

LA AUTORIDAD DE FELIPE IV A TRAVÉS DEL ARTE

Jorge Gómez Gómez
Universidad de Alicante

FELIPE IV Y EL GUSTO POR LAS ARTES

Tradicionalmente tanto el reinado de Felipe III como el de Felipe IV han sido presa de la férrea crítica historiográfica. Es bien conocido que ambos monarcas tenían marcadas preferencias por las actividades lúdicas y de ocio, y solían abandonar las responsabilidades propias de su función. A pesar de ello, durante aquel período España alcanzó su máxima extensión territorial y desarrollo cultural, dando lugar al «*Siglo de Oro Español*». Felipe IV fue un mecenas de las artes y las fiestas en la Corte, promoviendo la creación literaria, artística y teatral. Al igual que su padre Felipe III, cedió los asuntos de Estado a la figura de los validos como favoritos reales, entre los que cabe destacar el conde duque de Olivares (1621-1643), que intentaron acaparar las principales funciones del gobierno de la Monarquía. Los influyentes personajes de la Corte confiaban en que el nuevo soberano llevaría a la Monarquía Hispánica a recuperar el prestigio y poder de tiempos pasados. Pronto se desvanecieron las expectativas ya que el monarca no se adaptó al modelo burocrático impuesto por Felipe II.

Durante el reinado de Felipe IV, en 1642, se publicó la primera fuente importante en español referente a la danza, *Discursos sobre el arte del danzado* de Juan Esquivel Navarro. Por otra parte fue este rey quien promovió la aparición de nuevos estilos escénicos en los que la danza o la música ocupaban lugares centrales. La danza, no solo representó en el ámbito cortesano una actividad recreativa sino que determinaba un espacio donde se ponían de manifiesto los roles, se demostraban valores y se escenificaba un estilo. Felipe IV llegó a componer obras literarias, musicales y pictóricas. Toda su producción era guardada en el Real Alcázar de Madrid para evitar recibir la

Gómez Gómez, J., «La autoridad de Felipe IV a través del arte», en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Á. Baraibar y M. Insúa, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 113-126.

dura crítica de aquellos a quien él consideraba los más hábiles en cada arte. Por desgracia, el incendio del edificio a mediados del siglo XVIII hizo desaparecer una valiosa cantidad de obras de arte y libros pertenecientes al monarca y que formaban parte de su colección personal. A pesar de esta lamentable situación, las crónicas y comentarios de la época, nos dejan constancia de sus habilidades artísticas y del enorme interés que demostró en fomentar su desarrollo. Por poner un ejemplo, Esquivel menciona en su tratado, la destreza del monarca como bailarín en relación a otros de su tiempo. El maestro principal del rey fue Antonio de Almeda, maestro también de Juan de Esquivel Navarro.

Felipe IV tenía algunas facetas interesantes como autor supuestamente de alguna obra. A él le fue atribuida durante muchos años la titulada, *El Conde de Sex (Essex)*, y que sabemos que su autor era don Antonio Coello Ochoa, un poeta muy favorecido por el rey. Dicha obra se centró en las relaciones entre Isabel I de Inglaterra y el conde de Essex, un drama de amor y honor. Otras obras marcaron el desarrollo del monarca y una etapa de su vida, como *El vellocino de oro*, según confesión del propio Lope en la dedicatoria a doña Luisa Briseño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, que fue representada y escrita para celebrar el diecisiete cumpleaños de Felipe IV en 1622. Es sin duda curioso que la fecha de nacimiento del monarca, 1605, coincida con el año en que se publica la primera parte de *El Quijote de la Mancha* bajo el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (la segunda parte aparecería en 1615 como *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*). Las fiestas, que tuvieron lugar en Aranjuez, incluyeron las representaciones de dos comedias. Una fue *Las glorias de Niquea*, de Juan de Vera Tassis, conde de Villamediana, que se representó la noche del 15 de mayo. La otra fue *El vellocino de oro* de Lope, cuya representación, en la noche siguiente, se vio interrumpida por un aparatoso y misterioso incendio.

Las manifestaciones teatrales a lo largo del siglo XVI habían encontrado su lugar en recintos públicos. Felipe IV hizo construir el Teatro del Buen Retiro y abrió nuevamente los teatros públicos que habían permanecido cerrados durante aproximadamente una década. Pero la gran cantidad de acontecimientos artísticos organizados en la corte hizo que los artistas que usualmente trabajaban en escenarios públicos se trasladaran, dejando nuevamente a la población sin representaciones. La particularidad es que muchos de estos

artistas, habituados a trabajar también en barracas y espectáculos dirigidos a un público menos exigente, no se habían formado en escuelas sino en compañías de baile, sin maestros.

EL ARTE COMO PROPAGANDA

No hay que olvidar que el siglo XVII es el Siglo de Oro para las artes y las letras. El monarca muestra un gran interés por la arquitectura, la pintura, la escultura, la literatura, entre otros y ello contribuye al desarrollo artístico de la villa. Mientras, Velázquez convertido ya en pintor del rey Felipe IV, se gana el afecto y admiración del monarca, al tiempo que comienza su ascensión en la Corte, por lo que consigue varios encargos para decorar el nuevo palacio que se inaugura finalmente en diciembre de 1633. Aunque la residencia oficial del rey estaba ubicada en el Alcázar, lugar que hoy ocupa el Palacio Real, Felipe IV acostumbraba a descansar en un edificio del monasterio de los Jerónimos conocido como el Cuarto Real. Su primer ministro, el conde duque de Olivares, quiso complacerle una vez más y decidió regalarle unos terrenos cercanos para edificar en ellos un magnífico palacio. Comenzó así la construcción, en 1629, de un conjunto arquitectónico compuesto por más de 20 pabellones, completado con bellos jardines, suntuosas fuentes e, incluso, un gran estanque.

A pesar de que en la actualidad se ha reducido notablemente su extensión, el escaso testimonio que queda de tan impresionante obra forma parte hoy del patrimonio más importante de Madrid. Son, concretamente, el Casón del Buen Retiro, que está siendo rehabilitado para acoger parte de la colección del Museo del Prado, el Museo del Ejército (entonces Salón de Reinos), y los jardines que forman el Parque del Retiro.

Ni siquiera la presencia de Rubens con un retrato de Felipe IV mitiga su ausencia. El pintor de Amberes se empeña en introducir sus eternos angelitos en todos sus cuadros y fuerza una visión alegórica del motivo pictórico que en las obras políticas roza la insoponible adulación. El rey llevó a cabo una campaña de compras en el extranjero y encargos a pintores tanto españoles como también extranjeros. De esta manera lograba aumentar un buen número de obras. La colección del Alcázar en 1607 tenía 385 telas, en 1636 había aumentado hasta 885, estos adquiridos antes de la muerte de Felipe

IV; y en 1686 alcanzaba la cifra de 1.547 telas. En el Buen Retiro llegaron a reunirse 800 cuadros, de autores tan conocidos como Velázquez, de Lorena o Poussin; 171 en la Torre de la Parada y 96 en la Zarzuela, todas ellas residencias reales construidas y decoradas en el reinado de Felipe IV, a base de pinturas modernas italianas y flamencas. Según Jonathan Brown, hispanista estadounidense, este monarca añadió durante su reinado unos 2.000 cuadros a las colecciones reales. A partir de 1640 y una vez finalizada la decoración de estos palacios el coleccionismo de Felipe IV entra en una nueva fase en el que el número de adquisiciones cede ante la calidad de las mismas y con un interés especial por la pintura veneciana del siglo XVI. Los encargados de realizar las compras eran buenos conocedores de arte tales como el marqués de Leganés, coleccionista; el conde de Monterrey, virrey de Nápoles; el marqués de Castel Rodrigo, embajador en Roma, y dos artistas contemporáneos como Peter Paul Rubens y Diego Velázquez, este último realizó en 1650 un segundo viaje a Roma con el objetivo de comprar una serie de lienzos y esculturas clásicas. Se trajo consigo la *Venus y Adonis*, de Paolo Cagliari apodado en España como el Veronés, y *El Paraíso* del veneciano Tintoretto. Felipe IV recibió algunos regalos procedentes de las casas reales europeas como las dos obras excepcionales el *Adán* y la *Eva* de Durerro, enviadas por la reina Cristina de Suecia, que no gustaba de la pintura nórdica, en 1654. Ese mismo año, la reina de Suecia le regaló un cuadro personal, *Cristina de Suecia a caballo*, al rey español, obra de Sébastien Bourdon pintor de cámara de la reina, en agradecimiento al apoyo que obtuvo cuando ella abdicó y por tanto un recordatorio de la reafirmación de la reina sueca dentro del bando católico durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). En 1666 el lienzo se encontraba colgado en un lugar preminente del Alcázar de Madrid, ejerciendo funciones de retrato oficial. Ello se enmarca en un momento en el que las relaciones comerciales se restablecen con Suecia en detrimento de los tratos que mantenía la reina con los portugueses. Como consecuencia se intensificaron los contactos con las Provincias Unidas.

ESTATUA ECUESTRE DE FELIPE IV

Felipe IV fascinado por la estatua ecuestre de su padre, decidió escribir a la duquesa de Toscana, Cristina de Lorena, para que fuera

el mismo escultor, Pedro Tacca, el encargado de realizar una obra similar. El mismo Felipe IV quiso que el caballo de su estatua marchara al galope, a diferencia de la de su padre que iba al paso. Como modelo, se enviaron a Florencia dos retratos del monarca pintados por Diego Velázquez (uno de medio cuerpo y otro cabalgando). En un primer momento, Tacca no supo realizar el atrevido escorzo que quería el rey, hasta que, según dice la tradición, Galileo Galilei aconsejó que se hiciera en dos partes; la trasera maciza y la de delante hueca, consiguiendo de esta manera que el conjunto mantuviera el tan deseado equilibrio. La estatua vio finalmente la luz en 1640, y al año siguiente entraba en Madrid siendo colocada en uno de los patios del Palacio del Buen Retiro. No obstante, la estatua ha tenido varios emplazamientos; fue trasladada al frontispicio del antiguo Alcázar, donde estuvo hasta que durante el gobierno de don Juan José de Austria, hijo de Felipe IV, regresó a su emplazamiento original. Allí permaneció hasta que el 17 de noviembre de 1843, Isabel II la mandó colocar en su emplazamiento actual, en el centro de la Plaza de Oriente. Se levantó sobre un alto pedestal decorado con dos bajorrelieves en los laterales, el primero representaba a Felipe IV condecorando a Velázquez con la Cruz de Santiago, y el segundo era una alegoría sobre la protección que el monarca dispensó a las artes y a las letras. En los frentes del monumento se situaron dos fuentes en forma de concha, sobre las que una alegoría de un río (representada por un anciano) vierte agua en una urna. Un león de bronce en cada una de las esquinas completan todo el conjunto que realizaron los escultores de cámara Francisco Elías y José Tomás.

ESTATUA DE FELIPE IV EN LA BASÍLICA DE SANTA MARÍA LA MAYOR

A los pocos días de la llegada a Roma de Pedro Antonio de Aragón, como embajador ante la Santa Sede, en junio de 1664 se formaliza el contrato para la nueva estatua de Felipe IV con los artistas Lucenti y Bernini éste último se encargaría de la supervisión de la misma. El rey católico a través de su embajador en Roma tenía muchas maneras de identificarse con la figura del emperador Constantino. El nuevo Constantino representado por Felipe IV y promovido por Pedro Antonio de Aragón en Santa María la Mayor evocaba en cambio al emperador ya cristiano, en la batalla del puente Milvio contra Majencio. El proyecto se vio interrumpido por la marcha a

Nápoles de Pedro Antonio en 1666. La obra vio la luz en 1692 expuesta durante la embajada del duque de Medinaceli.

FELIPE IV ECUESTRE

Con un vestido a la moda y propio de principios del siglo XVII, el rey español (1605-1665) está representado muy joven, siendo aún príncipe. Bajo la técnica del fundido y en bronce, la cronología no es segura pero se puede situar entre los años 1615 y 1620. Tanto el bastón de mando como la decisión y firmeza con que recoge las riendas, marcan una actitud clásica de poder que dota a la figura de la solemnidad apropiada. Está realizada probablemente por Pietro Tacca, a tenor de otras esculturas suyas, con las que esta obra guarda semejanza. El caballo sigue el modelo de la famosa estatua antigua de Marco Aurelio que se encontraba en la plaza del Campidoglio en Roma, así como de una variante de esta. Sus medidas son de 62,3 x 50 x 27 centímetros y 58,8 kilogramos de peso.

LA FALÚA DE FELIPE IV

Esta falúa es la más antigua siendo aproximadamente del segundo cuarto del siglo XVII. Fue adquirida en los talleres de Nápoles y navegó en el afamado estanque del Jardín del Buen Retiro. De estilo barroco, el casco fue realizado en madera de roble y los remos de haya. Posee un templete situado en la cabina central, con figuras marinas soportando entablamento de hojarasca coronado con amercillos en las cuatro esquinas y ángel trompetero en el centro. La góndola está realizada en madera tallada y dorada sobre fondo verde con motivos de amercillos y en la línea de flotación emergen figuras marinas fantásticas entrelazadas. Presenta dos escudos reales, uno de ellos situado en el centro del pabellón, y el otro en el mascarón de popa sostenido por una figura mitológica femenina.

DOS FIGURAS REGIAS DE SU TIEMPO A CABALLO

Cristina de Suecia, hija del monarca sueco Gustavo II Adolfo, y perteneciente a la dinastía Vasa, aparece retratada en la obra *Cristina de Suecia a caballo*, con un largo vestido gris, montando sobre un caballo en corveta, como símbolo de su condición de reina y de su poder en la Europa del siglo XVII. La presencia del halconero junto con los perros alude a su alta situación, ya que la caza era un

ejercicio reservado a la realeza y la aristocracia. Bourdon realizó diversas imágenes oficiales de la monarca sueca, siendo esta especialmente singular por estar representada al aire libre y sobre un caballo.

El joven Felipe IV aparece en la obra *Felipe IV, a caballo* con galante porte y ataviado con la armadura militar y los objetos asociados con el poder, llama nuestra atención desde su posición privilegiada. Sobre su caballo en corveta nos lanza una mirada directa, orgullosa de las victorias militares de su pueblo. En la imagen, cargada de poder simbólico, su figura se ensalza como un emblema del buen gobierno, que Juan de Courbes refuerza con el siguiente mensaje al pie del grabado: «La fe afirmada preparó un imperio sin fin, reivindicó el imperio, no para mí sino para la fe», algo que como ya destaca José Manuel Matilla se nos presenta como una clara alegoría del rey frente a su lucha con los protestantes. El retrato ecuestre de 1625, hoy perdido, es uno de los primeros que realiza del joven monarca. Sabemos que el retrato fue del gusto del rey y que por ese motivo fue expuesto al pueblo madrileño en las gradas de la Iglesia de San Felipe el Real. El retrato se convirtió así, no solo en una referencia simbólica del poder del rey sino también en una de las primeras imágenes que tendría el pueblo de Madrid del recién ascendido monarca. En la misma medida, supuso la aprobación pública del joven Velázquez. Su exposición debió de ser sin duda un acontecimiento vivido de forma singular en la corte, una imagen de gran fuerza y del *natural* que debió quedar grabada en la memoria colectiva del pueblo de Madrid. Muchos fueron los poetas y pintores que dedicaron versos y alabanzas a este retrato. Algunas, como las de Pacheco, podemos rescatarlas con un estudio detenido de las fuentes literarias. Su maestro habla de la fama que adquiere este retrato, y a él precisamente dedica las siguientes palabras: «habiendo acabado el retrato de su majestad a caballo, imitando todo del natural, hasta el país, con su licencia y gusto se puso en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, con admiración de toda la corte y envidia de los de l'arte, de que soy testigo»¹. Palomino, un siglo después vuelve a lo dicho por Pacheco, y habla sobre «la airosa y arrogante apostura del monarca». Otros, como Vélez de Guevara, alaban su naturalismo, e incluso hay quien compara al pintor con el mismo

¹ Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 205.

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

FELIPE IV ARMADO, CON UN LEÓN A LOS PIES

El propio retrato constituía en sí mismo una serie de funciones políticas y representativas en la órbita de las cortes europeas. La importancia del personaje no estaba tanto en su categoría sino en la imagen portadora de información y contenido político. Este lienzo *Felipe IV, armado, con un león a los pies*, transformado con posterioridad mostraba en origen a un rey más joven y un fondo mucho más complejo. A mediados de los años cincuenta se retocó con el único objetivo de adaptarlo a las dimensiones y composición del de la reina *Mariana de Austria*, obra de Velázquez. Ambos cuadros permanecerán a lo largo de todo el siglo XVIII en El Escorial. En este retrato se ha de subrayar aquellos atributos que revelan su alta categoría y posición en el que el rey aparece de pie, vestido con armadura, ciñendo banda de general, sujeta su mano izquierda al pomo de una espada y portando en su mano derecha una bengala alusiva a su mando militar. A sus pies y recostado sobre sí mismo aparece la imagen de un león que alude claramente a las virtudes del rey. El retrato se arropa de una carga simbólica muy significativa puesto que durante esos años España estaba inmersa en una profunda crisis política y militar. Velázquez retrata al monarca con claridad, sin que por ello exista una ausencia de retórica.

El rey Felipe IV ocupó el trono a la edad de dieciséis años y convirtió en pintor oficial a Velázquez, de veinticuatro años de

edad. La relación entre ambos fue amistosa y duradera hasta tal punto que el pintor fue nombrado ujier de cámara en 1627, seguido de otros cargos, y caballero de Santiago, en 1659. Velázquez fue el único retratista del rey y cuando, en dos ocasiones, el artista se ausentó y viajó a Italia, nadie hizo retratos del monarca.

Esta obra, *Felipe IV de castaño y plata*, fue pintada probablemente poco después del primer viaje de Velázquez a Italia en 1631. Es uno de los pocos cuadros firmados por el artista, y representa el principal retrato de Felipe IV de este período. El esplendor de la vestimenta del rey es inusual ya que se le suele representar con una ropa más sombría, más concretamente con el habitual atuendo de color negro. Muestra al rey con bigote. Lleva un traje bordado de color marrón o castaño y plata, que da nombre a la propia obra maestra. Lleva la insignia de la Orden del Toisón de Oro colgada de una cadena de oro. Adopta una suave gama de colores más acorde a la escuela veneciana y es ejecutada con pequeños trazos rápidos. El artista pintaba directamente sobre el lienzo, por lo que en algunas de sus obras pueden notarse alteraciones. El traje bordado está realizado con pinceladas ligeras y gran sutileza de color. Velázquez consideró que este retrato era importante, por el modo en que firmó en el papel que el mismo rey lleva en la mano derecha.

Actualmente dicha obra, y desde 1882, forma parte de la colección de la National Gallery de Londres.

EL PRÍNCIPE FELIPE IV Y EL ENANO MIGUEL SOPLILLO

Este retrato, obra de Rodrigo de Villandrando, que forma pareja con el de su esposa Isabel de Borbón, ejemplifica la solución que se dio para representar el matrimonio cortesano. Ambos aparecen de pie, afrontados y en un equilibrio armónico gracias al ligero movimiento lateral y la disposición de las manos. Pero a la vez, cada retrato presenta rasgos autónomos acordes a los modelos creados durante el XVI. Todos los elementos que acompañan las figuras y conforman el interior están cargados de significado. Incluso la presencia del enano, un personaje habitual en la corte, cobra un especial significado como gesto de benevolencia hacia el servidor. Las dos figuras visten según la moda cortesana de Portugal, en aquellas fechas, bajo la Corona española. Firmado pero sin fechar (c.a 1620-1621), el príncipe aparece vestido a la manera portuguesa de la época, traje blanco bordado en

oro, capa de armiño bordada en plata y oro, amplia gorguera al cuello luciendo el famoso Toisón de Oro elemento de poder para la Casa de Austria, rodeado por un importante conjunto de elementos de adorno como la columna que se ve al fondo, los pliegues del cortinaje, bufete con gorro y su mano derecha sobre la cabeza del enano Miguelito como símbolo de poder y la protección que se esperaba del heredero de la corona de España. Este retrato hacía pareja con el de la princesa Isabel de Borbón vestida de blanco y oro con su mano izquierda sobre una silla y con la derecha sosteniendo un pañuelo; y con otro retrato del rey Felipe III con vestido de brocado en oro, con cetro y corona, elementos ajenos a la simbología real española. El conjunto de pinturas conmemorarían la jura del rey y el príncipe como monarca y heredero de la Corona de Portugal el 14 de julio de 1619; dichas ceremonias tuvieron lugar en Tomar en 1619. El joven enano llamado Miguel² y que fue traído desde Flandes por doña Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos (a partir de 1621 con la muerte de Alberto) en 1614 como regalo para su sobrino, el príncipe, fue apodado en España «Soplillo», probablemente a causa de su baja estatura pero sobre todo por la forma de sus orejas. Miguel viste un traje de raso azul con bordados y chaleco. Remplazaría al enano Bonamí. El gesto de don Felipe colocando su mano derecha sobre la cabeza de Miguelito indica el interés del futuro monarca hacia los bufones, simbolizando tanto protección como piedad. El rostro de Soplillo muestra su sumisión y su agradecimiento hacia su señor.

El rey siempre mostró un cariño especial a este personaje ya que fue una de las pocas personas que mereció de la confianza real hasta el punto de compartir con él secretos que ni siquiera desvelaba a las personas de su reducido círculo de confianza. En la obra teatral de Lope de Vega *La gloria de Niquea*, inspirado en un episodio del *Amadís de Grecia*, no es otra cosa que una metáfora político-mitológica de la boda de la infanta María y el príncipe Carlos de Inglaterra. Hay determinados autores que la consideran como la primera obra de teatro feminista salvo por la presencia de un enano

² Miguel *Soplillo* (1615-1659): tras asistir en palacio durante cuarenta y cuatro años murió el 22 de enero de 1659. Fue uno de los más queridos y favorecidos por Felipe IV, hasta el punto de ser retratado con él en la obra anteriormente mencionada.

(Miguel Soplillo), el resto del reparto son mujeres. Se estrenó ante la reina el 8 de abril de 1622.

LOCOS Y ENANOS DE PALACIO EN LA CORTE DE FELIPE IV

Durante la existencia de la corte de los Austrias, se han contabilizado 123 enanos y locos entre el personal de palacio; un loco o enano al año. Si bien estas personas eran parte de la vida cortesana, no ostentaban un cargo ni representaban un oficio. Eran administrados en según qué oficina, cobrando materias primas de la cerería, de la panadería o simplemente mediante vestimentas. Unos tenían un pago según las Cuentas del Maestro de Cámara y otros tenían un trabajo temporal por viajes o jornadas. En cualquier caso fueron, para la historia, unos personajes anónimos, sin más papel representativo que el que les otorgaron los pintores de la Corte, los únicos que reflejaron su presencia, como haría el propio Velázquez. Parece ser que una gran mayoría de los locos o enanos procedían de Zaragoza, dada la existencia de un manicomio local, que abastecería a Palacio. Los escogidos viajaban a la Corte y allí eran examinados y en ocasiones devueltos, por su escasa capacidad de divertimento o por qué su patología era demasiado dificultosa para su actividad. A pesar de todo, la moda impuesta por los reyes se extendió entre los nobles de la corte, quienes emulando a sus señores se hicieron con los servicios de estos peculiares criados. Los servicios de los mismos no estaban fijados pero siempre parecen vinculados al divertimento personal del señor. Como ejemplo se puede nombrar a Juan Bautista de Sevilla, llamado Bautista el del ajedrez, dado que su papel más representativo fue el de jugar partidas con Felipe IV.

Con todo esta apariencia de bufonería se diferenciaba bastante del concepto que de esta se tenía en siglos anteriores e incluso venideros, pues parece cierto que entre el amo y el señor llegó a darse una relación afectuosa capaz de saltar por encima de la desigualdad social. Este grado de intimidad se refleja en cartas personales de Felipe II a sus hijas, con respecto a la enana Magdalena y el tono de cariño con el que se refiere a su vida diaria o a los propios retratos que pueden verse en el Prado, como el de Diego de Acedo apodado «El Primo» por tener el honor de compartir apellido con Velázquez, o el retrato de Felipe IV del autor Villandrando posando su mano sobre su enano Soplillo. Parece pues, que los cortesanos

servían de estos bufones, no tanto para reírse de su presencia o para resaltar su figura, sino para suavizar la estricta vida cortesana. Su labor era mantener un ambiente alegre y divertido, sin traspasar la línea del desacato. Esta posición pudo permitirles acceder a favores o abusar de sus puestos de confianza para obtener cargos de importancia, como Nicolás Pertusato (retratado en las *Meninas*) que adquirió el puesto de Ayuda de Cámara, o Miguel de Antona, quien recibió heredades y escudo de nobleza de mano de Felipe II. Pero su utilidad no acababa en las bromas o chistes, pues servían de mensajeros e incluso de espías, llegando a influir significativamente en las opiniones de unos y otros y en la información pública que salía de palacio.

Su ostentación en cuadros y retratos fue un ardid para remarcar la belleza de la sangre real, como en el cuadro de las *Meninas*, y a su vez como un gesto ostentoso propio del Barroco, excentricidades que daban colorido a una corte rigurosa. Entre ellas se adquirió la costumbre de poseer perrillos, monas, micos, cotorras y demás animales de compañía que eran mimados en exceso, hasta el punto de vestirlos a razón de 3000 maravedíes e incluso de retratarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bennassar, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Brown, J., «Felipe IV, el rey de coleccionistas», *Fragmentos*, 11, 1987, pp. 4-20.
- *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.
- Buckley, V., *Kristina: Sveriges drottning*, Stockholm, Bonnier, 2004.
- Cámara, A., *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005.
- Carrano, P., *Las escandalosas*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 65-72.
- Carrió-Invernizzi, D., «La estatua de Felipe IV en Santa María Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666)», *Roma moderna e contemporanea*, 15, 1-3, 2007, pp. 255-270.
- «Bernini en la imaginación de los españoles. La embajada del Cardenal Pascual de Aragón 1662-1664», en *Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Palma de Mallorca, 2008, vol. I, pp. 285-297.
- *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Colomer, J. L., *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003.
- Deleito y Piñuela, J., *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 2005.

- Elliott, J., *Lengua e imperio en la España de Felipe IV*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Ferrer, T., *Nobleza y espectáculo teatral, 1535-1622: estudio y documentos*, Universidad de Valencia, Valencia, 1993, p. 289.
- García, E., *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Gómez, A., «Un Velázquez imaginado», *Pecia Complutense*, 2, 2005, pp. 9-14.
- Harris, E., «La misión de Velázquez en Italia», *Archivo Español de Arte*, 33, 1960, pp. 109-136.
- «The Question of Velázquez's Assistants», Catálogo de la Exposición *Velázquez in Seville*, Edimburg, 1996, pp. 77-78.
- Iglesia, M. A. de la, *El orden continuado. Las transformaciones arquitectónicas de la Basílica de Santa María en Roma*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- Martín, F., *La Política Internacional de Felipe IV*, Madrid, Libros en Red, 2002, pp. 202-204.
- Matilla, J. M., «Arquetipos Velazqueños: La pintura de Velázquez en el grabado de sus contemporáneos», en *Velázquez en blanco y negro: la pintura de Velázquez en el grabado de sus contemporáneos*, 2000, pp. 17-24.
- Mínguez, V. M., *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I, 2004, pp. 109-142.
- Moreno, J., *Locos, enanos, negros y niños de palacio: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, México, Presencia, 1939.
- Negredo del Cerro, F., *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Actas Editorial, 2006.
- Nytröm, P., *Tre kvinnor mot tiden: Drottning Kristina, Mary Wollstonecraft och Alma Åkermark*, Stockholm, Tidens, 1994.
- Orso, S. N., *Philip IV and the Decoration of the Alcazar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Ostrow, S. F., «Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore», *The Art Bulletin*, 73, 1991, pp. 89-118.
- Pacheco, F., *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1999.
- Pérez, A., *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.
- Stradling, R. A., *Philip IV and the Government of Spain, 1621-1665*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Texeira, P., *El atlas del rey planeta. La «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos» de Pedro Texeira 1634*, ed. F. Pereda y F. Marías, San Sebastián, Nerea Editorial, 2002.

- Thuillier, J., «Recherches sur le peintre Sébastien Bourdon», *Annuaire du Collège de France*, 1994-1995, pp. 891-900.
- VV.AA., *Arte y saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, Secretaría de Estado y Cultura, 1999.
- VV.AA., *Christina, Queen of Sweden: a Personality in European Civilisation*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966, núms. 379 y 383.
- Zudaire, E., «Ideario político de D. Gaspar de Guzmán, privado de Felipe IV», *Hispania*, 25, 1965, pp. 413-425.