish Old Masters”. En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003, y en el The Metropolitan Museum of Art, de 4 de marzo al 8 de junio de 2003. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 327-342.
- LÓPEZ NAVÍO, José. “La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés”. *Analecta Calasanctiana*, 1962, Nº 8, p. 260-330.
- LÓPEZ REY, José. *Velázquez. La obra completa*. Primera parte: El pintor de los pintores. Köln: Taschen. 1999.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa; BARRIO MOYA, José Luis. “A propósito de Ribera y de sus coleccionistas”. *Archivo Español de Arte*, 1992, vol. 65, nº 257, p. 37-51.
- LUXENBERG, A. *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving spanish Art, or the Politic of Patrimony*. Aldershot: Taylor and Francis, 2008.
- LUZIO, Alessandro; RENIER, Rodolfo. “Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este”. *Nuova Antologia*, 1891, vol. XXXV, serie III.
- MACARTNEY, Hilary. “La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow”. *Goya. Revista de arte*, 2002, nº 291, p. 345-356.

MACARTNEY, Hilary. “La colección de arte español formada por Sir William Stirling Maxwell”. En: ALZAGA RUÍZ, Amaya (coord.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ramon Areces, 2011, p. 235-264.

MADRAZO KÜNTZ, Pedro de. *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona: Biblioteca, Artes y Letras, 1884.

MAGNUSON, Torgil. “El arte en la época de Inocencio X”. En: ANTONIO, Trinidad de (com.). *Velázquez. El papa Inocencio X de la Galería Doria Pamphilj de Roma*. Catálogo de la exposición celebrada del 8 de enero al 15 de febrero de 1996. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1996, p. 95-115.

MALLÉN HERRÁIZ, David. “La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos”. *Ars Longa*, 2017, nº 26, p. 111-130.

MALLÉN HERRÁIZ, David. “La colección artística y literaria del III duque de Alcalá durante el virreinato de Nápoles (1629-1631)”. En: GÓMEZ-FERRER, Mercedes; GIL SAURA, Yolanda. *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna*. Valencia: Cuadernos Ars Longa, 2018, p. 249-268.

MALLÉN HERRÁIZ, David. “Coleccionismo y mecenazgo español en Roma: el III duque de Alcalá y la embajada extraordinaria de España ante la Santa Sede (1625-1626)”. En: PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (ed.). *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 2020, p. 283-303.

MANCINI, Matteo (ed). *Memoria. Historia y espacios del arte en el tiempo de los Habsburgo a través de archivos e inventarios*. Madrid: Sílex, 2020.

MARAVALL, José Antonio. “La pintura como captación de realidad en Velázquez”. En: *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el tercer centenario de su muerte 1660-1960*. Madrid: Ministerio de Educación, Dirección General de Bellas Artes, 1960, tomo I.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1975.

MARAVALL, José Antonio. “Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros”. *Ideologies and Literature*, 1, 4, 1977, p. 3-32.

MARAVALL, José Antonio. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1987.

MARÍAS, Fernando. “El Palacio Real de El Pardo: de Carlos V a Felipe III”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 1989, nº Extra 1, p. 137-146.

MARÍAS, Fernando. “El género de *Las meninas*: Los servicios de la familia”. En: *Otras meninas*. Madrid: Ediciones Siruela, 1995.

MARÍAS, Fernando. “La re/presentación del heredero: la imagen del príncipe de Asturias”. En: HEIMANN, Heinz-Dieter; KNIPPSCHILD, Silke; MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *Ceremoniales, ritos y representación del poder. III Coloquio Internacional del Grupo Europeo de Investigación Histórica Religión, Poder y Monarquía*. Castelló de la Plana – Vinaròs, 10, 11 y 12 de noviembre de 2003. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004, p. 109-141.

MARÍAS, Fernando. *Velázquez*. Madrid: Arlanza, 2005.

MARTÍN BOURGON, M^a Teresa. *La Monarquía Española en la Pintura de los Austrias*. Barcelona: Carroggio Ediciones, 2004.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Algunas sugerencias acerca de los «bufones» de Velázquez”. En: GALLEGO BURÍN, Antonio (ed.). *Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte: 1660-1960*. 2 vols. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1960, vol. I, p. 250-256.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “El Palacio de «El Pardo» en el siglo XVI”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1970, vol. 36, p. 5-44.

MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio. *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia (1558-1694)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.). *Quadros y otras cosas que tienen su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid año de 1636*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.). *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666: Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015.

MARTÍNEZ MILLÁN, José. “Filosofía cortesana de Alonso de Barros (1587)”. En: FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo; MARTÍNEZ MILLÁN, José; PINTO CRESPO, Virgilio (eds.). *Política, religión e inquisición en la España Moderna. Homenaje a Francisco Pérez Villanueva*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1996, p. 461-482.

MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.). *La Corte de Carlos V. Los Servidores de las Casas Reales*. Madrid, Sociedad Estatal para las Conmemoraciones de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, vol. 3, t. 4 y 5, 2000.

MARTÍNEZ MILLÁN, José. “La corte de la Monarquía Hispánica”. *Studia Histórica. Historia Moderna*, 2006, vol. 28, p. 17-61.

MARTÍNEZ MILLAN, José. “Corte y casas reales en la monarquía hispana: la imposición de la Casa de Borgoña”. *Obradoiro de Historia Moderna*, 2011, nº 20, p. 13-42.

MARTÍNEZ MILLÁN, José; FERNÁNDEZ CONTI, Santiago. (dirs). *La Monarquía de Felipe II: la casa del rey*. Madrid, 2005, I, p. 802-810.

MARTÍNEZ MILLÁN, José; VISCEGLIA M^a Antonietta (eds.). *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*. Vols. I y II. Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

MARTÍNEZ MILLÁN, José; HORTAL MUÑOZ, José Eloy (dirs.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía Católica*. T. I, vols. I, II y III; Tomo II (cd). Madrid: Polifemo, 2015.

MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Museo Nacional del Prado, 2018.

MATILLA, José Manuel. “De la propaganda real a la interpretación del artista. La reproducción de la pintura de Velázquez a través de las técnicas tradicionales de arte gráfico”. En: MATILLA, José Manuel (com). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000a, p. 75-122.

MATILLA, José Manuel. “La ilimitada multiplicación de la imagen: de la fotografía a la reproducción fotomecánica”. En: MATILLA, José Manuel (com.). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000b, p. 145-158.

MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier. “«Ni una pulgada de pared sin cubrir». La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920”. En: *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1929)*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, p. 15-124.

MATILLA, José Manuel; MENA MARQUÉS, Manuela B. *Goya. Dibujos. Sólo la voluntad me sobra*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 20 de noviembre de 2019 al 16 de febrero de 2020. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

MAURO, Ida. “La cotidianidad festiva de la Nápoles barroca”. En: IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José (coord.) *et al. Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas de las XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna. Comunicaciones*. Sevilla: universidad de Sevilla, 2015a, vol. II, p. 1829-1843.

MAURO, Ida. "Royal festivals in mid-seventeenth century Naples. The image of the Spanish Habsburg Kings in the work of Italian and Spanish artists". En: CHECA, Fernando; FERNÁNDEZ, Laura (eds.). *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Surrey, England: Ashgate, 2015b, p. 263-280.

MAURO, Ida; VICECONTE, Milena; PALOS, Joan Lluís (dirs.). *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*. Barcelona: Universitat de Barcelona; Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

MARQUEZ DE VILLANUEVA, Francisco. "Literatura bufonesca o del «loco»". *Nueva Revista de Filología Hispánica.*, 1985/1986, t. 34, nº 2, p. 515-518.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara*. Santander: Universidad de Cantabria, 1998.

MENA MARQUÉS, Manuela B (com.). *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias (a propósito del "Retrato de enano" de Juan van der Hamen)*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 20-VI-1986 al 31-VIII-1986. Madrid: museo Nacional del Prado, 1986.

MENA MARQUÉS, Manuela B. "¿El bufón de calabacillas?". En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 1999, p. 297-334.

MENA MARQUÉS, Manuela B. "Velázquez en la Torre de la Parada". En: ALCALÁ-ZAMORA, José; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (coords.). *Velázquez y Calderón, dos genios de Europa (IV centenario, 1599-1600, 1999-2000)*. Madrid: Real Academia de Historia, 2001, p. 101-156.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

MERINO, Esther. "La transversalidad en la investigación de la Historia del Arte". *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, p. 19-26.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "Espejos de príncipes para los hijos del Rey Planeta". En: MARTÍNEZ MILLÁN, José; RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (coords.). *La corte de Felipe IV (1621-1665): reconfiguración de la Monarquía Católica*. Madrid: Polifemo, vol. 1, 2017, p. 237-260.

MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; CHIVA, Juan; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Vol. III. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2014.

- MINGUITO PALOMARES, Ana. “La política cultural del VIII conde de Oñate en Nápoles, 1648-1653”. En: ALCALÁ-ZAMORA, José; BELENGUER, E (coords). *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, 2001. Vol. I, Madrid, p. 957-974.
- MINGUITO PALOMARES, Ana. *Linaje, poder y cultura. El gobierno de Iñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles, (1648-1653)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2004.
- MOCHI ONORI, Lorenza et al. *Galleria nazionale d'arte antica: Palazzo Barberini, i dipinti*. Roma: L'erma di Bretschneider, 2008.
- MOFFIT, John F. “Velázquez, Fools, Calabacillas and Ripa”. *Brukmanns Pantheon*, 1982, 40, XL, p. 304-309.
- MORAGAS, Jerónimo de. “Los bufones de Velázquez”. *Medicina & Historia*, 1964, nº VI, p. 5-15.
- MORÁN, Miguel. “Importaciones y exportaciones de pinturas en el siglo XVII a través de los registros de los libros de pasos”. En: VV. AA. *Madrid en el contexto de lo hispánico en la época de los descubrimientos*, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 1994, t. I, p. 543-561.
- MORÁN, Miguel. “Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro”. *Boletín del Museo del Prado*, 2001, t. 19, p. 47-71.
- MORÁN, Miguel “Rimando cuadros”. En: RIELLO, José (ed.). «Sacar de la sombra lumbre». *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid: Abada Editores/Museo Nacional del Prado, 2012, p. 239-257.
- MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.
- MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. *Las casas del rey, casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII*. Madrid: El Viso, 1986.
- MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid. Istmo, 1997.
- MOREL D'ARLEUX, Antonia. “La risa al servicio de lo «ridículo»”: El ejemplo de Velázquez”. *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 2005, nº 10/11, p. 65-76.
- MOREL-FATIO, Alfred. “La Vie de D. Luis de Requesens y Zúñiga”. *Bulletin Hispanique*, 1904, t. 6, nº 3, 1904, p. 195-233.

MORENO VILLA, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*. México: Casa de España en México, 1939.

MORREALE, Margherita. “Castiglione y «El héroe»: Gracián y «Despejo»”. En: *Homenaje a Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1958, p. 137-143.

MORREALE, Margherita. “Cortegiano faceto y burlas cortesanas. Expresiones italianas y españolas para el análisis y descripción de la risa”. En: *Castiglione y Boscón: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid: Real Academia Española, 1959a, I, 1994, p. 203-227.

MORREALE, Margherita. “El mundo del cortesano”. *Revista de Filología Española*, 1959b, vol. 42, nº 1/4, p. 229-260.

MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. “Una nota sobre los intereses pictóricos del Virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)”. *Ricerche sul '600 Napoletano*, 59-60, 1999 (2000), p. 59-60.

MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2008.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “La reforma del Palacio del Infantado (1569-1589). En: *La arquitectura del Manierismo en Guadalajara*. Guadalajara: Institución Provincial de Cultura “Marqués de Santillana”, 1987, p. 338-344.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Arquitectura, arte y poder en la Guadalajara del duque del Infantado a la luz de nuevos documentos (1560-1606)”. *Wad-Al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara*, 1998, nº 25, p. 383-414.

MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel. “Las colecciones de pintura del Palacio del Infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVII”. En: *Patronos, promotores, mecenas y clientes*. VII actas del CEHA. Murcia: Universidad de Murcia, 1998, p. 325-331.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Museo del Prado: Catálogo de estampas*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.

NAVARRO, Carlos G; PERDICES, Álvaro. *La mirada del otro. Escenarios para la diferencia*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2017.

NOEL, Charles C. “La etiqueta de Borgoña en la corte de España”. *Manuscripts. Revista d'Història Moderna*, 2004, nº 22, p. 139-158.

O'BRYAN, Robyn. "Grotesque Bodies, princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance court imagery". *Preternature. Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2012, vol. I, nº 2, p. 253-288.

O'BRYAN, Robin. "Portrait of a Renaissance Dwarf: Bronzino and the Accademia Fiorentina". *The Art Bulletin*, 2018, vol. 100, nº 3, p. 80-105.

ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.

ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

OSBORNE, Carol. "Yankee Painters at the Prado". En: *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*. Catálogo de Exposición. Nueva York: The Equitable Gallery, 1993, p. 59-77.

OSBORNE, Toby. "Diplomatic Culture in Early Modern Rome". En: JONES, Pamela M; WISCH, Barbara; DITCHFIELD, Simon (eds.). *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*. Boston: Brill, 2019, p. 60-74.

OTTO, Beatrice K. *Fools are Everywhere: The Court Jester Around the World*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

PALOS, Joan Lluís. "Un escenario italiano para los gobernantes españoles. El nuevo palacio de los virreyes de Nápoles (1599-1653)". *Cuadernos de Historia Moderna*, 2005, nº 30, p. 125-150.

PALOS, Joan Lluís. *La mirada italiana. Un relato visual del Imperio español en la corte visual de sus virreyes en Nápoles*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1987, p. 77-130.

PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1989.

PANZANELLI, Roberta; PRETI-HAMARD, Monica (dirs.). *La circulation des oeuvres d'art, 1789-1848*. Rennes: INHA/Presses Universitaires de Rennes, 2007.

PARAVICINI, Walter. "The Court of the Dukes of Burgundy: A model for Europe?". En: ASCH, Ronald.; BIRKE, Adolf. M. (coords). *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age*. Oxford University Press 1991, p. 73-90.

PANZANELLI, Roberta; PRETI-HAMARD, Monica (dirs.). *La circulation des oeuvres d'art, 1789-1848*. Rennes: INHA/Presses Universitaires de Rennes, 2007.

PEDRAZA, Pilar; BARTRA, Roger. *El salvaje europeo*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, febrero-mayo de 2004; y en Valencia, Fundación Bancaja, junio-agosto de 2004. Valencia: Fundación Bancaja, 2004.

PEDRAZA, Pilar. *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

PEDRAZA, Pilar. “Sobre la mujer barbuda y otras anomalías”. En: ANTICH, Xavier *et al.* *De animales y monstruos*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, p. 79-89.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “El papel de los embajadores en Roma como agentes artísticos: don Luis de Requesens y don Juan de Zúñiga”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.). *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. I. p. 391-420.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena. “Enanos polacos en las cortes de Carlos V y Felipe II”. En: MARTÍN CASARES, Aurelia; BENÍTEZ SÁNCHEZ-BLANCO, Rafael; DELAIGUE, Marie-Christine (eds.). *Criados y esclavos de nobles y reyes de España. Siglos XVI-XVIII*. Valencia: Tirant Humanidades, 2020, p. 17-50.

PÉREZ D'ORS, Pablo; JOHNSON, Richard; JOHNSON, Don. “Velázquez in Fraga: a new hypothesis about the portraits of El Primo and Philip IV”. *The Burlington Magazine*, 2012, vol. 154, nº 1314, p. 620-625.

PÉREZ GALLARDO, Helena. “La democracia del arte: el Museo del Prado, objetivo de la fotografía”. En: MATILLA, José Manuel; PORTÚS, Javier (eds.). *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1929)*. Madrid: Museo del Prado, 2004, p. 258-276.

PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Sobre la venida a España de las colecciones del Marqués del Carpio”. *Archivo Español de Arte*, 1960, 33, 130, p. 293-295.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Universidad de Madrid, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Las colecciones de pinturas del conde de Monterrey (1653)”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1977a, nº 174, p. 417-459.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pasado, presente y futuro del*

ado. Madrid: Fundación Juan March, 1977b.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E (com.). *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986a.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Monstruos, enanos y bufones”. En: MENA MARQUÉS, Manuela B (com.). *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias (a propósito del “Retrato de enano” de Juan van der Hamen)*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 20 de junio al 31 de agosto de 1986. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1986b, p. 9-13.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.; GÁLLEGO, Julián. *Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 23 de enero al 31 de marzo de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.

PÉREZ PRECIADO, José Juan. *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2010.

PICCIONI, Matteo. “Emulari i nobili: tessuti e parati nelle abitazioni degli “huomini di stato mediocre” nella Roma del Seicento”. En: RODOLFO, Alessandro; VOLPI, Caterina (cord). *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell’arte del Barocco*. Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2014, p. 421-431.

PITA ANDRADE, José Manuel. “Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio de El Pardo”. *Archivo Español de Arte*, 1962, vol. 35, nº 139, p. 265-270.

PORTÚS, Javier. “Viajes por el Prado”. En: *Museo del Prado: Memoria escrita 1819-1994*. Madrid: 1994, p. 67-86.

PORTÚS, Javier. “Un Museo para los pintores”. En: VV.AA. *Visiones del Prado. La Colección Real de Pintura*. Alcalá de Henares: Instituto Cervantes-Calcografía Nacional, 1996, p. 13-26.

PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999.

PORTÚS, Javier. “«¡...Ir a Madrid a ver los Velázquez!» (Notas sobre el descubrimiento de un pintor y su museo)”. En: MATILLA, José Manuel (com). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 159-172.

PORTÚS, Javier. *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.

PORTÚS, Javier. “Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 135-149.

PORTÚS, Javier. “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra”. *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVII, nº 45, 2009, p. 100-128.

PORTÚS, Javier. “El Siglo de Oro en el Prado del siglo XX”. En: EHRLICHER, Hanno; SCHRECKENBERG, Stefan (eds). *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011, p. 83-102.

PORTÚS, Javier. *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2012.

PORTÚS, Javier. *Velázquez y la familia de Felipe IV*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013.

PORTÚS, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2016.

PORTÚS, Javier. “Definiciones y redefiniciones de la “escuela española” de pintura”. En: MOLINA, Álvaro (coord.). *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo, 2016, p. 175-196.

PORTÚS, Javier. “Velázquez y la retórica del retrato cortesano”. En: *Velázquez. Su mundo y el nuestro. Estudios dispersos*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018 [2014], p. 75-104.

PORTÚS, Javier (com). *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.

PORZIO, Francesco. *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*. Milán: Skira, 2008.

PROSPERI, Adriano (comp.). *La corte e il “Cortegiano”: un modelo europeo*. 2 vols. Roma: Bulzoni, 1980.

QUONDAM, Amedeo. *Questo povero Cortegiano. Castiglione, il Libro, la Storia*. Roma: Bulzoni, 2000.

QUONDAM, Amedeo. “Adiós a la corte. El *Menosprecio* de Guevara”. En: TORRES COROMINAS, Eduardo (ed.). *El discurso cortesano*. Madrid: Polifemo, 2013, p. 340-380.

RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel. “Realeza irreal. Velázquez y la pintura”. En: *En torno a Velázquez*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1999, p. 89-120.

RANEO, José. “Etiquetas de la corte de Nápoles (1643)”. *Revue Hispaniqué*, t. 27, nº 71, 1912, p. 1-284

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES. *Goya en la Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.

RIELLO, José María. “*Mucha alma en carne viva, que diría Díaz del Valle*”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, p. 245-256.

RIVAS ALBADALEJO, Ángel. “*La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida: el VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV*”. ENCISO, Isabel. “*La embajada de obediencia del VI Conde de Lemos: ceremonial diplomático y política virreinal*”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma, del 8 al 12 de mayo de 2007. 2 vols. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. I, p. 471-513.

RIVAS ALBADALEJO, Ángel. “*Viaje, casa, secretaría, celebraciones y algunos aspectos culturales de la embajada del VI Conde de Monterrey en Roma*”. En: ANSELM, Alessandra. *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomacia e politica*. Roma: Gangemi Editore, 2014, p. 210-339.

RIVERA BLANCO, Javier. “*El Palacio de El Pardo entre Carlos V y Felipe II*”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 2000, nº 145, p. 2-15.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *Diplomacia y relaciones exteriores en la Edad Moderna. De la cristiandad al sistema europeo, 1453-1794*. Madrid: Alianza, 2000.

RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 2011.

ROGLÁN, Mark A. “*Oil and Canvas: The Algur H. Meadows Collection of Spanish Art*”. En: REIST, Inge; COLOMER, José Luis. *Collecting Spanish art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. New York: The Frick Collection/Centro de Estudio Europa Hispánica, 2012, p. 221-247.

RODRÍGUEZ, Ángel. “*El bufón Francisco de Ocariz, para el Prado*”. *Ars Magazine. Revista y Arte y Coleccionismo*, octubre-diciembre 2020, nº 48.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “Alzando las figuras. Hacia una sistematización de lo grotesco”. En: GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *El figurón. Texto y puesta en escena*. Madrid: Fundamentos, 2007, pp. 71-103.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. “*Gente de placer* en el Siglo de Oro: de la enciclopedia arqueológica a la ciencia de representar”. *Cuadernos de teatro clásico*, 2014, nº 29, p. 261-296.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *La península metafísica: Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando; SANZ HERMIDA, Jacobo. “La «puella pilosa»: Hacia una lectura iconológica del retrato de mujer barbuda en la pintura española del Siglo de Oro: de Sánchez Cotán a José de Ribera (Pasando por Sebastián de Covarrubias)”. En: *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Cáceres, del 3 al 6 de octubre de 1990*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1993, vol. II, p. 763-770.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio. *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid: Jaime Ratés, 1913.

ROMERO MEDINA, Raúl. “El palacio tardogótico castellano como arma de proyección social del linaje. Del Infantado a Cogolludo”. *Boletín de la Asociación de Amigos del Museo de Guadalajara*, 2015, nº 6 p. 56-74.

ROMERO MEDINA, Raúl. “Lujo, poder y magnificencia en la casa y corte de Juan de la Cerda y Vique, II duque de Medinaceli (1485-1544)”. *Potestas*, julio 2021, nº 19, p. 53-80.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano. “El arte de la bufonería en el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán”. En: *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marca Vitsé*. Tolouse: Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 907-921.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano. *De bufones y pícaros: La risa en la novela picaresca*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano. “Asesinos tragicómicos”. En: ARELLANO, Ignacio; SANTONJA GÓMEZ-AGERO, Gonzalo (eds.). *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2018, p. 119-125.

ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Edición y traducción de Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero, 1992 [1853].

RUÍZ GÓMEZ, Leticia. “Velázquez fotografiado: primeros «enfoques»”. En: MATILLA, José Manuel (com.). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 123-144.

RUIZ, Leticia. *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 12 de junio al 2 de septiembre de 2007. Madrid: Museo del Prado, 2006.

RUÍZ PÉREZ, Pedro, “La corte como espacio discursivo.” *Edad de Oro*, 1998, vol. XVII, p. 195-211.

SAENZ DE MIERA, Jesús. “Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid”. En: CHECA, Fernando (com.). *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Palacio Real, septiembre-noviembre de 1994. Madrid: Nerea: 1994, p. 264-287.

SÁEZ RAPOSO, Francisco José. *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid. Fundación Universitaria Española, 2005.

SAFARIK, Eduard A. *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 2, Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*. Munich: Saur, 1996.

SAFFIOTI, Tito. *Glio occhi della follia. Giullari e buffoni di corte nella storia nell'arte*. Milano: BookTime, 2013.

SALORT, Salvador. “La misión de Velázquez y sus agentes en Roma y Venecia: 1649-1653”. *Archivo Español de Arte*, 1999, vol. 72, nº, 288, p. 415-468.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “El primer inventario del palacio de El Pardo (1564)”. *Archivo Español de Arte*, 1934, vol. 10, nº 28, p. 69-75.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Velázquez. Las meninas y sus personajes*. Barcelona: Editorial Juventud, 1952.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (ed.). *Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. 2 vols. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Los libros españoles que poseyó Velázquez”. En: *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el tercer centenario de su muerte 1660-1960*. Madrid: Ministerio de Educación, Dirección General de Bellas Artes, 1960, tomo I, p. 641-648.

SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma. “En torno a las Meninas: algunas noticias de Nicolás Pertusato”. *Anales de la Historia del Arte*, 2002, nº 12, p. 149-166.

SANGLA, Louise. “La naissance d’une histoire française de la peinture espagnole: Louis Viardot (1800-1883)”. *Locus Amoenus*, nº 18, 2020, p. 123-136.

SANZ AYÁN, Carmen. “Minorías y marginados”. En: NIETO ALCALÁ-ZAMORA, José. (dir.). *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Temas de Hoy, 1989, p. 138-142.

SERRERA, Juan Miguel. “La mecánica del retrato de corte”. En: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, junio-julio 1990. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990, p. 37-63.

SIMAL, Mercedes. “El palacio del Buen Retiro y sus colecciones durante la Guerra de la Independencia: antecedentes y consecuencias”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 445-455.

SIMAL, Mercedes. “Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)”. *Archivo Español de Arte*, 2011, nº 84, vol. 335, p. 245-266.

SIMAL, Mercedes. “Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo, y fortuna de sus colecciones a su regreso a España”. En: DENUNZIO, Antonio Ernesto; BIRRA, Ciro (coords.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zavallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Intesa Sanpaolo, 2013, p. 345-365.

SIMÓN DÍAZ, José. “El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas de 1626”. *Goya: Revista de arte*, nº 154, 1980, p. 200-205.

SIMÓN DÍAZ, José. “La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid en 1626”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1989, p. 159-213.

SS.NN. Editorial “Niccolò Frangipane”. *The Burlington Magazine*, oct. 1945, nº 511, vol. 87, p. 236-239.

SCHLOSSER, Julius von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Traducción de José Luis Pascual Arranz. Madrid: Akal, 1988 [1924].

SORIA MESA, Enrique. *La nobleza en la España moderna: Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.

STRUNCK, Christina. "Concettismo and the Aesthetics of Display: The interior decoration of Roman Galleries and *Quadrerie*." En: FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 217-228.

SWAIN, Barbara. *Fools and Folly During the Middle Ages and the Renaissance*. New York: Columbia University Press, 1932.

TIFFANY, Tanya J. *Diego Velázquez's early paintings and the culture of seventeenth-century Seville*. Pennsylvania: University Park: The Pennsylvania State University Press, 2012.

TREVOR-ROPER, Hugh. *Princes and artists: patronage and ideology at four Habsburg courts: 1517-1622*. London: Thames and Hudson, 1976.

UNGERER, Gustav. "Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts". *Shakespeare Studies*, 1998, vol. 26, p. 145-142.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (coord.). *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 6 de julio al 27 de noviembre de 2005. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. "Masserizia y mayorazgo: La recepción andaluza de las ideas italianas sobre la casa del noble y su adecuación social". En: REDONDO CANTERA, María José (coord.). *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004, p. 195-207.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio; GARCÍA MELERO, José Enrique. *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.

URREA, Jesús (com.). *Pintores del reinado de Felipe III*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1994.

VALDIVIESO, Enrique. “«El niño de Vallecas»: consideraciones sobre los enanos en la pintura española”. En: ALPERS, Svetlana *et al.* *Velázquez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 383-396.

VALDIVIESO, Enrique. “Los enanos de Velázquez: Reflexiones sobre una afable relación” En: URQUÍZAR HERRERA, Antonio; VILLAR MOVELLÁN, Alberto (coords.). *Velázquez (1599-1999): Visiones y revisiones*. Actas de las I Jornadas de Historia del Arte (Córdoba, 22, 23 y 24 de abril de 1999). Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2002, p. 185-204.

VARELA MERINO, Lucía. “Diego Rómulo. El pintor caballero”. En: *Symposium Internacional Velázquez*. Actas: Sevilla, del 8- al 11 de noviembre de 1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, p. 179-196.

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. *El espacio del poder: la corte en la historiografía modernista española y europea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

VEGA, Jesusa. *El aguafuerte en el siglo XIX*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, 1985.

VEGA, Jesusa. “Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor”. En: MATILLA, José Manuel (com). *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, 2000, p. 25-74.

VERBERCKMOES, Johan. “Le monstre favori. Les nains à la cour des Archiducs Albert et Isabelle et dans le monde Iberiqué”. En: STOLS, Eddy; THOMAS, Werner; VERBERCKMOES, Johan (eds.). *Naturalia, Mirabilia & Monstrosa en los Imperios Ibéricos (siglos XV-XIX)*. Leuven: Leuven University Press, 2006, p. 307-318.

VERGARA, Alejandro. “La pintura en el ámbito de los archiduques”. En: *El arte en la Corte de los Archiducos Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*. Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, del 2-XII-1999 al 27-II-2000. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, p. 64-81.

VERGARA, Alejandro (com). *Velázquez. Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 25 de junio al 29 de septiembre de 2019. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

VISCEGLIA, M^a Antonietta. “Convergencias y conflictos. La Monarquía católica y la Santa Sede”. *Studia Historica. Revista de Historia Moderna*, 2004, nº 26, p. 155-190.

VOSTERS, Simon A. *Rubens y España: estudio artístico-literaria sobre la estética del Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.

WADDY, Patricia. "Architecture for Display". En: FEIGENBAUM, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2014, p. 31-40.

WARNKE, Martin. "La escalera de los bufones". En: *Velázquez: forma y reforma*. Traducción de Rafael Aburto. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007.

WEINBERG, Barbara H. "American Artist's Taste for Spanish Painting". En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003, y en el The Metropolitan Museum of Art, de 4 de marzo al 8 de junio de 2003. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 259-306.

WELSFORD, Enid. *The Fool. His Social and Literary History*. London, 1935.

WILLEFORD, William. *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audiences*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.

WILLIAMS, Robert. *Art, Theory and Culture un Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

WILSON-BAREAU, Juliet. "Manet and Spain". En: TINTEROW, Gary; LACAMBRE, Geneviève. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*. Catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Orsay, del 16 de septiembre de 2002 al 12 de enero de 2003, y en el The Metropolitan Museum of Art, de 4 de marzo al 8 de junio de 2003. New York. The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 203-236.

WIND, Barry. "Pitture ridicole: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings". *Storia dell'Arte*, 1974, n° 20, p. 25-35.

WIND, Barry. *A Foul and Pestilent Congregation. Images of "Freaks" in Baroque Art*. Farnham: Ashgate, 1998.

WOOD, Carolyn H. "The Ludovisi Collection of Paintings in 1623". *The Burlington Magazine*, 1992, vol. 134, n° 1073, p. 515-523.

WOODALL, Joanna. *Anthonis Mor. Art and Authority*. Zwolle: Waanders Publishers, 2007.

WOODS-MARSDEN, Joanna. *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*. Princeton: University Press, 1988.

ZÚÑIGA, Francesillo. *Crónica burlesca del emperador Carlos V*. Edición, introducción y notas de Diane Pamp de Avallé-Arce. Barcelona: Crítica, 1981.

8. FUENTES

ACUÑA, Hernando de. *El caballero determinado, traducido de lengua francesa en castellana por Hernando de Acuña*. B.N.M. Mss. 1475.

ALBERTI, Leon Battista. *Momo o del príncipe*. Edición de Francisco Jarauta. Versión al castellano de Pedro Medina Reinón. Valencia: Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2002.

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición de Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra, 1979.

ARAUJO, Ceferino. “La nueva Sala del Museo del Prado”. *La Época*, 29 de junio de 1892, nº 14.299.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. *Libro de la montería que mandó escribir el muy alto y muy poderoso rey Don Alfonso de Castilla y de León, último de este nombre / acrecentado por Gonzalo Argote de Molina*. Jávea (Valencia): Gráficas Soler, 1979 [1582].

BALART, Federico. “Exposición de Bellas Artes. VIII”. *El Imparcial*, lunes 19 de diciembre de 1892, nº 78.650, p. 1.

BLASCO, Ricardo. “Tercer Centenario de Velázquez”. *La Correspondencia de España*, 7 junio 1899, nº 15.100.

BARRIONUEVO, Jerónimo de. *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*. Edición y estudio de A. Paz y Meliá, Madrid.

BERUETE, Aureliano. *Tercer Centenario de Velázquez. Discurso Leído por Aureliano de Beruete. Inauguración de la Sala de Velázquez del Museo*. Madrid, 1899.

BERUETE, Aureliano. “Velazquez-Mazo. Les portraits de Pulido Pareja”. *Gazette des Beaux Arts*, janvier-mars, 1917.

BOIME, Albert. “Le Musée des Copies”. *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, p. 237-247.

BUTRÓN, Juan de. *Discursos apologéticos en que se defiende de la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y nobles de todos los derechos*. En: CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981 [1626].

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El médico de su honra*, acto I, escena XV, 1879.

CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal. *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe*. Estudios introductorios de José Luis Gonzalo Sánchez-

Molero. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

CARDUCHO, Vicente. Diálogos de la pintura. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del Cortegiano*. Amedeo Quondam, Nicola Longo (eds.). Milano: Garzanti, 1981.

CASTIGLIONE, Baldassarre. *El cortesano*, edición de Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 1994.

CASTILLEJO, Cristóbal de. *Aula de cortesano o Diálogo y discurso de la vida de corte*. En: *Las obras de Christoval de Castillejo, corregidas, y emanadas, por mandado del Consejo de la Santa, y General Inquisición*. En Anvers: Casa de Martin Nutio, 1598, BNE, R/18646.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de. *Las Harpías en Madrid y coche de las estafetas*. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907.

CEÁN BERMÚDEZ, Agustín. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

CETINA, Gutierre de. *Epístolas*. En: *Obras de Gutierre de Cetina, con introducción y notas del D. Joaquín Hazañas y la Rúa*. Sevilla, 1895, 2 vols.

CURTIS, Charles B. *Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velazquez and Bartolomé Esteban Murillo*. New York: J. W. Bouton; London: S. Low Marston, Searle and Rivington, 1883.

CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio. "Algunos cuadros notables del Museo Nacional de Pintura". *El Arte en España*, 1865, tomo III.

DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Origen y ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo*. En: SERRALLER CALVO, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981 [1656].

DA VINCI, Leonardo. *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti, por don Diego Antonio Rejón de Silva*. Madrid: Imprenta real, 1827.

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo*. Edición y traducción de Anna Giordano y Cesáreo Calvo. Madrid: Cátedra, 2003.

DE REFUGE, Eustache. *Trattato della Corte*, Venecia: dal Ciotti, 1621.

DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Origen y ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo*. En: SERRALLER, CALVO, Francisco, 1981 [1656].

DU FRESNE, Rafael. “Vida de Leonardo de Vinci, escrita por Rafael du Fresne”. En: *El tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*, por don Diego Antonio Rejón de Silva. Madrid: Imprenta real, 1827.

EUSEBI, Luis. *Catálogo de los cuadros de la escuela española que existen en el Real Museo de Pinturas del Prado*. Madrid: en la Imprenta Real, 1819.

EUSEBI, Luis. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor*. Madrid: la Hija de D. Francisco Martínez Dávila, Impresor de Cámara de S. M., 1828.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan: oficios de su casa y servicio ordinarios*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006 [1548].

FORD, Richard. *A Handbook for Travellers in Spain*. Part II. London: John Murray, 1855.

FORD, Richard. *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa. Madrid y Castilla*. Traducción de Jesús Pardo. Madrid: Turner, 2008 [1845].

FURIÓ CERIOL, Fadrique. *El conçejo y consejeros del Príncipes*. Amberes: en casa de la Biuda de Martín Nucio, 1559.

GONZÁLEZ, Esteban. *Vida y hechos de Estebanillo González*. Edición, notas y comentarios de Antonio Carreira y Jesús A. Cid. Madrid: Narcea, 1971.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Catolicos de España al muy poderoso Señor Rey Don Felipe IIII*. Madrid: Imprenta de Tomás Iunti, 1623.

GRACIÁN, Baltasar. *El discreto*. Madrid: Alianza, 1997.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio a las “Ideas de hablar bien”*. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. 2 tomos. Madrid: Castalia, 1980.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo Español*. En Valencia: por Benito Monfort, 1769.

GUEVARA, Antonio de. *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*. Madrid: Edición por la Viuda de Melchor Alegre, 1673 [1539], cap. IX, p. 154-155. <https://www.filosofia.org/cla/gue/guepc.htm>

GUEVARA, Antonio de. *Epístolas familiares*. Madrid: Real Academia Española, 1950-1952, I, p. 196. Extraído de: CHEVALIER, Máxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.

GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Edición de Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, 1984 [1539].

GUEVARA, Antonio de. *Relox de príncipes*. Edición y prólogo de Emilo Blanco. Madrid: Turner, 1994 [1529].

GUEVARA, Felipe de. *Comentarios de la pintura*. En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid: Imprenta Clásica, 1923.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid: Casimiro Libros, 2014.

LEFORT, Paul. *La peinture espagnole*. Paris: Librairies Imprimeries Reunies, 1893.

LEFORT, Paul. *Historia de la pintura española*. Prólogo de Federico Balart. Madrid: La España Editorial, 1894.

LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio. *Guía y Avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1885.

LOMAZZO, Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*. In Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1585.

LOPE DE VEGA, Félix. *Obras dramáticas*, Madrid, Atlas, 1963.

LOPE DE VEGA, Félix. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia, 1973.

LOPE DE VEGA, Félix. *Los novios de Hornachuelos*. En: *Obras escogidas*. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar: 1973-1990.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Filosofía antigua poética*. Edición de Pedro Muñoz Pena. Valladolid, 1894.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus formas y adversidades. Edición de Antonio Bleca. Madrid, 2001.

MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M.* Madrid: Oficina de Aguado, Impresor de Cámara, 1843.

MADRAZO, Pedro de. *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid.* Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, vol. 3, 1872.

MADRAZO, Pedro de. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado.* Undécima Edición corregida y aumentada. 2 vols. Madrid: Tipografía Artística, vol. 1, 1920.

MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Edición de Julián Gállego. Madrid: Akal, 1988.

MÉRIMÉE, Prosper. “Les grands maîtres du Musée de Madrid”. *L’artiste*, nº 1, 1831.

MICHEL, Emilio. “Diego Velázquez”. *La España Moderna*, nov. 1894, p. 134-136. En: HEMEROTECA MUNICIPAL, *Velázquez en la prensa española del siglo XIX (selección)*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de España 2, 2002.

MILÁN, Luis de. *Libro intitulado El cortesano.* Madrid: Imprenta de Aribau, 1874.

MONDRAGÓN, Jerónimo de. *Censura de la locura humana, i excelencias della.* Lérida, por Antonio Robles, 1598.

NIEREMBERG, Juan Eusebio. *Curiosa y oculta filosofía.* Madrid: Imprenta Real, 1643.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso. *Libro histórico-político Sólo Madrid es Corte, y el cortesano en Madrid.* Madrid 1658.

OCTAVIO PICÓN, Jacinto. “Enanos y bufones”. *La Vida Literaria*, 8 junio 1899, p. 356. Extraído de: HEMEROTECA MUNICIPAL, 2002.

PARDO BAZÁN, Emilia. “Velázquez”. *La Ilustración Artística*, 19 de junio de 1899, nº 912, p. 394. En: *Velázquez en la prensa española del siglo XIX (selección)*. Madrid: Hemeroteca Municipal de Madrid, Testimonios de España 2, 2002.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura.* Edición de Francisco Javier Sánchez Cantón, vol. II, Madrid. Instituto de Valencia Don Juan, 1956, libro II, cap. VIII. p. 140.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura.* En: CALVO SERRALER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra, 1981 [1649].

PALOMINO, Antonio. *El parnaso español pintoresco y laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles.* T. III. Madrid: en la Imprenta de Sancha, 1796.

- PALOMINO, Antonio. *Vida de Velázquez*. Madrid: Casimiro, 2013.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia o Fastos geniales*. Edición de Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.
- PONZ, Antonio. *Viaje de España*, tomo VI. Madrid: imprenta de Joaquín Ibarra, 1776.
- QUEVEDO, Francisco. *Vida de la corte y oficios entretenidos en ella*. Edición de Antonio Azaustre Galiana. Madrid: Castalia, 2007.
- RAMÍREZ DE PRADO, Lorenzo. *Consejo i consejero de príncipes*. Madrid: por Luis Sánchez, 1617.
- RIVILLA BONET Y PUEYO, José. *Desvíos de la naturaleza o tratado del origen de los monstruos*, Lima, por Joseph de Contreras, y Alvarado Impresor del Santo Oficio, 1695.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Educación del príncipe cristiano*. Estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro, traducción de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín. Madrid: Tecnos, 1996 [1516].
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio de la locura*. Madrid: Alianza, 1998.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid: Planeta, 1988.
- SALAZAR, Eugenio de. “Sátira por símiles y comparaciones contra abusos de la Corte”. *Silva de poesía*, c. 1575. <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=62125> (22/02/2021).
- SALAZAR, Eugenio de. *Cartas de Eugenio de Salazar: vecino y natural de Madrid, escritas á muy particulares amigos suyos; Publicadas por la sociedad de Bibliófilos Españoles*. Madrid: Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “La reorganización del Museo del Prado”. *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1927, t. VIII, nº 8.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Museo del Prado. Catálogo*. 3 vols. Madrid: Blass, S. A., vol. 1, 1933.
- SANTA CRUZ, Melchor. *Floresta española de apotegmas, ó sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles*. Brusselas: en casa de Huberto Antonio Velpio, 1655.
- SANTA CRUZ, Melchor de. *Floresta española*. Edición y estudio preliminar de M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier. Barcelona: Crítica, 1997.

SOLVAY, Lucien. *L'art Espagnol, précède d'une introduction sur l'Espagne et les Espagnols*. Paris: Librairie de l'Art, 1887.

SOUILLÉ, Louis. *Relevé détaillé des tableaux et dessins de l'Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801* [1913], vol. I, s. p. Biblioteca-Archivo Museo Nacional del Prado, Ms11.

SOUILLÉ, Louis. *Relevé détaillé des tableaux et dessins de l'Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801* [1913], vol. III, s.p. Biblioteca-Archivo Museo Nacional del Prado, Ms13.

STIRLING-MAXWELL, William. *Velazquez and his works*. London: James W. Parker and Son, 1855.

STIRLING-MAXWELL, William. *Annals of the Artists of Spain*. Vol. IV. London: John C. Nimmo, 1891 [1848].

VIARDOT, Louis. *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*. Paris: Paulin, 1835.

VIARDOT, Louis. *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes en España*. Logroño: Imprenta de Ruiz, 1841.

VIVES, Luis. *Diálogos sobre la educación*. Traducción, introducción y notas de Pedro Rodríguez de Santidrian. Madrid: Alianza, 1987.

ZAPATA, Luis de. *Miscelánea o Varia historia*. Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, tomo XI. Madrid: Imprenta Nacional, 1859,

ZÚÑIGA, Francesillo de. *Crónica burlesca del emperador Carlos V*. Edición introducción y notas de Diane Pamp de Avalor-Arce. Barcelona: Crítica, 1981.

Instrucción que Juan de Vega dio a su hijo para gobernarse en la corte. BNE, Mss. 10259.

Instrucción de D. Juan de Silva, Conde de Portalegre, cuando embió a D. Diego, su hijo, a la corte. Añadiendo otra que Juan de Vega dio a Hernando de Vega, su hijo, embiándole a Flandes, 1592. BNE, Mss. 10259.

Instrucción de la Señora Dona Estefania de Requesens, muger que fue de Don Juan de Çuñiga y Avellaneda, Comendador mayor de Castilla, para Don Luys de Requesens su hijo, yendo a Flandes a servir a su Magestad que entonces era príncipe. Extraído de:

MOREL-FATIO, Alfred. “La Vie de D. Luis de Requesens y Zúñiga”. *Bulletin Hispanique*, 1904, t. 6, nº 3, 1904.

La vida de Lazarillo de Tormes y de sus formas y adversidades. Edición de Antonio Bleca. Madrid, 2001.

El grabador al agua fuerte. Colección de obras originales y de las selectas de autores españoles, grabadas y publicadas por una sociedad de artistas. I vol. Madrid: Imprenta de Miguel Guijarro, 1874.

El grabador al agua fuerte. Colección de obras originales y de las selectas de autores españoles, grabadas y publicadas por una sociedad de artistas. III vol. Madrid: Imprenta de Miguel Guijarro, 1876-78.

“Nueva decoración de la Sala de Velázquez”. *El Imparcial*, 6 de marzo de 1907, año XLI, nº 14.353.

Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado. Madrid: En la imprenta Nacional, 1921.

Libro de visitas correspondiente a los años 1864 a 1870. Archivo-Biblioteca Museo Nacional del Prado, L: 76 / Leg. 113.26, fol. 52r.

“El Prado presenta una nueva disposición de las salas dedicadas a Velázquez”. Extraído de Museo Nacional del Prado, Actualidad: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-prado-presenta-una-nueva-disposicion-de-las/e8dd78ef-27f6-4cbc-af36-1054f92aaaac> (29/11/2021).

Reencuentro. La narración de una visita única en la voz de sus comisarios. Salas 11, 12 y 14, por Javier Portús. Museo Nacional del Prado, Actualidad. Archivo sonoro (08:29): <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/reencuentro-la-narracion-de-una-visita-unica-en/15f923b5-f7e1-ea67-67a5-d5d30ba16acb?n=8#galeria> (01/12/2021).