Portada:

Claudio de Lorena: ***Embarco en Ostia de Santa Paula Romana.***

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

(Departamento de Historia Medieval, Moderna y Ciencias Historiográficas)

El pintor Claudio de Lorena
en La Corte de Felipe IV
La decoración del Palacio del Buen Retiro

Mª Carmen Cortés Sempere

Bajo la dirección del Doctor

D. Emilio Soler Pascual

Alicante, diciembre 2008

Tardecilla del Jueves Santo. 1924

Cielo de Claudio Lorena.
El niño triste que nos mira
y la luna sobre la Residencia.

Pepín, ¿por qué no te gusta
la cerveza?

En mi vaso la luna redonda,
diminuta, se ríe y tiembla.

Pepín: ahora mismo en Sevilla
visten a la Macarena.

Pepín, mi corazón tiene
alamares de luna y de pena.

El niño triste se ha marchado.

Con mi vaso de cerveza,
brindo por ti esta tarde
pintada por Claudio Lorena.

Federico García Lorca

(Poema dedicado a su amigo Pepín Bello)

"El pintor no es un ser inspirado, sino alguien en condiciones de inspirar a los demás".
Salvador Dalí

Í N D I C E

	Página
Introducción	6
1.- Contexto histórico español en el siglo XVII	15
1.1.- La Monarquía española, un proceso de agregaciones	27
1.2.- Felipe IV, el Rey Planeta	32
1.3.- Su valido, el conde-duque de Olivares	44
1.4.- La Corte de Felipe IV	55
2.- Contexto científico, artístico, cultural español en el siglo XVII	64
2.1.- El Barroco hispánico	73
2.2.- Arquitectura y Escultura	79
2.3.- Velázquez, al servicio de palacio	85
2.4 – Pintura	95
3.- El palacio del Buen Retiro	102
3.1.- La decoración del palacio del Buen Retiro	116
3.2.- La Galería de los Paisajes. El encargo real	132
3.3.- El tema del viaje en *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana*	159
4.- Biografía de Claudio de Lorena	162
4.1.- Galería de Imágenes de Claudio de Lorena y poema	174
5.- Bibliografía	184
5.1.- Bibliografía especifica sobre Claudio de Lorena	190
5.2.- Fuentes secundarias	192

I N T R O D U C C I Ó N

El siglo XVII español es un siglo de contrastes acentuados. Aceptado por gran número de historiadores se considera esta centuria como el periodo de la decadencia del imperio español. Pero combina esta realidad con el gran despliegue de las artes, cuyo icono destacado fue el palacio del Buen Retiro y su programa decorativo dedicado a ensalzar la monarquía hispánica. Este programa fue diseñado por el conde-duque de Olivares y auspiciado de forma entusiasta por el rey Felipe IV, reconocido mecenas de las artes, a quien debemos, gracias a esta iniciativa, la mayor parte de los fondos de una de las mejores pinacotecas del mundo, El Museo del Prado.

Sin embargo, en opinión de Juan José Luna, ex conservador jefe de pintura francesa, inglesa y alemana del Museo del Prado y en la actualidad conservador jefe del departamento de Pintura del siglo XVIII del Museo del Prado: "la importancia de Felipe IV como coleccionista y su protagonismo rector de la creación artística todavía no ha sido suficientemente analizado, ni resaltado o mostrado en nuestros días"[1]. Esta opinión fue expresada en 1984 en el catálogo realizado con motivo de la exposición que realizó el Museo del Prado para conmemorar el tercer centenario de la muerte del pintor Claudio de Lorena, y animaba a investigadores a realizar trabajos que cumplieran este cometido. Si bien desde la fecha citada hasta nuestros días este deseo se ha cumplido y han aparecido fructíferos trabajos de investigación sobre el palacio del Buen Retiro[2] y las colecciones de arte que albergó, nos ha parecido oportuno y pertinente contribuir en una pequeña parte a ese estudio centrándolo en la figura del pintor Claudio de Lorena, quien, pese a ser un pintor muy admirado y valorado en su época, creemos que no es lo suficientemente conocido ni apreciado.

---

[1] Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Preparación, texto y catálogo. Museo del Prado, abril-junio 1984, pág. 31.

[2] Entre los que destacan las nuevas investigaciones de los historiadores Jonathan Brown y John Elliott y los trabajos realizados por El Museo del Prado para conmemorar el IV centenario del nacimiento del rey Felipe IV que culminaron con la realización de una exposición: *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*, en cuyo catálogo se recogen las últimas aportaciones sobre el programa decorativo del Buen Retiro.

La pasión de Felipe IV por la pintura era conocida en toda Europa a través de los testimonios de viajeros en la corte de Madrid.[3] El despliegue iniciado para la adquisición de fondos para la decoración del Buen Retiro, así como los diversos encargos que se realizaron supuso una movilización inusitada de recursos y personas que llevó a cabo Felipe IV a través de diversas misiones artísticas más allá de las fronteras de España. Ello pudo ser realizado merced a la conjunción o al entramado de relaciones políticas, personales, económicas e intelectuales que definían la red diplomática de la monarquía en el siglo XVII.

Es bajo esta perspectiva, el arte en su contexto social, como trataremos de desentrañar de qué manera las pinturas de "Claude Gellée dit le Lorrain", como él mismo se firmaba, Claude Gellée, como se le llama en Francia, Claude Lorrain como se alude a él en Inglaterra y Claudio de Lorena o el Lorenés, como se le conoce en España, pintor nacido en el condado de Lorena, y afincado en Roma, pudieron ser conocidas, valoradas y encargadas para ser destinadas a la Galería de los Paisajes del Palacio del Buen Retiro, en la segunda parte de este trabajo. Lo que ahora se desarrolla es el encuadre histórico, y artístico necesario: El siglo XVII, la corte de Felipe IV y su valido el conde-duque de Olivares; la cultura del Barroco, estilo artístico imperante en el periodo de nuestro estudio; el pintor Velázquez y sus viajes a Italia donde entabló contacto con los artistas más importantes del momento, entre los que ocupaba un lugar destacado Claudio de Lorena, para desembocar en la construcción y decoración del Palacio del Buen Retiro y especialmente la Galería de los Paisajes donde tuvieron acomodo las realizaciones del Lorenés.

[3] Un ejemplo conocido es el del clérigo francés Jean Muret, que se declara "atónito" ante la cantidad de pinturas que vio en el Alcázar en su visita a Madrid en 1667. En García Mercadal: *Viajes*, 2, págs. 725-726. Citado por Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Santillana Ediciones generales, S.L., Madrid, 2003, pág. 18.
Jean Muret fue un viajero francés del siglo XVII, autor de *Lettres écrites de Madrid en 1666 y 1667*, ed. Alfred Morel- Fatio, París 1879. En 1666, el mismo año que un incendio asoló por completo la ciudad de Londres, una embajada francesa que presidía el arzobispo Georges d'Aubusson cruzó la frontera del Bidasoa y se adentró en España, camino de Madrid, por la ruta montañosa que atravesaba las provincias vascas. En la comitiva iba Jean Muret, que en siete cartas relató las incidencias de aquellas jornadas.

Anónimo[4]

Roma, Academia de San Lucas

En la imagen aparece Claudio de Lorena en un retrato poco divulgado que se encuentra en la Academia de San Lucas en Roma. Se desconoce el autor del mismo; la fecha que aparece tras la inscripción de su nombre y su condición de pintor se corresponde con la de su fallecimiento. En 1654 le ofrecieron el puesto de rector principal de dicha Academia de San Lucas, cargo que rechazó, prefiriendo vivir dedicado a la pintura.

Nos adentraremos finalmente en su biografía, resaltando desde este inicio que su estilo creó escuela dentro del clasicismo francés, influenciando a artistas como Gaspard Dughet, Jean Lemaire, Jan Asselijn, etc. Fuera del ambiente clasicista, los paisajes de Claudio de Lorena inspiraron a Van Goyen y Ruysdael. Su influencia perduró en el siglo XVIII, sobre todo en el Reino Unido, inspirando a artistas como Reynolds, Constable, Hendrik Frans Lint, (el cual se especializó en pintar escenas clásicas con figuras mitológicas como bacanales o bien escenas arcadias transitadas por dioses y diosas grecolatinos fuertemente inspiradas por el lorenés), y sobre todo al pintor

[4] Imagen obtenida en: http://tpo.tepapa.govt.nz/ViewTopicExhibitDetail.asp?TopicFileID=0x000a3f39&Language=Maori (28 de junio 20008)

William Turner, el cual en su cuadro *Dido construye Cartago, o el auge del reino cartaginés* (1815), despliega una composición casi idéntica a las más típicas de Lorena; el artista inglés donó este cuadro a la National Gallery con la condición de que fuera colgado junto al *Puerto con el embarco de la Reina de Saba* de Claudio de Lorena.

Joseph M. William Turner: *Dido construye Cartago.* (1815) [5]

Londres, National Gallery. Óleo sobre lienzo, 232 x 155,5 cm

[5] Imagen obtenida en: www.opaintings.com/images/turner/turner-1.jpg (29 de junio 2008)

Claudio de Lorena: *Puerto con el embarco de la Reina de Saba*. (1648)[6]
Londres. Óleo sobre lienzo, 148 x 194cm

En el siglo XIX su influencia se vislumbra en paisajistas como Corot, Daubigny, Théodore Rousseau, y Hans Thomas y en otros como Delacroix y Gericault, mientras que sus investigaciones en el campo de la luz tendrán eco en el impresionismo. Por último, incluso en el siglo XX vemos la huella de Claudio de Lorena en un cuadro de Salvador Dalí, *La mano de Dalí levantando el toisón de oro en forma de nube para mostrar a Gala la aurora desnuda, muy lejos detrás del sol* (1977), versión surrealista del cuadro de Lorena. *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana*.

[6] Imagen obtenida en: http://www.allposters.es/gallery.asp?aid=85097&apnum=259542&LinkTypeID=1&PosterTypeID=1&DestType=7&Referrer%20=http://www.artcyclopedia.com/artists/claude_lorrain.html (1 de julio 2008)

Salvador Dalí: *La mano de Dalí levantando el toisón de oro en forma de nube para mostrar a Gala la Aurora desnuda, muy, muy lejana, detrás del sol* (Homenaje a Claude Lorrain. 1977-78)[7]
Figueres, Teatro Museo. Obra estereoscópica. Óleo / tela, 60 x 60 cm

Claudio de Lorena: *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana*[8]
Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 211 x 145 cm

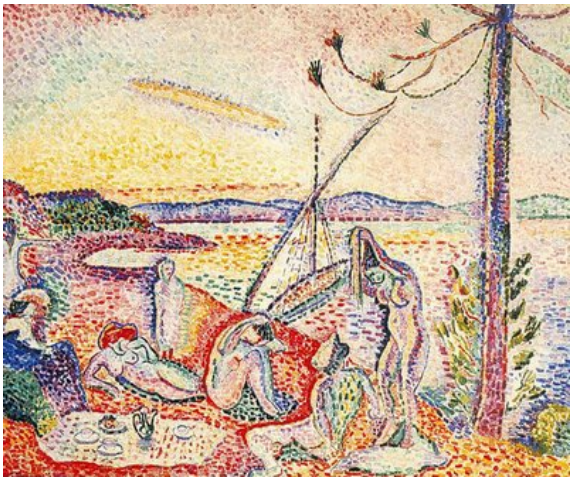
---

[7] Salvador Dalí realizó dos obras estereoscópicas con este mismo título, por lo que existen 4 cuadros sobre el tema. Dos de estas obras miden 60x 60 cm mientras que las otras dos miden 197,50 x 138,00 cm. Pertenecen a la Fundación Gala – Salvador Dalí.
[8] Imagen obtenida en: http://es.wikipedia.org/wiki/Claude_Lorrain (27 de agosto de 2008)

Eugenio d'Ors[9] al comentar alguno de los cuadros del Prado nos dice: "… guardan un temblor, sutil de romanticismo; y desde luego, genéticamente, se puede reconstruir (con la cadena Claudio de Lorena – Constable – Turner - los impresionistas) cuán rápidamente se recorre el plano inclinado que lleva hacia el naturalismo toda pintura de puro paisaje "; "…su estilo es todavía muy noble, y su clasicismo ha podido pasar como tipo de lo académico. Sí, aquí estamos todavía muy lejos de la apoteosis panteística del aire y de la luz. Son paisajes espirituales, humanizados por las alusiones literarias, por las construcciones, por las ruinas…", Y como "Xenius"[10] a su vez no podía ser menos, evoca unos versos de Baudelaire:

"… tout n'est qu'ordre et que beauté
Luxe, calme et volupté…".

Estos versos, del poema *Invitación al viaje,* inspiraron también al pintor Matisse una de sus creaciones que tituló *Luxe, calme et volupté.*



Matisse: *Luxe, calme et volupté*[11]
París, Musee D'Orsay. 98,5 x 118 cm (1904-1905)

[9] d'Ors, Eugenio: *Tres horas en el Museo del prado. Madrid,* 1951, (2ª ed.) pág. 38. En Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, pág. 11.
[10] Eugenio d'Ors, escritor, ensayista, periodista, filósofo y crítico de arte español, impulsor del movimiento conocido como *Novecentismo* (o *Noucentisme* en catalán). al terminar en 1903 sus estudios en Leyes con el Premio Extraordinario de Licenciatura se matriculó en Madrid en los cursos de doctorado y continuó con la actividad periodística que fue haciéndole cada vez más famoso con el seudónimo de *Xenius*, aunque también utilizó los de *Octavio* u *Octavi de Romeu*, *Joan de Deu Politeu* y *El Guaita*, como dibujante los de *Miler* y *Xan* y como traductor el de *Pedro Llerena*. En mayo 1906 marchó a París como corresponsal del periódico *La Veu de Catalunya*, utilizando el seudónimo de *Pinpin Nicolson*.
[11] Imagen obtenida en: bp0.blogger.com/../s400/matisse0.jpg (14 de junio 2008)

El uso de los colores puros define la forma que Matisse tenía de configurar sus cuadros. Llenos de gran luminosidad y serenidad. Ciertamente, se inclina por una obra pictórica tranquila y sosegada que invite al silencio y nos lleve a la inquietud, como apreciaremos posteriormente en las realizaciones de Claudio de Lorena, y sobre todo en su obra *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana*, en cuyo análisis veremos, asimismo, nuestra propia interpretación, del tema del viaje.

Matisse se enlaza también con William Turner, en esa cadena genética que apunta Eugenio d'Ors, ya que en su viaje de novios a Londres, tras casarse con Amélie Parayre, Matisse, tuvo la oportunidad de conocer de forma directa la obra de Turner, que le impresionó profundamente. Sus interiores y paisajes se aclaran y enriquecen con luminosidad, desde ese momento, acercándose a los impresionistas.

El arte y el estilo de Claudio de Lorena están imbuidos de calma, equilibrio y serenidad: "Los elementos naturales, la arquitectura, los navíos construidos por el hombre, las personas y los animales se distribuyen armoniosamente y se revisten de un efectismo bello y delicado en el instante de poblar un determinado lugar, equilibrado y amplio, sin sacrificar su entidad vital en aras de un clasicismo frío y mal entendido, sino que por el contrario su proyección cotidiana y entrañable alcanza cotas de una exquisita sensibilidad disponiéndose en un espacio sutilmente ordenado, que combina belleza y serenidad. Bien puede decirse que del arte de Lorena dimana calma, estando siempre condicionado por un protagonismo de fértiles situaciones, la luz, que juega el papel fundamental, definiendo, matizando, realzando el entorno artístico y evocando sobre todo el reposo de un tiempo pasado que se encuentra singularmente presente, meced a ese refinado conjuro evocado por los pinceles de Lorena del que nace la inmarcesible vida de sus ensoñadores paisajes"[12].

Su estilo generó gran cantidad de imitadores, lo que conllevó gran número de falsificaciones, obligando al artista a confeccionar el *Liber Veritatis*, hoy en el British Museum de Londres, carpeta que contenía los dibujos de sus lienzos, para evitar copias y réplicas fraudulentas, ante la fama de la que era objeto. Dichos dibujos, 195 en total, tenían en el reverso indicaciones de su propia mano relacionadas con el cliente. Más

[12] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, pág. 11.

tarde, en el siglo XVIII también sería imitado en esa cuestión por William Turner quien confeccionó el *Liber Studiorum* colección de grabados emulando el "Liber Veritatis" que había elaborado Claudio de Lorena en el siglo XVII.

Las composiciones equilibradas de Claudio, la magia de sus paisajes, explican la fama que tuvo en toda Europa y el encargo que el rey Felipe IV le hizo para la decoración del Palacio del Buen Retiro.

1.- Contexto español en el siglo XVII

Es a finales del siglo XVIII cuando personajes de la talla de Gregorio Mayans o Benito Feijóo comenzaron a hablar del Siglo de Oro, refiriéndose a un periodo impreciso que se situaría entre los reinados de Carlos I y Felipe IV. Pero ellos estaban utilizando indicadores culturales, como fue el florecimiento y desarrollo de las letras, y lo que les movió a acuñar esta expresión fue sin duda la arraigada rivalidad con Francia e Italia. No obstante, estaban en lo cierto, ya que un momento histórico de decadencia política y económica coincidió con una época especial donde la creatividad literaria alcanzó el cenit al producir entre el último tercio del siglo XVI y el último del siglo XVII un grupo excepcional de escritores. Encabezaba este grupo Cervantes que con las aventuras de D. Quijote de la Mancha marcaba el tránsito a la edad moderna: "el *Quijote* es, a un mismo tiempo, el último gran poema antiguo y la primera y máxima novela universal"[13]. No obstante, fue la novela picaresca la que caracterizó el siglo XVII, así *El Lazarillo de Tormes* (1554), novela anónima, fue el precedente de un género que alcanzó la cumbre con *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán y *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel; *El Buscón* (1626), escrita por Francisco de Quevedo y Villegas y *La vida de Estebanillo González* (1646), novela anónima también. Con todo, fue el teatro el género que más contribuyó a enaltecer los valores dominantes de la sociedad aristocrática, tanto por parte de Calderón de la Barca y sus dramas religiosos-filosóficos, como por parte de Lope de Vega a través de sus comedias y sus variados temas.

El historiador Bartolomé Bennassar[14] plantea que curiosamente la expresión Siglo de Oro, en España no existe, ya que eluden esta cuestión los diccionarios y enciclopedias, los cuales recogen únicamente definiciones restrictivas. Apunta que fue un historiador francés, ya fallecido, Marcelin Defourneaux, quien mejor definió esta cuestión en el prefacio a un libro *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'Or* (Hachette, 1964) y cita íntegramente dicho texto:

[13] Alonso, Dámaso:Prólogo al libro de Martín de Riquer: *Para leer a Cervantes*. Editorial Acantilado, Barcelona, 2003.
[14] Bennassar Bartolomé en la Introducción de su obra *La España del Siglo de Oro*. Editorial Crítica, S.A. Barcelona, 1983.

"Consagrada por el uso incluso en España, la expresión "el Siglo de Oro" es susceptible de una doble interpretación. O bien engloba todo el largo periodo –un siglo y medio- que va desde Carlos V al tratado de los Pirineos, y en el transcurso del cual el oro, y sobre todo la plata llegados de América, permiten a España sostener grandes empresas en el exterior y extender la sombra de su poderío por toda Europa, al mismo tiempo que, ya desde finales del reinado de Felipe II, se manifiestan en su vida interna unos síntomas inequívocos de desgaste económico. O bien se aplica a la época ilustrada por el genio de Cervantes, de Lope de Vega, de Velázquez, Zurbarán, y durante la cual España. Políticamente debilitada, se impone a sus vecinos por la irradiación de su cultura que, especialmente en el dominio literario, suscita más allá de sus fronteras y concretamente en Francia, una serie de imitaciones en las que se inspirará nuestro Gran Siglo".

Bennassar concibe el Siglo de Oro desde un perspectiva global si se considera la influencia que España ejerció en el mundo, y propone llamar Siglo de Oro español:" a la memoria selectiva que conservamos de una época en la que España ha mantenido un papel dominante en el mundo, ya se trate de la política, de las armas, de la diplomacia, de la moneda, de la religión, de las artes o de las letras"[15].

Es realmente una paradoja la coincidencia entre tamaña vitalidad cultural y el infortunio de la situación política y económica que veremos seguidamente. J.H. Elliott, resalta la capacidad de una sociedad para generar grandes obras artísticas y literarias incluso en momentos de adversidad económica, diciendo que *el siglo XVII fue económicamente la edad de hierro, pero culturalmente fue una edad de oro*[16]. Y también que *una singular época de creatividad literaria y artística coincide con un periodo de decadencia política y económica*[17].

La España del siglo XVII, pese a todos sus problemas, consiguió crear la atmósfera propicia por lo menos para escritores y pintores, cuando menos, ya que la arquitectura fue relativamente más pobre. Ello se explica porque la arquitectura requiere

[15] Bennassar, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro.* Obra citada, pág. 10.
[16] Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700.* Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 259.
[17] Ibidem, pág. 318.

un mayor y continuado desembolso económico, lo que aclararía porqué los grandes proyectos fueron pocos. Sin embargo resultaba más económico el mecenazgo de escritores y artistas. Y es aquí donde tendría explicación la actividad artística en una época de decadencia: La existencia de una clase alta acaudalada, la Iglesia y el estado con suficiente riqueza como para sustraerse a las vicisitudes de dicho tiempo. Sirven de referencia para este planteamiento las tres ciudades principales de la España del siglo XVII: Toledo, capital espiritual de los Austrias; Sevilla, su capital económica, y Madrid, capital política.

La primera, Toledo, aun era bastante próspera y acogía a una elite urbana, ilustrada y acaudalada, y además estaba absorbida por la corriente de la contrarreforma. El taller del Greco subsistió porque los canónigos, los eruditos, así como los mercaderes de la ciudad no dejaron de solicitar retratos y encargar retablos para sus capillas familiares y convencían a párrocos y conventos para que también lo hicieran.

Sevilla estaba asociada a la llegada cada año de las flotas del tesoro de América. La comunidad de colonos en las Indias ofrecía un mercado en expansión para los productos de Europa, especialmente artículos de lujo y obras de arte. Así, durante todo el siglo XVII los estudios de Sevilla produjeron obras para el comercio de exportación americano. Pese a todas las crisis la Sevilla de Velázquez, Zurbarán y Murillo seguía siendo rica, aunque esta riqueza estuviera desigualmente repartida, proporcionando los más claros contrastes sociales de toda España. Existía, al igual que en Toledo una red de familias aristocráticas y acaudaladas que habían hecho su fortuna en el comercio y habían invertido en casa, fincas, plata, etc. Compartía con Toledo la preocupación por el catolicismo de la Contrarreforma, donde los canónigos de la catedral jugaban un importante papel en la vida cultural. Se desarrolló un alto mecenazgo privado que se traducía en encargos a artistas locales.

El caso de Madrid es más claro, ya que al ser la sede de la corte real tenía, como Toledo y Sevilla, una elite ociosa y rica que acogió a escritores, pintores, artistas, tal como veremos en el apartado dedicado a la corte de Felipe IV. El mecenazgo en las artes que tuvo este rey fue extraordinario. Madrid tuvo su papel preeminente como centro y foco de la actividad artística. Por ello, pese a las dificultades económicas la demanda de pinturas se mantuvo y sobre todo de temática religiosa por los mismos

motivos relacionados con el catolicismo de la contrarreforma que se dio en Toledo y Sevilla.

Por tanto, la aparente paradoja entra la vitalidad cultural y el infortunio económico encuentra en lo descrito hasta ahora una explicación. Como se ha dicho la existencia de una clase alta acaudalada, la Iglesia y el estado, con suficiente riqueza como para poder sustraerse a las vicisitudes de dicho tiempo, y el propio ejemplo real y aristocrático que propiciaron el despliegue artístico que fue el Siglo de Oro. Sin embargo, como apunta Elliott, ninguna aproximación a esta paradoja, ninguna interpretación de ninguna índole puede explicar el genio, y concretamente el genio de un Velázquez o de un Murillo[18].

Tampoco podemos obviar lo que nos plantea el historiador Pierre Vilar para entender el florecimiento del Siglo de Oro. En su opinión éste pudo darse porque en él floreció la semilla del siglo XV donde se dieron los progresos de la lengua, el desarrollo de los géneros literarios originales y los refinamientos del arte plateresco. La universidad de Salamanca con sus sesenta cátedras dio un impulso renovador y se fundó la de Alcalá. Alude también a la labor que realizó la reina Isabel que recabó el concurso de sabios, favoreció la importación de libros de estudio y la imprenta[19].

Veamos ahora el aspecto de la decadencia. El siglo XVII español ha sido estudiado profusamente, y habitualmente desde la óptica de la *decadencia*. Esta cuestión ha sido objeto de debate y estudios y, en gran parte llevada a cabo por extranjeros. Pese a que las opiniones vertidas o los estudios realizados se han sucedido a lo largo de diferentes periodos históricos, todos ellos tienen cuestiones comunes o un cierto *aire de familia* como hace notar J. H. Elliott[20] mencionando dos comentarios hechos desde el punto de vista de Inglaterra, uno fechado en la década de 1680 y el otro en la de 1830: "España es una clara demostración de que el desgobierno, que se manifiesta en el padecimiento de todo tipo de fraudes y en el olvido del interés de una nación, da en tierra a no mucho tardar con los más poderosos de los reinos y convierte en polvo su

[18] Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700*. Obra citada.
[19] Vilar, Pierre: *Historia de España,* Librairie espagnole, París 1963. Traducción de Manuel Tuñón de Lara, pág. 56.
[20] Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700*. Obra citada.

honor"[21]: "Todas las causas de la decadencia de España se condensan en una, el mal gobierno"[22]. El mal gobierno equivale a una carga impositiva dura y desigualmente distribuida, dándose ambas circunstancias en Castilla en el siglo XVII.

Un texto de Barrionuevo[23] dice que las cortes de 1656 se cierran con un diluvio de mercedes, entre las que recuerda la concesión de 11.900 ducados a los procuradores, y comenta: "todo esto es como lo cuento, que unos enriquecen haciendo pobres a otros"[24]. Actualmente se tiende a no poner tanto el énfasis en los impuestos y se tiene en cuenta que los gastos militares suponían para algunas regiones una redistribución de rentas. En cualquier caso existían tensiones sociales de diferente tipo; se produjo una crisis demográfica (en 1700 había la misma población que en 1600). Se produjeron numerosas mortandades catastróficas en todo el siglo: la peste en 1603 y en 1630, plagas naturales, epidemias, y era obvio que Castilla experimentó en las décadas de mitad del siglo XVII una decadencia absoluta en la riqueza y en la producción nacional en comparación con los niveles que obtuvo en los dos primeros tercios del siglo XVI.

El historiador andaluz Antonio Domínguez[25] también atribuye a la peste una importancia destacada entre las causas de las decadencia; señala que la ocurrida entre los años 1647 y 1651 fue particularmente devastadora en las regiones mediterráneas y Andalucía, ya que los muertos fueron más de 60.000 en Sevilla, 40.000 en Murcia, 14.000 en Córdoba, 17.000 en Valencia, y si estos fueron los efectos en las ciudades es

---

[21] Slingsby Bethel: *The interest of the princess and States of Europe* (2ª ed., Londres 1681), pág. 77. Citado por Elliott, John en *España y su mundo 1500-1700.* Alianza Editorial, Madrid 1990, pág. 255.

[22] Babington Macaulay, Thomas: *Critical and Historical Essays*, 3 vols. (Londres, 1843), 2, pág. 45 *War of the Spanisch Successions*. Editado por primera vez en 1833. Citado por Elliott, John en *España y su mundo, 1500-1700.* Alianza Editorial, Madrid 1990, pág. 255.

[23] Jerónimo de Barrionuevo fue un escritor, dramaturgo y periodista del Siglo de Oro español. Escribió los *Avisos* (cartas) al Deán de Zaragoza para tenerlo informado de todo cuanto ocurría en la corte. Reflejan la historia con letra pequeña del siglo XVII. Se encuentran en el manuscrito 2397 de la Biblioteca Nacional de Madrid y abarcan un periodo comprendido entre 1654 y 1658; se han publicado modernamente con el título de *Avisos del Madrid de los Austrias* por estudiosos como Antonio Paz y Meliá (vols. 95, 96, 99 y 103 de la *BAE*) o José María Díez Borque.

[24] Bravo Jesús: *Historia de España en la Edad Moderna*: *Polarización y tensiones sociales*, capítulo 15. Editorial Ariel, Barcelona 2004, pág. 409.

[25] Antonio Domínguez (1909-2003), sevillano, fue un gran especialista en Historia española del Antiguo Régimen, y en particular de la Historia social. Recibió el premio de Ciencias Sociales *Príncipe de Asturias* en 1982. Según John Elliott, en su biografía sobre el Conde-duque de Olivares (Editorial Crítica, Barcelona 1990), es pionera la obra de este historiador sobre la sociedad española y las finanzas de la corona en el siglo XVII.

de imaginar que fueran similares en el medio rural. Para él la ocurrida entre 1676 y 1685 no debió tener efectos tan mortíferos[26].

Los historiadores Enrique Giménez, Enrique Martínez Ruiz, José Antonio Armillas y Consuelo Maqueda estiman que la primera mitad del siglo se correspondería con el periodo de mayor depresión mientras que la segunda ofrecería síntomas de recuperación. Estos autores, que abordan la historiografía de la decadencia, a las causas mencionadas con anterioridad, añaden otras que nos ayudan a configurar el amplio abanico de las mismas: "Entre las explicaciones de las causas de la decadencia se ha puesto especial énfasis en la nula adaptación de los españoles a los métodos capitalistas, aduciendo el carácter tradicional de la mentalidad nobiliaria que considera el trabajo denigrante para su clase, y el elevado número de eclesiásticos que merma igualmente el potencial de la población activa, sostenidos ambos estamentos en sus posturas por la sólida base económica que les proporcionaban los mayorazgos y los llamados bienes de "manos muertas "[27].

Henry Kamen[28], en su análisis de la crisis, descarta el valor determinante de las actitudes mentales, pues en algunos sectores percibe una clara "modernización" e insiste, como Domínguez Ortiz, en otros factores de gran peso negativo en la economía peninsular: la peste, la inflación provocada por los metales americanos –entonces más escasos que antes- y las importaciones de mercancías extranjeras. Es Kamen también quien señala que en las tesis sobre la decadencia no se ha tenido en cuenta que todos estos reveses se atribuyen sólo a España, cuando los padecen simultáneamente otros lugares de Europa[29].

El hispanista Elliott comparte la misma idea que Henry Kamen cuando señala que actualmente se conoce mejor la naturaleza de las circunstancias sociales y económicas de la Europa occidental del siglo XVII, por lo que ciertos rasgos que parecían ser exclusivos de España tienden a adoptar un carácter más universal, así señala que: "Los empobrecidos hidalgos de España no parecen ser tan distintos de los

---

[26] Dominguez Ortiz, Antonio: *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*. Barcelona. Ariel, 1971
[27] Giménez Enrique y otros: *La España Moderna*. Ediciones Istmo, S.A., Madrid, 1995.
[28] Henry Kamen, es historiador, e hispanista, especializado en Historia Moderna de España, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona.
[29] Kamen, Henry: *Del Imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Editorial Temas de hoy, Madrid, 2006.

descontentos *Hobereaux*[30] en Francia o de la *gentry*[31] en Inglaterra. Ni tampoco parece ser el desprecio por el trabajo manual, sobre el que los historiadores españoles tienden a insistir, una actitud exclusiva de la península"[32].

Es en este periodo cuando aparece y cobra sentido la figura del "valido" del rey, "a un favorito se le llama privado", explicaba el historiador boloñés Virgilio Malvezzi, apologista del conde-duque de Olivares, privado español coetáneo, "porque será partícipe Privado de su voluntad, de todos sus afectos, de todas sus pasiones, y sólo transformado en servicio de Dios y su Señor"[33].

En los siglos XVI y XVII el fenómeno del privado, favorito o valido, la palabra importa menos, fue tan importante que configuró una terminología propia. Esta figura, no obstante, ha existido siempre a lo largo de la historia (pensemos, por ejemplo, en la Biblia: José al servicio del faraón). Fue un estudio del francés Jean Bérenger[34] en 1974 el que puso el acento en la sincronicidad que se dio en el siglo XVII al aparecer simultáneamente en los tres Estados europeos más importantes del momento poderosos ministros: Richelieu, Buckingham y Olivares. La causa de este "fenómeno europeo" parece ser, según este autor, la complejidad del estado moderno incipiente que impuso imperativos cada vez más gravosos a los monarcas. Rechazaba con esta propuesta las explicaciones más tradicionales de índole psicológica en la historia política tradicional. Elliot apunta que actualmente se está en mejores condiciones de aceptar esta idea que cuando fue propugnada en 1974[35].

Del mismo modo opina I.A.A, Thompson[36], quien considera igualmente que el peso político que cobró la figura del valido en el siglo XVII se debió a la complejidad

---

[30] Grupo social que engloba a los nobles.

[31] Gentry es el grupo social británico integrado por la nobleza de tipo medio y bajo, así como por la burguesía tanto comercial como profesional. Antes de la revolución agrícola controlaban aproximadamente un 50% de las tierras.

[32] Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700*. Obra citada, pág. 264.

[33] Virgilio Malvezzi: *The Pourtrad of the Politicke Christian-Tavourite: A study of the Fall of Don Alvaro de Luna* (Londres 1986), p. 218, n. 11. Citado por John Elliott en Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999, pág. 10.

[34] Dicho estudio apareció publicado en forma de artículo en la Revista *Annales*, 29 (1974), págs. 162-192, bajo el título "Pour une enquète européenne: Le problème du ministerial au XVII siècle". Aparece citado en Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*, Obra citada, pág. 20.

[35] Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*, Obra citada, pág. 13.

[36] Thompson, I. A. A: *El contexto institucional de la aparición del ministro favorito*, en Elliott, John y Brockliss Laurence: *El mundo de los validos*. Obra citada, pág. 28.

del Estado que desbordó los métodos personales de gobierno. La enorme carga era excesiva para el príncipe educado para la corte y no para el despacho. Por otro lado el creciente énfasis en la majestad de la monarquía hizo que pareciera inapropiado para el rey que se implicara en las minucias del detalle administrativo.

Los siglos XVI y XVII desarrollaron formas nuevas y complejas de organización burocrática y se ha ido viendo cada vez de forma más clara que el funcionamiento eficaz de las institucionales gubernamentales, dependía en gran medida de "la capacidad de los príncipes y sus ministros para manipular en beneficio de la corona un sistema de relaciones sociales ensamblado por lealtades familiares y personales, e informado por un fuerte sentido de la jerarquía de la autoridad"[37].

Sin embargo, en 1543, Carlos V había advertido a su hijo que no delegara excesiva autoridad en una sola persona:

> "Ni agora, ni en ningún tiempo, ni de ningun modo, antes tratad los negocios con muchos, y no os ateys ni obligueis a uno solo; porque aunque es mas descansado, no os conviene… porque luego diran que sois gobenado, y por ventura que seria verdad, y que a quien tal credyto cayese en las manos, se ensoberueceria y lebantaria…; en fin, todos los otros quedarian quexosos"[38].

Pero el valido era ante todo "la instancia humana no sacralizada del poder"[39]. Esta figura ofrecía la ventaja de personalizar el mal gobierno, ya que resultaría bastante difícil echar las culpas del mismo a los consejos, colectivos casi anónimos y cuyas responsabilidades son confusas. Por tanto, en una época de crisis económica, inflación generada por el empleo de la moneda de cobre, los mencionados gastos militares, así como las derrotas consiguientes que condujeron a un gran descontento encontraron en

---

[37] Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*. Obra citada, pág. 15.

[38] Véase Borden, *Courtier and the King*. pp. 17-18. La instrucción de Carlos V a su hijo, 4 de mayo de 1543, está reproducida en Francisco de Laiglesia y Auset, Estudios históricos (1515-1555) (Madrid, 1918), i, p. 75. En James M. Bayden*: "De tu resplandor, te ha privado la fortuna": Los validos y sus destinos en la España de los siglos XV y XVI*. En Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*. Obra citada, pág. 53.

[39] Bennassar, Bartolomé y Vincent, Bernard: *España, Los siglos de Oro*. Editorial Crítica, S.L. Barcelona, 2000, pág. 71.

esta figura el blanco perfecto para canalizar las protestas. El duque de Lerma[40], valido de Felipe III, en 1618, el conde-duque de Olivares[41], valido de Felipe IV en 1643, Nithard[42], valido de Mariana de Austria, en 1669 y Valenzuela[43] en 1679, representaron en cada momento la causa de todos los males, el icono del mal gobierno que había que destruir.

Los hombres del siglo XVII contaron con textos de autores clásicos traducidos por los humanistas del Renacimiento que les proporcionaron consuelo en los momentos más duros de la decadencia en este siglo. Fue la doctrina del estoicismo la más predominante. Llegó a España con retoques cristianos a través de Justo Lipsio (1547-1606), humanista flamenco traductor y comentarista de las obras de Tácito. Este hombre ocupó el lugar que tuvo previamente Erasmo en las primeras décadas del siglo XVI. *De constantia* fue su principal tratado. Fue publicado en Sevilla en 1616 y se convirtió en una verdadera guía para una generación de gobernantes que se preparaba, bajo la estela de Baltasar de Zúñiga[44] y el conde-duque de Olivares para hacerse con el poder tras el desastroso gobierno del valido de Felipe III, el duque de Lerma. Estos hombres, guiados por el humanista Benito Arias Montano[45] encontraron en las páginas de Lipsio los consejos necesarios para encarar los obstáculos con entereza y resignación cristiana. Las

[40] Francisco Gómez de Sandoval Rojas y Borja, duque de Lerma, nació en Tordesillas (Valladolid). Fue educado en la corte de Felipe II; el ascenso en su carrera comienza muy pronto con un primer cargo de *gentilhombre de cámara* del rey. Más tarde, en 1592, pasa a ser *gentilhombre de la casa del príncipe* Felipe (futuro Felipe III) siendo en ese momento cuando comienza la gran amistad entre los dos personajes. Cuando el príncipe Felipe se convirtió en rey delegó sus funciones en el duque de Lerma. El poder del duque de Lerma fue inmenso; llegó a manejar el sello real, a controlar el reino y a tomar él sólo todas las decisiones políticas entre 1599 y 1618.

[41] A quien dedicamos un apartado en este trabajo, págs. 44-54.

[42] Religioso austriaco, perteneciente a la Compañía de Jesús que acompañó, en calidad de confesor, a la archiduquesa Mariana de Austria cuando vino a España, para convertirse en la segunda esposa de Felipe IV. Cuando murió el monarca, Mariana de Austria se convirtió en regente del reino y le nombró Inquisidor General. Este cargo le permitió entrar en la Junta de Regencia y convertirse en un personaje de máxima influencia en la Corte, actuando en la práctica como un primer ministro.

[43] Fernando de Valenzuela sucedió a Nithard en el valimiento. Político andaluz, de origen napolitano; se casó con una dama de la reina, y al morir Felipe IV se acercó a la reina para alcanzar sus objetivos políticos. Finalmente su conocimiento de las intrigas cortesanas hizo que la reina le llamara para convertirse en valido.

[44] Baltasar de Zúñiga fue valido de Felipe IV entre 1621 y 1622. Había encabezado la oposición contra su rival el duque de Lerma, valido del rey Felipe III, y su familia, los Sandoval. Accedió al poder al ganarse la confianza del nuevo rey, Felipe IV. Era tío de Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares que le sucedió en el puesto.

[45] Benito Arias Montano fue un humanista, escritor y políglota español; se ordenó sacerdote y Felipe II le nombró su capellán en 1566. Es autor de numerosos escritos sobre el Antiguo y Nuevo Testamento, tratados teológicos, filosóficos y científicos.

máximas de este autor las popularizó el insigne Quevedo, al que Lope de Vega bautizó "Lipsio de España"[46].

El siglo XVII, por otro lado, contempla otro hecho determinante como es el establecimiento definitivo de la Corte en Madrid. Este hecho, iniciado en 1561 por Felipe II, condujo a un crecimiento apresurado de la villa, sólo retrasado momentáneamente entre 1601 y 1606 al mudarse a Valladolid. En 1617 la población madrileña se situaba en torno a las 150.000 almas, el doble que veinte años atrás[47].

Antón van der Wyngaerde: *Madrid y el Alcázar*, 1563-1570[48]
Viena, Nationalbibliothek, Cod. Min. 41

Por la precisión tan exacta que nos muestran los historiadores John H. Elliott y Jonathan Brown transcribimos el retrato de este Madrid, escenario de la corte y del palacio del Buen Retiro, encuadre de este trabajo[49]:

> "A principios del siglo XVII los confines orientales de Madrid quedan definidos por una avenida, el Prado de San Jerónimo, y sus prolongaciones: el prado de Atocha y el Prado de los Recoletos Agustinos. Era aquélla una larga arteria bordeada de árboles y fuentes, que constituía un lugar de recreo favorito del pueblo. Al Prado de San Jerónimo se llegaba por dos importantes vías que radiaban el corazón de la villa: la calle de Alcalá y la carrera de San Jerónimo. Los encantos del Prado eran fundamentalmente suburbanos; en él, los habitantes de una ciudad superpoblada y maloliente

[46] Palos, Joan Lluís, Universidad de Barcelona, en *Historia de España en la Edad Moderna*, capítulo 16. Editorial Ariel, Barcelona 2004.
[47] Domínguez Ortiz, Antonio: *La sociedad española en el siglo XVII* (Madrid 1944), págs. 131-134, citado por, John Elliot en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid 2005. Museo Nacional del Prado. pág. 4.
[48] Imagen obtenida en: elmadridmedieval.jmcastellanos.com/Planos/dew (21 de junio 2008)
[49] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, págs. 4-6.

podían disfrutar de aire puro y espacios abiertos sin tener que desplazarse demasiado lejos del centro. En poco tiempo, la nobleza y funcionarios de la corte comenzaron a construirse casas y jardines que fueron formando un cinturón entre la ciudad y el campo.

Más allá del Prado, hacia el este, el terreno se elevaba suavemente y salvo unas pocas construcciones se encontraba vacío. Un mapa de la villa levantado hacia 1630 nos muestra esta zona de forma algo comprimida. En la parte norte, arriba, cerca de la Puerta de Alcalá, se distinguen dos jardincillos cercados. El situado más al norte pertenecía al marqués de Tavara[50]; el otro, más al sur, al marqués de Povar[51]. La edificación más importante, si embargo, era el monasterio de San Jerónimo, que había dado su nombre al prado que se extendía a sus pies. Según puede verse en el plano, el monasterio se componía de una iglesia flanqueada en su lado sur por dos claustros. Detrás de este complejo había una extensión cercada y bien provista de árboles, la llamada huerta de San Jerónimo.

Plano de De Wit, hacia 1630. Madrid, Biblioteca Nacional[52]

[50] Antonio Pimentel y Toledo, IV marqués de Távara, fue Virrey de Valencia entre 1618-1622, y de Sicilia entre 1626-1627.
[51] Enrique de Ávila y Guzmán fue nombrado Marqués de Povar el 16 de febrero de 1612 y fue Virrey de Valencia durante el periodo comprendido entre 1622-1627.
[52] Imagen obtenida en: http://elmadridmedieval.jmcastellanos.com/Planos/planos00.htm (21 de junio 2008)

Fue aquí, en torno al núcleo del monasterio de San Jerónimo, donde la Corona construyó durante la década de 1630 el enorme conjunto de palacio y jardines, conocido como el Buen Retiro. Fue una empresa grandiosa, aunque precipitada, que alteró para siempre la faz de la capital y amplió considerablemente sus límites. Del mismo modo que el viejo palacio real, el Alcázar, señalaba el confín occidental de Madrid, el nuevo palacio real del Retiro vino a señalar su confín oriental. De hecho, el Retiro puede ser considerado como el legado más importante de la casa de Austria a la vida de Madrid del siglo XVII.

El Retiro de hoy, sin embargo, no es el Retiro que crearon Felipe IV (1621-1665) y su principal valido, el conde-duque de Olivares. Lo que ellos construyeron fue un palacio real de recreo, situado entre espaciosos jardines, para el disfrute de una gran corte. Ese palacio quedó destruido en su mayor parte durante la guerra de la Independencia[53], y los jardines, totalmente reformados, se han convertido en un extenso parque municipal.

La historia del Retiro en sus días de esplendor –la época de Felipe IV y del conde-duque de Olivares- constituye, pues, un ejercicio en el arte de la reconstrucción más delicado de lo que suele ser habitual. En su tiempo fue alabado, desmedidamente y no menos desmedidamente criticado. Desde entonces su historia ha estado cubierta por el manto del olvido. En el drama alegórico de Calderón *El nuevo palacio del Retiro* (1634), uno de los personajes pregunta atónito: "¿Qué fábrica ésta ha sido?/ ¿Para quién? ¿Para quién se ha prevenido/ esta casa, este templo, / última maravilla sin ejemplo".

[53] Durante la Guerra de la Independencia, en 1808 las tropas francesas acantonadas en Madrid tomaron el palacio y sus anexos como cuartel. El polvorín se colocó en los jardines y por ello se construyó un fortín, lo que destruyó irreparablemente esta zona y los edificios se deterioraron gravemente.

1.1.- La Monarquía española, un proceso de agregaciones

El imperio español en 1600 era el resultado de la acumulación de unas iniciativas muy anteriores que fueron asumidas por los reyes del Siglo de Oro. Se encontraba repartido por cuatro continentes en su época de máximo expansión, y en su configuración tuvo mucho que ver las alianzas matrimoniales y los hechos fortuitos, ya que por ejemplo la demencia de Juana la Loca, heredera de los reyes Católicos, condujo al trono a su hijo Carlos, reuniéndose, de este modo, los dominios de los Habsburgo y los de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, con quienes se había iniciado la empresa americana, legitimada por la bula *Inter caetera* (1493) del papa Alejandro VI[54]. Pero sobre todo con quienes se había iniciado la articulación de la Monarquía de España a través de su boda el 19 de octubre de 1469.

Siguiendo al historiador John Lynch: "Isabel, haciendo caso omiso de la oposición de su hermano, el monarca reinante Enrique IV, y rechazando a sus pretendientes portugueses, franceses e ingleses, decidió personalmente casarse con Fernando y pudo imponer su criterio gracias a una gran determinación y sentido político, así como a un sentimiento de conciencia nacional poco habitual entre sus contemporáneos. El futuro de España se habría de construir sobre los frágiles cimientos de este matrimonio. Fernando e Isabel, que heredaron unos reinos diferentes y hostiles entre sí, quebrantados por las luchas sociales y políticas, dejaron a sus sucesores Habsburgo los elementos necesarios para la creación de un estado-nación unido, pacífico y más poderoso que ningún otro de Europa"[55].

---

[54] En el siglo XV, en la Europa occidental, religión y política están unidas; ello explica que los conflictos entre España y Portugal, que deseaban expandirse por el Atlántico provocara la intervención papal. La bula *Inter caetera* (1493) del papa Alejandro VI concedió derecho a los españoles sobre las nuevas tierras descubiertas, siempre que no estuviesen ya bajo el control de otro príncipe cristiano; de este modo se respetaban las conquistas portuguesas:"...todas las islas y tierras firmes descubiertas y por descubrir, halladas y por hallar, hacia el occidente y mediodía, haciendo y constituyendo una línea desde el polo ártico, es decir el septentrión, hasta el polo antártico, o sea el mediodía, que estén tanto en tierra firme como en islas descubiertas y por descubrir hacia la India o hacia otra cualquier parte, la cual línea diste de cualquiera de las islas que se llaman vulgarmente de los Azores y Cabo Verde cien leguas hacia occidente y el mediodía, que por otro rey o príncipe cristiano no estuviesen actualmente poseídas con anterioridad al día de la Navidad de nuestro señor Jesucristo próximo pasado, en el cual comienza el presente año de 1493".
Colaboradores de Wikipedia. Bula menor Inter caetera de 1493 [Internet]. Wikipedia, La enciclopedia libre; 2008 feb 18, 00:59 UTC [cited 2008 abr 8]. Disponible en:
http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bula_menor_Inter_caetera_de_1493&oldid=15189101

[55] Lynch, John: *Los Austrias, 1516-1700.* Editorial Crítica, Barcelona, 2000, pág. 9.

Los Reyes Católicos desarrollaron una política de conquistas; así, sus herederos recibieron el reino de Granada, conquistado tras una cruenta guerra (1482-1492); también conquistaron el archipiélago de las Canarias (1478-1496); la empresa americana mencionada anteriormente; diferentes plazas en las costas norteafricanas: el trono de Nápoles (1504) y el reino de Navarra (1512), conquistado por el rey Fernando.

Carlos V, emperador del Sacro Imperio, al ser proclamado como tal en 1519, unió a la Monarquía de España territorios aislados, pero ricos humana y materialmente, y de vital importancia estratégica. En 1540 su heredero recibió la investidura del ducado de Milán y de varios condados y ciudades dependientes de él (Lodi, Pavía, Como, Cremona, etc.). Poco después, la soberanía de 17 provincias de los Países Bajos también fueron cedidas por el emperador a su hijo (1555).

Los inicios del reinado de Carlos I, no obstante, no fueron afortunados, ya que confluyeron en los mismos una crisis política y social muy grave, la de las Comunidades de Castilla y las Germanías en Valencia y en Mallorca. Debido a ello los primeros años veinte se caracterizaron por grandes agitaciones. Únicamente en 1525 podemos considerar que se ha conseguido la pacificación y que la monarquía está confirmada.

El reino de Portugal amplió de forma notable a la monarquía ya que hay que considerar además sus enclaves coloniales (factorías en las costas de la India, península de Malasia, las islas de las especias (Malucas, Java), amén de escalas en la costa africana y en América, donde había comenzado la colonización de la costa suroriental de Brasil. Las circunstancias en las que España se anexionó Portugal fueron desencadenadas por la crisis sucesoria de 1580, al fallecer el rey Sebastián I de Portugal sin dejar heredero. Felipe II reclamó el trono, entre otros, consiguiéndolo con la ocupación militar del país. Fue aclamado como rey, con el nombre de Felipe I de Portugal, el 25 de marzo de 1581, unión que perduraría hasta 1640.

La presencia de España en el mundo, durante el reinado de Carlos V y sus consecuencias, tal como la describe Bartolomé Bennassar, es la que sigue: “Tenemos, pues, a España presente en el Norte de Europa, en el Franco Condado, en Alemania, en los Países Bajos. Entre los historiadores muchos aseguran que ello significó su

desgracia porque de esta manera se vio obligada, siguiendo a Carlos V, a gastar sus hombres y sus recursos en unas empresas que realmente no les concernían. Dicho esto, se ha de tener en cuenta que los contactos con Los Países Bajos desempeñaron también un importante papel económico y cultural en la España del Siglo de Oro"[56].

A finales del siglo XVI también ofrecieron vasallaje a Felipe II algunos nobles y comunidades de irlandeses católicos, rebeldes contra la dominación inglesa; también lo hicieron chipriotas y griegos ortodoxos rebeldes contra los turcos. Dicho monarca no dudó en retener el señorío de Cambrai- Cambrésis, lindante a los Países Bajos cuando le fue ofrecido en 1595. Con todo hubo de enfrentarse a la rebelión de los Países Bajos que se inició en 1568, y que dio comienzo a una guerra de ochenta años. En 1648, en la Paz de Münster se admitió la independencia de la república de las Provincias Unidas, que lo eran de hecho desde mucho antes de la tregua de Doce Años (1609-1621). Felipe II, consciente de que no podía recuperarlas militarmente, cedió la soberanía de los Países Bajos a su hija, la infanta Isabel Clara Eugenia, casada con su primo el archiduque Alberto de Austria, en 1598, condicionada a que la pareja tuviera descendencia directa. A la muerte de Alberto las provincias leales de los Países Bajos quedaron reincorporadas a la Monarquía de Felipe IV debido a un proceso de restitución de soberanía iniciado en 1621.

Fue con este rey, Felipe II, y en 1561, cuando se estableció la capitalidad de la Monarquía en Madrid, que hasta ese momento había sido itinerante, al ser costumbre que los reyes de castilla establecieran su corte en las más importantes ciudades, como Toledo, Segovia, Valladolid, que fueron las que con mayor frecuencia la acogieron. En 1601 el duque de Lerma trasladó de nuevo la corte a Valladolid por conveniencia política y personal pero en 1606 regresaron a Madrid que desde entonces se convirtió en residencia definitiva de la corte. Ciertamente una corte itinerante cuando el rey es señor de un imperio mundial del que diariamente se esperan noticias de remotos lugares resulta inconveniente. Según Brown y Elliott: "Madrid sólo poseía una ventaja de peso sobre sus rivales más próximas: su emplazamiento central en la península Ibérica. En el

[56]Bennassar, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*. Obra citada, pág. 15.

momento en que Felipe II decidió establecer allí su corte, bien pudo ser ésa la razón que inclinó la balanza" [57].

La gran dispersión territorial y la diversidad que ofrecía la monarquía española obligaron a gobernar de modo diferente. El rey debía ejercer la dirección de la Monarquía de modo holístico y no fragmentado. Por otro lado la digresión territorial también condujo a establecer sistemas de delegación del poder real para lo cual se creó una elite gobernante en forma de virreyes y gobernadores, generales y embajadores, consejeros, jueces, visitadores, y no sólo ello sino también requirió la colaboración de las elites dirigentes de los vastos territorios, en sus ciudades y asambleas parlamentarias.

Los historiadores han utilizado diversos modos para referirse a la monarquía desplegada por los Reyes Católicos y que maduró con los Austrias: "Monarquía de los Austrias", "Monarquía católica", "Monarquía hispánica". Pero parece ser que la denominada "Monarquía católica" refleja mejor la característica común de todos los súbditos, aparte de ser el fundamento principal de su constitución política. En Europa se acuñó la denominación "rey de España"[58].

A comienzos del siglo XVII se impuso el concepto de Monarquía absoluta por derecho divino. No obstante, en 1600, Martín González de Cellorigo[59], espíritu critico, por no decir cáustico, y reformador intrépido, escribe: "Los Príncipes y reyes, como quiera que sean, han de ser inviolables de sus súbditos, y como sagrados y enviados de Dios. (…) Tenga el súbdito cuantas quejas se puedan imaginar, o no las tenga, que por muy justificadas que las quiera hacer, no pueden ser causa de levantar los ojos, ni mudar la lengua contra su Rey"[60].

---

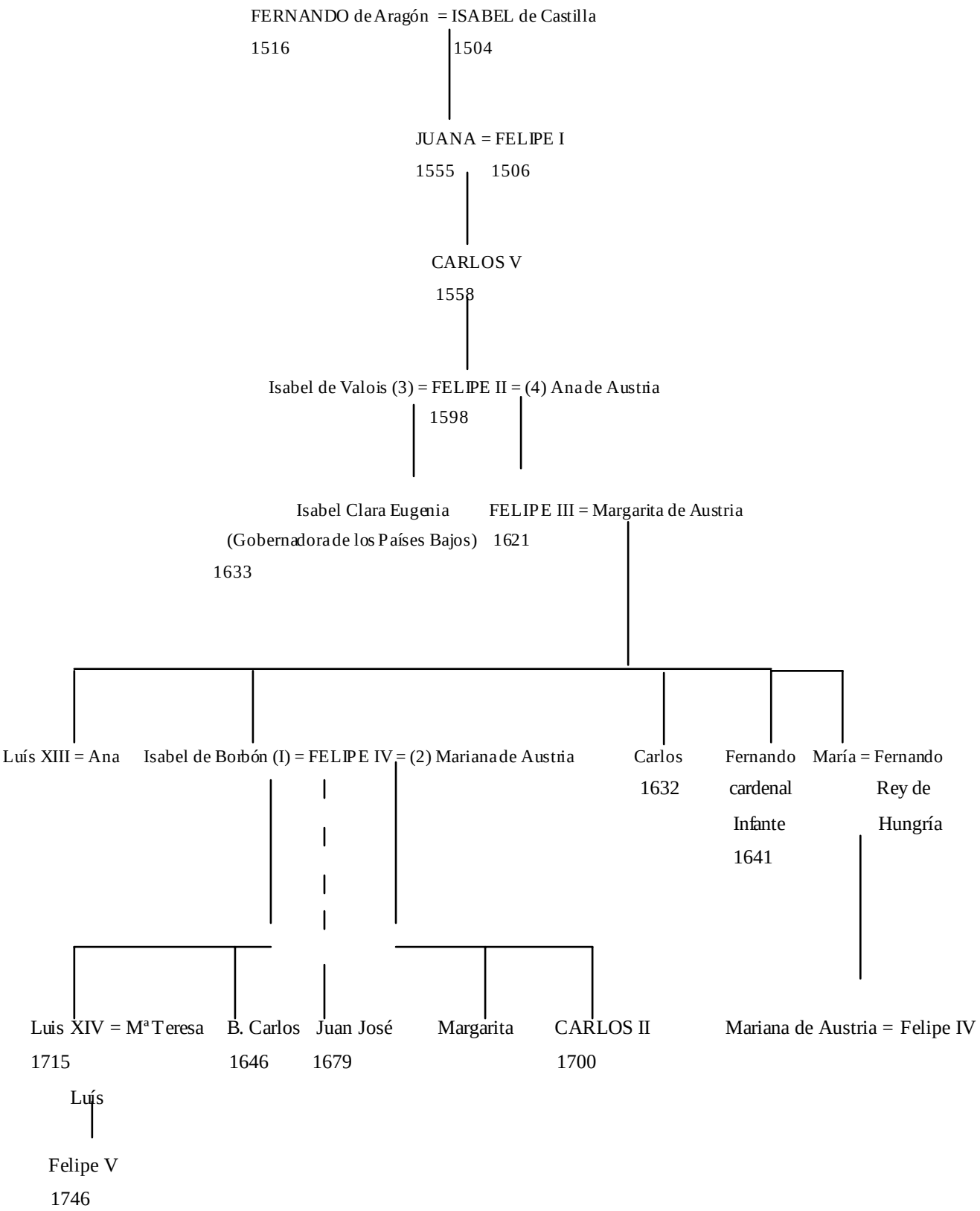
[57] Brown Jonathan - Elliott John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, pág. 2.

[58] Esteban Estríngana, Alicia y Floristán Imízcoz, Alfredo. Universidad de Alcalá, *en Historia de España en la Edad Moderna*, capítulo 9. Editorial Ariel, Barcelona 2004.

[59] Economista español, nacido en Oviedo. Fue muy activo durante la primera mitad del siglo XVII, autor de varios *Memoriales* en los cuales exponía teorías económicas novedosas e interesantes. Era convicción suya que la riqueza sólo crece "por la natural y artificial industria" y, por tanto, las operaciones especulativas y los privilegios administrativos empobrecían de hecho al reino generando el abandono de los oficios y las actividades productivas. En 1600 y en Valladolid se publicó su principal obra: *Memorial de la política necesaria y útil restauración de España y estados de ella, y desempeño universal de estos reinos*.

[60] Bennassar Bartolomé y Vincent, Bernard: *España, Los siglos de Oro*. Obra citada, pág. 71.

Los Habsburgo españoles[61]



[61] Fuente: Brown, Jonathan – Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, pág. 9.

1.2.- Felipe IV, el Rey Planeta

"Siglo de Oro es para España el reinado del rey nuestro señor Felipe IV, prometiendo tan felices principios prósperos fines. ¡Guárdenosle Dios sin límite para que perpetuamente la prudencia, la paz y la justicia se den las manos!"[62]. Esta frase da una idea de la expectativa que se generó con la llegada al trono, el 31 de marzo de 1621, de Felipe IV, a la corta edad de dieciséis años, siendo apellidado por sus cortesanos y propagandistas como el Grande. Su padre, Felipe III, había traído la paz tras las largas guerras de Felipe II; pero existía un gran descontento con el gobierno de su valido el duque de Lerma y la amenaza de la guerra volvía a cernirse sobre el país, tanto porque estaba a punto de expirar la tregua de los doce años con los holandeses como por los inicios de la guerra de los Treinta Años. España se había implicado en Europa central al apoyar a los Habsburgo de Viena. Periodo de amenazas, por tanto, donde el nuevo rey iba a necesitar todos los apoyos posibles. Estos le vendrían de la mano de don Baltasar de Zúñiga y su sobrino don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, que se convertiría en su valido.

Felipe IV, nacido el 8 de abril de 1605 en Valladolid, era un adolescente en una corte juvenil. Su hermana mayor, Ana de Austria vivía en París ejerciendo de reina de Francia, y dos de sus hermanos, don Carlos y don Fernando – que se convertiría en el Cardenal Infante Fernando - eran más jóvenes que él, así como una hermana que estaba soltera en aquel momento, la infanta doña María. El propio Felipe IV estaba casado, con sólo diez años, desde 1615 con Isabel de Borbón, hija de Felipe IV de Francia y María de Medicis, la cual tenía dos años más que él y era su sobrina. Posteriormente se casaría con otra sobrina, Mariana de Austria, hija de su hermana María, que se había casado con el rey Fernando III de Hungría. Los matrimonios entre primos hermanos o entre tíos y sobrinas condicionan y moldean la dinastía de los Habsburgo españoles al no exceder el círculo familiar y estar en el límite del incesto. De ahí la elevadísima mortandad infantil en las familias reales. Así, Isabel de Borbón empezó a tener hijos en 1621 y sus cuatro hijas nacidas durante los primeros años de su matrimonio con Felipe IV murieron en la infancia. Hasta el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en 1629 no tuvo dicho matrimonio un solo hijo que llegara a la adolescencia.

[62] Almansa Mendoza 2001. *Carta 4, 31 de agosto de 1621*, p. 198 Citado por Elliot, John en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, pág. 29.

A partir de Felipe III se afirmó la decadencia biológica de la dinastía. "Los retratos de Velázquez son de una sinceridad desprovista de concesiones: pintó al delicioso Baltasar Carlos fallecido en 1646 antes de cumplir los 17 años, y a María, la bella hermana de Felipe IV; pero los retratos de Felipe III y Felipe IV acusan la palidez del semblante, el decaimiento del rostro y el prognatismo, el belfo de los Habsburgo, aquel labio inferior de un geotropismo ineluctable. Hay un retrato de la infanta Margarita María que se salva por el frágil encanto de la primera infancia, pero las infantas embutidas en aquellos regios vestidos, basquiñas o verdugados, marcados por los aros, muestran unos rostros de los que ha escapado la vida. La reina Mariana, una Habsburgo ya agotada, sólo sabe ofrecer a Velázquez una expresión huraña, destrozada por el aburrimiento"[63]. Viste la reina, en el retrato aludido, traje de color negro y plata con adornos de lazos rojos en las muñecas. Destaca también el mismo color rojo en la cortina y la pincelada suelta de Velázquez.

Velázquez: *La reina doña Mariana de Austria* (1652)[64]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 231 x 131 cm

[63] Bartolomé Bennassar: *La España de los Austrias (1516-1700).* Editorial Crítica, Barcelona 2001. págs. 14-15.

[64] Imagen obtenida en: profedesociales.blogia.com/upload/20080119232 (22 de agosto 2008)

"El retrato de *Mariana de Austria*, segunda esposa de Felipe IV, es aparatoso y con elementos complementarios poco habituales en Velázquez, como el cortinaje en bermellón que se recoge en lo alto a manera de baldaquino, y el hermoso reloj que se sitúa en la mesa. Debió convertirse en el retrato oficial de la soberana, del cual se hicieron varias réplicas y numerosas copias"[65].

Velázquez: Felipe IV (Hacia 1625)[66]

Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre lienzo, 198 x 101,5 cm

Tenemos aquí un retrato del joven rey, pintado por Velázquez en sus primeros años madrileños. Los tonos terrosos castaño de la primera etapa del pintor resaltan el aspecto melancólico del monarca. A pesar de no representar ninguno de los símbolos de la realeza, Velázquez supo transmitir perfectamente la sensación de majestad que emana de la figura del

[65] Alcolea i Gil, Santiago. *Velázquez*. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 2007, pág. 112.
[66] Imagen obtenida en: http://www.iupui.edu/~lmena1/velazquez/felipe4.jpg (5 de julio 2008)

joven Felipe IV que se apoya levemente con la mano izquierda en el mueble y sostiene un papel con la mano derecha.

Tras la corrupción del reinado de su padre, Felipe IV fue aclamado como un rey reformador. En los años finales de Felipe III el clamor de reformas era cada vez más insistente: reformas tanto de la hacienda real, de tipo económico, como del sistema entero de gobierno, a fin de devolver la riqueza y prosperidad a la industria y agricultura de Castilla. Y no sólo de esta índole se querían las reformas, se buscaba, asimismo, la reforma de la moral y la lucha contra la corrupción. El pueblo cifró en él sus esperanzas, y este entusiasmo popular quedó reflejado en los versos de Quevedo: *Sus acciones nos prometen un nuevo Carlos V, sus palabras y decretos nos recuerdan a su abuelo; y en la piedad es reflejo de su padre*[67].

Contra los privados del ya difunto rey, advirtieron a Felipe IV. Así en las Descalzas Reales le entregaron un memorial cerrado que decía así:

"Veinte borregos lanudos
Tiene vuestra Majestad
Que trasquilar para mayo.
¡Bien tiene que trasquilar!
Y en trasquilando estos veinte
Otros veinte quedarán;
Que es bien que á su casa vuelva
Lo que en otras está mal.
Osuna, Lerma y Uceda,
Calderón, Tapia y Bonal
Ciriza, Angulo, el Buldero,
Confesor y San German,
Gamboa, Heredia y Mejía,
Soria, Tejada y Tobar,
Y el arzobispo de Burgos
Y Trejo, aunque Cardenal,

[67] Contreras Jaime y otros: *Historia de España. 6. La España de los Austrias I, Auge y Decadencia del Imperio español (siglos XVI y XVII)*. Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid, 2004, pág. 468.

Don Octavio de Aragón
Y todos juntos darán
Lo que a la corona deben.
¡Viva vuestra majestad!

El rey que era entendido y poeta, á quien se atribuye algunas de las comedias que se publicaron como *de un injenio de esta corte*, respondió lo siguiente:

El servicio os agradezco
Que él es muy estimar.
Tijeras tengo amoladas
Que sabrán muy bien cortar,
Treinta millones me faltan
Y aun me dicen que son mas;
Pero, si la lana es fina,
Yo creo que los valdrán;
Para hacerles beneficio
Yo los pienso aligerar,
Que es entrada de verano
Y les podrá hacer sudar.
Guárdeme Dios muchos años,
Porque les pueda enseñar
Como se carda la lana
Y aparejo un cruel batán" [68].

La personalidad del nuevo rey resultaba atractiva, toda vez que era un hombre inteligente, culto y, fundamentalmente, un gran mecenas de las letras, un gran entendido en arte y coleccionista de pinturas. Olivares así lo había imaginado y el rey aceptó de buen grado el papel que se le adjudicaba: *"rey planeta", luminaria central que irradiaría calor y luz benéficos sobre los astros menores instalados en su órbita.* La coincidencia, en su reinado, de genios de las artes llevó a que el fomento de las mismas

[68] de Castro y Rossi, Adolfo, de Guzmán Gaspar: *El Conde-duque Olivares y el rey Felipe IV*, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1846. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 30 de mayo de 2007, págs. 34-35.

formara parte de su política de estado. "(…) También había desarrollado la elegancia personal y la gravedad imperturbable que se esperaba de un rey de España. En las audiencias oficiales guardaba una impasibilidad estatuaria, respondiendo a quienes le eran presentados con pocas y amables palabras bien escogidas. Tenía un agudo sentido del protocolo, y atendía de cerca de la observancia y mejora de la etiqueta palaciega que regía la vida de la corte. Se tomaba muy en serio sus deberes para con la Iglesia; participaba puntualmente en las grandes celebraciones del calendario litúrgico y era asiduo en sus devociones, aunque su vida privada dejara mucho que desear; flaqueza esta que excitaba en él sentimientos profundos de culpa y contrición cada vez que hacía examen de conciencia. Al parecer, tanto en privado como en público su inteligencia innata y su cortesía natural llamaban la atención de todos"[69].

Velázquez: *Felipe IV de castaño y plata*, (1631-1632) [70]

Londres, The National Gallery. Óleo sobre lienzo, 199,55 x 113 cm

[69] Elliot, John: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, págs. 33-34.
[70] Imagen obtenida en: www.biografiasyvidas.com/.../fotos/5g.jpg (2 de mayo 2008)

Comparando el retrato que acabamos de ver con el anterior apreciamos un notable cambio de imagen, sin duda debido al tono festivo que adquirió la corte en la década de los treinta: Apoya levemente la mano en la empuñadura de la espada y sostiene un papel en la mano derecha, en el que Velázquez estampó su firma.

Velázquez, en ambas pinturas, aplica la fórmula de retrato que heredó de Antonio Moro[71] en los retratos de Carlos I y Felipe II y que se había convertido en el modelo canónico para representar al rey de España. Sin embargo el peso de la tradición no sofocó el genio de Velázquez. La pincelada suelta, utilizando innumerables toques de pigmento blanco, aplicados en diseños irregulares, crea un efecto luminoso y da vida al traje del rey.

El rey dependió en los primeros años de su reinado casi exclusivamente de Olivares, quien se esmeró en que siguiera el ejemplo de sus antecesores más ilustres. Poco a poco, y tras una enfermedad grave hacia 1627 se dedicó con mayor empeño y dedicación de tiempo a las tareas de estado, ya que gobernar una monarquía mundial era una tarea que ni el más grande de los reyes hubiera podido realizar solo. La ayuda inestimable que la gran energía, voluntad y determinación que poseía Olivares[72] fue su máximo soporte. Su figura dominó la primera mitad del reinado. Pero los comienzos del mismo estuvieron marcados por el programa reformista del conde-duque que tenía como telón de fondo los conflictos bélicos. La corona volvió a acuñar vellón de cobre puro para enjugar el déficit que siguió a la reanudación de la guerra con Holanda. Siete años después, antes las consecuencias desastrosas de aquella acción tuvieron que proceder a una revaluación drástica que llevó a la ruina a muchos de los poseedores de grandes cantidades de moneda de cobre ya que se redujo a la mitad su valor nominal. La corona, con la idea puesta en liquidar sus obligaciones con los banqueros de los cuales

[71] Antonio Moro es el nombre castellanizado del pintor renacentista flamenco Anthonis Mor Van Dashorst, nacido en Utrecht en 1517; murió en 1576, en Amberes (Bélgica). Su labor fundamental fue como retratista. En 1552 pintó al emperador Carlos V y a Felipe II.

[72] Estos rasgos del conde-duque han sido estudiados por el doctor Gregorio Marañón en *El conde-duque de Olivares, la pasión de mandar* (Espasa Calpe, S.A. Madrid, 2006, pág. 18) que los ha encuadrado en el arquetipo *la pasión de mandar*, componiendo una biografía humana en la que su pretensión no ha sido, en sus palabras:"…convertir al político que vio deshacerse el emperio español en un héroe. Sino demostrar que, al lado de sus grandes defectos, Don Gaspar de Guzmán tuvo virtudes notables y algunas excelentes; y que, por estas virtudes, fue muy superior a la casi totalidad de los españoles de su tiempo. Fue él el que recogió, por designio inescrutable de Dios, en sus fuertes manos, un mundo que estaba ya deshecho. Su ambición de mandar no le impidió darse cuenta de que todo se venía abajo, porque él lo vio, y más que lo dio, lo gritó; y lo sufrió en su alma de gran español. Lo que supo fue sacrificar a tiempo su disfrute del poder, y convertir el sacrificio en transacciones convenientes al bien público. Acaso le disculpe lo que a muchos otros contumaces en el mando: la leal incertidumbre de si lo que había de sucederle sería aun peor. Si esta duda pasó por su mente, el tiempo le ha dado la razón".

dependía el manteniendo de los ejércitos en campaña, recurrió a manipulaciones periódicas de la moneda.

Pese a la situación económica los primeros años estuvieron coronados por hechos de armas victoriosos, cuyos triunfos serían celebrado en cinco de los diez cuadros de batallas encargados para el Salón de los Reinos del Buen Retiro: el Socorro de Génova, asediada por los ejércitos de Francia y Saboya; la derrota de los ingleses en Cádiz; la recuperación de Bahía de Brasil de manos de los holandeses con una fuerza naval combinada hispano-portuguesa, al mando de don Fadrique de Toledo, y la expulsión de éstos de Puerto. La victoria en Breda, en los Países bajos, donde se rindieron a las tropas de Spínola. A partir de este momento al rey se le conocería como "Felipe el Grande", alabado por los poetas, dramaturgos y pintores de su corte. El techo de este salón reflejó el mensaje de unidad lanzado por el conde-duque con su proyecto de "Unión de Armas"[73] al decorarse con los escudos de los distintos territorios.

Pero la situación económica se fue agravando merced a los conflictos abiertos en Italia, por un lado el conflicto por la sucesión en el ducado de Mantua que hizo temer la pérdida de la hegemonía española en Milán y sus desastrosas consecuencias para el paso por tierra a los Países Bajos, el denominado camino español entre Italia y Flandes; y por otro, los Países Bajos. La guerra con Holanda era una continua sangría de recursos, España estaba en plena crisis agrícola y disminuían las remesas de plata de las Indias. En septiembre de 1639 los holandeses aniquilaron la potencia naval española en la batalla de las Dunas (en aguas del canal de la Mancha). En 1640 ocurrió la sublevación de Cataluña; en diciembre Portugal hizo lo mismo y proclamó rey al duque de Braganza. La monarquía que Olivares había querido unir se desintegraba. El rey pudo ver por sí mismo este hecho después de trasladarse junto con la corte a Zaragoza para estar cerca del conflicto bélico contra los catalanes. Todo ello propició la caída de Olivares y, aunque al rey le costó tomar la decisión tras tantos años de dependencia, por fin rompió esta relación el 17 de enero de 1643, tras veintidós años de duración. El sucesor del conde-duque de Olivares fue su sobrino D. Luís de Haro, quien sí supo actuar en la sombra.

[73] Este proyecto se esboza en el apartado "Su valido, el conde-duque de Olivares" (pág. 44).

El rey Felipe IV, en una carta privada a su confidente, la monja sor María de Ágreda[74] trataba de justificar por qué, después de la caída de Olivares, había considerado necesario tomar otro valido:

> "Habréis entendido de la prudencia y satisfacción con que el rey don Felipe segundo, mi agüelo, gobernó esta monarquía, el cual en todos tiempos tuvo criados o ministros de quien hizo más confianza, y de quien se valió más para todos los negocios… Este modo de gobierno ha corrido en todas cuantas monarquías, así antiguas como modernas, ha habido en todos tiempos, pues en ninguna ha dejado de haber un ministro principal o criado confidente, de quien se valen más sus dueños, porque ellos no pueden por sí solos obrar todo lo necesario"[75].

La segunda parte del reinado de Felipe IV fue totalmente diferente, se recuperó la idea de diversidad y pluralismo que siempre había habido en los Habsburgo, frente a la idea de unidad de Olivares, pero las rebeliones se habían internacionalizado; Portugal podía unirse de igual manera a franceses que a ingleses u holandeses para defenderse de las intenciones de españolas de reanexión, y Cataluña era ya un protectorado francés. Sólo la paz con unos y otros ofrecía posibilidades ciertas de recobrar lo perdido. Esta idea de paz necesaria porque ya no se podía sostener el nivel de hostilidades se convirtió en una empresa lenta y resbaladiza debido a que las potencias europeas trabajaron para conseguir acuerdos ventajosos y sostener su prestigio.

La década de 1640 estuvo plagada de desastres militares y políticos sin precedente en la monarquía española. Se priorizó la recuperación de Cataluña sobre la de Portugal y cuando ya apenas quedaban recursos se rebelaron los reinos de Sicilia y

---

[74] Sor María Jesús de Ágreda nació en Ágreda (Soria) en 1602; ingresó en la orden franciscana, en el convento fundado por su madre, del que fue nombrada abadesa. Su fama de santa hizo que recibiera la visita de Felipe IV en 1643. Desde ese momento se convirtió en su consejera, entablando una prolija relación epistolar que duró hasta su muerte. Trataban tanto temas religiosos como políticos. La fuerte influencia sobre el monarca se plasmó en un gran número de decisiones que fueron tomadas desde una perspectiva providencialista y espiritual. Es autora de "Mística Ciudad de Dios", publicada tras su muerte, en la que se refleja su pensamiento espiritual a través de una biografía de la Virgen. Para su redacción se basó en los "Evangelios Apócrifos", lo que dio a la obra un contenido heterodoxo que le hizo ser condenada por la Inquisición y la Sorbona en 1696. Falleció en 1665.

[75] Tomás y Valiente, F.: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII* (Madrid, 1963). P. 181, citado por Thompson, I. A.A. en Elliott John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999, pág. 25.

Nápoles. Declarada insolvente la corona dejó de pagar a los banqueros y fue necesario firmar la paz, tras largas negociaciones, con Holanda. España reconocía, merced al Tratado de Münster, La soberanía y la independencia de la república holandesa, finalizando así un conflicto que se había iniciado ochenta años antes.

Aunque los conflictos con Nápoles y Sicilia poco a poco se diluyeron el rey vivó en el terreno personal graves momentos personales ya que perdió al único hermano que le quedaba vivo, el cardenal-infante don Fernando en noviembre de 1641, y en 1644 falleció su mujer, la reina a los cuarenta y dos años, y, finalmente, en 1646 murió su hijo, el príncipe Baltasar Carlos en quien recaía el futuro de la monarquía al ser el único hijo legítimo de Felipe IV. El problema de la sucesión se convirtió en vital y el rey decidió volver a casarse, esta vez con su sobrina Mariana de Austria, hija de su hermana María la emperatriz y que fue novia de su hijo Baltasar Carlos. De este matrimonio nacieron la infanta Margarita en 1651, inmortalizada por Velázquez en la obra maestra de la pintura: "Las Meninas"; Felipe Próspero nació en 1657 y murió en 1661; y en 1658 Fernando Tomás no llegó a vivir un año. El último de los hijos de los reyes fue el futuro Carlos II, último rey de la dinastía de los Habsburgo.

Velázquez. *Felipe IV* (1653) [76]

Madrid, Museo Nacional del Prado. Óleo sobre lienzo. 69 x 56 cm

[76] Imagen obtenido en bp0.blogger.com/.../s400/untitled.bmp, (3 de mayo de 2008)

El retrato de la página anterior con el busto de Felipe IV carece de aparato. Representa al monarca ya maduro ante un fondo negro y plano. Llama la atención esta falta de atributos simbólicos que Brown y Elliott[77] atribuyen a la evidencia de su poder y reconocimiento universal que hacía innecesario el despliegue de símbolos. Se aprecia en su rostro y en su expresión la huella de los acontecimientos políticos y personales que le tocó sufrir.

A partir de su matrimonio con Mariana el rey se recobró poco a poco de los avatares de la década anterior. Entre 1650 y 1652 se recuperó Barcelona (tras la rendición al ejército real a cuyo mando se encontraba el hijo bastando del rey, Juan José de Austria) y pudo focalizar la energía en la reconquista de Portugal, si bien no era fácil encontrar los recursos necesarios. En 1653 hubo una nueva suspensión a los banqueros, y ello ya hizo ineludible la urgencia de establecer la paz con Francia, si bien no era tarea sencilla porque tanto D. Luis de Haro como el cardenal Mazarino, sucesor del cardenal Richelieu, eran conscientes de que se jugaban su prestigio; ninguno quería ser el primero en iniciar las negociaciones. Además la situación empeoró al verse España atrapada en otra guerra con Inglaterra por el control de los ingleses sobre las rutas marítimas que unían a la península Ibérica con las Indias y el norte de Europa, iniciada en 1656 cuando la flota inglesa interceptó un importante cargamento de plata de las Indias, en aguas de Cádiz, y al año siguiente atacó la flota de regreso en la bahía de Santa Cruz de Tenerife. Todos estos acontecimientos ponían de manifiesto la incapacidad de España para sostener la guerra con Francia.

Finalmente, el tratado de los Pirineos de 1659 llevó la paz a los estados que habían estado más de veinte años guerreando. Fue Velázquez, quien en su condición de aposentador mayor preparó la visita del rey a la frontera para otorgar la mano de la infanta Mª Teresa a Luis XIV. La entrega tuvo lugar en la Isla de los Faisanes el 6 de junio de 1660.

Pese a que el rey siguió con su determinación de reconquistar Portugal sus esfuerzos fueron inútiles y en junio de 1663 el ejército real, al mando de su hijo Juan José de Austria perdió la batalla de Ameixial, anunciando lo que se concretaría dos años

[77] Brown Jonathan - Elliott John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada.

más tarde en la derrota sufrida por los españoles en Villaviciosa. Aquí acabaron las esperanzas de recuperar Portugal.

El rey Felipe IV moría a los sesenta años, en 1665, el 17 de septiembre. Tras cuarenta y cuatro años de reinado que comenzaron llenos de esperanzas y con deseos de renovar la monarquía y se cerraron con derrotas y la pérdida de la hegemonía en Europa, en beneficio de su rival, la Francia de Luis XIV.

El Siglo de Oro que se proclamó al inicio de su reinado sólo pudo serlo en las artes, y ahí es donde Felipe IV tiene su reconocimiento eterno[78].

[78] Elliot, John: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, capítulo: *Retrato de un reinado*. Págs. 29-43.

1.3.- Su valido, el conde-duque de Olivares

Don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, nació el 6 de enero de 1587 en la embajada de España en Roma, ya que desde 1582, su padre –don Enrique de Guzmán- había sido el embajador español ante el Pontífice Sixto V. Fue destinado a la carrera eclesiástica, al ser el segundón de su familia. Estudió en la Universidad de Salamanca, de la que fue nombrado rector en 1603. Era, por tanto, un hombre culto al que le agradaban las bellas artes y la literatura. Fue uno de los espíritus más cultivados de su tiempo. Ello favoreció su relación con Felipe IV, del que ya sabemos su inclinación a las artes. Pero así como el soberano mostró su interés hacia la pintura fundamentalmente, el conde-duque de Olivares estaba más volcado a los libros, lo que le convirtió en un gran bibliófilo. Sus años de infancia en Italia le permitieron conocer la lengua y literatura italiana, de modo que su biblioteca privada contenía una sección importante dedicada a libros "toscanos"[79].

Al fallecer su hermano mayor se convirtió en heredero del título y señoríos de su padre, al cual sucedería en 1607. De haber continuado la carrera eclesiástica seguramente sus lazos familiares le habrían conseguido un capelo cardenalicio y se habría convertido en el rival del cardenal Richelieu del que ya lo fue también como valido del rey. Ambos poseían una gran ambición, y no era mayor la de Olivares que la del cardenal Richelieu. La muerte de su padre fue el punto de arranque de su carrera hasta ganarse el favor real. Su primer paso en este camino fue el cortejo de su prima doña Inés de Zúñiga, dama de la reina, que concluyó con un matrimonio de conveniencia que reforzó la unión entre las dos ramas de la familia, ya que Doña Inés era hija del quinto conde de Monterrey, fallecido siendo virrey de Perú, y su hermano don Manuel de Acevedo y Zúñiga, nuevo conde de Monterrey formó matrimonio con la hermana de Olivares, sellándose de este modo una alianza familiar, la de los Guzmán-Zúñiga, rivales de los Sandoval, a los que acabarían por derrotar.

Pese a esta rivalidad, en un momento de debilidad, Francisco Gómez de Sandoval Rojas y Borja, duque de Lerma, valido del rey Felipe III, accedió al nombramiento de Olivares como uno de los gentilhombres de cámara del príncipe

[79] Elliott, John: *El conde – duque de Olivares*. Editorial Crítica, S.A., Barcelona, 1990. pág. 34.

Felipe, el cual contaba en ese momento diez años de edad, y a quien, con ocasión de su matrimonio con Isabel de Borbón, se le concedía casa propia. Este nombramiento permitió a Olivares ganarse el favor y el afecto del joven príncipe, a base de una mezcla de autoridad y adulación cuidadosamente medida. De este modo, poco a poco se fue convirtiendo en una figura imprescindible en el entorno del príncipe. La repentina enfermedad de Felipe III en 1610 aceleró la llegada al poder de Baltasar de Zúñiga, que era el ayo del futuro rey, y de su sobrino Gaspar de Guzmán, conde Olivares, consiguiendo esta dinastía imponerse a la de los Sandoval, finalmente.

Con el traslado de poderes del rey Felipe III a Felipe IV no hubo únicamente un cambio de soberano, lo hubo también de equipo de gobierno; así, el primer acto de gobierno de Felipe IV fue ordenar a Cristóbal Gómez de Sandoval-Rojas y de la Cerda, duque de Uceda, que había sucedido a su padre, Francisco Gómez de Sandoval Rojas y Borja, duque de Lerma, como valido del rey Felipe III, que cediese las llaves y los documentos de Estado a Baltasar de Zúñiga, mientras que los cargos del duque de Uceda en la Casa Real, de gran importancia, ya que eran la llave de acceso al monarca, le fueron arrebatados y entregados a Gaspar de Guzmán, conde Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor desde 1625.

Zúñiga y Olivares actuando al unísono, desarticularon el poder de los Sandoval siguiendo los mecanismos que anteriormente había utilizado el duque de Lerma y que consistían en asegurarse el favor del rey y el acceso directo al mismo. De este modo Olivares ocupó los cargos cortesanos de sumiller de corps y caballerizo mayor, que permitían una constante asistencia al joven monarca tanto dentro como fuera del Alcázar Real. Los objetivos de los nuevos gobernantes eran reformistas; querían acabar con las costumbres que habían convertido el régimen de Lerma y Uceda en corrupto. Zúñiga y Olivares deseaban restaurar el nivel de justicia del reinado de Felipe II. Este deseo se materializó en ellos mismos a través de su propio ejemplo y la exhortación pública, amparados por el rigor de la ley. De hecho, una de las primeras medidas que adoptaron fue la de la creación de una Junta de Reformación con el objetivo incuestionable de "tratar de desarraigar los vicios, abusos y cohechos"[80].

[80] Archivio di Statu, Mantua. Archivio Gonzaga, serie E. XIV.3 *busta 624*, copia, de de un decreto del mes de abril de 1621. Citado por Brown, Jonathan - Elliott, John en *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Santillana Ediciones generales, S.L. Madrid, 2003, pág. 16.

En este primer momento, mientras Baltasar de Zúñiga dirigía los negocios del gobierno, que conocía bien, Olivares afianzaba su poder entre batidores. A la muerte de Zúñiga, en octubre de 1622, Olivares redobló los esfuerzos en la línea de reformas, lo que hace suponer que fue él el gran impulsor de la campaña reformista.

Olivares, desaparecido su tío, se convirtió en el valido de Felipe IV. La larga y profusa relación de estos dos hombres es un factor fundamental en la historia del reinado de Felipe IV. Su primera preocupación fue transformar al adolescente Felipe en el rey Felipe el Grande, convirtiéndolo en un rey activo, trabajador y servidor del bien público como lo fue su abuelo Felipe II y desterrar así la imagen de ociosidad de su padre, que delegó el poder en su valido. Olivares rehusó el título de *privado o valido* y prefirió que se le conociera como el "fiel ministro" del rey[81]. Con la dirección de Olivares el rey llegó a ser un monarca consciente, pero fundamentalmente destacó por su inclinación a las artes y devino, al igual que otros miembros de su familia en un experto coleccionista de pinturas. Felipe IV incrementó las colecciones reales en unos dos mil cuadros durante su reinado[82].

Pero preparar al joven Felipe llevó su tiempo. Olivares, por tanto, consiguió presentarse ante este joven rey como el hombre mejor preparado para educarle. Su capacidad para moldear al rey según sus propios pareceres fue la clave de su éxito. Al igual que todos los validos del siglo XVII empleó su ascendencia sobre los recursos de la corona para afianzar su poder y rodearse de adeptos, en primer lugar su grupo familiar: Los Guzmán, los Zúñiga y los Haro, a quines recompensó con nombramientos y cargos, así a su cuñado el conde de Monterrey le hizo virrey de Nápoles, pero también extendió esta red clientelar entre la aristocracia y la burocracia. Aunque también prestó atención a la opinión del pueblo. En su *Gran Memorial* de 1624 decía: "Siempre conviene tener atención a la voz del pueblo"[83], influido por Lipsio, el humanista que, como hemos visto, se convirtió en guía de gobernantes en el siglo XVII, y que postulaba la idea de servicio y deber.

---

[81] Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700.* Obra citada, pág. 213.

[82] Este importare aspecto del reinado de Felipe IV, concebido por Olivares como príncipe de los mecenas se desarrolla en el apartado siguiente.

[83] Elliott y la Peña: *Memoriales y cartas, i, doc. i.* Citado por Elliottt, John en *Conservar el poder: El conde-duque de Olivares* en *El mundo de los validos.* Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999, pág. 174.

En palabras de Elliott: "El Gran memorial constituye, ante todo y sobre todo, un documento pensado para la educación del rey"[84]. Se suponía que sólo él había de leerlo, y contenía largos capítulos de índole puramente descriptiva e informativa, junto a otros de naturaleza didáctica o de planteamiento de planes de acción. Una buena parte del documento se ocupaba de los problemas de justicia, de administración y de gobierno, que para él significaba una monarquía más fuerte. Para Olivares la llave de la salvación de España era lograr la restauración y afirmación del poder real[85].

El conde-duque aspiraba fundamentalmente a conseguir una reforma de la estructura constitucional inspirada en la unión; lo que posteriormente sería el proyecto de una "Unión de Armas" que conllevara el apoyo mutuo en caso de agresión; quería eliminar las barreras institucionales que dividían los diferentes reinos, a fin de que todos los españoles se rigieran por las mismas leyes (las de Castilla) y los cargos fueran ocupados por méritos sin que el origen (la provincia o el reino) fuera determinante. El objetivo era aliviar la carga fiscal de Castilla, utilizar mejor los recursos de la Monarquía y que esta fuera más coherente e integrada, donde las cargas y beneficios estuviesen distribuidos de forma equilibrada, hubiera reciprocidad y lealtad al rey, así como imbuir la idea de colaboración, cooperación y asistencia mutua, que fuera calando y así poder desterrar el aislamiento secular de los territorios de la corona Sin embargo este proyecto no tuvo éxito, ya que los diferentes reinos y provincias temieron ver disminuidos sus privilegios y soportar la presión fiscal que arrastraba Castilla.

En el citado *Gran Memorial* de 1624, Olivares deja claro este objetivo de unidad que mantuvo los veintidós años de su mandato: "Tenga V. Majd. Por el negocio más importante de su monarquía el hacerse rey de España; quiero decir, señor, que no se contente V. Majd, con ser rey de Portugal, de Aragón, de Valencia, conde de Barcelona, sino que trabaje y piense con consejo maduro y secreto por reducir estos reinos de que se compone España al estilo y leyes de Castilla…"[86].

---

[84] Elliott, John: *El conde-duque de Olivares*. Obra citada, pág. 192.
[85] Ibidem, pág. 193.
[86] Elliott y La Peña, *Memoriales y cartas, 1*, pág. 96. Citado por Elliott, John en *España y su mundo 1500-1700*, Alianza Editorial, Madrid 1990, págs. 216-217.

Este proyecto resultaba arduo y peligroso porque atentaba contra uno de los principios fundamentales que la monarquía había tenido siempre: su respeto hacia la diversidad constitucional; él era consciente de esta realidad pero creía que los beneficios obtenidos serían de tal evidencia que acabaría por ser aceptado. No fue así y lo confirmaron las rebeliones de Cataluña y Portugal en 1640, que, finalmente, como hemos, visto propiciaron su caída.

De este modo comunicaba el rey a todos los *consejos* el 24 de enero de 1643 el cese de su valimiento:

> "Muchos dias ha que me hace instancia continua el conde-duque para que le dé licencia de retirarse por hallarse con grave falta de salud, y juzgar él que no podrá satisfacer con fé sus deseos á la obligación de los negocios que le he encomendado, y yo lo he ido dilatando cuanto he podido por la satisfaccion grande que tengo de su persona, y la confianza que tan justamente nacida de las experiencias continuas que tengo del celo, amor y limpieza é incesante trabajo con que me ha servido tantos años; pero viendo el aprieto con que estos últimos dias ha hecho viva instancia por esta licencia, he resuelto el dársela, dejando á su albedrío el usar de ella cuando quisiere. Ha partido ya apretado de sus achaques, y quedo con esperanza de que con la quietud y reposo cobrará salud para volver a emplear en lo que conviniere á mi servicio. Con esta ocasión me ha parecido advertir al consejo-*que la falta de tan buen ministro no la ha de suplir otro mas que yo mismo; pues los aprietos en que nos hallamos piden toda mi persona para su remedio*"[87].

El hispanista Elliott, en el prefacio de su biografía sobre el conde-duque[88] señala que pese a ser Olivares el estadista español más relevante del siglo XVII ha recibido un tratamiento bastante exiguo por parte de los grandes especialistas en la historia de Europa, y señala a Cánovas del Castillo como el hombre que estudió su carrera, sugiriendo que sus actividades y sus ideas merecían más atención de la que habían recibido hasta entonces. Dicha atención no la recibió sino cincuenta años más tarde

[87] de Castro y Rossi, Adolfo y de Guzmán, Gaspar: *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV*. Publicado en 1847, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la revista Médica. Digitalizado el 30 de mayo de 2007, procedente de la Universidad de Oxford, pág. 155.
[88] Elliot, John: *El conde-duque de Olivares*. Obra citada.

cuando se escribió su primera y única biografía hasta el momento, pero no por parte de un historiador especializado, sino que vino de la mano de un médico y hombre de letras brillante, como fue Gregorio Marañón. En esta biografía pone el acento en su carácter, cuyo rasgo más dominante era la pasión de mandar, como reza el título de la misma.[89]. Veamos, pues, el perfil del de-duque a través de ambos autores:

> "Tenía el conde duque-Olivares, D. Gaspar de Guzmán, al tomar realmente las riendas del poder, menos de treinta años; y era hombre de temperamento sanguíneo, colérico, de feliz memoria y buen discurso, aunque sin experiencia política alguna; habiendo mostrado ya grande astucia con saber mantenerse en la cámara del príncipe, a pesar de los recelos primero, y luego de la enemistad de Lerma, contra el cual trabajó en verdad cuando pudo, durante la decadencia de su favor, coligado con el partido que le era opuesto. Parece que al principio no fuese Olivares simpático al príncipe, que no supo pasarse luego sin él por tantos años. Verdad es que, al decir de Luis Mocénigo, era muy distinto su proceder del de otros favoritos; veía poco a su señor. Le trataba con rigor, en lugar de persuadirlo o rogarle; parecía como si diese órdenes, y aunque lo viera ya con opinión formada, mantenía a todo trance la suya propia. Era, de otra parte, incansable en los negocios; y, por consagrase a ellos, abandonó todo género de diversiones, asistiendo sólo por acompañar al rey. Su entendimiento se inclinaba naturalmente a la paradoja; complacíase en todo lo nuevo y extraordinario; forjábase fácilmente quimeras; cualquier intento imposible, lo tenía por obvio, hasta que las dificultades, que despreciaba al principio, sobrevenían y lo aterraban, cogiéndole de improviso". Añade Cánovas, sumándose a la opinión de Mocénigo, que: "Lo que Mocénigo dijo lo confirma el embajador Francisco Corner que era el conde-duque de muy capaz entendimiento, que estaba siempre sobre los negocios, alimentando únicamente su alma con las ideas del poder"[90].

---

[89] Marañón, Gregorio: *La pasión de mandar*. Obra citada.

[90] El historiador y político Antonio Cánovas del Castillo nos deja este retrato del Conde-duque, que él atribuye a Luis Mocénigo. Cánovas del Castillo, Antonio: *Bosquejo histórico de la Casa de Austria en España*. Editorial Algazara S.L., Málaga 1992, págs. 230-231.

Pero como señala Esperanza Yllán Calderón la visión que Cánovas tenía del conde-duque fue variando conforme él mismo se adentró en el ejercicio político en el régimen de la Restauración, de la segunda mitad del siglo .XIX; así, al retirarse de la política, decepcionado por el fracaso del proyecto político que él creó, comprendió mejor la actuación política del conde-duque al punto de identificarse con él[91].

El doctor Gregorio Marañón apoya sus investigaciones sobre Olivares analizando los retratos que de él realizó Velázquez:

Velázquez: *Conde-Duque de Olivares*. (1624)[92]

Museo de Sao Paulo. Óleo sobre lienzo, 203 x 106 cm.

[91] Illán Calderón, Esperanza. Estudio preliminar de *La pasión de mandar.* Obra citada.

[92] Colaboradores de Wikipedia. *Museo de Arte de São Paulo* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008 [fecha de consulta: 5 de julio del 2008]. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Museo_de_Arte_de_S%C3%A3o_Paulo&oldid=18598079>.

El conde- duque fue, después de Felipe IV, el modelo más frecuente de Velázquez, el cual nos ha legado con maravillosa fidelidad su iconografía pictórica. Fundamentalmente los retratos de Olivares que pintó Velázquez transmiten el poder que emanaba de este hombre. En este retrato de 1624, en el que porta la llave de dorada de su cargo de sumiller de *corps*, el primero que le hizo, destaca su imponente físico y nos muestra que se trataba del tipo morfológico ancho o pícnico[93]. La talla no era muy alta; el examen de su armadura confirma la estatura más bien alta, pero no excesivamente. Lo que físicamente llamaba más en él era la corpulencia que debía darle, a pesar de su no exagerada estatura, un aspecto imponente.

"De este manantial anatómico –nos dice Marañón-, brotaba su pasión de mando, su ambición social, su seriedad, su inmensa capacidad de trabajo"[94].

[93] Según el doctor Marañón, y desde el punto de vista morfológico, los hombres poseídos de la pasión de mandar se dividen en dos grandes grupos: el fuerte, ancho y rechoncho, con tendencia a la obesidad,, que en la terminología moderna se denomina *pícnico*; y el enjuto, aguileño, delgado o, según esta terminología *asténico*. Cada uno de estos dos grupos poseen un espíritu y un temperamento distintos. El pícnico propéndela humor con alternativas ya de exaltación hipomaníaca y de optimista sensualidad, ya de depresión y melancolía. En suma, lo que llaman los psiquiatras el temperamento cicloide o ciclotímico. El asténico, en cambio, suele poseer un espíritu y un temperamento frío e irritable, rígido, reconcentrado, de gran vida interior. En suma, lo que los psiquiatras denominan temperamento esquizoide o esquizotímico. El gran jefe pícnico y cicloide se eleva gracias al dinamismo comunicativo de sus fases hipomaníacas, en las que rebosa optimismo, de proyectos grandiosos y a veces temerarios, de energía y de sentido práctico, de confianza en sí mismo, fácilmente comunicativa, y de energía incansable y absorbente para el trabajo. (Marañón, Gregorio: *La pasión de mandar*. Obra citada, págs. 93-94).

[94] Marañón, Gregorio: *La pasión de mandar*. Obra citada, pág.103.

Velázquez: *Conde-Duque de Olivares*. Hacia 1626-1627[95]

Museo:Hispanic Society of America. Óleo sobre lienzo, 222 x 137,8 cm

El doctor Gregorio Marañón, basándose en este retrato de Velázquez en torno a los cuarenta años, que coincide con el momento de su máximo poderío, amplía aún más los principales rasgos de su personalidad: "Destaca su cuerpo robusto, con tendencia a la adiposidad, pero aún proporcionado; su cabeza grande y cuadrada, con la peluca; su nariz gruesa; su mirada; su mirada más maliciosa que imperativa; su robusta mandíbula inferior; y la típica disposición del bigote en abanico, que conservó hasta los cincuenta años. Ostenta ya en el lado izquierdo el lazo de sumiller, que falta en el retrato anterior, y con la mano derecha empuña el látigo, símbolo de su preciado cargo de caballerizo mayor. El conjunto ofrece el acento aparatoso de toda la iconografía del Valido, más

[95] Imagen obtenida en: http://online-media.uni-marburg.de/kunstgeschichte/sds/secure/dresden/spanien/velazquez/galerie/0008.html (15 julio 2008)

que temible, teatral. Sobre todo – sigue diciendo Marañón – resalta el aire bondadoso de su mirada, que tan sólo la sugestión de la leyenda de su maldad nos ha podido inducir a los comentaristas a considerar como fiera y cruel. Es ni más ni menos que la mirada de un buen hombre que, en todo caso, trata de endurecerla con el gesto ceñudo y los empinados bigotes”[96].

Velázquez: *Retrato ecuestre del conde-.duque Olivares* (1638) [97]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre Lienzo, 313 x 239 cm

[96] Marañón, Gregorio: *La pasión de mandar*. Obra citada. Págs. 96-97.
[97] Imagen obtenida en: www.biografiasyvidas.com/.../fotos/5g.jpg (7 de mayo 2008)

Diez años más tarde el retrato ecuestre, tal vez más conocido del conde-duque, también realizado por Velázquez, muestra ya de forma mucho más contundente la autoridad y poder de Olivares.

El escocés Sir William Stirling, que fue uno de los primeros biógrafos de Velázquez, narra el realismo que emana de sus realizaciones pictóricas, y refiriéndose concretamente al rey, su valido y los caballos que montaron, dice: "Ningún artista copió la naturaleza con tanta fidelidad como Velázquez: sus caballeros y sus aldeanos son lo que representan y ni poetizó lo vulgar, bien menos vulgarizó lo poético. En la pintura de un retrato no conocía rival. Así lo declaraba a menudo nuestro gran pintor Wilkie, añadiendo que las figuras de Velázquez viven y respiran, y parecen quererse salir de sus dorados marcos. Así es que las personas de Felipe IV y de su ministro Olivares nos son hoy día tan familiares. (…) Al ver sus caballos se nos figura hallarnos en las riberas del Betis o entre los cartujos de Jerez. Y nótese que este pintor de reyes y de caballos ha sido comparado por algunos a Claudio de Lorena en el paisaje, (...)"[98].

Velázquez, en esta pintura reconoce el poder de Olivares representándole a caballo; este honor sólo estaba reservado generalmente a los jefes de estado. El conde – duque aparece con el sombrero adornado con plumas, el bastón de mando y la coraza ornamentada en oro sobre el caballo en corbeta, el cual mira hacia lo que parece representar una batalla; Por el contrario, él mira de frente al espectador, apareciendo como el hombre de dotes militares que había conseguido, con los ejércitos del rey, innumerables triunfos.

En relación a este retrato el doctor Marañón nos dice: "Corresponde a una de sus fases hipomaníacas, en las que se creía dueño de los resortes de la victoria y émulo de la grandeza real. (…) Bajo su delirio exterior – al parecer del doctor -, el alma del Valido empezaba a paladear la amargura del desengaño; y es fácil descubrir su huella en la mirada del jinete. (…) El retrato es, pues, todo "gesto", que es el arma de los dictadores, sobre todo de los meridionales"[99].

[98] "Crónica Literaria", en *Revista Española Ambos Mundos. Tomo tercero*. Publicada en 1855, Madrid, establecimiento tipográfico de Mellado. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 2 de enero de 2007, pág. 787. Nótese la cita a Claudio de Lorena.
[99] Marañón, Gregorio: *La pasión de mandar*. Obra citada, pág. 99.

1.4.- La Corte de Felipe IV

En palabras de Brown y Elliot: "La corte del rey de España semejaba un esplendido teatro sobre cuyo escenario estuviese perennemente el actor principal. Las acotaciones escénicas abarcaban hasta el último detalle, los decorados, si bien algo anticuados, resultaban imponentes, y el resto del reparto era verdaderamente enorme. Lo único que faltaba era un director genial capaz de orquestar la acción y efectuar los preparativos necesarios que garantizasen los más brillantes efectos teatrales. Ese perfecto director existía en la persona del conde-duque Olivares, quien había aprendido el oficio en Sevilla, la más teatral de las ciudades"[100] .

El Palacio del Buen Retiro, construido por Felipe IV en las afueras de Madrid en la década de 1630, sintetiza la historia de la corte, sus festejos y el modo como el conde-duque Olivares quiso a través de la construcción de este palacio recuperar el esplendor conseguido en los tiempos de Carlos V y Felipe II y mostrar a las demás cortes de Europa el poder de la monarquía española. Olivares proporcionó un centro único que aglutinó la vida social y artística, ya que con Felipe III ese centro no existió pues este rey estaba permanentemente ausente, en Aranjuez o en sus cazaderos. El conde-duque vio las posibilidades de la corte como instrumento de gobierno en armonía con la inclinación de su generación a concebir la vida pública en clave teatral. Ello no lo habría podido realizar de no haber contado con la materia prima excelente del que estaba destinado a ser el actor principal: Felipe IV. También vio las posibilidades de hacer de la corte un centro de las artes y de la cultura, en clave de escaparate al exterior para que pudiera apreciarse la grandeza del monarca. Felipe IV se convirtió así en el gran mecenas de las artes y en un impulsor del coleccionismo.

Pero previamente a su construcción el palacio considerado sede de la corte era El Alcázar, antigua fortaleza musulmana sobre la ribera del Manzanares que fue reconstruida por Carlos V y posteriormente remodelada por Felipe II, una vez que decidió convertir a Madrid en capital del Reino, dirigiendo estas obras el arquitecto Luís

[100] Brown, Jonathan – Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, pág. 31.

de la Vega. En los reinados de Felipe III y Felipe IV se embelleció con nuevas obras, pero fue en el reinado de éste último donde alcanzó en extremo belleza y elegancia[101].

La imagen que aparece a continuación refleja el aspecto que tenía El Alcázar tras las obras de modernización de la fachada principal realizadas por el arquitecto de la corte, Juan Gómez de Mora, durante el periodo de Felipe III. Los aposentos más importantes estaban en la planta principal, y el aposento del rey, que daba al Manzanares, se hallaba a la izquierda de las dos torres, en el ala sudoeste[102].

El palacio del Alcázar fue destruido por un incendio la nochebuena de 1734. Sobre su solar se erigió el actual palacio Real.

El Alcázar en el siglo XVII[103]

[101] de Mesonero Romanos, Ramón: *Manual de Madrid: Descripción de la Corte y de la Villa*, publicado en 1833, Imprenta de D.M de Burgos. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 8 de junio de 2007.
[102] Elliott, Jhon: *El conde-duque de Olivares*. Obra citada, pág. 24.
[103] Imagen obtenida en:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Alcazar_de_Madrid_siglo_XVII.jpg (7 de mayo 2008)

El Alcázar cumplía la doble función de residencia permanente del rey y sede de su gobierno. Por el carácter "mixto" de la corte (combinación de lo público y lo privado), ésta englobaba a los miembros de la casa real y a los de la administración central. He ahí lo que se ha comentado más arriba, y en el apartado dedicado a su figura, del propio Olivares. Por este motivo es difícil estimar las dimensiones de la corte con exactitud. Siguiendo a Jonathan Brown y John Elliott[104] podemos decir que la "corte" entendida como casa real incluía unas mil setecientas personas, y entendida como gobierno central estaba formada quizás por unas cuatrocientas, entre miembros y funcionarios de los consejos reales y secretarios del rey. Pero además de esas dos mil personas existía un amplio pero mal definido círculo de gentes vinculadas en mayor o menor medida con la corte: altos dignatarios de la Iglesia, predicadores reales[105] y miembros de la nobleza que se establecieron en la capital, o solían poseer o alquilar casa en ella para efectuar visitas regulares. Había también una importante comunidad extranjera estrechamente vinculada a la corte, formada por diplomáticos acreditados o en visita, desde los nuncios papales a los embajadores de pequeños estados como Módena o Luca.

La corte albergaba todas las realidades de su tiempo y Junto a todos los personajes descritos anteriormente se encontraban, entre los huéspedes del Palacio Real, los bufones, los enanos, monstruos e idiotas, "sabandijas" u "hombres de placer"[106], destinados al entretenimiento del rey, la reina, príncipe e infantes. Velázquez los pintó con la misma maestría con que pintó la España memorable oficial, al punto que en 1865 el pintor Édouard Manet escribía desde Madrid a un amigo diciendo, con referencia al *Pablo de Valladolid (El cómico*) que: "Quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya realizado jamás es el cuadro que se titula *Retrato de un actor*

[104]Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, págs. 37 y siguientes.

[105] Sobre la figura de los predicadores ver el libro de Fernando Negredo del Cerro, *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*. Editorial ACTAS, Madrid 2006. Se trata de la versión resumida y divulgativa de su tesis doctoral, donde se da a conocer la intervención en tareas gubernativas de la Iglesia en el Barroco, trazando la vida y obra de un grupo de eclesiásticos muy concretos: los predicadores reales; su ámbito de actuación –La Capilla Real- sus carreras profesionales, sus clientelas y patronazgos, etc. Se analiza también los discursos predicados y su persistencia en el tiempo, ayudando a comprender las herramientas que fueron creando un horizonte de creencias que se perpetuó aún después del reinado de Felipe IV.

[106] Así los designa un inventario de Palacio hecho en 1666, y mencionado por el catálogo del Museo del Prado, de Madrazo. Aclaración hecha por José Deleito y Piñuela en Deleito y Piñuela, José: *El rey se divierte.* Alianza editorial, Madrid 2006, pág. 129, nota al pie nº 64.

célebre de la época de Felipe IV. El fondo desaparece. Es aire lo que rodea al personaje, vestido todo él de negro y lleno de vida”[107].

Los encontraremos más tarde cuando desarrollemos la decoración del palacio del Buen Retiro.

Velázquez: *Pablo de Valladolid*. (Hacia 1635)[108]
Madrid, Museo del Prado, Óleo sobre lienzo. 209 x 123 cm

[107] Portús, Javier, en la presentación de *Los grandes genios del arte: Velázquez*. Unidad Editorial, S.A. Madrid, 2005, pág. 106.
[108] Imagen obtenida en: http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros11.htm (29 de mayo 2008)

Manet**:** *Pífano, (*1866)[109]

París, Musée d´Orsay. Óleo sobre lienzo, 160 x 98 cm.

Manet quiso emular a Velázquez con su obra *Pífano* en la que, al igual que en el *Pablo de Valladolid,* no se distingue el límite entre el plano horizontal del suelo y el vertical del fondo, coloreado de un gris muy poco matizado. La obra fue rechazada por el jurado del Salón 1866, formado por pintores clasicistas, y forma parte de aquellas que generaron el entusiasmo de Emile Zola por el pintor.

[109] Imagen obtenida en: http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/VELAZQUEZ/Manet.htm (12 junio 2008)

Manet, en esta pintura, elimina cualquier detalle y se centra en la figura que está representada ante un fondo totalmente neutro. Destaca el marcado contraste de los tres colores principales: rojo, blanco y negro, que dominan la imagen, cuya bidimensionalidad queda acentuada por el contorno negro. Con esta pintura, Manet elevaba a la categoría de retrato oficial un asunto propio de una escena de género.

La etiqueta y protocolo de Palacio eran de una rigidez extrema, deudora de la corte borgoñona que introdujo en España Carlos V. Desde ese momento una serie de reglamentaciones escritas que se conocían como "etiquetas de palacio" regulaban absolutamente todos los detalles de la vida en palacio. El objetivo de las etiquetas era establecer una disciplina y decoro en aras a realzar la figura del monarca considerado en aquel periodo histórico como un ser semidivino alejado del común de los mortales. Esta naturaleza elevada hacía que permaneciera fuera de la mirada pública. Esta rígida etiqueta "austriaca" encuadraba una jerarquía cerrada en la que cada cual ejercía su función de forma intransferible, de tal modo que hay una anécdota conocidísima que José Deleito y Piñuela atribuye a Madame d'Aulnoy[110] (quien la recogió de la tradición oral), y J.H. Elliott, por su parte indica que fue contada por Bassompierre[111], embajador francés, quien aseguró habérsela oído a otro gentilhombre de cámara, el marqués de Povar[112]. Según esta anécdota el desencadenante de la muerte de Felipe III se debió a esta rigidez de la etiqueta en la corte, ya que mientras el monarca despachaba su correspondencia un día de invierno, para protegerle del frío le colocaron un brasero tan próximo que el calor le daba directamente en la cabeza. El monarca, estoico, no se quejó. El marqués de Tovar viendo la situación molesta del rey se la comunicó al duque de Alba, gentilhombre de cámara, pero éste alegó que el encargado de dicho servicio era el duque de Uceda. Al intentar avisarle se supo que no estaba en Madrid. Ni Tovar ni Alba se atrevieron a apartar el brasero por temor a transgredir la etiqueta. Al regresar precipitadamente Uceda el rey estaba agotadísimo; esa noche tuvo fiebre alta y le sobrevino una erisipela que, al agravarse, le ocasionó la muerte.

[110] Deleito y Piñuela José: *El rey se divierte.* Obra citada, pág. 113.
[111] Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700*. Obra citada, pág. 189.
[112] Enrique de Ávila y Guzmán, Marqués de Povar, fue virrey de Valencia entre 1622-1627.

Coinciden también en resaltar el carácter más que humano de la persona que estaba en el centro de la corte José Deleito y Piñuela y J.H. Elliott[113], esta vez coincidentes en su fuente: el viajero francés Antonio Brunel, quien narra que la etiqueta impedía que nadie montara un caballo una vez que éste hubiera sido montado por el rey; así el duque de Medina de las Torres regaló un caballo extraordinario a Felipe IV, quien lo devolvió indicando que sería una verdadera pena que tan noble caballo no volviera a ser montado nunca por nadie.

Pero además de ser la corte la residencia de un rey casi divino, era el centro del poder político y administrativo, donde al igual que en el resto de sociedades modernas europeas se combinaba lo público y lo privado, o si se quiere lo personal y lo burocrático. De este modo, tanto el duque de Lerma como el conde-duque Olivares combinaron sus obligaciones de gobierno con los cargos de corte de sumiller de corps y caballerizo mayor, lo cual les proporcionaba una proximidad íntima con el rey en el interior y en el exterior de palacio. Sin embargo no era sólo poder político y administrativo el que se irradiaba hacia el exterior desde la habitación del monarca. La corte moderna servía también como "centro ejemplar"[114] de alcance nacional e internacional al mismo tiempo. La rivalidad de los príncipes europeos se reflejaba, inevitablemente, en la exhibición competitiva de las cortes.

A nivel nacional la corte estaba equipada y tenía un gran papel que cumplir, tanto en la educación, en el gusto, como educación en las formas y educación para el servicio. Además, al igual que otras cortes europeas, cumplía tres funciones fundamentales: la ya citada de ser el centro del poder político y económico; apoyar y proteger el carácter sacro de la monarquía; y ser un centro ejemplar, tanto para nacionales como para extranjeros.

Madrid giraba en torno a la corte, pero es que la ciudad había surgido para satisfacer las necesidades de la casa real y de la elite cortesana. "Sólo Madrid es corte" rezaba un dicho del siglo XVII, y en *Solo Madrid es Corte y el Cortesano en*

---

[113] Obras citadas: Deleito y Piñuela, José: *El rey se divierte*, pág. 114 y Elliott John: *España y su mundo*, pág. 183.

[114] Expresión acuñada por Clifford Geertz, *Negara, The theatre State in Ninetttnth-Century Bali*, (Princenton, 1980) pág.13. Citado por Elliott, John en *España y su mundo 1500-1700*, pág. 184.

Madrid[115], encontramos un libro histórico-político que refleja en sus páginas esta nueva realidad: comienza con una "laus Matriti" a la que sigue una serie de "dogmas" encaminados a ilustrar el entendimiento, fortalecer la voluntad y perfeccionar la memoria práctica del que ha de desenvolverse en el caos madrileño[116].

La Corte de Madrid fue también el centro donde se tomaron decisiones políticas que afectaron a un gran imperio económico; en ella se daban cita banqueros de toda Europa con el fin de lograr y obtener ventajas económicas y hacer negocios a través de esta extensa Monarquía. Madrid no fue un caso insólito, el "modelo cortesano" se asentó también en las grandes ciudades europeas, reformadas o creadas precisamente en esta época (Roma, París, Viena, Turín, etc.), con sus grandes palacios, monumentos y avenidas que hicieron de ellas auténticos teatros del poder.

Cobraron gran importancia las fiestas de corte donde el conde-duque Olivares se reveló como hombre experto. Fueron numerosas, y contrastaban aquellos divertimentos, bullicios y despilfarro con la miseria pública y los reveses militares y políticos que condujeron finalmente a la decadencia y ruina. No obstante hay que señalar que las fiestas palatinas de más coste se celebraron en la primera parte del reinado, durante la juventud del rey y antes de los grandes desastres que acabaron desmembrando aquella inmensa monarquía hecha de agregaciones. Durante los primeros veinte años del reinado se sucedieron continuamente mascaradas, cacerías, corridas de toros, bailes, cabalgatas, banquetes, representaciones escénicas. Certámenes poéticos que a su vez se combinaban con procesiones religiosas y otras ceremonias profanas o eclesiásticas.

De este modo Ramón Mesonero Romanos, en 1844, describía el carácter de la corte de Felipe IV:

> "El reinado de Felipe IV fué el más brillante de Madrid, si bien se iba sintiendo en él la inevitable ruina del imperio colosal de Cárlos V y Felipe II; pero el carácter particular del joven rey, la elegante cultura de su corte, y las brillantes escenas con que supo encantar su ánimo el conde-duque de Olivares

[115] Madrid, A. García 1658, de Alonso Núñez de Castro.
[116] de Zabaleta, Juan, Cuevas García, Cristóbal: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde.* Editorial Castalia, 1983, pág. 51.

dieron a Madrid una animación y una elegancia en que solo excedió después la brillante corte de Luis XIV. La venida del príncipe de Gales para pedir por esposa a la hermana del rey, fue motivo de funciones magníficas" [117].

En torno al rey se aglutinaban los genios del Siglo de Oro: Lope de Vega, Quevedo, Calderón, que obtuvo el título oficial de *ingenio de la corte*, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Solís, Mendoza y otros muchos; el propio rey mezclaba sus composiciones con las de ellos en las academias, certámenes y comedias que diariamente se ejecutaban en los palacios [118]. No obstante, cuando Felipe IV fue coronado nuevo monarca ya existía una vida literaria y artística establecida. Su coronamiento lo que hizo fue aportar nuevo dinamismo y nuevas oportunidades para nuevos artistas. Lo que aportó el conde-duque Olivares fue su inclinación a favorecer, como hijo de Sevilla, a compatriotas que acudían a la corte en busca de promoción. Los sevillanos deseosos de encontrar un lugar en la corte acudían al bibliotecario y confidente de Olivares, Francisco de Rioja.

Indudablemente el vínculo de Olivares con la capital del mundo atlántico aportó a Madrid la tradición sevillana de mecenazgo de las artes y las letras que el conde-duque supo aprovechar tan bien para enaltecer y ensalzar la figura y la majestad del rey. Pero la más importante aportación de este vínculo sevillano fue, si lugar a dudas, el artista que tanto ayudaría al rey en su papel de gran coleccionista y mecenas: Diego de Silva y Velázquez. El bisabuelo del rey, Carlos V, y su abuelo Felipe II ya se habían distinguido por su afán coleccionista y su papel de protectores de las artes. Merced a esta vocación las colecciones reales eran ya de gran categoría y valor. Este sería, quizás, el único aspecto en que Felipe IV igualó o superó a sus venerables antepasados.

[117] Mesonero Romanos, Ramón: *Manual Histórico–topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Imprenta de D. Antonio Yenes, Madrid 1844. Procedente de la Biblioteca Pública de Nueva York, digitalizado el 21 de agosto de 2007, pág. 17.
[118] Ibidem, pág. 18.

2.- Contexto científico, artístico, cultural español en el siglo XVII

Es verdad que el siglo XVII fue un siglo de guerras continuadas y costosas, de recesión económica, de grandes mortandades, conflictos y crisis de toda índole, pero también es el siglo en que surge un arte y un pensamiento: el Barroco, que rompe con los conceptos clásicos y es de una gran complejidad; la ciencia fue replanteada, y aquellos replanteamientos condujeron a una revolución científica. Para muchos esta crisis fue de crecimiento y se consolidó una nueva economía a la que denominaron *capitalismo* y con la que se superaría el mundo *feudal* y emergería una nueva clase, la *burguesía*. Todo esto se dio en un contexto de explotación de las regiones más lejanas de la tierra en beneficio del continente europeo; es decir, se fijaron los *imperios coloniales*.

Los autores[119] que han dedicado sus estudios a esclarecer el aspecto científico español en esta centuria señalan tres periodos: el primero coincide con el reinado de Felipe III y con autores como Rodrigo Zamorano, Martín Cortés, Pedro Medina, Pedro Alonso Barba, Diego Ufano, Bernardo de Cienfuegos, etc. que fueron traducidos en numerosas ocasiones a otros idiomas muestra el alto nivel del que todavía gozaba la ciencia española en su proyección de la época renacentista; el segundo periodo abarca los cuarenta o cincuenta años centrales del siglo, el momento en que los autores españoles ya no pueden permanecer a espaldas de las innovaciones científicas europeas; no obstante hubieron dos corrientes, la de los que las aceptaron y la de los que se mostraron intransigentes; finalmente, el tercer periodo comprende aproximadamente los últimos veinticinco años de la centuria. Es el momento de inflexión en que se produce el viraje hacia la aceptación sistemática de la nueva ciencia moderna y hacia la negación del pensamiento tradicional, y donde a los científicos españoles se les puede llamar con pleno derecho *modernos;* "la sociedad en la que viven, y principalmente sus opositores,

[119] López Piñero, José María: *La Introducción de la Ciencia Moderna en España, Revista de Occidente*, Madrid, febrero 1966, pág.s. 133-156. Citado por López Crochet, Julián: en la Memoria presentada para la obtención del título de doctor: **"**El papel de Juan de Nájera (A. de Avendaño) en la recepción del pensamiento moderno en la España de principios del siglo XVIII", dirigida por el Doctor D. Antonio Jiménez García. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía III (Hermenéutica y Filosofía de la Historia), Madrid 2001.

aferrados a la tradición, les conocerá con el nombre, entonces despectivo de *novatores*"[120].

La Ilustración pudo darse en España porque 75 años antes un grupo de pensadores, médicos, filósofos, intelectuales, decidieron, sin olvidar el pasado, abogar por la modernización del país.

Dos autores: Juan Camaruel[121] e Isaac Cardoso[122], están considerados como exponente de ese pensamiento pre novator. Su pensamiento estuvo influido por la inspiración europea. Sus modelos filosóficos fueron Descartes, Bacon, Gassendi y Maignan. Ambos colaboraron activamente en la renovación intelectual española y colaboraron al asentamiento de las bases ideológicas que posteriormente se desarrollarían en el siglo XVIII.

A estos autores se les puede considerar, con todo rigor, pues, como los primeros innovadores en el campo filosófico-científico, así como a Feijoo y a Mayans se les considera como los primeros promotores o divulgadores de la libertad de espíritu que se había fraguado en el siglo anterior.

El Barroco fue el estilo artístico imperante durante el reinado de Felipe IV. Todo el ambicioso programa pictórico para la decoración el palacio del Buen Retiro está encuadrado en el arte de este periodo. Por ello se impone aportar un bosquejo sobre sus características y el contexto social en que se desenvuelve.

El término Barroco, utilizado para denominar el arte del siglo XVII fue acuñado posteriormente, en el siglo XVIII, y lo fue para encuadrar fenómenos del arte que se

---

[120] López Piñero, José María: *La Introducción de la Ciencia moderna en España*. Obra. citada, pág. 138.

[121] Juan Camaruel. (Madrid, 23 de mayo de 1606 — Vigevano, Lombardía, 8 de septiembre de 1682), filósofo, matemático, lógico y lingüista español. Perteneció a la orden del Císter. Rechazó la escolástica en la que se educó e intentó abrir otras vías; no rechaza las novedades y anuncia a los *novatores* de la primera Ilustración española. Mantuvo activa relación epistolar con los eruditos más célebres de su época: los filósofos René Descartes y Pierre Gassendi.

[122] Isaac Cardoso (1603/1604-1683), médico y filósofo español nacido en Lisboa. Cursó sus estudios en Salamanca y fue profesor de filosofía. Mas tarde fue profesor de medicina en Valladolid. Hasta 1648 fue médico de la corte real de España, año en el que fue a Venecia, Es de origen judío y abrazó la fe judaica. Este acontecimiento marca dos etapas en las obras de Cardoso, la primera denominada hispana y la segunda judaica (donde por lo general desmontaba todas sus doctrinas y tesis anteriores) y en la que desarrolló su oposición a los movimientos de renovación judaicos. Todas sus obras se encuentran escritas en latín. Publicó en 1663 en Venecia "Filosofía Libera". Reivindica la libertad de pensar. Plantea que el alma no es la forma del cuerpo, sino una sustancia como el fuego, pero formada por los cuatro elementos

alejaban de la teoría del arte clasicista y que eran considerados desmesurados y extravagantes: por ello el clasicismo estaba excluido de esta corriente, aunque siguió estando presente hasta el fin del siglo XIX. El carácter extravagante debió de chocar mucho en un principio. Así Eugenio Llaguno y Amirola, Juan Agustín Ceán Bermúdez, tras alabar el estilo herreriano, se expresaban en relación a los arquitectos que se acogieron a este nuevo estilo de este modo:

> "No así en Sevilla, ciudad opulenta, y por tanto dispuesta á adoptar los extravíos de la imaginación y los caprichos de los novadores, donde estos comenzaron el año siguiente 1612 á cortar las cornisas, y á usar de adornos superfluos é insignificantes, que por ser mas costosos eran mas celebrados y admitidos de los que creen que lo que mucho cuesta es lo mejor. Juan Martínez Montañés, buen escultor, trasladado a Granada á esta ciudad, fue uno de los devotos fundadores de obras piadosas, cargó á mano á los retablos, que él mismo trazaba y ejecutaba, añadiendo repisas, targetas, festones y ángeles, que en vez de enriquecerlos y ennoblecerlos, les quitaba la majestad y decoro que debe reinar en los templos"[123].

Comprende el Barroco esfuerzos artísticos muy diversificados porque surgen en formas muy variadas, según los países y esferas culturales. Por ello es muy difícil reducirlo a un denominador común. El Barroco de los ambientes cortesanos y católicos difiere del Barroco de las comunidades culturales burguesas y protestantes. Incluso dentro de estas dos corrientes estilísticas hay diferencias considerables. En el Barroco cortesano y católico hay igualmente el aspecto sensual, monumental y decorativo como el estilo "clasicista" más estricto en la forma.

La corriente clasicista, como hemos visto, está presente en el Barroco. Y hemos visto también como en la Roma de 1630 se respiraba la moderna reelaboración del ideal clásico fundado por Anibale Carraci. Antes del Barroco se podía decir si la intención artística de una época era clásica o anticlásica, pero en estos momentos, en este periodo el arte no tiene ya un carácter unitario; es a la vez naturalista y clásico, analítico y

[123] Llaguno y Amirola, Eugenio, Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Tomo III. Publicado en 1829 en la Imprenta real. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 14 de septiembre de 2007, pág. 151.

sintético. Florecen direcciones artísticas completamente diferentes. Así vemos que artistas como Caravaggio y Poussin, Rubens y Hals, Rembrant y Van Dyck militan en campos completamente diferentes[124].

La valoración del arte Barroco y el cambio realizado en su interpretación se lo debemos a Heinrich Wölfflin[125], alumno de Jacob Burckhardt[126]. Este cambio sería impensable sin la admisión del impresionismo porque las categorías del Barroco no son otra cosa que la aplicación de los conceptos del impresionismo al arte que se dio en el siglo XVII. Él percibe en el Barroco los inicios del impresionismo. Estas son las categorías que describió, y que suponen su gran aportación:

> "Wölffin desarrolla un sistema apoyado en cinco pares de conceptos, de los que cada uno contrapone un rasgo renacentista a otro barroco, y que, con la excepción de una sola de estas antinomias, señalan la misma tendencia evolutiva de una concepción artística más estricta a otra más libre. Las categorías son: 1ª lineal y pictórica; 2ª, superficial y profundo; 3ª forma cerrada y forma abierta; 4ª claridad y falta de claridad; 5ª, variedad y unidad. La lucha por lo "pictórico", esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrase los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffiniana del Barroco. La tendencia desde la superficie hasta el fondo expresa el mismo sentido dinámico de la vida, la misma resistencia contra lo permanente y contra todo lo fijado de una vez para siempre, contra lo delimitado; con ello el espacio es concebido como algo que se va haciendo *in fieri*, como una función.

---

[124] Hauser, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Tomo II. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

[125] Wölfflin, Heinrich: Crítico de arte de nacionalidad suiza (24 de junio 1864 - 19 de julio 1945). Entre sus obras más importantes destaca: *Conceptos fundamentales de la historia del arte, Reflexiones sobre la historia del arte y Renacimiento y Barroco.*

[126] Jacob Burckhardt (Basilea, 1818- 1897) Historiador de arte suizo. Es autor de *El Cicerone* (1855), uno de los libros con mayor éxito de la época, fruto de los veranos que pasaba en Italia, en los que se dedicaba a dibujar y a estudiar los restos de arte que encontraba. Hace una especie de guía de viaje con sus itinerarios. Son tres tomos, divididos en arquitectura, escultura y pintura. Escribió también *Historia de la cultura griega* (4 volúmenes, 1898-1902) y *Consideraciones sobre la historia universal* (1905).

(…) Al arte clásico de la época barroca no pueden aplicársele la mayoría de de las categorías wölffinianas. Poussin y Claudio de Lorena no son ni "pictóricos" ni "oscuros", ni la estructura de su arte es atectónica. También la unidad de sus obras es distinta del exagerado afán de unidad, voluntariamente hipertenso, violentamente arrebatado de un Rubens"[127].

Veamos esas diferencias a continuación en las obras de Rubens, Claudio de Lorena y Poussin:

Rubens: *Danza de aldeanos*, (1636-1640)[128]

Madrid, Museo del Prado, Óleo sobre madera, 0,73 x 1,06 m.,

Destaca de esta escena costumbrista el color y el movimiento, así como la fuerza y la energía que imprime Rubens a sus realizaciones. Las figuras están pintadas en escorzo y están vestidas con alegres y vivos colores. El grupo danza, cogidos de la mano, en un paisaje estival, al son de la música de un flautista que se halla en el árbol y los contempla. La perspectiva aérea que utiliza hace que los objetos lejanos se perciban borrosos. Destaca el realismo con que está captado el momento narrado.

[127] Hauser, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Tomo II. Obra citada, págs. 101-105.
[128] Imagen obtenida en: www.fuenterrebollo.com/Museo-Prado/Oleos/danz…(21 de julio de 2008)

Claudio de Lorena: *Paisaje con Apolo y Mercurio* (1645) [129]

Roma, Galería Doria. Óleo sobre lienzo, 55 x 45 cm

La escena está tomada de la mitología. Apolo, dios de la poesía las artes y la música, fue obligado por su padre Júpiter a convertirse en pastor como castigo por haber matado a los cíclopes. Estaba encargado de cuidar los rebaños del rey Admeto, pero no les prestó suficiente atención y Mercurio, mensajero de los dioses, se los robó. Hasta que Júpiter no ordenó a Mercurio que se los devolviera Apolo no recuperó su lugar entre los dioses.

Claudio de Lorena muestra en este lienzo lo que fue un tópico en el arte barroco: la relación entre la poesía lírica y la pintura. En ese sentido era común aceptar la idea de la relación entre ambas como expresión de una misma poesía a través de dos herramientas diferentes, la palabra o el color y la línea. A diferencia de otros paisajistas,

[129] Imagen obtenida en: http://es.wikipedia.org/wiki/Claude_Lorrain (28 de agosto de 2008)

como Poussin, Lorena prescinde de la perspectiva lineal y la sustituye por una sutil gradación cromática.

Nicolas Poussin: *El juicio de Salomón* (1649)[130]
París, Museo del Louvre. Óleo sobre lienzo, 100 x 150 cm

La escena narra un pasaje del Antiguo Testamento cuando el monarca israelita Salomón imparte justicia frente a dos madres que reclaman la maternidad de un hijo. Poussin recrea la narración aportando en el lienzo el estudio psicológico de los personajes en una composición equilibrada y clásica en la que el centro es el rey Salomón, vértice de un triángulo que completan las dos madres. El color rojo dominante resalta la pasión del momento narrado y su dramatismo.

Actualmente sabemos que Wölfflin estaba muy influido por la concepción dialéctica de Hegel y que era un gran lector de la obra de Nietzsche. Su análisis incorporó las categorías que describió Nietzsche: apolíneo y dionisíaco que, desde su

[130] Imagen obtenida en: web.educastur.princast.es/.../PUSIN/jsalom.jpg (28 de agosto de 2008)

parecer encajarían con las estéticas del renacimiento y del barroco. Este último sería un arte del parecer, mientras que el primero lo sería del ser.

En 1936, Eugenio d'Ors[131] defiende que la categoría *ser-parecer* no es exclusiva de un momento determinado, sino que obedece a la evolución cíclica del pensamiento, el arte y la cultura. En 1947 Henri Focillon[132] aportaba una idea similar, según la cual las culturas siguen un ciclo biológico de juventud, madurez y senectud, época esta última en la que encajaría el Barroco[133].

El arte del Barroco está lleno del espíritu de los espacios infinitos, en consonancia con los nuevos descubrimientos a partir de Copérnico. La conciencia cósmica, el sistematismo ininterrumpido del universo, incompatible con el concepto medieval de Dios; todo influyó en el arte del Barroco. "La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas su partes, símbolo del universo. Cada una de estas partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e interrumpida; cada una contiene la ley del todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu. Las bruscas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados; todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado"[134]. Surgen las tentativas de representar lo infinito, frescos que simulan la bóveda celeste, caminos que se pierden en el horizonte, perspectivas. Todo está orientado a superar las barreras anteriores.

Sin embargo, pese a ser esta descripción un concepto común del Barroco es indudablemente insuficiente para poder hablar de una unidad de estilo. El Barroco es mucho más. No podemos definir únicamente el Barroco por este espíritu de infinitud, como sería pobre definir el Gótico únicamente como un producto de la espiritualidad de la Edad Media. Lo decíamos al principio, siguiendo a Arnold Hauser: *es difícil reducir el Barroco a un denominador común*, y añadíamos: *El Barroco de los ambientes cortesanos y católicos difiere del Barroco de las comunidades culturales burguesas y protestantes*.

---

[131] En *Lo Barroco*:Madrid: Aguilar, 1944 / Madrid: Tecnos, 1993.
[132] En *La vía de las formas*. Madrid : Xarait, D.L. 1983.
[133] Palos, Joan LLuis *en Historia de España en la Edad Moderna* (Capítulo 16). Universidad de Barcelona, Editorial Ariel, Barcelona, 2004.
[134] Hauser Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte,* Tomo II. Obra cita, pág. 108.

Las cortes católicas se hicieron eco de la lucha que la Iglesia Católica mantuvo frente al protestantismo. El arte eclesiástico moderno comienza con los hermanos Carracci. "La significación histórica de los Carracci es extraordinaria. La historia de todo el arte eclesiástico moderno comienza con ellos"[135]. Los hermanos Carracci transforman el simbolismo difícil de los manieristas en alegoría sencilla. A partir de este momento el arte sagrado se distancia del profano definitivamente y adquiere carácter oficial; es decir, pierde sus rasgos espontáneos y se traduce en culto. El cambio sorprendente que se da a finales del siglo XVI al pasar del Manierismo frío e intelectualista al estilo sensual y comprensible del Barroco se traduce en la toma en consideración de las grandes masas populares.

El Concilio de Trento fue el arranque de esta tendencia, ya que se trataba de recuperar la espiritualidad de Europa. La Reforma había iniciado una campaña contra las imágenes adoradas por los católicos. Por ello la Contrarreforma responde apoyando la adoración de imágenes populares, ampliándolas y creando un aparato ornamental para popularizar este arte e involucrar al pueblo en la lucha contra el hereje. En consecuencia las obras de arte tienen que conquistar, convencer; se busca la expansión de la fe. Este viraje social del arte encarnó un movimiento populista del que fue primer representante Caravaggio y la primera zona geográfica el Milanesado, al norte de Italia. Al ser el Milanesado español (1535-1706) esta tendencia se introdujo en España, que se convirtió en uno de los paladines de la Contrarreforma católica.

[135] Hausser Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte,* Tomo II. Obra citada, pág. 109.

2.1.- El Barroco hispánico

Los efectos de la decadencia pesaron en el ánimo de los españoles. El entusiasmo de épocas pasadas dio paso a la melancolía, la amargura, el desengaño y el pesimismo, finalmente. Las consideraciones existencialistas de Quevedo (1580-1645) aluden a ello: "Ayer se fue; mañana no ha llegado/ hoy se está yendo sin parar un punto; soy un fue, y un seré y un es cansado".

Sin embargo, como ya vimos en el primer apartado, en palabras de Elliott: *el siglo XVII fue económicamente la edad de hierro, pero culturalmente fue una edad de oro*. La cultura hispánica en este periodo produjo un excepcional grupo de escritores que trasmitieron la imagen contradictoria del mundo que vivían. Los autores de novelas fueron los que de modo más claro reflejaron la realidad social al sustituir la temática de héroes y fantasías por las situaciones de la vida real. Sin duda Cervantes a través de las aventuras de D. Quijote realizó la gran obra maestra presentando claramente la compleja relación entre fantasía y realidad a través de sus dos personajes protagonistas. En palabras de Gabriel Maldonado: *Personajes históricos, ficticios, anónimos que representan a la España de la época en sus quehaceres, sus dichos, su cotidianidad... Todo el universo de la época fluye por la obra*[136]. La novela picaresca, no obstante, fue la más característica del siglo XVII. El precedente de este género lo marcó *El lazarillo de Tormes*, de autor anónimo (1554), al que siguieron *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599) que lo consolidó; *La vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente espinel (1618); *Historia de la vida del Buscón* de Francisco de Quevedo (1604); y *La vida de Estebanillo González*, de autor anónimo (1646).

El teatro, no obstante, fue la gran aportación, en sus dos facetas: los dramas religiosos-filosóficos de Calderón de Barca (1600-1681) y las comedias de Lope de Vega (1562-1635).

Que el conde-duque de Olivares quiso hacer de la corte un centro de las cultura y de las artes ya lo hemos señalado. Pero este objetivo del conde-duque iba en armonía

[136] Maldonado Palmero, Gabriel: *Quién es quién en el Quijote y en el Quijote de Avellaneda*. Editorial Acento, Madrid, 2002, pág. 11.

con los objetivos de las demás cortes europeas. Todas deseaban lo mismo: la formulación de un arte oficial, una cultura cortesana orientada a la exaltación del rey. Para ello era necesario rodearse de un ejército de escritores, pintores, músicos o escenográfos, como así se hizo en la corte de Madrid, Felipe IV, con la colaboración inestimable de Olivares. Las colecciones de cuadros, que Felipe IV prácticamente triplicó, fueron el aspecto más llamativo de esta política de la imagen que dio en la construcción del palacio del Buen Retiro con su máximo exponente de esplendor como veremos. Olivares, no obstante, fue muy criticado por esta realización. El país estaba ya sumido en dificultades económicas. Estos gastos desencadenaron oleadas de críticas. Pero tuvieron el efecto de crear entre las capas superiores de la sociedad un deseo de emulación, de tal modo que se inició el mecenazgo de las artes y de las letras en este estrato social, no dejando esto de constituir una novedad. Así, aristócratas como el marqués de Leganés, el conde de Monterrey, el marqués del Carpio, el almirante de Castilla, el duque del Infantado y otros muchos, sobre todo diplomáticos, pasaron a convertirse en mecenas de las artes. Este fenómeno tendrá mucho que ver con la red de encargos que se realizaron para la decoración del palacio del Buen Retiro. Veremos concretamente el rol que jugó el conde de Monterrey en el encargo y adquisición de pinturas en Italia.

La iniciativa de estos grupos tuvo otras consecuencias en la cultura española como fue la redistribución de los focos tradicionales de la cultura, hasta ese momento concentrados en las universidades de Salamanca y de Alcalá. Ahora empezaron a surgir las academias aristocráticas. En varias ciudades como Madrid, Sevilla, Barcelona o Valencia. En Nápoles creo una el duque de Lemos. Estas academias fueron el lugar de reunión de mecenas, pintores, literatos, juristas, etc., donde dialogaban sobre ciencias, artes y letras.

Sobre la cuestión de si los mecenas influyeron en la libertad de los artistas a la hora de realizar sus creaciones, debido a la dependencia que ejercían sobre ellos, el profesor Joan Lluís Palos[137] nos dice que, a excepción de Lope de Vega, que fue un autor que escribió su amplia obra guiándose por los gustos del público, la mayoría de

[137] Palos, Joan LLuís: *Historia de España en la Edad Moderna*. Obra citada.

sus colegas no tuvieron la misma suerte. Incluso Velázquez o Quevedo dependieron de sus patronos. En este sentido, nos sigue diciendo el profesor Palos:

> "Bartolomé Bennassar y García Cárcel tiene razón al afirmar que la literatura gozó en su tiempo, tanto dentro como fuera de España, de una magnífica fama de escandalosa. Baltasar Gracián y Francisco de Quevedo serían los dos ejemplos paradigmáticos de ello pero en modo alguno los únicos. Obras como *Fuenteovejuna* de Lope de Vega o el *Alcalde de Zalamea* de Calderón, pertenecieron con todas las matizaciones al teatro de protesta. La obra de Guillén de Castro, *Allí van leyes do quieren reyes*, era una sátira implacable con el poder, escrita significativamente dos años después de la publicación de la obra de Juan de Mariana *De rege et regis institutione* (1598) en la que se llegaba a defender el regicidio. Estos no eran casos excepcionales, Góngora (1561-1627) no tuvo inconveniente en compaginar su condición de poeta de corte con su visión crítica de determinadas políticas oficiales. La mirada de Mateo Alemán (1547-1613) sobre los problemas de su tiempo fue todo menos complaciente con los gobernantes. La conclusión parece clara: fuera por inadvertencia, o por liberalidad, los mecenas españoles jamás llegaron a apretar el corsé hasta el punto de asfixiar cualquier expresión de disconformidad. Ante esta constatación se desvanece la interpretación de la cultura hispánica del siglo XVII como una gran campaña propagandística"[138].

Destaca en este contexto de autores masculinos, pero exponente de lo que acabamos de decir en cuanto a la libertad de expresión, la escritora María de Zayas y Sotomayor, nacida en Madrid y considerada la primera novelista española. Publicó dos series de novelas breves, la primera titulada *Novelas Amorosas y Ejemplares* en 1637, con un hilo conductor o tema**:** la injusta situación de la mujer en el siglo XVII y la inconsistencia del amor masculino[139]. Completó su obra en 1647 con la segunda serie

[138] Palos, Joan LLuís, *en Historia de España en la Edad Moderna*. Obra citada, pág. 447.

[139] Para la realización de este trabajo se ha consultado la edición de 1764, impresa en la imprenta de María Ángela Martín Viuda, en la plaza de S. Jayme. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizada el 31 de agosto de 2007.

titulada *Desengaños amorosos*. Esta segunda serie aparece unida a la primera en la edición de 1847[140].

En un mundo de hombres María de Zayas puso de manifiesto su rechazo del predominio social del hombre sobre la mujer, convirtiéndose en pionera de uno de los movimientos más importante de nuestro pasado y presente más reciente.

La manera de la cual se sirve la novelista para denunciar la injusta situación que sufren las mujeres del siglo XVII es ofreciendo resistencia a respetar las normas del relato amoroso, a través del cual los abusos que sufrían las mujeres quedaban ocultos en un desenlace que conducía al matrimonio.

María de Zayas parece emparentar sus narraciones con los infinitos imitadores del *Decamerón* (por el marco formal que unifica sus relatos), pero no fue una cultivadora más de ese género, tal como nos dice Antonio Orejudo: "ella da un papel activo a la mujer, de tal modo que sus novelas rompen la expectativa de la época y están cargadas de erotismo, violencia y humor. (…) Su propósito es denunciar la inconsistencia del amor masculino, advertir de sus engaños y mostrar sin melindres como el cortejo se convierte siempre en desamor y éste frecuentemente en malos tratos"[141].

Publicó cuatro novelas junto a Miguel de Cervantes[142], y Lope de Vega la elogia en la silva VIII de *El laurel de Apolo*, a lo que ella correspondió con un soneto en homenaje suyo, bajo el título *A la muerte de Lope de Vega*:

:

Si mi llanto a mi pluma no estorbara
o fénix de la patria, o nuevo Apolo,
de mi lira te hiciera un mausoleo,
que tu inmortalidad aposentara.

---

[140] Publicado por Baudry, librería europea. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 15 de octubre de 2007.

[141] Orejudo Antonio: *Contra la imbecilidad*, artículo publicado en el diario *El País (Babelia)* el 26 de junio de 2004.

[142] de Cervantes Saavedra, Miguel, Fernández de Navarrete, Martín, de Zayas y Sotomayor María: *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra, aumentada con cuatro novelas de Doña María de Zayas*. Baudry, Librería europea, París 1848. Digitalizado el 26 de febrero de 2007.

Mejor que yo ninguno te alabara,
que como tú del uno al otro polo
el único naciste, el sol y él solo,
sólo mi amor por solo te igualara.
¿Mas cómo cantaré, cuando te lloro
sin esperanza de ningún consuelo,
o ya ternura sea, o sea decoro.

Pues pierden hoy, porque te ganó el cielo,
Mantua su prenda, España su tesoro,
su Dios las Musas y su Vega el suelo?[143]

Otra poetisa y escritora, también andaluza, fue Ana Caro de Mallen, amiga de María Zayas. De ella se dice en el *Catálogo biográfico y Bibliográfico del Teatro antiguo español:* "Insigne poetisa que ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla y Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y otras obras de poesía, entrando en varias academias, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio"[144].

Completan esta pincelada literaria femenina del Barroco español las religiosas, Juana de Asbaje Ramírez, más conocida como Sor Juana Inés de la Cruz, poeta y dramaturga novohispana, Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega **y** Sor María Jesús de Agreda que fue consejera del rey Felipe IV y a la que se ha citado en el apartado correspondiente al conde-duque de Olivares.

Más curioso, por menos conocido, es el caso de la grabadora de láminas Ana Heylan, de quien tenemos noticias a través de dos fuentes que a continuación citaremos:

> "Heylan (Ana) grabadora de láminas. Hubo en Granada en el siglo XVII una familia de grabadores con este apellido, ocupada en grabar a buril con limpieza y corrección estampas de santos, portadas de libros y otros

[143] En http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01383886444793622089802/index.htm
[144] De la Barrera y Leirado, Cayetano Alberto: *Catálogo biográfico y Bibliográfico del Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta medidos del siglo XVIII.* Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid 1860. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 1 de junio de 2007, págs. 71-72.

asuntos en pequeño por el gusto y estilo de los artistas flamencos, de cuyo pais parece haber venido. Conozco estampas de Ana, de Bernardo y de Francisco Hielan".

De Ana es la portada del libro, *Historia eclesiástica de Granada*, escrita por D. Francisco Bermúdez de Pedraza, que contiene las figuras de S. Cecilio, S. Tesifón y S. Hiscio con la concepción de nuestra Señora encima, grabada en 1638, Y la de la *Historia Sexitana de la antigüedad y grandeza de la ciudad de Velez*, por el doctor Francisco de Bedmar, grabada en 1652. representa una fachada con las estatuas de S. Pedro y de S. Epeneto, obispo, la religión en lo alto y en una tarjeta un caballero armado matando moros"[145].

En *La Ilustración española y Americana* se da cuenta del número de grabadores que existían en el siglo XVII diciendo que son unos sesenta entre todos, y los enumera, figurando el único nombre femenino entre ellos de Ana Heylan[146].

Vemos a continuación un bosquejo del Barroco hispánico en la arquitectura, escultura y pintura.

[145] Ceán Bermúdez, Juan Agustín*: Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las bellas Artes en España, Tomo II*. Publicado por la Real Academia de S. Fernando en la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800. pág. 289. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 22 de febrero de 2007.

[146] *La Ilustración española y Americana*, año XXI.- Núm. XXXIII. Director-propietario D. Abelardo de Cárlos. Madrid 8 de septiembre de 1877. pág. 154. en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/hist/13540066323026940700080/205169.pdf (14 de junio de 2008)

2.2.- Arquitectura y Escultura

La época de quiebra económica se traduce en que la nobleza está empobrecida; los únicos clientes son la monarquía y la Iglesia. Los materiales se caracterizan por su pobreza: ladrillo, tapial, yeso. Solamente en Galicia se da la obra de cantería. Las cúpulas son encamonadas con pizarra al exterior, armazón de madera y yeso con brillante ornamentación en el interior.

Con respecto a las plantas no hay modificaciones sustanciales, ya que perdura el tipo jesuítico. Gómez de Mora introduce el pórtico con arcos que origina el vestíbulo abierto y el coro (sobre el vestíbulo). Hasta el siglo XVIII se prefieren las líneas rectas en plantas y alzados.

En decoración se da la pujanza decorativa, fantasía ornamental de tipo vegetal: follaje corintio cubierto de ovas y cardos y zarcillos, y de tipo textil.

Como reacción a los ritmos ondulados surge lo quebrado: el estípite barroco (cubo y pirámide invertida, símbolo de inestabilidad); junto a la exaltación religiosa, la variedad es otra nota del barroco español. Variedad nacida de la libertad del artista que imposibilita una agrupación por escuelas. Un intento de ordenación es el siguiente: En el S. XVII hay pervivencia de lo herreriano en sus comienzos (el afán de ostentación irá creciendo hasta muy avanzado el s. XVIII); Francisco de Mora (m. 1631), Juan Gómez de Mora (sobrino del anterior) (1586-1648), Clerecía de Salamanca, Plaza Mayor de Madrid (1617-19), Convento de la Encarnación (1616), Casa de la Villa, una de las sedes del Ayuntamiento de Madrid. Juan Gómez de Mora fue arquitecto real: "Cuando murió Francisco de Mora en 10 de agosto de 1610. Sabiendo su habilidad, le nombró el rey por arquitecto suyo, y en 11 de febrero de 1611 le expidió título de maestro y trazador mayor de sus obras reales"[147].

[147] Llaguno y Amirola Eugenio, Ceán Bermúdez Juan Agustín: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* Tomo III. Publicado en 1829 en la Imprenta real. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 14 de septiembre de 2007, pág. 153.

Otros fueron, Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631), pintor y arquitecto, hijo de "El Greco", participó en la construcción del Ayuntamiento de Toledo; más tarde obtuvo el cargo de maestro mayor escultor y arquitecto de la Catedral de Toledo; Francisco Bautista (jesuita) 1594-1679, una de sus más importantes obras es la capilla del *Santo Cristo de los Dolores* para la Venerable Orden Tercera de San Francisco en la calle de *San Buenaventura* en Madrid; Pedro Sánchez (jesuita) 1569-1633, que realizó el Colegio Imperial de los Jesuitas de Madrid y la Iglesia de los Jesuitas en Toledo; Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671) que, entre otras obras realizó el nuevo diseño barroco de los jardines y fuentes del Real Sitio de Aranjuez.

En Andalucía lo árabe y lo mudéjar estaban en el alma popular, y en una época de tanta libertad expresiva, el barroco, aflora con enorme vivacidad. En Sevilla se da el barroco más singular, síntesis de lo morisco, lo plateresco y lo barroco. Tiene sus mejores artífices en la dinastía de los Figueroa. A Miguel de Figueroa se le debe la obra maestra de este tiempo: la Iglesia de San Luis, la cual es de una claridad bramantesca, con una gran cúpula sobre el cimborrio de la cruz griega. La decoración combina el ladrillo y la piedra; a Leonardo de Figueroa, el Colegio de S. Telmo de Sevilla; a Alonso Cano, la Fachada de la Catedral de Granada; a Simón de Pereda, el Hospital de la Caridad de Sevilla; a Francisco Hurtado Izquierdo, el Sagrario de la Cartuja de Granada.

En Galicia, y particularmente en Compostela, nos encontrarnos con una escuela regional en la que el barroco alcanza notas de gran originalidad. La dureza del material utilizado, granito, obliga a los arquitectos a limitar la ornamentación, que es sustituida por combinaciones de figuras geométricas.

Domingo Antonio de Andrade, en la Torre del Reloj de la catedral de Santiago, ya señala esa tendencia de resaltar la estructura sobre el adorno, al superponer dos cuerpos prismáticos coronados por un remate en forma de cúpula.

Cabe destacar a Casas Novoa, autor de la fachada del Obradorio de la Catedral de Santiago de Compostela, una de las creaciones más conseguidas del barroco. Entre

dos torres, el maestro eleva un gigantesco arco de triunfo que remata en una serie de elementos curvados, consiguiendo la sensación ascendente de las catedrales góticas.

El genio creador de José Benito de Churriguera rompe con todos los moldes establecidos y alcanza la auténtica libertad expresiva hasta el punto de que se ha denominado churrigueresco a todo el arte barroco que se caracterice por la multiplicidad de ornatos y descoyuntamientos de los elementos tradicionales. También se le deben el palacio y la iglesia de Nuevo Baztán y el Retablo de San Esteban, en Salamanca, en el que utiliza unas columnas salomónicas gigantescas y que definirá el tipo de retablo que se extenderá a ambos lados de la meseta.

A los Churriguera (fueron varios hermanos)[148] se deben importantes obras y un estudio planimétrico de Madrid. Alberto fue maestro en la Plaza Mayor de Salamanca e inició la dirección de las obras de la iglesia de Orgaz (Toledo); Joaquín realizó obras como el Colegio de Calatrava de Salamanca, el proyecto de la cúpula de la Catedral Nueva de Salamanca y el Retablo Mayor del Convento de Santa Clara.

Narciso Tomé es padre de otro grupo de arquitectos decoradores. Su obra principal y emblemática del estilo barroco es el *Transparente* de la girola de la Catedral de Toledo. Se trata de un gran retablo construido con mármoles y bronce de gran singularidad arquitectónica.

---

[148] Familia de arquitectos y escultores españoles, que trabajaron en Castilla durante los siglos XVII y XVIII. **José Simón Churriguera** nació en el seno de una familia de artistas y se estableció en Madrid hacia 1664, donde nació su hijo **José Benito Churriguera**, el principal escultor y arquitecto de la familia, al que se debe la denominación de estilo «churrigueresco» que se aplica a las obras realizadas por él y por algunos de sus hermanos, en las que el recargamiento decorativo es lo esencial y domina sobre los elementos sustentantes hasta el punto de ocultarlos en algunos casos. Su hermano **Joaquín Churriguera,** arquitecto y escultor, dejó obras en Salamanca y en León. Destacó como retablista (retablo mayor del convento de Santa Clara de Salamanca, retablo del Tránsito de la Virgen de la catedral de Palencia); **Alberto Churriguera**, hermano de los anteriores, después de realizar la sacristía y el coro de la catedral nueva de Salamanca (1724), se ocupó de la magnífica plaza Mayor de Salamanca, concluida por A. García de Quiñones en 1755.

Narciso Tomé: *Transparente* de la Catedral de Toledo[149]

En el *Transparente*, realizado entre 1729 -1732, está representado el don de la Sagrada Comunión a la Humanidad. Las tres artes plásticas quedan integradas en una sola por primera vez en el Barroco. A las tres se refiere la crítica despiadada que le prodigó D. Antonio Ponz[150]: " El mencionado promontorio no sé con que razón llamado *Transparente*, lo dirigió y ejecutó un tal Narciso Tomé, que como otros muchos, sin serlo verdaderamente, ha sido tenido en este siglo por hombre de grande mérito en Toledo. Pasó por pintor, escultor y arquitecto; y hubiera pasado por maestro de capilla, según la buena crítica de su tiempo. No solamente hizo manifiesta su miserable habilidad en la quimérica arquitectura con que armó el *Transparente*, sino en una capilla que sobre el mismo pintó"[151].

[149] Imagen obtenida en: bp1.blogger.com/.../450px-El_Transparente.jpg (22 junio 2008)

[150] Conocido en su época como el " Abate Ponz" (1725-1792) fue un ilustrado y viajero español. Publicó *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella* en 17 volúmenes. En esta obra hay además de un inventario de monumentos y un informe documental sobre la conservación del patrimonio artístico epigráfico, pictórico, escultural y de arquitectura y otras obras de arte que contempló en el curso de su viaje, una descripción de las mismas, así como una visión más amplia que incluye muchos de los aspectos de la realidad social del país en esos momentos.

[151] Ponz, Antonio: *Viaje de España*. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 45.

Pedro Ribera es uno de los más importante arquitectos de todo el barroco español, de insólita imaginación creadora y un excelente ingeniero constructor. Trabaja principalmente en Madrid, ciudad a la que da una inconfundible fisonomía con lo que se ha dado a llamar a su estilo barroco madrileño. Es esencial en su obra el empleo del baquetón, o moldura cilíndrica muy gruesa que se quiebra o en curva ciñendo puertas y ventanas. Entre sus obras de ingeniería merece especial atención el Puente de Toledo en Madrid.

En arquitectura cortesana destaca Juan Bautista Crescenci que realizó el Panteón Real de El Escorial, en el reinado de Felipe III. Posteriormente, su hijo Felipe IV le encargó diversas obras, entre las que se cuenta, como veremos en el apartado dedicado al palacio del Buen Retiro, la ampliación del Cuarto Real de San Jerónimo, que dio origen a dicho palacio. Además trazó los planos de la Cárcel de Corte que fue construida en 1631 por mandato del mismo rey[152].

En cuanto a la escultura el material que se emplea es casi exclusivamente la madera. Al desaparecer la escultura funeraria, desaparece también el uso del mármol y el bronce. Los temas y obras son exclusivamente religiosos, ya que el cliente único es la Iglesia**.** Los retablos son monumentales con figuras de bulto redondo. Se tiende a reducir los cuerpos y calles, hasta llegar a uno solo gigante**.** Los Pasos para procesiones (de "passus" , pasión, sufrimiento)**;** las sillerías de coro**,** decadencia y casi extinción de la escultura funeraria (el deseo de la gloria terrena y fama del Renacimiento se considera una vanidad...). No hay escultura civil, a excepción de la cortesana (estatuas de Felipe III y Felipe IV).

Se caracteriza por el realismo, si bien se exacerban los gestos, las acciones, hasta hacerse una escultura profundamente expresionista. Se pinta (escultura policromada); En Castilla los colores son planos, se mantiene el estofado en Andalucía, con el añadido de elementos postizos: vestidos, ojos de pasta, corona de espinas. Aunque formen escenas, el movimiento es más bien calmado, ya que la agitación "berninesca" no llega a España hasta finales del s. XVII.

---

[152] De Paula Mellado, Francisco: *Guía del viagero en España*. Publicado por establecimiento tipográfico de mellado, 1852. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 20 de septiembre de 2007. pág. 58.

En Valladolid destaca Gregorio Fernández, con sus obras *El Cristo de la Luz*, *Cristo yacente*, *La Piedad flanqueada por los dos ladrones*; En Andalucía, Martínez Montañés, con *Cristo de la Clemencia*, *La Inmaculada*, *El Retablo de Santiponce*; Juan de Mesa, *El Jesús del Gran Poder*; Alonso Cano, *La Inmaculada* de la Catedral de Granada; Pedro de Mena, *Representación de la María Magdalena*, *San Francisco de Asís y Ecce Homo*.

Ambas escuelas, castellana y andaluza son realistas, pero mientras la castellana es hiriente, con el dolor o la emoción a flor de piel, la andaluza es sosegada, buscando siempre la belleza sin huir del rico contenido espiritual.

Otra diferencia es la policromía. Hasta el siglo XVI se utilizaba el fondo de oro, sobre el que se pintaba y rascaba para hacer salir los dibujos (estofado). Este oro matizaba los colores dándoles elegancia y suntuosidad.

Con Gregorio Fernández se abandona el oro en Castilla para obtener un mayor realismo. Sin embargo en Andalucía se continúa durante mucho tiempo. De este modo la policromía castellana tendrá menos elegancia que la andaluza.

2.3.- Velázquez, al servicio de palacio

Destaca en la corte de Felipe IV el insigne pintor Diego Silva Velázquez. Su papel fundamental en el programa pictórico del palacio del Buen Retiro y su relación con Claudio de Lorena, le hace merecedor de un apartado en este trabajo; y sobre todo porque averiguar su implicación en el encargo y adquisición de los cuadros de Claudio Lorena para la decoración del salón de los paisajes del Palacio del Buen Retiro será objeto de estudio en la segunda parte de esta investigación.

Diego Velázquez fue nombrado pintor del rey en 1623, en el tercer año del reinado de Felipe IV; en 1627 es nombrado ujier de cámara, tras realizar su cuadro sobre *La expulsión de los moriscos* y como premio por esta realización. Más tarde, en 1643, y tras la caída de Olivares, fue nombrado ayuda de cámara del rey. En 1647 el soberano le hizo "veedor" de la superintendencia de las obras del Alcázar, es decir, inspector y administrador con plenos poderes. Este puesto le dio más categoría y le permitió dirigir el ornato de varios palacios del monarca en Madrid y en otros Sitios Reales pero también le ocasionó tensiones con los demás empleados de Palacio, que veían con recelo el ascenso y la importancia que estaba adquiriendo Velázquez en la dinámica de la corte. Esta función le permitió viajar a Italia en dos ocasiones. En 1652 Velázquez solicitó el cargo de aposentador de palacio. En virtud de este cargo acompañó en 1660 al rey y su familia a la isla de los Faisanes para firmar la Paz de los Pirineos[153].

Velázquez realizó el primer viaje a Italia en 1629 acompañado por el general genovés Ambrosio Spínola al que destinaron para mandar las tropas españolas que intervenían en la guerra de Mantua. La importancia del viaje de Velázquez a Italia parece confirmada por la variada correspondencia diplomática que mantuvieron varios embajadores en Madrid con sus homónimos de Venecia, Parma, Florencia, quienes se

[153] Son imprescindibles para conocer la vida y obra de Diego Velázquez los trabajos que realizó Enriqueta Harris. Nacida en Londres en 1910 de madre española y padre inglés, Enriqueta estudió Historia del Arte en la capital británica y se doctoró en 1934. Desde 1950 ha escrito profusamente sobre Velázquez, tanto en inglés como en español. Ha realizado ensayos para catálogos de exposiciones de tema velazqueño, amén de una biografía sobre el artista, realizada a ruego de la Fundación Amigos del Museo del Prado en 2001. Esta biografía fue redactada primero en inglés y publicada por Phaidon en 1982. Para la realización de este trabajo se han seguido sus *Estudios completos sobre Velazquez*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH). Madrid, 2006. También se ha seguido a Alcolea i Gil, Santiago. *Velázquez*. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 2007.

ocuparon de que el pintor tuviera una acogida acorde con su cargo de pintor del rey de España. La relación que mantuvo con dichos diplomáticos es vital porque nos permitirá ver más adelante el papel que estos realizaron en los encargos que realizó el rey para la decoración del Palacio del Buen Retiro y apuntar las hipótesis que nos conduzcan a desentrañar quién o quienes contactaron con Claudio de Lorena, el cual residía en Roma en el periodo en que estuvo Velázquez [154].

> "(…) A los seis años de haber sido nombrado pintor de cámara, en 1629, Velázquez se embarcó para Italia protegido y amparado por Ambrosio Espínola, el vencedor de Breda. En Venecia copió a Tiziano, Tintorero y Pablo Veronés y en Roma hizo conocimiento y trabó amistad con algunos de los principales artistas de un siglo que ha sido llamado "siglo de plata". Hallábanse á la sazón empleados en sus mejores cuadros los dos pintores Dominichino, Guercino; Guido pintaba vírgenes ó jugaba á los dados; también residían allí Albano, el Anacreonte de la pintura, Poussin y Claudio (…)".

No está probado que en este primer viaje llegaran a conocerse Velázquez y Lorena; tal como acabamos de leer: "también residían allí". Del mismo modo opina la profesora Laura García Sánchez[155], al afirmar, refiriéndose a ese primer viaje de Velázquez a Italia: "(…) Otra parte importante del programa de Velázquez era relacionarse con los principales maestros contemporáneos. Roma vivía en aquellos momentos un período de gran vitalidad artística de la mano de Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Nicolas Poussin, Claudio Lorena y Gian Lorenzo Bernini. Aunque no existe testimonio alguno de que Velázquez entrase en relación personal con estos artistas, es seguro que se relacionó con algunos de sus protectores".

No obstante, la misma autora[156] un poco más adelante califica de probable la amistad que pudo mantener el pintor español con sus colegas italianos. De hecho menciona que en la Roma de 1630 se respiraba la moderna reelaboración del ideal

---

[154] "Crónica Literaria" en *Revista Española Ambos Mundos. Tomo tercero,* publicada en 1855. Madrid, establecimiento tipográfico de Mellado. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 2 de enero de 2007, pág. 785.
[155] García Sánchez, Laura: *Genios del arte, Velázquez*. Editorial Susaeta. Madrid, 2000, pág. 38.
[156] Ibidem, pág. 39.

clásico fundado por Anibale Carracci, y en el que Claudio Lorena destacó por la maestría de sus paisajes que responden al ideal clásico de belleza.

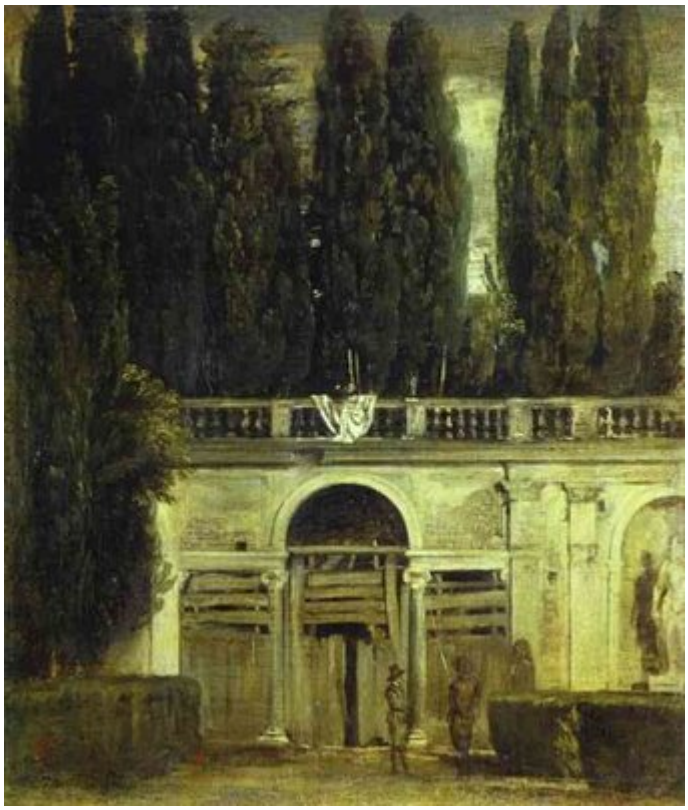
En Venecia, Velázquez residió en el domicilio del embajador don Cristóbal de Benavente, y a continuación, camino de Roma, se detuvo en Ferrara y fue recibido por el cardenal Giulio Sacchetti, a quien conocía por el periodo en que éste fue nuncio papal en Madrid. De regreso a su país Sacchetti desarrolló una importante labor de mecenazgo durante el pontificado de Urbano VIII; él y su hermano Marcello se convirtieron, como expertos en arte y mecenas que eran, en los primeros protectores de Pietro da Cortona, pintor y arquitecto italiano del periodo inicial del barroco a quien se le deben los planos de la residencia de verano del Papa, Castel Gandolfo, tal como lo conocemos hoy. Pietro da Cortona fue, según nos dice Palomino[157] un pintor que favoreció mucho a Velázquez durante su estancia en Roma, aunque nada se sabe de ningún encuentro con él[158].

Cuando Velázquez llegó a Roma corría 1630. En esta ciudad el cardenal Francesco Barberini le acogió y trató con gran afecto ya que habían sido amigos cuatro años antes en Madrid. Barberini, mecenas artístico y principal protector de las artes, tras el Papa, que era el primero, dispuso unos aposentos en los Palacios Vaticanos para Velázquez, quien los encontró fríos y buscó otra residencia, tras asegurarse de que la guardia vaticana no le pondría objeciones en la estancia en los palacios a fin de poder realizar copias de los frescos de Rafael y Miguel Ángel para completar su formación, ya que en esos momentos se consideraba básica esta actividad en la formación de todo gran pintor. Su objetivo era captar el canon de la gran *maniera* de Rafael y las sutilezas del dibujo anatómico y la variedad de expresiones en la figura humana de Miguel Ángel.

El siguiente mecenas con el que Velázquez entró en contacto fue Manuel Fonseca y Zuñiga, conde de Monterrey, embajador de España ante la Santa Sede, cuñado del conde-duque Olivares, que posteriormente fue virrey de Nápoles, como ya hemos visto. Con su ayuda Velázquez se trasladó a Villa Médici donde pudo copiar obras de la amplia colección de pintura clásica que allí se hallaba depositada.

---

[157] Antonio Palomino fue el autor de la primera biografía que nos ha llegado de Velázquez. Se halla incluida en su obra *Parnaso pintoresco laureado español* (Madrid, 1724)
[158] Harris, Enriqueta: *Estudios completos sobre Velázquez*. Obra citada, pág. 47.



Velázquez: *Vista del jardín de la Villa Médici en Roma*. (Hacia 1630 o 1650)[159]
Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 48 x 42 cm

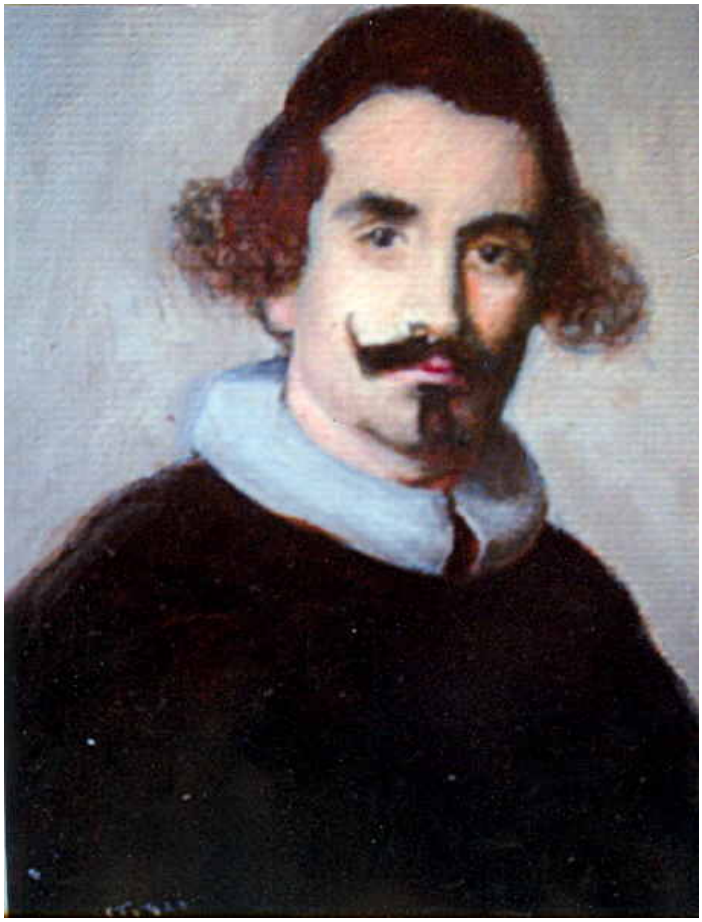
Las opiniones de diferentes historiadores del arte sobre la fecha de este pequeño cuadro, se encuentran divididas entre los que consideran que fue realizado durante el primer viaje (1630) y los que consideran que lo fue en el segundo (1649). Se trata de un paisaje en el que destaca el arco apoyado sobre un arquitrabe sostenido por columnas. No era habitual la temática del paisaje en los pintores de la época, a excepción de Claudio de Lorena y Nicolás Poussin. Velázquez, al igual que los dos artistas citados, se adelanta a los impresionistas a la hora de elegir como tema el paisaje y por su interés por la luz; también por la técnica, ya que Velázquez abandona el detalle para pintar con pequeños toques de pincel, lo que permite apreciar mejor la obra al alejarnos de la misma. La pincelada ligera e impresionista que aplica es de una extrema modernidad.

El historiador de arte, Santiago Alcolea i Gil, refiriéndose a esta obra dice: "Quizá podamos ver en estas deliciosas notas de color una toma de actitud de nuestro artista ante las dos líneas que, frente a la pintura de paisaje, seguían el idealista Nicolás

[159] Imagen obtenida en: bp3.blogger.com/.../s400/velazquez18.jpg. (25 de mayo 2008).

Poussin y el realista Claudio de Lorena, ambos activos en Roma entonces, decantándose lógicamente por lo que representaba éste, con quien coincidía en no pocos puntos"[160].

Este primer viaje de Velázquez a Italia supuso una gran transformación y un considerable avance en su estilo. Finalmente, y tras un año aproximadamente, regresó a Madrid. Ese año y durante toda la década la corte de Madrid alcanzó momentos extraordinarios de esplendor, enmarcados en el programa del conde-duque de expansión de la grandeza del monarca. Este programa incluía proyectos de gran envergadura como la construcción del palacio del Buen Retiro que se convirtió en el escenario de la actividad artística de Velázquez y que se desarrollará en el apartado siguiente.



Retrato de Velázquez pintado por él mismo (1630) [161]

Roma, Museo del Capitolio

[160] Alcolea i Gil, Santiago. *Velázquez*. Obra citada, pág. 102.
[161] Imagen obtenida en: http://oleominiatura.com/HTMLweb4/images/6.html (25 de mayo 2008).

Es este un autorretrato menos conocido de Velázquez, que se aparta de la tradición barroca de insertar el rostro del pintor en la composición del cuadro, como sucede en *Las Meninas*. Este retrato del pintor nos muestra a un Velázquez joven. Predomina el color negro de la capa, único color junto al blanco del cuello, que da un aspecto sobrio no sólo a su figura sino al conjunto de la pintura. La expresión de los ojos refleja una cierta melancolía o tristeza que aporta un contenido emocional al retrato.

Velázquez regresó a Italia en 1649 formando parte de la comitiva del duque de Nájera que iba a acompañar a España a Mariana de Austria, la sobrina y futura esposa de Felipe IV. El pintor viajó con el encargo real de adquirir obras de escultura y pintura con destino a las nuevas salas del Alcázar. Personalmente deseaba obtener apoyos para convertirse en caballero de una de las órdenes que gozaban en ese momento de mayor prestigio, las de Alcántara, Calatrava y Santiago. En Roma es nombrado miembro de la Academia de San Lucas y de la congregación de virtuosos del panteón. En este segundo viaje tuvo contacto con Poussin, Bernini y Pietro da Cortona[162].

Como encargo real su misión es realizar el proyecto de Felipe IV de hacer una colección de modelos antiguos y romanos a fin de evitar que sus vasallos tuvieran que trasladarse a Italia. La biógrafa de Velázquez, Enriqueta Harris, nos dice que el objeto del viaje era decorar varias estancias reformadas del Alcázar de Madrid, y que la misión de Velázquez "consistía en adquirir pinturas (no modernas) y esculturas antiguas, y contratar a Pietro da Cortona para pintar los techos al fresco[163]. Sin embargo parece ser que no pudo convencer a Pietro da Cortona porque estaba a punto de entrar al servicio de Inocencio X para decorar el palacio familiar en Piazza Navona, y tuvo que contentarse con contratar a los pintores boloñeses Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, que tanto en su ciudad natal como en Florencia tenían una fama ya consolidada como maestros de pintura al fresco El resumen de este segundo viaje es recogido de forma completa y concisa por Melchor de Jovellanos:

[162] García Sánchez, Laura: *Genios del arte, Velázquez*. Obra citada, pág. 70.
[163] Harris, Enriqueta: *Estudios completos sobre Velázquez*. Obra citada, pág. 347.

"(…) Velázquez, nombrado para esta empresa, se embarca con el duque de Nájera; observa en Génova las obras del Calvo, y la célebre estatua de Andrea Doria; pasa á Milán, á Padua y á Venecia, donde recoge algunos cuadros del Veronés y el Tintoreto; vuela de allí a Bolonia, y recluta á Colona y Miteli, célebres fresquistas, para traerlos á Madrid; reconoce las colecciones de Florencia y Módena; detiénese en Parma á ver las obras de Parmesano, y admirar la prodigiosa cúpula del Corregio; y libre de aquel encanto, abraza en Nápoles el famoso Ribera, y llega por fin á Roma. Los retratos de Inocencio X, del cardenal Pamphili su ministro, y de otros personajes, le granjean el favor de aquella corte. Valido de él, compra algunos originales antiguos, y hace sacar modelos de los demás: el Laocoonte, el Hércules de Glycon, la Cleopatra, el Antinoo, el Mercurio, el Apolo, la Niobe, el Gladiador, finalmente, cuanto había conservado de bueno y admirable, todo fue objeto de la observación de Velázquez; todo lo busca, lo adquiere, lo copia y lo conduce para enriquecer la colección de su protector y soberano"[164].

Velázquez retrasó en demasía su regreso a España, al punto que Felipe IV se encontraba molesto. "Un episodio recientemente descubierto ha permitido poner a la luz una nota humana y apasionada en la biografía del artista hasta ahora aparentemente serena y equilibrada. En realidad, el motivo por el que el pintor estuvo aplazando, en el transcurso del año 1650, su regreso a Madrid, no obstante los continuos apremios que el soberano mandaba al embajador, se puede relacionar con una mujer de la que tuvo un hijo, Antonio de Silva, y que tal vez era la pintora Flaminia Triva, retratada en la *Venus del espejo*"[165]. También Enriqueta Harris menciona la existencia de un documento, salido a la luz, referido a un pago y un despido, en noviembre de 1652, a una nodriza que cuidaba de un hijo natural de Velázquez llamado Antonio. Este episodio, según Harris, da credibilidad a la sugerencia, hecha con anterioridad, por Pita Andrade en 1960, de que: "sin que nada permita justificar su presencia por razones de oficio, tal fue hasta la Ciudad Eterna por razones de corazón"[166]. También existe el trabajo de la investigadora Jennifer Montagu, quien pudo constatar a comienzos de la década de los

[164] de Jovellanos, Melchor: *Obras* de *Los grandes genios del arte*. Imprenta de D. Francisco Oliva. Barcelona, 1840. Procedente de la Biblioteca Pública de Nueva York, digitalizado el 24 de febrero e 2006, págs. 168-169.
[165] Portús, Javier y otros: *Los grandes genios del arte, Velázquez*. Obra citada, pág. 53.
[166] Pita Andrade, J. M.: *El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia*, Goya 37-38 (1960). P. 152. En Harris, Enriqueta: *Estudios completos sobre Velázquez*. Obra citada, pág. 359.

ochenta que Velázquez, casado en España y padre de dos hijas, había tenido un hijo en Italia. Apoyada en documentos, la investigadora demostró que el pintor hacía pagos periódicos a Olimpia Triunfi para el mantenimiento del pequeño, un niño llamado Antonio. En esos documentos se descubre un Velázquez preocupado por la precaria salud del niño y desconfiado ante los cuidados que le prodiga la madre. El niño murió cuando contaba sólo ocho años de edad, por causas desconocidas. Posteriormente se han encontrado en archivos romanos numerosos documentos que completan los descubrimientos de Montagu. En ellos se detallan las cantidades y la periodicidad de aquellos envíos de dinero. Todos los indicios apuntan a que se conocieron en Roma cuando el pintor tenía 50 años y ella, entre 18 y 20 [167].

Velázquez: *La Venus del espejo* (1647-1651) [168]
Londres, National Gallery. Óleo sobre lienzo 122 x 177cm

Esta obra tiene de excepcional, además de su propia belleza, el ser uno de los pocos desnudos femeninos realizado durante el periodo barroco en España debido al temor que inspiraba la Inquisición. Por otro lado aparece la novedad de ser representada Venus, en el lienzo, como cualquier mujer. Se sabe que se trata de esta diosa por la

[167] Información obtenida en http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?f=52&t=3779&start=20 (1 de junio de 2008) y en http://www.elpais.com/articulo/cultura/leyenda/Venus/desnuda/elpepucul/20071110elpepicul_1/Tes (19 de agosto 2008)

[168] Colaboradores de Wikipedia. *Venus del espejo* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008 [fecha de consulta: 11 de mayo del 2008]. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Venus_del_espejo&oldid=17300590>.

presencia de su hijo Cupido, quien sostiene el espejo, elemento fundamental de la composición, ya que a través de él la diosa mira al espectador, y, a la vez, el espectador ve a través de ese espejo el rostro de Venus; un rostro que aparece difuminado, cualidad que ha sido interpretada como el deseo de resaltar la belleza femenina en sí misma y no aplicada a un cuerpo concreto. Los objetos y cuerpos, colocados unos detrás de otros, así como los pliegues de las sábanas y la cortina al fondo contribuyen a crear la sensación de profundidad.

En 1651 Felipe IV hizo llamar al escultor Gerónimo Ferrer que residía en Roma para que procediera al vaciado de las estatuas y bajos relieves que había traído Velázquez de Roma; le ayudó en esta tarea el excelente estatuario madrileño Domingo de Rioja: "Vino en efecto, y habiendo desempeñado su trabajo á satisfacción de S.M. y de Velázquez, se colocaron sus vaciados en la pieza ochavada del palacio antiguo de Madrid."[169]

Velázquez, aparte de las obras de arte trajo consigo a España el apoyo del Vaticano, sobre todo en la persona del cardenal Panciroli, para su misión personal de ser nombrado caballero de una orden militar de prestigio. Tras un proceso largo, iniciado tras cumplir el trámite reglamentario de la designación real el 6 de junio del año anterior, Velázquez fue nombrado caballero de la Orden de Santiago. Vistió el hábito en la Iglesia de las monjas de Las Carboneras[170].

Quevedo, en la silva XXIV titulada *El Pincel* se refiere así a Velázquez:

"(…)Y por ti el gran Velázquez ha podido,
diestro cuanto ingenioso,
ansí animar lo hermoso,
ansí dar a lo mórbido sentido,
con las manchas distantes;
que son verdad en él, no semejantes,
si los efectos pinta,

[169] Ceán Bermúdez Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Tomo II. Obra citada, pág. 116.
[170] *Ceán Bermúdez Juan Agustín: Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las bellas Artes en España*, Tomo V. Obra citada, pág. 173.

y de la tabla leve
huyó bulto la tinta, desmentido
de la mano al relieve.
Y si en copia aparente
retrata algún semblante, y ya viviente
no le puede dejar, lo colorido
hace que tanto queda parecido,
que se niega pintado, y al reflejo
se atribuye que imita en el espejo(…)[171]".

[171] De Quevedo, Francisco: *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*. Publicada por A. de Sancha, 1791. Procedente de la Biblioteca Pública de Nueva Cork, digitalizado el 6 de marzo de 2007, pág. 372.

2.4.- Pintura

A la influencia italiana, naturalista y tenebrista de Caravaggio, sucede un predominio de lo flamenco, dinámico y colorista, con un sentimiento de brillo y riqueza que contrasta con la realidad española del siglo. En España es el momento supremo de la actividad pictórica con Velázquez, Zurbarán, Murillo y Ribera. La temática es fundamentalmente religiosa; la mitología y los temas clásicos también se dieron, así como toda la temática real con el programa pictórico diseñado para la decoración del palacio del Buen Retiro como exponente.

A Velázquez ya le hemos dedicado un apartado en su calidad de pintor del rey. Velázquez procede de Sevilla de donde son o están relacionados los máximos representantes de la pintura barroca: *La escuela andaluza*. Sevilla era la ciudad de mayor población de la península al concentrar en su puerto el comercio de las Indias. Este negocio favoreció la presencia de ricos mercaderes que ayudaron a crear un mercado artístico.

Con anterioridad a Velázquez, en la década de los años veinte, antes de la estrecha relación entre él y el rey, los gustos de éste eran otros, así Juan Bautista Maíno, excelente pintor, formado en Italia estaba en la corte como profesor de dibujo del príncipe Felipe. Por otro lado cuando Velázquez fue nombrado pintor del rey, la pintura de corte tenía la ascendencia de dos pintores más mayores que él, por lo que su estilo era más conservador; estos pintores del rey, desde el reinado de Felipe III, eran Vicente Carducho y Eugenio Cajés.

La modernidad estaba, pues, representada por Crescenzi y Maíno, por su formación en las últimas tendencias que nacieron en Italia, y Velázquez, para quien el encuentro con Pedro Pablo Rubens, pintor flamenco, cuando éste estuvo en Madrid debido a una misión diplomática entre agosto de 1628 y abril de 1629, fue definitivo, convirtiéndose en el modelo de artista cortesano que le impulsó a renovar su estilo. El primer viaje a Italia de Velázquez estuvo animado por este encuentro con el gran pintor Rubens.

Francisco Zurbarán (1598-1664) tuvo sus mejores clientes en los conventos sevillanos y extremeños. Mantuvo amistad con Velázquez, y pese a haber contribuido a la decoración del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro con temas de batallas y mitologías (*El socorro de Cádiz o las Historias de Hércules*) se encontró más cercano a los temas monacales. Por ello quedó más significado como un cantor de la religiosidad; se apoyó en el uso del blanco y prescindió de los fondos arquitectónicos[172].

Zurbarán: *San Hugo en el refectorio de los Cartujos.* (1655)[173]

Sevilla, Museo de Bellas Artes. Óleo sobre lienzo, 267 x 320 cm

Francisco Zurbarán es autor de largas series de lienzos monásticos que constituyen su especialidad. En Zurbarán la luz juega un papel decisivo; es un tenebrismo peculiar en el que las figuras irradian una vivísima iluminación. Este cuadro corresponde a una de dichas series monásticas, un encargo propio del barroco sevillano y en armonía con los postulados de la contrarreforma que pedía escenas comprensibles a

[172] Los primeros datos sobre el pintor de Badajoz fueron facilitados por don Antonio Palomino a principios del siglo XVIII (Palomino y Velasco, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, 3 vol. Madrid, 1724. (reed.. Madrid, Aguilar, 1947 y 1988). En el año 1800 la Real Academia de San Fernando publica el Diccionario Histórico del profesor Ceán Bermúdez, Tomo VI, en el que se incluye a Francisco de Zurbarán. La mayor aportación a la biografía del artista se la debemos a la profesora María Luisa Caturla que ha investigado durante años sobre Zurbarán. Esta información está recogida en el catálogo de la exposición sobre Zurbarán que se celebró en 1953 ("Introducción". Exposición Zurbarán, Madrid, 1953. Reed. En Zurbarán, Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada en junio de 1953. Madrid, 1953). Desde noviembre de 1964 hasta febrero del siguiente año tiene lugar una nueva exposición sobre Zurbarán al conmemorarse el III centenario de su muerte. En el catálogo interviene la profesora aportando nuevos datos, especialmente de su muerte: "Vida y evolución artística de Zurbarán", en Sanz Pastor, C. (Ed) Catálogo de la exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte. Madrid, 1964.

[173] Imagen obtenida a en www.boloncol.com/.../boletin18/comer03.jpg (3 de junio de 2008)

los fieles. Los cuerpos de los cartujos de San Hugo están cortados por una mesa en forma de L, cubierta por un mantel. En esta pintura demuestra su pericia y su arte en el uso del color blanco, del que se dice que llegó a manejar hasta 100 tonos diferentes.

Alonso Cano (1601-1667), también perteneciente a la escuela andaluza, se formó como Velázquez, en el taller sevillano de Pacheco, donde coincidieron un tiempo. Se dedicó a diversas artes como el dibujo, la talla y la traza de retablos e incluso la arquitectura (autor de la fachada de la catedral de Granada) y también fue grabador. Por ello es considerado el artista más completo del Siglo de Oro español[174]. Estuvo unos años en la Corte, en los que gozó de la protección de Velázquez que lo recomendó al conde – duque de Olivares, así obtuvo el título de pintor del rey y maestro del príncipe Baltasar, pero regresó finalmente a su ciudad natal, Granada. Miguel Lafuente y Alcántara en su obra *Historia de Granada*[175] afirma que: "la verdadera honra de la pintura granadina está vinculada con Alonso Cano". Es creador de tipos femeninos que repite. En *La Virgen del lucero* se aprecia de forma definida su ideal femenino.

Alonso Cano: *La Virgen del lucero*. (1646)[176]

Granada, Museo de Bellas Artes de. Depósito del Museo del Prado. Óleo sobre lienzo. 163 x 109 cm

[174] Esta idea de universalidad artística fue proclamada por Harold Wethey, (cuyos estudios de 1952, 1955, 1979 y 1983, resultan imprescindibles y de sumo interés para el conocimiento del maestro granadino) en el comienzo de la Introducción de su obra *Alonso Cano, Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983, dice: "Entre los maestros españoles de los siglos XVI y XVII. Alonso Cano fue el que más se aproximó al ideal del genio universal".

[175] Lafuente y Alcántara, Miguel: *Historia de Granada*. Publicado por Baudry, 1852. Procedente de la Universidad de Boston, digitalizado el 16 de octubre de 2007, pág. 401.

[176] Imagen obtenida en: bp3.blogger.com/_uEba8yhD73I/RiohAtBVUgI/AAAA…(el 3 de junio de 2008).

El tema de la Virgen con el Niño es constante en Alonso Cano. En esta pintura destaca el rostro juvenil de la Virgen que aparece en primer término del cuadro sentada, en una composición triangular, y tiene en su regazo un niño dormido al que contempla con sonrisa delicada. Al fondo se extiende un paisaje montañoso, inundado de la luz crepuscular. En su cabeza brilla un punto luminoso, un lucero que da nombre a la pintura y que ilumina la noche, equilibrando el cromatismo.

José de Ribera (1591-1652) nació en Xátiva (Valencia) y estudió con Francisco Ribalta (1565-1628). Se traslada muy joven a Italia y allí recibe el influjo de Caravaggio. En Roma vivió en ambientes humildes e introdujo en sus temas el mundo doliente de los mendigos. Era llamado *El españoleto*. Su estilo funde la emoción religiosa de la pintura española que ha aprendido de Ribalta, y el dominio del color y de las luces. Se encuentra próximo a Caravaggio, pero con mayor riqueza cromática y religiosidad.

Cultivó el tema mitológico, a veces con ironía, otras para plasmar inmensas figuras musculosas que representan en el barroco el mismo mundo sobrenatural de Miguel Ángel, como su serie de gigantes: *Ixión, Ticio* (Museo del Prado).

En su obra tenemos cuadros realistas, inspirados por su vivencia bohemia de Roma, como *El niño cojo*, también conocido como *Patizambo*, que veremos en la página siguiente.

José de Ribera: *El niño cojo.* (1642)[177]

París, Museo del Louvre. Óleo sobre lienzo. 1,64 x 92 cm

Este cuadro antes de ingresar en las colecciones del Louvre era conocido por "El enano", ya que el muchacho representado lo parece. La composición es simple, una persona de cuerpo entero sobre un fondo paisajístico. El lienzo es realista y muestra sin ambages la deformidad del pié del muchacho y una sonrisa que delata la falta de algunos diente. Su indumentaria es humilde, pero pese a todo ello su sonrisa cautiva al espectador y transmite una inusitada dignidad que atrapa la mirada. Destacan los tonos monocromos: el brillante azul del cielo contrasta con el vestido de colores apagados[178].

[177] Imagen obtenida en: img162.imageshack.us/img162/3738/patizampoof7.png (3 de junio de 2008)

[178] Carlos Reyero (Santander, 1957), catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid ha realizado un trabajo, publicado por Ediciones Siruela, Madrid, 2005, titulado *La belleza imperfecta* en el cual analiza diversas imágenes, a partir de la Ilustración, partiendo de cómo el arte moderno ha convertido en familiar el tratamiento visual de las carencias de los seres humanos, en tanto que se ha asociado el academicismo decimonónico con la representación de una belleza ideal del cuerpo. Nos dice este autor: *Es como si se hubiera trazado una frontera insalvable entre una época de tolerancia estética – la nuestra – y otra en la que lo perfecto y lo imperfecto resultaban categorías que se diferenciaban claramente.* Este trabajo, al partir de la Ilustración, no analiza la pintura del *Patizambo* de Ribera, pero es significativo que dedica un apartado, dentro del capítulo de los *Inválidos* a "la dimensión pintoresca del cojo" en el que indica que "el cojo constituye un personaje muy sugerente para ser

La parte central de la actividad pictórica de Ribera la ocupa el género religioso. Sus apóstoles, como *San Andrés* (Museo del Prado) y sus ermitaños (*San Pablo, La Magdalena*), que hacen penitencia en cuevas oscuras, iluminadas al fondo por una entrada que permite ver un tronco desnudo, traducen su religiosidad heroica. Resulta interesante ver cuál fue su relación con las comunidades religiosas establecidas en la ciudad, Nápoles. Según Miguel Morán Turina[179], no hay constancia documental que la hubiera, ni personal ni profesional. "De hecho no deja de ser significativo que hasta el final de su vida Apenas pinte nada para la enorme multitud de órdenes religiosas de Nápoles que, además, se encontraban la mayor parte de ellas renovando la decoración de sus iglesias y conventos, cuando no haciéndolos de nueva planta. Ni cuando, recién llegado, tiene que abrirse paso en la ciudad, ni cuando, ya famoso, se encuentra entre los pintores más cotizados de la ciudad"[180].

Si en la riqueza del color y en la maestría de la composición podría ser considerado un pintor italiano, por la emoción religiosa y por su realismo intenso constituye uno de los exponentes del Barroco español.

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), que falleció el mismo año que Claudio de Lorena, plasmó una religiosidad familiar y tierna. Su mayor preocupación la constituye el colorido. Se inicio, en su juventud, en la técnica tenebrista; a esta época corresponden obras que reflejan el ambiente de golfillos y mendigos de los bajos barrios sevillanos. En las décadas centrales del siglo (1640-60) conoce el éxito y tiene que atender innumerables encargos que le impidieron ausentarse de su ciudad y le evitaron un horizonte más amplio. Sus temas característicos son las *Inmaculadas* y las *Anunciaciones*.

La figura de Murillo, según Enrique Valdivieso[181], ha recuperado su adecuada valoración en los albores del siglo XXI. En sus palabras: "Murillo supo traducir e interpretar perfectamente el espíritu de la ciudad en la que nació y vivió, al haber sabido

---

utilizado tanto por la pintura como la literatura costumbrista en situaciones que suelen tener una acusada dosis de ironía, ya que la discapacidad que sufre suele interpretarse en términos leves". (pág. 55)

[179] Profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

[180] Morán Turina, Miguel, *El arte y sus creadores, José Ribera*, Editorial Historia Viva, S.L. Madrid, 1993. págs. 105-106.

[181] Catedrático de Arte de la Universidad de Sevilla.

identificarse con los sentimiento que emanaban de la situación histórica producida en su momento”[182].

Conmovedora resulta, hacia el ocaso de su vida, su obra *La doble Trinidad* de influencia flamenca[183].

Bartolomé Esteban Murillo: *Las dos Trinidades*. (1679-1680) [184]

Londres, National Gallery, 293 x 207 cm

Con esta pintura Murillo resuelve el reto de reflejar la noción teológica de la doble naturaleza de Cristo en una composición piramidal. El Niño sobre dos escalones, refuerza la idea de crecimiento y espiritualidad, puente entre ambas Trinidades. La luz, amplia y extendida, ilumina la parte superior del cuadro – *la Trinidad celeste*- y desciende, cerrando el vértice imaginado del triángulo superior, hacia el Niño, que une a las dos Trinidades, ya que es el mismo para la *Trinidad terrenal*, junto a María y San José y para la *Trinidad celestial*, con el Padre y el Espíritu Santo, lo cual refuerza su doble naturaleza: Cristo es hombre, pero también goza de la naturaleza divina. Por ello está en ambas, uniéndolas.

[182] Valdivieso, Enrique: *Los grandes genios del arte, Murillo*. Unidad Editorial, S.A., Madrid, 2004, pág. 7.
[183] Para este apartado se ha tomado información de Fernández, Antonio y otros en *Artis Historia del arte*. Ediciones Vicens Vives, S.A., Barcelona, 1999.
[184] Imagen obtenida en: http://cache.eb.com/eb/image?id=9902&rendTypeId=4 (el día 3 de junio de 2008)

3.- El palacio del Buen Retiro

En el prefacio de la obra de los grandes hispanistas Jonathan Brown y John Elliot *Un palacio para el rey, El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, estudio realizado con el objetivo de ilustrar las complejas relaciones entre el arte y la política dicen estos autores: "El palacio del Buen Retiro fue construido durante la década de 1630 en las afueras de Madrid. Se inició como una modesta ampliación de las habitaciones reales anejas a la iglesia de San Jerónimo, pero se fue convirtiendo rápidamente en un vasto palacio situado en un inmenso parque ajardinado. Por fuera, el Retiro era un edificio más bien vulgar, pero su interior se encontraba ricamente amueblado y decorado y de sus paredes pendía una extensa colección de pinturas procedentes de diversas ciudades europeas, Rubens, Lorrain y Poussin estaban bien representados, y la *Rendición de Breda* de Velázquez, obra maestra de la pintura del siglo XVII, fue encargada especialmente para el gran salón central, el Salón de Reinos"[185].

Si traemos aquí esta concisa explicación del origen de la construcción del palacio del Buen Retiro no es únicamente por la brillantez de la misma sino porque tras indicar que de las paredes de dicho palacio pendía una extensa colección de pinturas, el nombre de Lorrain, Claudio de Lorena, emerge enseguida, entre Rubens, Poussin y Velázquez.

Los citados hispanistas[186] cuentan que el palacio del Buen Retiro fue fruto de una combinación de improvisación y premeditación. En principio se contaba con casas reales en las cercanías de Madrid que cumplieran los fines de escenario de la corte, recreo, caza, etc. como Aranjuez y El Pardo, pero el primero quedaba demasiado lejos de la capital y el segundo era un coto de caza muy valioso y no se quiso ponerlo en peligro al destinarlo a otros usos. Olivares puso sus ojos en el extremo oriental de Madrid donde se encontraba la iglesia y monasterio de San Jerónimo y con ocasión del juramento de lealtad al príncipe Baltasar Carlos, que tuvo lugar allí, consiguió ser nombrado alcaide del Cuarto Real de San Jerónimo[187], por ser donde se retiraba el rey

[185] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un palacio para el rey, El Buen retiro y la Corte de Felipe IV*. Obra citada. (Prefacio: ix)
[186] Ibidem. Capítulo III.
[187] APM BR, leg. 1, núm 3, decreto, citado en Brown, Jonathan-Elliott, John: *Un palacio para el rey, El Buen retiro y la Corte de Felipe IV*. Obra citada, pág. 55.

en Semana Santa o cuando participaba en ceremonias de Estado. Este nombramiento fue el primer paso para la creación del palacio del Buen Retiro.

El origen de este Cuarto Real está en el rey Felipe II que lo mandó alzar. Fue construido por el arquitecto Juan Bautista Toledo, el mismo que trazó los planos del Real sitio de San Lorenzo del Escorial en 1562 por orden del mismo rey[188].

El cargo de Alcaide del Cuarto Real de San Jerónimo hacía responsable a Olivares de "la conservación de la dicha casa, jardines y huertas y demás cosas que para mayor recreación se fueren acrecentando en aquel sitio"[189]. Parece ser que el conde-duque intuyó las potencialidades de aquel lugar para la construcción de un nuevo real sitio que tenía muchas ventajas ya que combinaba estar cerca de una fundación real, alejado del centro, con posibilidades de expansión hacia el oeste y el norte y cerca del Alcázar lo que reduciría los gastos por trasladar a la corte a los sitios reales más alejados como Aranjuez y El Escorial.

Velázquez conmemoró el juramento de lealtad al príncipe Baltasar Carlos con un extraordinario retrato del mismo, que contaba entonces dos años, con el uniforme militar que vistió en dicha ceremonia. Incluyó un enano que tiene en una mano un sonajero y en la otra una manzana. Se trata de una sutil analogía con la que aludía al momento en que el príncipe cambiaría los juguetes por el cetro y el orbe, símbolos de la monarquía. También hay una alusión a la elección que en su momento haría el príncipe Baltasar Carlos entre los deberes y los placeres.

[188] Lafuente, Modesto: *Historia general de España, Tomo VII.* Madrid, 1862. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 29 de mayo de 2007, pág. 137.
[189] Brown, Jonathan: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro.* Obra citada. pág. 67.

Velázquez: *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631)[190]

Boston (Estados Unidos), Museo de Bellas Artes. Óleo sobre lienzo, 128 x 102 cm

Juan Bautista Crescenzi fue el encargado de supervisar un proyecto para ampliar este Cuarto Real con ocasión de la ceremonia del juramento, que finalmente tuvo lugar el 7 de marzo de 1632, en una decisión insólita, ya que Olivares prescindió del arquitecto de la corte Juan Gómez de Mora. El ayudante de Crescenzi sería el oficial Alonso Carbonell, que desde 1619 estaba al servicio de la corona como arquitecto. A la muerte de Crescenzi, en marzo de 1635, dirigió la obra del palacio del Buen Retiro.

Por tanto, en un principio el Retiro no se concibió como palacio, sino como mera ampliación del Cuarto Real, que no fue grande ni llamativa. Se añadió un jardín formal con un estanque artificial, una jaula para animales salvajes y una pajarera, el llamado Gallinero. Parece ser que el conde-duque le gustaban las aves, pero sus enemigos no

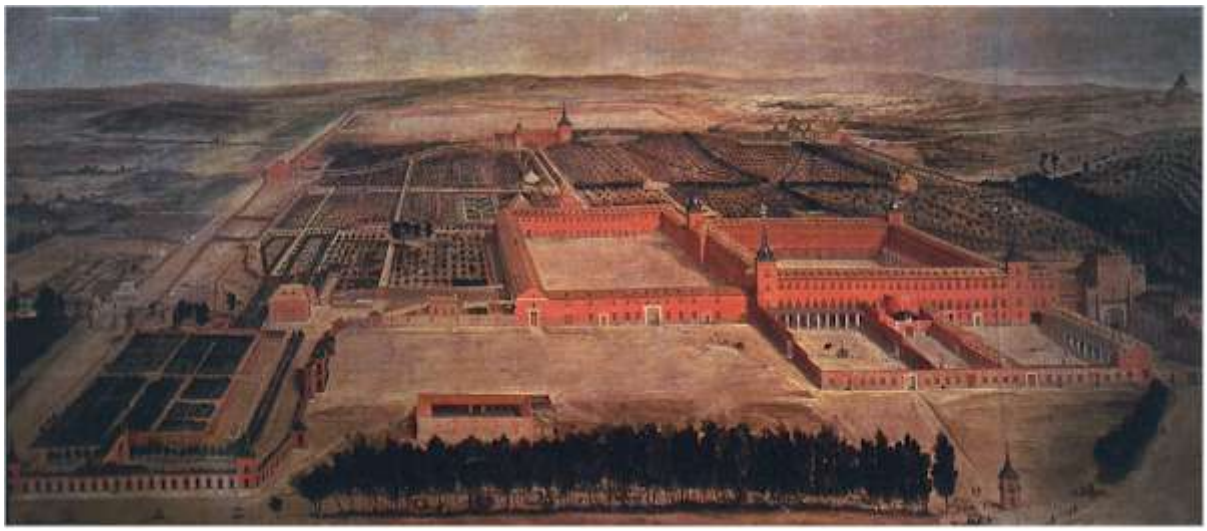
[190] Colaboradores de Wikipedia. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008 [fecha de consulta: 15 de febrero del 2008]. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_pr%C3%ADncipe_Baltasar_Carlos_con_un_enano&oldid=15125986>.

perdieron el tiempo haciendo de inmediato burla de esta afición y denominando al palacio del Buen Retiro, Gallinero.

La ampliación fue modesta y a comienzos de 1633 estaba muy avanzada, lo que ocurrió fue que se inició un nuevo programa de expansión, cuyo objetivo último era convertir el pequeño retiro suburbano en un extraordinario palacio. Parece ser que Olivares vislumbró las posibilidades del cuarto Real de San Jerónimo como espacio ideal para construir un *teatro de las artes*.

> "La planificación de la nueva estructura estuvo determinada por ese objetivo, como puede comprobarse en las vistas contemporáneas del Retiro (figuras que se muestran a continuación). Al norte del cuarto Real de San Jerónimo puede verse un vasto edificio, cuadrado y con torres empizarradas en las esquinas, que abarca un espacioso patio. Ésa era la nueva plaza principal o "plaza de fiestas". El edificio tenía tres plantas de altura (excepto en la parte sureste del ala sur, donde eran sólo dos) y un ático, y estaba construido de ladrillo y madera, con molduras de granito en puertas y ventanas, materiales bastante pobres cuya elección más tarde habría que lamentar. La fachada principal, orientado al oeste, en dirección a Madrid, poseía treinta y dos ventanas y era la más imponente; las otras tres fachadas al exterior poseían menor número de ventanas, que difería además de un ala a otra, Las fachadas interiores al patio, sin embargo, eran idénticas, cada una de ellas con trece ventanas en el piso principal, sobre las que corría, por todo el perímetro de este piso, un balconaje continuo de hierro.
>
> Los tres lados de este conjunto estaban formados por amplias estancias destinadas a acomodar a los consejeros y a los invitados a los espectáculos. En el centro del ala norte se encontraba el palco real, llamado salón grande y más tarde Salón de Reinos. Cuando se celebrase un espectáculo, los invitados se reunirían en estos salones formales y saldrían a la balconada una vez empezado"[191].

[191] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, págs. 64-66.



El Buen Retiro en 1637. Atribuido a Jusepe Leonardo (1601-1652) [192]

Vista del palacio del Buen Retiro. Ca. 1637

En primer término el Paseo del Prado y al fondo el convento de San Jerónimo.

Óleo sobre lienzo, 130 x 295 cm

Patrimonio Nacional, Palacio del Pardo (Madrid) inv. 10010009

"La autoría de este lienzo sigue estando en discusión. Elías Tormo[193] lo atribuyó en 1912, aunque sin apoyo documental alguno y de forma hipotética, a Juan Bautista del Mazo, el yerno de Velázquez, poniéndolo en relación con otras tres vistas de Sitios Reales -El Escorial, Valsaín[194] y El Pardo- conservadas entonces, como ésta, en el palacio Real[195]. Ya en 1947, María Luisa Caturla[196] lo atribuyó a Jusepe Leonardo[197], reconociendo en él una de las vistas de las casa reales encargadas en 1637 para la Torre de la Parada, de las que decía "tener recogida la documentación", "lo cual añadido a la excelencia del cuadro, habilidad de su técnica y viveza de su colorido" –escribía-, "me ha llevado a identificarlo como obra de Jusepe Leonardo"[198].

---

[192] Imagen obtenida en: people.lett.unitn.it/.../Buen%20Retiro.jpg (17 de junio 2008).

[193] Crítico literario y de arte, historiador, arqueólogo y político español. Nació en Albaida (Valencia) en 1869 y falleció en Madrid en 1957. Académico de la Real Academia Española de la Historia, publicó una extensa obra sobre temas de arte y arqueología.

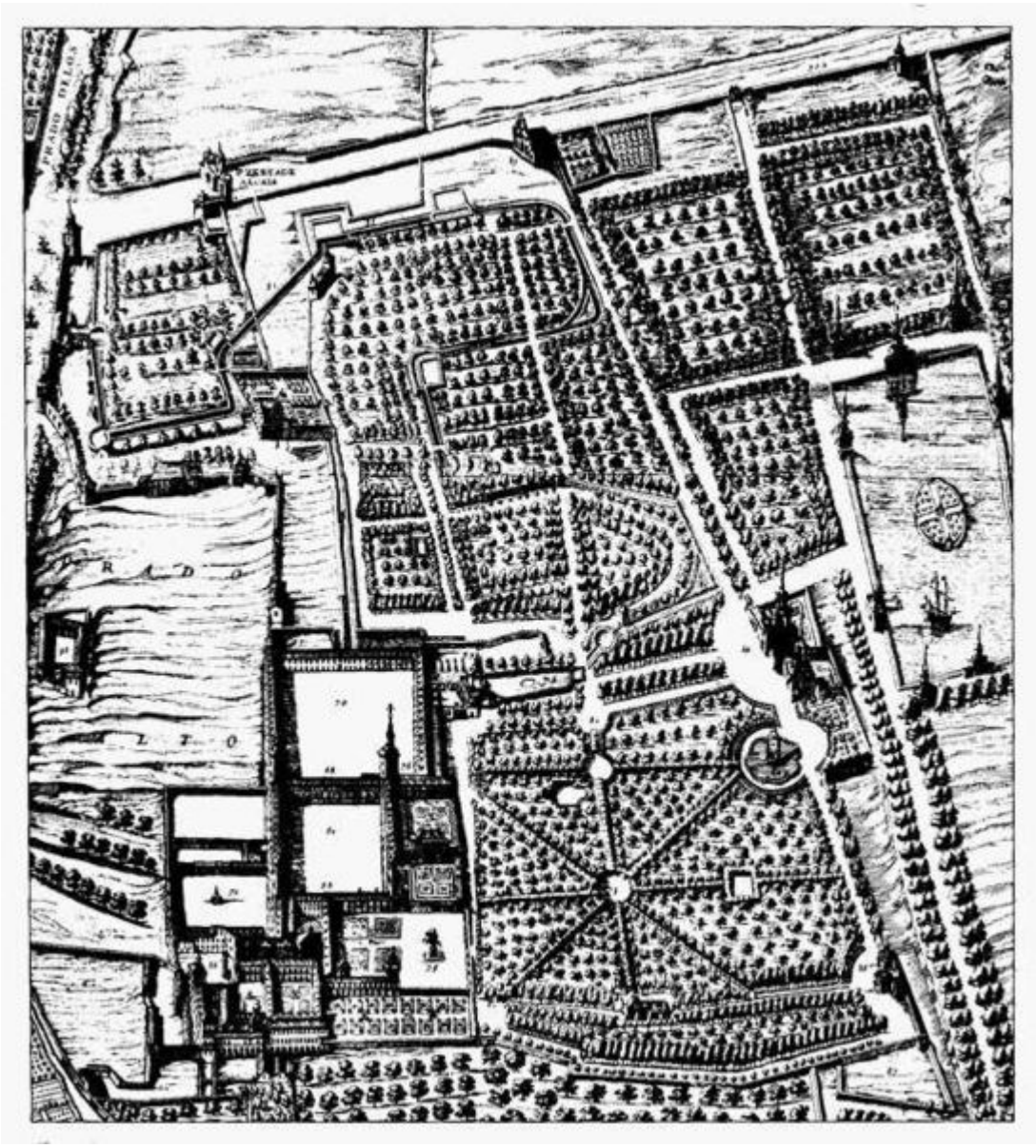
[194] El palacio de Valsaín hoy se encuentra en ruinas; está situado en la sierra de Guadarrama.

[195] Tormo 1912. pp. 61-64, citado por Jonathan Brown en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, pág. 72.

[196] De la que hemos hablado a propósito de sus estudios sobre Zurbarán.

[197] Pintor del barroco español, alumno de Eugenio Caxés; ejecutó obras para el palacio del Buen Retiro.

[198] Caturla 1947, p. 38, citado por Brown, Jonathan en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, pág. 72.



El complejo del palacio y los jardines del Buen Retiro[199]
Fragmento del plano de Madrid de Pedro Teixeira (1656)

Todos los observadores quedaron admirados de la velocidad de las obras, pero no a todos impresionó el resultado, así Bernardo Monnani, secretario de la legación toscana, que informaba regularmente a sus superiores en Florencia, equiparó el palacio a un monasterio. El palacio, en su parte externa era más bien modesto, sin embargo por

[199] Imagen obtenida en: Colaboradores de Wikipedia. *Palacio del Buen Retiro* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2008 [fecha de consulta: 9 de junio del 2008]. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Palacio_del_Buen_Retiro&oldid=18031049>.

dentro las pinturas, tapices y el amueblamiento eran un derroche de magnificencia. En el Salón de Reinos, la pieza central, es donde se desplegó el encargo pictórico más importante del siglo XVII español.

La explicación a la observación de Bernardo Monnani está relacionada con el denominado estilo de los Austrias españoles, caracterizado por un clasicismo desnudo que permitía, y esa era su ventaja, un tipo de construcción por módulos. La falta de ornamentación permitía edificar rápidamente. El Buen Retiro hecho de ladrillo y argamasa se construyó en siete años, pero a la larga eso resultó desastroso porque se desmoronó muy pronto.

También Antonio Ponz se refiere al palacio en el mismo sentido de austeridad ya que lo describe diciendo: "Es el Palacio un cuadro grande rectangular, con torres en las esquinas, que está confundido con otras obras añadidas después; pero aunque estuviese del todo descubierto, no habría en su arquitectura cosa que mereciese descripción particular, porque es fábrica hecha de prisa, de madera y ladrillo, al modo que comúnmente se construye en Madrid"[200].

La inauguración de la Plaza Principal, destinada a "plaza de fiestas" para acoger espectáculos como corridas de toros o justas, tuvo lugar seis meses después de iniciadas las obras, durante los días 5 y 6 de diciembre de 1633; unos días antes, el 1 de diciembre la nueva construcción fue bautizada oficialmente por un decreto real como palacio del Buen Retiro. Esta inauguración no acabó con la actividad constructora, entre otras razones porque Olivares pronto descubrió que la plaza resultaba pequeña para determinados espectáculos, ante lo cual optó por construir otra de dimensiones mayores que sería conocida como Plaza Grande. Se situaba al norte de la Plaza Principal con la que compartía uno de los lados.

El palacio sólo tuvo dos adiciones más, relacionadas con el recreo. En 1637, sobre planos de Carbonell se alzó el Casón con la finalidad de ser destinado a sala de bailes. Del Casón opinaba Antonio Ponz que era "la obra más considerable del Retiro, así por su buena arquitectura exterior, aunque sencilla, ideada por el marqués de

[200] Ponz, Antonio *Viaje de España, 2. Tomos V-VIII.* Editorial Aguilar, S.A., Madrid, 1988, pág. 273.

Crescenci, como porque Jordán[201], pintándolo al fresco, echó en él todo el resto de su habilidad" [202]. Ponz lo describe como un "edificio cuadrilongo, unido a Palacio por la parte de los jardines, con una sala espaciosa y alta para funciones"[203]. La fascinación que el Casón ejerce en Ponz se aprecia en estas palabras: "Si algún día se pensase en reedificar este palacio del Buen retiro, es de creer que bien lejos de que este pedazo de arquitectura que contiene la obra de Jordán fuese comprendido en las demoliciones, se pensase cuidadosamente en su conservación y en hacerle parte de cualquier proyecto, porque sería gran lástima destruirla y difícil de suplir"[204].

El Casón, hasta fechas recientes, remodelado, ha albergado la colección de pintura del siglo XIX del Museo del Prado.

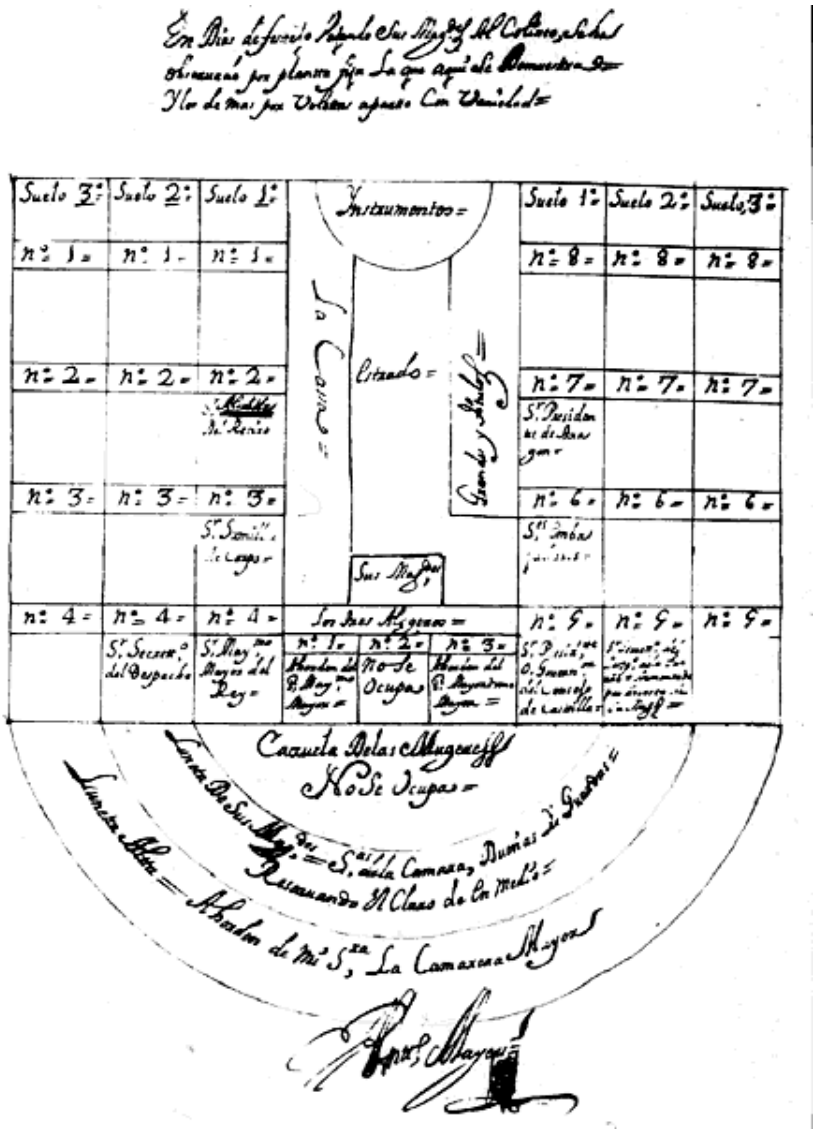
En 1640 se alzó el Coliseo, para la representación de comedias y comedias de tramoyas, entretenimiento particular del Retiro que aportó a la corte española el escenógrafo de Florencia Cosimo Lotti.

Al Coliseo se refiere también Ponz diciendo: "La escena es espaciosísima. Se conservan muchas telas de las que en aquel tiempo se pintaron con gran propiedad. Aunque el semicírculo del teatro no es de los más grandes, embajadores y demás dependientes de la Real Familia, siendo también la platea capaz de mucha gente"[205].

Veamos, en la página siguiente un dibujo que se conserva del Coliseo en el Archivo de palacio de Madrid.

---

[201] Se refiere al pintor italiano Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), que en España era conocido como Lucas Jordán. Estuvo muy influido por José de Ribera, con quien empezó a trabajar a edad temprana. A España llegó en 1692 y permaneció durante una década.
[202] Ponz, Antonio: *Viaje de España, 2. Tomos V-VIII.* Obra citada, pág. 290.
[203] Ibidem.
[204] Ibidem, pág 291
[205] Ibidem.



Dibujo del Coliseo del Buen Retiro con la distribución de aposentos (Archivo de Palacio, Madrid)[206]

[206] Imagen obtenida en: people.lett.unitn.it/.../Teatro_img/planta3.GIF (22 junio 2008)

En la biblioteca de autores españoles[207] se menciona la representación de obras en dicho Coliseo: "1652, *La fiera, el rayo y la piedra*. Fiesta que se representó en el coliseo del Buen Retiro. (León Pinelo, Historia de Madrid.) 1652.- Comedia en el Retiro.- En el palacio del Buen Retiro y en su coliseo, por el mes de mayo, se representó una comedia a los años de la Reina nuestra señora, de las mayores y mas vistosas invenciones, adornos y perspectivas que se han puesto en el teatro, siendo el autor de la obra DON PEDRO CALDERON DE LA BARCA, caballero del hábito de Santiago, aunque ya sacerdote, y el ejecutor de las apariencias el Vaggio italiano. Fue la comedia de las durezas de *Anajarte* y el amor correspondido: mudábase el tablado siete veces; representábase con luces, por dar la vista que pedían las perspectivas; duraba siete horas. El primer día la vieron en público los Reyes, el segundo los Consejos, el tercero la villa de Madrid, y después se representó al pueblo otros treinta y siete días, con el mayor concurso que se ha visto".

El palacio era una parte del Buen Retiro. El complejo palaciego estaba formado además por elementos de gran atractivo como el parque y los jardines, los cuales abarcaban una extensión tan amplia como la ciudad de Madrid. El Jardín de la Reina, el más impresionante, estaba situado junto al palacio. El resto de los jardines eran los denominados: Jardín del Rey, Jardín de la Princesa, Jardín Ochavado, Pajarera, Estanque Ochavado, Islilla, Pescaderos y el Estanque Grande que se corresponde con el actual Estanque del Retiro, y que regaba el extenso parque situado más allá de los jardines. Los árboles se plantaron ya crecidos. El agua del lago, a través de una red de canales se repartía por toda la finca. El mayor de estos canales se denominó Río Grande. Existían además el Río Chico y el Molino de agua. En el Estanque Grande se escenificaban espectáculos acuáticos y se podía pasear en barca. Todos estos jardines formaban parterres geométricos.

[207] Eugenio Hartzenbusch, Juan: *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, Colección mas completa que todas las anteriores*, Tomo IV. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. M. Rivadeneyra, Impresor – Editor, Madrid, 1858. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 25 de junio de 2007, pág. 677.

Pietro Tacca: Estatua ecuestre de Felipe IV[208]

La estatua de Felipe IV, que desde 1844 se encuentra en la Plaza de Oriente de Madrid, tenía su ubicación en el Jardín de la Reina. Fue realizada en mármol por el escultor florentino Pietro Tacca en dicha ciudad. Según Antonio Ponz fue un encargo directo de Felipe IV, el cual escribió a la gran duquesa de Toscana, Cristina de Lorena, pidiéndole la encargase al célebre escultor. Éste solicitó un modelo ejecutado por un buen pintor, y a las pocas semanas se le envió un cuadro de Velázquez, con el rey a caballo, y otro retrato de medio cuerpo también de Velázquez. En la cincha del caballo se lee: *Petrus Tacca Jecit Florentice anno salutis MDCXXXX*, como firma[209].

Este monumento es la primera estatua ecuestre con el caballo erguido y sostenido por las patas traseras. Esta desafiante estabilidad fue calculada, según parece por Galileo Galilei: el caballo se encabrita, y todo el peso de la escultura recae sobre las dos patas de atrás—y, discretamente, su cola—[210].

[208] Imagen obtenida en: http://images.google.es/imgres?imgurl=http://bp0.blogger.com/ (20 de agosto 2008)
[209] Ponz, Antonio: *Viaje de España, 2. Tomos V-VIII.* Obra citada, págs. 273-274.
[210] Fernández, Antonio y otros: *Artis Historia del arte.* Obra citada, pág. 319.

Louis Meunier: *El estanque grande del Retiro*[211]

Museo Municipal de Madrid

Lo más característico de todo el conjunto del Buen Retiro eran las ermitas, atendidas por ermitaños a sueldo del real tesoro, si bien servían también para usos profanos; de hecho la de San Juan la utilizaba el conde-duque Olivares como residencia particular donde reposaba de las pesadas cargas del gobierno. La ermita de San Antonio de los Portugueses era como una pequeña villa, lugar de llegada de las excursiones por el parque. Se llamó así porque fue financiada por la comunidad portuguesa residente en Madrid. En las de San Bruno y Santa María Magdalena había grutas, como era habitual en las quintas de recreo. En total eran ocho ermitas; faltarían por enumerar las de San Pablo, San Jerónimo, San Isidro, San Juan y Nuestra Señora de Atocha. Las ermitas unificaban el palacio y los jardines. Y, parece ser que las ermitas originaron la serie de pinturas de anacoretas para la Galería de los Paisajes, como posteriormente veremos en dicho apartado.

[211] Imagen obtenida en: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/verfoto.formato?foto=graf/estanque.jpg&subtitulo=subtituloaut.gif&pie1=Louis+Meunier.+&pie2=El+estanque+grande+del+Retiro&pie3=.+Museo+Municipal+de+Madrid. (24 junio 2008)

Ramón de Mesoneros Romanos describía así lo que significó el palacio del Buen Retiro durante el reinado de Felipe IV:

> "Todo el mundo sabe que la fundación del hermoso sitio real del *Buen Retiro*, que tiene sobre los demás la ventaja de hallarse dentro del recinto de la capital constituyendo uno de sus principales ornamentos, fue debida a la época galante y caballeresca de Felipe IV, el cual, bajo la inspiración del valido conde-duque de Olivares, quiso ostentar en este sitio todo el gusto y la magnificencia propios del monarca de dos mundos.
>
> La Corte del Buen Retiro presentó pues durante todo aquel reinado el espectáculo de animación más halagüeño: hermosos y dilatados bosques y jardines, regios palacios, magníficos salones, una población numerosa, templos, teatro, cuarteles y otras dependencias: nada faltaba para dar al Retiro la importancia de una ciudad. La inclinación natural del monarca hacia el sitio que había creado; la destreza con la que por medio de brillantes funciones sabía cautivar su ánimo el afortunado favorito; las costumbres caballerescas y poéticas de una corte que dictaba las leyes á la España, al Portugal, á Italia, Flandes y el Nuevo mundo, al paso que encerraba en su recinto poetas como Lope de Vega, Calderón, Tirso y Quevedo, y pintores como Velázquez y Murillo, todas estas circunstancias reunidas se reflejaban en este recinto más que en ninguna otra parte de la monarquía, y nuestros libros de la época están llenos de los certámenes y representaciones, las máscaras y otros festejos, con que los ingenios cortesanos alternaban honrosamente con el mismo monarca, que no se desdeñaba en mezclar sus producciones á las de aquellos"[212].

El Barroco, como hemos visto, representó el esplendor y la magnificencia; el Retiro, arquitectónicamente no representaba este estilo, sino el clasicismo desnudo de los Austrias, como se ha mencionado; sin embargo su interior se decoró con cientos de pinturas de autores flamencos, italianos del centro y del sur, españoles. El conjunto sí satisfacía todos los criterios del esplendor barroco, y sobre todo si tenemos en cuenta

[212] de Mesoneros Romanos, Ramón: *Semanario Pintoresco Español*, pág. 356 en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/12715649791276064198624/208362.pdf (24 junio 2008)

que el Retiro sólo era ocupado algunas semanas al año, pero era en las que aparecía como teatro de las artes y escenario de la ostentación, el poder y la riqueza del monarca y su corte, ofrecida por el director de ese teatro: el conde-duque de Olivares.

3.1.- La decoración del palacio del Buen Retiro

Si bien el Retiro se construyó con gran celeridad y su exterior era desnudo y sobrio, Felipe IV y Olivares se propusieron, a través de su decoración, convertirlo en el paradigma de la magnificencia del rey. Para ello Olivares recurrió a su círculo íntimo para la búsqueda de mobiliario y objetos de decoración, los cuales "recorrieron Europa a lo largo y ancho en una de las empresas de coleccionismo a gran escala mejor organizadas y puestas en práctica de todo el siglo XVII: entre los años de 1633 y 1640 fueron adquiridos, encargados o confiscados tapices, pinturas, esculturas y preciosos objetos decorativos en proporciones gigantescas"[213].

En el siglo XVII los tapices y las ricas colgaduras eran un icono de lujo; por ello la adquisición de las piezas mejores superó en su precio, incluso, a las obras maestras de la pintura. Los tapices, además, cumplían una función importante, amén del de la decoración, como era su utilización en invierno como aislamiento del frío. Simultáneamente, y también recurriendo al círculo íntimo del conde – duque, se reunió el mobiliario, espléndido y suntuoso. La escultura fue siempre relegada a un papel secundario. Por el contrario, la pintura ocupaba el primer lugar; la había por todas partes. El clérigo francés, Jean Muret[214], que llegó a Madrid en 1667 quedó asombrado, y su testimonio resulta muy elocuente:

> "En el palacio nos quedamos atónitos ante la cantidad de pinturas. No sé cuál es la decoración en otras épocas del año, pero cuando nosotros estuvimos aquí, vimos más cuadros que paredes. 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"[215].

---

[213] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, pág. 107.
[214] Al que ya se ha mencionado en la Introducción de este trabajo.
[215] García Mercadal: *Viajes*, 2. Págs. 725-726,. Citado por Brown, Jonathan y Elliott, John, en *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Obra citada, pág. 118.

El amor de Felipe IV por la pintura fue emulado por la nobleza, sobre todo por aquella que dependía de Olivares; así, pese a la depresión económica, los amigos y parientes del conde –duque forjaron grandes colecciones. Ello fue facilitado por las misiones diplomáticas encomendadas que los convirtieron en intermediarios de los principales centros artísticos de Europa. Así nos lo hace notar el historiador Jonathan Brown al recordar, en sus palabras, "la observación tan atinada del llorado Antonio Domínguez[216], sobre la relación entre España y la cultura europea en general: *Un hecho que debemos recordar por último, aunque en modo alguno menos importante, es que la remota península que es España jamás estuvo tan unida con el resto de Europa, y por todo tipo de contactos, como en aquel período (el siglo XVII). Hubo entonces un intercambio que adquirió especial intensidad en el caso de Italia…"*[217].

Por tanto, es el entramado de relaciones personales, políticas, intelectuales y económicas lo que explica la espléndida producción artística y el mercado del arte italiano en este siglo XVII, tal como puso de manifiesto el profesor Francis Haskell en 1963, aludiendo a lo que se podría calificar como "historia social del arte" [218]. Este enfoque permite entender los cauces por los que grandes cantidades de pintura flamenca e italiana llegaron entonces a nuestro país. La actividad artística en el ámbito diplomático remite al mundo de la corte y a la relación del artista con el rey. Aquí destacan Rubens y Velázquez; el primero unió a su talento de pintor el de diplomático; su amigo y colega Velázquez le imitó, y ahí están sus dos viajes a Italia por encargo del rey, de los que ya nos hemos ocupado en este trabajo.

La decoración pictórica del Retiro tuvo lugar en medio de esta corriente de coleccionismo, impulsada por el rey[219], por esta razón la decoración del Retiro tuvo un

---

[216] Al que también nos hemos referido en este trabajo cuando hemos hablado de la decadencia de España.

[217] Colomer José Luis (prólogo de Jonathan Brown), *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde Ediciones, S.L, Madrid, 2003.

[218] Colomer, José Luis: *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, obra citada, pág. 15. Francis Haskell fue un prestigioso investigador y profesor de la Universidad de Oxford hasta su fallecimiento, el 18 de enero de 2002. Nació en 1928, y fue educado en dos de las más destacadas instituciones del Reino Unido, el *Eton College* y el *Kings College de Cambridge*. De 1954 a 1967 fue miembro del Kings College y desde 1962 hasta 1967 Bibliotecario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cambridge, siendo nombrado en 1986, Miembro Honorario de esta Universidad y del Trinity College de Oxford, en 1995.

[219] El documento fundamental para reconstruir la colección pictórica del Retiro es el inventario realizado tras la muerte de Carlos II y fechado en 1701; lo ha publicado Fernández Bayton, Gloria: *Inventarios reales, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703, Tomo II*. Museo del prado, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1981.

carácter marcadamente pictórico. El conde – duque, tal como vimos en el apartado correspondiente a su figura sentía predilección por los libros, pero no ignoró la pasión del rey por la pintura, y por ello puso en movimiento a sus hombres para iniciar una batida sistemática de pinturas, guiándose por los gustos del rey. "Felipe, a través de sus propias adquisiciones, no sólo había mostrado cuáles eran sus gustos, sino que además, con su ejemplo, formó el de una generación entera de aristócratas españoles, muchos de los cuales, desde sus puestos de virreyes o embajadores, se convertirían en agentes destacados en la adquisición de pinturas para el Retiro"[220]. El conde –duque Olivares hizo frente a la inmensa tarea de decorar el Retiro, tarea que se veía impelida por la rapidez que se deseaba; tras poner a sus agentes en acción consiguió, ocho años después, llenar aquel palacio con más de ochocientas cuadros encontrados en España, Italia y Flandes.

Se inició la recopilación de pinturas apoderándose de obras existentes en los palacios que eran escasamente visitados por el rey. El palacio de Valladolid prácticamente no se había usado desde que se produjo el traslado de la corte a Madrid. "Los cuadros, en número de sesenta y tres, llegaron el 6 de julio acompañados por el arquitecto Francisco de Praves[221]. En septiembre, Praves hizo entrega de un nuevo envío de cuatro pinturas. Como era previsible, las pinturas procedentes de Valladolid constituían una colección heterogénea formada en su mayor parte por obras mediocres de fines del siglo XVI. Entre éstas se encontraba una serie de siete planetas, obra de Pietro Facchetti[222], que había llevado Rubens a Valladolid en 1603 como presente del duque de Mantua a Felipe III, así como otras varias series pictóricas: siete escenas de batallas en los Países Bajos obra de Rodrigo de Holanda[223], seis cuadros con los meses del año, los cuatro elementos, etcétera. Se introducía así la práctica de colgar cuadros en series, que sería muy utilizada en la decoración del Retiro"[224]. Aunque resulta imposible

---

[220] Colomer, José Luís: *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII.* Obra citada, pág. 121.

[221] Francisco de Praves representa el fin de la arquitectura clasicista en Valladolid. Fue arquitecto del duque de Lerma. Hizo el Claustro del Monasterio de las Huelgas Reales, y fue el maestro Mayor de Obras del rey Felipe IV Escribió una *Memoria de las pinturas que se trajeron al Buen Retiro de la Casa real de Valladolid, el año 1635.*

[222] Pintor italiano de la última etapa del Renacimiento. Nacido de una familia humilde en Mantua. Ejerció su carrera de pintor esencialmente en Roma, donde ganó fama como pintor de retratos.

[223] Perteneciente a la orden de los Jerónimos, fray Rodrigo de Holanda destacó también por su labor como escultor. Llegó a España atraído por el gusto del rey Felipe II por los pintores flamencos.

identificar dichas series, las más importantes de las españolas fueron las batallas contemporáneas (Velázquez, Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Juan Bautista Maíno. Antonio Pereda, Zurbarán, Felix Castelo y Jusepe Leonardo); los retratos ecuestres de los reyes de España (Velázquez) y los trabajos de Hércules (Zurbarán), las tres en el espacio más representativo del palacio, su Salón de Reinos; la serie de bufones (Velázquez); un ciclo de Historia de Roma, compuesto por tres series distintas: triunfo de emperadores, diversiones públicas y escenas mitológicas. En Roma trabajaron para este fin Andrea Camassei, Giovanni Francesco Romanelli y Nicolas Poussin, mientras que en Nápoles lo hicieron Aniello Falcone, José de Ribera, Andrea di Lione, Cesare Francanzano, Giovanni Lanfranco, Paolo Doménico Finoglia, Viviano Codazzi, Domenico Gargiulo y Máximo Stanzione. Una segunda serie no reconocida hasta ahora como tal, estaba compuesta, al menos, por cinco cuadros de formato cuadrado con medias figuras de santos anacoretas: en Roma trabajaron Andrea Sacchi y Giovanni Domenico Cerrini, mientras que en Nápoles, de nuevo Ribera fue el responsable de concluir este encargo. Al primero corresponden *Santa Rosalía de Palermo y San Pablo y San Antonio ermitaños*; al segundo una *Magdalena penitente*, que nunca antes había sido relacionada con los encargos de anacoretas para el Retiro; y a Ribera se debe *un San Pablo ermitaño*[225]. Por último está la serie de los paisajes de la que hablaremos más adelante, y en un apartado especial.

Para la campaña dentro del país fueron designados Villanueva y Castrillo[226]. Villanueva adquirió centenares de obras de colecciones locales. En 1634 compró a Velázquez *La fragua de Vulcano* y *La túnica de José*. Esta compra hecha a Velázquez no era la primera: el 28 de noviembre de 1633 el pintor había recibido unos 250 ducados en pago de tres cuadros, un *San Juan Bautista* de Tintoretto y un par de obras anónimas con la procesión de un Papa y del Gran Turco. También Crescenzi

---

[224] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, pág. 123.

[225] Úbeda de los Cobos, Andrés: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid 2005. Museo Nacional del Prado, pág. 21.

[226] **Jerónimo de Villanueva**, fue un político español. Protonotario del Consejo de Aragón (1620), se mostró partidario de la política de Olivares, quien hizo de él uno de sus principales consejeros. Posteriormente prosiguió su ascenso en la corte, y fue nombrado secretario de Estado y miembro del consejo de Guerra. A él se debe el fracaso de la política del favorito respecto a Cataluña y fue considerado por los catalanes el peor enemigo. En 1643, tras la caída de Olivares, fue destituido de todos sus cargos; **García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo** fue un politico español. II Conde de Castrillo, caballero de la orden de Calatrava. Fue colegial en el Colegio de Cuenca de Salamanca, donde fue también catedrático y rector. Entre otros cargos políticos: virrey de Nápoles entre 1653-1658 y presidente del Consejo de Castilla en 1662.

proporcionó un lote de cuarenta y dos obras. Castrillo también desplegó una gran actividad en el mercado del arte; en la testamentaría del cardenal Trejo –antiguo presidente del Consejo de Castilla que había vivido en Italia-, compró ocho paisajes grandes; así como otras obras a nobles y coleccionistas.

Velázquez: *La fragua de Vulcano* (1630) [227]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 223 x 290 cm

La escena narra el momento en el que el dios Apolo comunica a Vulcano la infidelidad de su esposa Venus con el dios Marte; al escuchar la noticia los herreros de la fragua quedan impresionados. Velázquez realizó esta obra en su primer viaje a Italia y en ella se aprecian las influencias recibidas, por un lado su interés por el desnudo; por otra parte el color, como se aprecia en la túnica del dios Apolo, de influencia veneciana. La huella que le dejó Miguel Ángel se aprecia en las figuras, fuertes y musculosas, así como la profundidad espacial que consigue enfrentando unas figuras a otras para crear dicha sensación de profundidad; y la soltura en la pincelada. Estos personajes son populares y no están idealizados, como en las pinturas italianas[228].

[227] Imagen obtenida en: http://es.wikipedia.org/wiki/La_Fragua_de_Vulcano (23 de agosto de 2008)

[228] En el trabajo de Fernández Bayton, Gloria: *Inventarios reales, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703, Tomo II*, pág. 323 aparece referenciada con el número 569: "Una pintura de tres Uaras de largo y dos y media de alto. Con la fragua de Vulcano, quando Apolo le dio quenta del Adulterio de su muger original de Velázquez con marco negro tasada en Zientto y sesenta doblones".

Velázquez: *La túnica de José* (1630)[229]

Monasterio de El Escorial, San Lorenzo de El Escorial

Óleo sobre lienzo, 223 x 250 cm

También realizada en el primer viaje a Italia. El tema está inspirado en el Antiguo Testamento. Los hijos de Jacob, cansados de los sueños extraordinarios de su hermano José lo vendieron a unos comerciantes egipcios. A su padre le explicaron que unos lobos lo habían matado, y para que la narración resultara veraz mancharon la túnica de José con sangre de cordero. La pintura representa el momento en que Jacob recibe la noticia de la muerte de su hijo favorito; alza los brazos en actitud de sorpresa. Observamos aquí, como en el anterior lienzo las mismas influencias citadas, aunque sean distintos.

El especialista en arte Santiago Alcolea i Gil atribuye a estas pinturas el valor de representar: "verdadera trascendencia en su evolución. Las dos son de tamaño similar y coinciden en algunos aspectos, sin mengua de los problemas diversos que, en cada uno de ellos, preocuparon al artista. En ambos las líneas compositivas y las luces quedan dirigidas hacia un costado, aunque se contraponen; en un caso, hacia la derecha, hacia la figura del patriarca Jacob y, en el otro, hacia el luminoso Apolo, que está a la izquierda. Las dos reflejan amplios estudios anatómicos en muchos de sus protagonistas y una decidida preocupación por situarlos en el espacio, aunque los recursos que para ello

[229] Imagen obtenida en: http://es.wikipedia.org/wiki/La_t%C3%BAnica_de_Jos%C3%A9 (23 de agosto de 2008)

aplica son distintos. En *La túnica* son de índole geométrica, con el pavimento, la alfombra, las columnas de cierre y el paisaje de fondo, mientras que en *La fragua* se plantean según las luces, derivadas de varios focos, las sombras y una aplicación de cuanto corresponde a la perspectiva aérea. (…) Los dos cuadros son, pues, distintos, pero en conjunto nos demuestran la fructífera síntesis personal que realizó durante su estancia en Roma, – y añade – recordemos que cuando Velázquez residía en aquella ciudad se hallaban en pleno desarrollo las aportaciones de una generación de artistas destacados como Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini, Claudio de Lorena o Nicolas Poussin"[230].

Simultáneamente, los agentes del rey en el extranjero realizaron la misma labor. Los puntos de adquisición más importantes fueron Nápoles y Roma y, en menor medida Flandes. El conde de Monterrey, virrey de Nápoles en esas fechas, era un gran coleccionista, y realizó dos envíos de pinturas; la segunda remesa la llevó él personalmente a su regreso de Nápoles en agosto de 1638; en ella incluyó obras para el Retiro, su colección privada y regalos para el rey y Olivares[231].

"De todas las pinturas traídas de Italia, ninguna ha despertado tanto interés y polémica como los paisajes creados en la década de 1630 por artistas norteños establecidos en Roma. Son paisajes con anacoretas (veinticuatro en total) y bucólicos (al menos diez), y la pregunta básica es para quién se hicieron. No es una pregunta ociosa, porque entre los pintores que participaron en la serie se encuentran algunos de los mayores paisajistas de Italia del siglo XVII –Claude Lorrain y Nicolás Poussin-, junto a artistas de talento como Jan Both, Herman Swanevelt, Gaspar Dughet y Jean Lemaire. En su instalación original, en una pieza que ha venido a conocerse como "Galería de los Paisajes", estas obras de gran tamaño tuvieron que producir una espectacular impresión"[232]. A este punto volveremos de forma especial en el siguiente apartado: "La Galería de los Paisajes. El encargo real".

---

[230] Alcolea i Gil, Santiago. *Velázquez.*. obra citada, pág.46.
[231] Brown, Jonathan y Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, Capítulo V: *Aficionados al arte de la pintura*.
[232] Ibidem, págs. 127-128.

La colección de pinturas flamencas fue algo menos rica a tenor de las obras identificables; parece ser que la tarea de de recolectarlas se retrasó por la muerte de la gobernadora, la infanta Isabel Clara Eugenia[233] en diciembre de 1633. Le sucedió el cardenal-infante don Fernando, quien fue el encargado de reunir cuadros; en concreto su ocupación principal fue conseguir que el taller de Rubens realizara un pedido de más de cien lienzos destinados al Retiro y la Torre de la Parada, pabellón de caza situado en los terrenos del Pardo. Más adelante realizó otro pedido, en junio de 1638; éste incluía el *Juicio de Paris* de Rubens, que "a juicio del cardenal-infante era una obra excelente, aunque le preocupara la desnudez de las diosas"[234].

Pedro Pablo Rubens: *El juicio de Paris* (1639)[235]
Madrid, Museo del prado. Óleo sobre lienzo, 199x 379 cm.

Rubens, en esta pintura, narra el momento en el que Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, toma la manzana que le da Mercurio para que se la entregue como premio a la diosa más bella. Las tres diosas habían intentado sobornar a Paris. Finalmente fue Venus quien consiguió convencer a Paris al entregarle la mujer más hermosa del mundo, Helena -la esposa de Menelao-, lo que dio origen a la Guerra de Troya. En el

[233] Hija de Felipe II y esposa del archiduque Alberto de Austria, Isabel Clara Eugenia ejerció, como gobernadora del Flandes español (1598-1633); una profunda labor de protección de las artes en relación con la difusión de la imagen del poder, especialmente a partir de la firma de la Tregua de los Doce Años.

[234] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, pág. 138.

[235] Imagen obtenida en: www.museodelprado.es/…/parisRubens520.jpg (21 de agosto 2008)

cuadro aparecen, de izquierda a derecha, las tres diosas con sus respectivos atributos: Atenea con sus armas, Venus acompañada de Cupido y Juno con su pavo real. Sobre ellas se sitúa un amorcillo que corona a Venus, anticipando la elección del joven.

Destaca la luz que resalta las figuras de las diosas, cuyos cuerpos desnudos reflejan el canon de belleza femenina del Barroco y emanan una notable sensualidad. Las figuras masculinas enfrentadas a las de las diosas, aportan equilibrio a la escena, cuyo paisaje realza la profundidad de la misma[236].

Madrid fue la última fuente de aprovisionamiento de pinturas de artistas contemporáneos. Y, lo más importante, había un pintor genial a mano, Velázquez, cuyo trabajo para el Retiro se convirtió en el mayor encargo jamás realizado. Destacan las seis pinturas realizadas para el Salón de Reinos, que fueron pintadas entre1634 y 1635, así como la serie de seis retratos de bufones de los cuales dos de ellos no han llegado hasta nosotros: *Francisco de Ochoa* y *Cárdenas el bufón toreador*[237]. Los otros cuatro son: *Don Juan de Austria*; *Cristóbal de Castañeda, apodado Barbarroja*; *Juan de Calabazas, el calabacillas* y *Pablo de Valladolid*, que ya hemos comentado.

"Se instalaron en una de las estancias del aposento de la reina. Dos de los bufones parecen haber sido concebidos como un par de antagonistas: *Don Juan de Austria* y *Barbarroja*. El primero de los cuales, con una ropa que le queda grande y con esa expresión sumisa y dubitativa, apenas da la talla frente a la exagerada ferocidad del segundo. En la misma estancia se encontraba *Pablo de Valladolid* y *Calabazas*; el primero se recorta atrevidamente sobre un fondo plano y liso, y el otro con sonrisa vacua, sostiene en sus manos una miniatura y un molinillo de viento, símbolo del necio"[238].

---

[236] En el trabajo de Fernández Bayton, Gloria: *Inventarios reales, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703, Tomo II*, obra citada, pág. 296, aparece referenciada con el número 235: "Una pintura de seis Varas de largo y dos y media de alto de las fabulas de las tres diosas y Juicio de Paris Original de Pedro pablo Rubens con marco negro tasada en quattoçientos y Çinquentta doblones".

[237] Todos ellos, no obstante, aparecen inventariados en la testamentaría de Carlos II, En el trabajo de Fernández Bayton, Gloria: *Inventarios reales, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703*, Tomo II. Obra citada, pág. 326.

[238] Brown, Jonathan -Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, págs. 140-141.

Velázquez: *Don Juan de Austria* (1634) [239]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 210 x 123cm

Velázquez: *Cristobal de Castañeda, apodado Barbarroja* (1634) [240]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 198 x 121cm

[239] Imagen obtenida en http://www.artelista.com/994-diego-velazquez-10012-retrato-del-bufon-don-juan-de-austria.html (22 de agosto 2008).

[240] Imagen obtenida en: http://www.artelista.com/994-diego-velazquez-10011-retrato-del-bufon-barbarroja.html (22 de agosto 2008)

Velázquez: *Pablo de Valladolid*. (1633)[241]

Madrid, Museo del Prado, Lienzo. 209 x 123cm

Velázquez: *Juan de Calabazas, el calabacillas* (1634)[242]

Cleveland (Estados Unidos), Museo de Cleveland. Óleo sobre lienzo, 175 x 107cm

[241] Imagen obtenida en: http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros11.htm (22 de agosto 2008)

[242] Imagen obtenida en: http://www.scholarsresource.com/images/thumbnails/192/m/msf0080.jpg (22 de agosto 2008)

Además de las obras realizadas por encargo a Velázquez se encontraban en el Retiro otras obras más antiguas; entre ellas su más famosa obra de juventud: *El aguador de Sevilla*, dos de los retratos reales y un cuadro hoy perdido, de extraño tema: *Un pelícano, una errada y unos livianos*[243]. En total el retiro albergaba dieciocho pinturas de Velázquez, de las que al menos trece fueron pintadas en 1634-1635; de este modo se situaba en primer lugar de entre los maestros españoles, si no en cantidad sí en calidad, pues las contribuciones de sus contemporáneos son de calidad desigual[244].

Velázquez: *El aguador de Sevilla* (1620) [245]

Londres, Wellington Museum. Óleo sobre lienzo, 106 x 82 cm

[243] López Rey: *Velázquez, painter of Painters*, 2, pág. 173. Citado por Brown, Jonathan y Elliott, John en *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Pág. 143.
[244] Ibidem, pág. 143.
[245] Imagen obtenida en: http://www.iupui.edu/~lmena1/velazquez/aguador.jpg (23 de agosto de 2008)

Esta pintura es una de las mejores realizadas por Velázquez en su primera etapa, ya que fue realizada en Sevilla, antes de su viaje a Madrid en el año 1623. Utiliza la técnica del claroscuro, iluminando una zona del cuadro con un foco de luz desde la parte izquierda que oscurece el resto del lienzo. El cántaro, situado en primer término es de un realismo extremo. Toda la pintura presenta esta característica, como podemos observar en las gotas de agua que resbalan por el cántaro. "Bajo la manga descosida de la túnica oscura del viejo se asoma el brazo, que apoya en el cántaro y sale del espacio del cuadro para invadir el del observador. Con esta técnica innovadora, Velázquez parece anticipar las naturalezas muertas de Cézanne y de Juan Gris"[246].

En el momento que se inició la decoración del Retiro Velázquez representaba la modernidad; había regresado de Italia y había ya formado su estilo maduro, su extraordinaria técnica, su comprensión del arte del pasado y su magnificencia para plasmar efectos de luz y color. Era, por tanto, el pintor más moderno de la corte y, por ello, trabajaba apartado de sus colegas mayores que él, Vicente Carducho y Eugenio Cajés que se habían quedado anclados en el estilo del pasado. No obstante, su trayectoria al servicio de la Corona les hacía, merecedores de ser incluidos en la decoración del retiro, y en especial del salón de Reinos; Carducho realizó tres lienzos para este Salón y seis más sobre diversos temas. Por el contrario Cajés murió a finales de 1634 y sólo pudo realizar una de las dos pinturas que se le habían asignado.

En la generación más vieja de pintores españoles se encuentra Pedro Orrente, nacido en Murcia en 1580 y formado en Italia; cuando regresó a España se especializó en escenas rústicas del Antiguo y Nuevo testamento. El inventario del Retiro registra treinta y dos obras a su nombre de calidad irregular"[247]. Dotado de verdadero talento era el pintor veterano, antiguo profesor de dibujo del rey, el fraile dominico Juan Bautista Maíno, el cual sólo pintó un cuadro para el Retiro: *Recuperación de Bahía* del Salón de Reinos.

[246] Portús, Javier y otros: *Los grandes genios del arte: Velázquez.* Obra citada, pág. 80.
[247] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV.* Obra citada, pág. 143.

La generación más joven de pintores madrileños estaba formada por varios y buenos artistas, si bien ninguno de ellos tenía la originalidad y modernidad de Velázquez. Entre ellos se encontraban Jusepe Leonardo y Felix Castelo que no aspiraron a superar a sus maestros Carducho y Cajés, y únicamente siguieron sus pautas. Francisco Collantes, nacido el mismo año que Velázquez, si trató de encontrar un camino más personal y fue uno de los raros paisajistas del siglo XVII; siguió la tradición de los paisajistas flamencos de finales del siglo XVI. El inventario de 1701 le atribuye veintidós obras; las que se han identificado se encontraban en los aposentos privados[248]".

El pintor Antonio Pereda fue el más joven participante en la decoración del Buen Retiro; nacido en Valladolid en 1611 gozó de la protección de Crescenzi, y gracias a su influencia se le encargó una de las escenas de batalla del Salón de Reinos, *El Socorro de Génova*, y en 1634 el conde de Castrillo le pagó dos paisajes pequeños. A la muerte de Crescenzi terminó su estela y rara vez tuvo ocasión de dar salida a su talento.

El programa decorativo contó con una figura de peso, venida de fuera de la capital, se trataba de Zurbarán, que llegó desde Sevilla en 1634 y permaneció en Madrid menos de un año. Su aportación fue muy importante ya que realizó una de las doce grandes escenas de batallas y diez episodios de la vid de Hércules. Una vez realizada esta tarea regresó a Sevilla habiendo recibido el título de "pintor del rey". No se sabe si su regreso a Sevilla se debió al juicio negativo del rey sobre su pintura o si deseó retomar su carrera como pintor religioso de Sevilla[249].

A finales de 1641 se colgaron los últimos paisajes romanos. Se había conseguido reunir una extraordinaria colección de una ochocientas obras, cuyo carácter extraordinario era debido a que muchas de las pinturas eran encargos concretos[250]. Otra característica era que se trataba de pintura "moderna", realizada por artistas vivos. "los pintores de Nápoles, Roma, Amberes y Madrid se pusieron a trabajar para *il Re di Spagna*, según las palabras expresadas por Claude Lorrain, al referirse al cliente de sus paisajes para el Retiro. En consecuencia, los muros del palacio se convirtieron en un

[248] Brown, Jonathan y Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, pág. 145.
[249] Ibidem.
[250] Ibidem, pág. 146.

muestrario raro y posiblemente único de la pintura italiana, flamenca y española de la década de 1630. Sólo recorriéndolo se podían contemplar obras de Velázquez, Zurbarán y Ribera; Poussin, Claude Lorrain, Domenichino, Lanfranco y Sacchi; y de Rubens.

Finalizaremos este apartado con una recreación virtual del Salón de Reinos, "adornado con un magnífico ciclo pictórico concebido para proclamar de manera clara y unitaria el poder y la gloria de Felipe IV, a través de los triunfos militares alcanzados por el jefe de su gobierno, el conde-duque de Olivares"[251]. Según la descripción de Bronw y Elliott[252] El Salón de Reinos era la estancia más importante del Retiro; su destino fue convertirse en salón del trono, donde el rey presidía ceremonias y diversiones; tal destino requería una decoración acorde. El salón era de forma rectangular; una balconada de hierro dorado rodeaba la pieza y ello permitía a los cortesanos el lugar para contemplar desde arriba los espectáculos que se celebraban en el salón. Veinte ventanas permitían la entrada de abundante luz que iluminaba el majestuoso mobiliario y la decoración. El techo estaba pintado al fresco y entre los lunetos de las ventanas estaban pintados los escudos de los veinticuatro reinos de la Monarquía española, que acabaron por dar nombre al salón. De las cuatro paredes del salón, entre las ventanas, colgaban doce grandes escenas de batallas, que representaban las grandes victorias de logradas por los ejércitos de Felipe IV y encargadas a artistas de la corte. Las diez escenas de la vida de Hércules de Zurbarán que aportaban la personificación de la virtud del príncipe. Y por último los cinco retratos ecuestres de Velázquez, a los lados de las puertas, de *Felipe III, Felipe IV*, sus respectivas esposas *Margarita de Austria e Isabel de Borbón* y el príncipe heredero *Baltasar Carlos*, representando el pasado, el presente y el futuro de los Habsburgo españoles.

La decoración estaba sometida a tres modelos de narración, como son la alegoría, la analogía y la narración. De forma narrativa estaban representados los grandes acontecimientos de la historia familiar: victorias militares, matrimonios dinásticos, mientras que los atributos morales: la justicia, la prudencia, la magnanimidad, etc. se representaban por símbolos o por referencias a héroes de la antigüedad. Y la alegoría a través de los Trabajos de Hércules citados.

---

[251] Brown, Jonathan - Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, pág. 148-163.
[252] Ibidem, pág. 149.

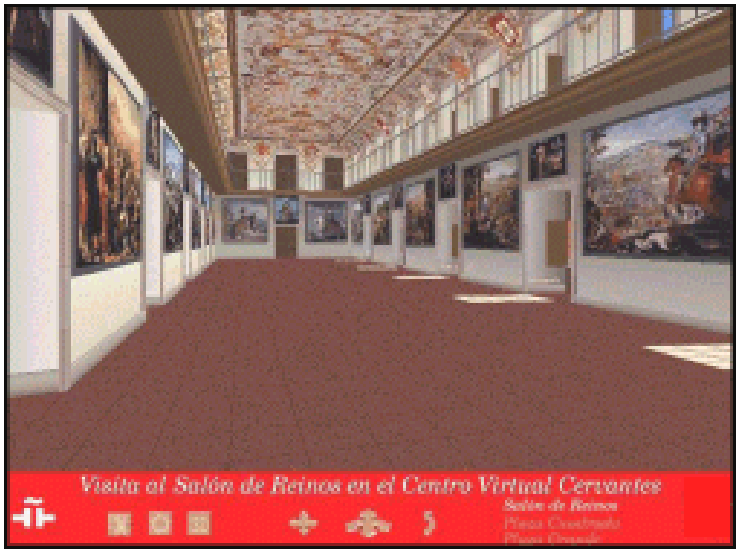


Imagen del Salón de Reinos en Realidad Virtual[253]

Aunque el palacio haya desaparecido, los historiadores Brown y Elliott afirman que "ha dejado su huella en la historia de la civilización europea. Olivares pretendió crear una corte brillante en torno al monarca y el Retiro fue planeado como su marco. El dinero que tuvo que sustraer de otras necesidades del estado para crear esa corte fue a parar a los bolsillos de pintores, escultores, arquitectos, poetas y dramaturgos. Actores y músicos que desplegaron sus artes en el retiro. Los nombres de Velázquez, Zurbarán, Quevedo, Calderón, Lope de Vega, Francisco de Rioja, Giovanni Battista, Cosimo Lotti y otros artistas menos conocidos ocupan un puesto en la historia del palacio, al igual que en la del Siglo de Oro español. Sería exagerado afirmar que ambas historias sean una sola, pero dentro de los muros del Retiro es posible contemplar un muestrario de las actividades artísticas que dieron brillo a este periodo de la historia de España y también comprender mejor las causas de tan notable explosión de vitalidad cultural en una época de decadencia económica"[254].

[253] Imagen tomada de la pág. Web del Centro virtual Cervantes que dirige un proyecto iniciado en el mes de diciembre de 1998 cuando Fundesco (Fundación Telefónica) y el Instituto Cervantes se plantearon crear un espacio en realidad virtual para internet que fuese realmente innovador y contribuyera en el avance de la tecnología en relación a publicación en la red de los mundos virtuales. La dirección artística, arquitectónica y cultural es de Dña. Carmen Blasco Rodríguez.

[254] Brown, Jonathan y Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, Prefacio, ix.

3.2.- La Galería de los Paisajes. El encargo real

Si bien se ha estudiado e indagado sobre los encargos de lienzos para el palacio del Buen Retiro y pese a que se han descubierto y ordenado los datos conocidos[255], quedan algunos por sacar a la luz. Nos referimos al origen y composición de la serie de paisajes procedente de Italia, que formó parte de las colecciones del Buen Retiro, y permaneció allí más de un siglo hasta que fue desarticulada por diferentes motivos y se perdió el concepto estético que la mantenía unida.

Hablamos de la llamada serie de anacoretas[256] pintada en Roma con destino a Madrid y en la que colaboraron, como vimos, algunos de los mayores paisajistas de Italia del siglo XVII –Claude Lorrain y Nicolás Poussin-, junto a otros artistas. El motivo del encargo de esta serie venía dado por las ermitas que se encontraban en los jardines del palacio, como hemos visto. En el inventario de 1701 aparecen referenciados más de veinte cuadros cuyo tema principal es un paisaje en el que figura un anacoreta, y sus dimensiones aproximadas (1,60 x 2,40) se encuentran en relación con el tamaño de la Galería de los Paisajes. Parece ser que poco después se encargó a Roma, y a varios de los artistas que habían trabajado en el primer grupo de pinturas, otra serie de cuadros de proporciones verticales en contraposición a los anteriores que eran horizontales[257]. Claudio de Lorena recibió la parte fundamental del encargo con un primer grupo de cuadros de formato longitudinal realizados entre 1635-1638, seguido por cuatro obras de formato vertical entre 1639-1641. El programa iconográfico trató sobre la Biblia e Historias de los Santos y se realizó de conformidad a las instrucciones de Olivares.

---

[255] Además de los trabajos de Brown y Elliott, Juan José Luna cita los siguientes: A.E. Pérez Sánchez*: La pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965. E. Valdivieso: L*a pintura holandesa del siglo XVII en España*. Madrid, 1973. J. J. Luna: Tesis doctoral inédita, 1979.

[256] A. Blunt: Poussin Studies VIII. *A Series Anchorite Subjects Comissioned by Philip IV from Poussin, Claude and others*. B.M., 1959, pág. 389. Citado por Luna, Juan J. en *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Obra citada, pág. 32.

[257] Aparecen referencias sobre este asunto en *Le Plutarque français, vies des hommes et femmes illustres de la France.*Volumen 4. Editado por Mennechet. Publicado por D'imprimerie de Crapelet, 1836. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 19 de febrero de 2008, pág. 5 y en Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce*. Publicado por Chez De Bure l'aîné, 1745. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 23 de enero de 2007, pág. 269; si bien J. José Luna indica que este autor aporta errores en razón de su conocimiento superficial del tema (Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Obra citada, pág. 23). D'Argenville menciona el encargo de ocho cuadros con temas del Antiguo y Nuevo Testamento, y es cierto que no hay temas del Nuevo Testamento, sino de vidas de santos, como veremos.

Del primer grupo el Museo del Prado posee tres; J. José Luna ha descubierto la cuarta en una colección particular[258]. El segundo grupo está completo[259]. "Resulta interesante señalar que se aprecia, en general, en todas un análisis del paisaje y de la luz que, salvo en raras ocasiones, marca la pauta del trabajo de los demás autores que colaboraron en ambos envíos, como si hubieran estado todos de acuerdo en lograr una visión estética común de los asuntos; de lo que no cabe duda es de que el pintor estaba sumamente acreditado en Roma para participar de manera tan considerable en las dos etapas[260].

Muchos investigadores han especulado con la identidad de quien se ocupó del encargo real, el cual tuvo mucha repercusión en Roma, debido a quien hizo el encargo, nada menos que el Rey de España, Felipe IV, pero además por la magnitud de tal encargo: el gran número de pinturas encargadas, el tamaño de las mismas y los pintores que las realizaron. Todo ello convirtió este encargo real en el más importante y extraordinario llevado a cabo en Roma durante el siglo XVII.

Según Giovanna Capitelli[261] la ausencia de testimonios lleva a pensar que el encargo se realizó utilizando cauces informales que no dejaron huellas documentales. La corte española utilizó la red de agentes que frecuentaban los círculos de los artistas y los canales oficiales abiertos entre la embajada española en Roma y el virreinato de Nápoles.

El primer documento relacionado con este encargo a Roma lo mencionó Enriqueta Harris en 1980; se trata de un apunte incluido en el registro de pagos secretos efectuados para la decoración del Buen Retiro. Este registro anotaba el 2 de mayo de 1634, la cantidad de 10.234 reales para la compra de una partida de pinturas que comprendían: "7000 reales en plata para el Marqués de la Torre de tres pinturas, una de la Historia de Moisés y dos payses grandes; 700 reales en plata por un cuadro del Arca de Noé de Bassan; 550 reales en vellón por otros de unos pezes y fruta; 720 reales por

[258] J.J. Luna: 1981, G, pág. 292. Citado por Luna en *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Obra citada, pág. 34.
[259] M. Röthlisberger, 1961. Citado por Luna, Juan J. en *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Preparación, texto y catálogo. Museo del Prado, abril-junio 1984, pág. 34
[260] Luna, Juan J. *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Obra citada, pág. 34.
[261] Giovanna Capitelli es profesora de arte de la Universidad de Calabria (Italia) y autora de: *Los paisajes para el palacio del Buen Retiro* en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, págs. 241-284.

12 quadros de pinturas de frutas; 792 reales por 12 payses grandes de Italia; y 120 reales en plata y 42 en vellón de tres payses pequeños de Italia"[262].

La presencia del nombre del marqués de la Torre en esta nota de pago y la mención a los payses hizo suponer a Harris que Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635), marqués de la Torre, había comprado los paisajes en su ciudad natal para luego venderlos él en Madrid. Crescenzi, del que ya hemos hablado con ocasión de la ampliación del Cuarto Real que dio origen al palacio del Buen Retiro, reunía cualidades para encomendar la misión del encargo de los paisajes en Roma ya que había dirigido en su juventud una academia artística en Roma, orientada al lenguaje naturalista y además ocupaba una posición importante en la corte de Felipe IV. Además Crescenzi era miembro de una familia muy importante para la que había trabajado Claudio de Lorena. Sin embargo, aunque no se pueda negar su participación tampoco el documento prueba su directa participación.

El pago de mayo de 1634 es posterior al testimonio más temprano que se ha encontrado hasta ahora sobre la primera serie de paisajes con anacoretas del Buen Retiro. Fue publicado por Chaves Montoya en 1992 y retomado y valorado en 1999 por Úbeda de los Cobos. Comprende una pormenorizada descripción del palacio que fue redactada en diciembre de 1633 y que habla de varias estancias decoradas "con algunos paisajes con anacoretas que el conde de Monterrey mandó desde Nápoles"[263], de donde era virrey. Este documento revela el asunto iconográfico, pero no que fuesen los que ahora se conservan el Museo del Prado, encargados a Lorena y sus colegas romanos, ni que el responsable de la adquisición fuese el conde de Monterrey.

El principal documento para reconstruir el programa decorativo es la testamentaría de Carlos II de 1701, pero teniendo en cuenta que frente a 927 pinturas que hubo que inventariar, sus autores, Antonio Mayers, conserje de Guardarropa, e Isidro Arredondo, pintor de su majestad, sólo son capaces de señalar parcialmente la

---

[262] Harris, 1980. Las pinturas mencionadas no son identificables en el Inventario del Buen Retiro redactado en 1701. Citado por Giovanna Capitelli en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, pág. 242.

[263] Chaves Montoya 1992; Úbeda 1999, p. 97 en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Obra citada, pág. 243. Una referencia a este envío la tenemos en Brown, Jonathan y Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, pag.124.

autoría de las obras, y en algunos casos incurren en errores. En relación a los paisajes los nombres de los pintores que se mencionan son escasos y en algunos casos usan el apelativo "L'Ytaliano" en pinturas que hoy se consideran obra de Jan Both, Claudio de Lorena, Nicolas Poussin, Jean Lemaire o Herman van Swanevelt.

Lo cierto es que hoy resulta imposible localizar el elevado número de pinturas descritas y que los lienzos que han llegado hasta nuestros días tal vez no sean un conjunto completo sino una selección debida al tiempo transcurrido y sus avatares, y tal vez condicionada por la calidad de las obras y su estado de conservación[264].

El candidato con mejores credenciales para la selección de los artistas es el marqués de Castel Rodrigo, así lo afirman Brown y Elliottt por confluir en él la personalidad, el lugar y el momento adecuados, dado que en las fechas del encargo era embajador de España en Roma (1632-1641). Aunque también en su caso las pruebas son circunstánciales, son más directas. En sus cuentas relativas al periodo comprendido entre el 28 de octubre de 1638 y el 17 de enero de 1639 aparece un pago de 50.850 reales por "pinturas de veinte y quatro payses con sus molduras doradas y enviadas a S. Mgd. Con don Enrique de la Plutt" (Henricus van Vluete)[265]. Entre el 7 de enero de 1639 y el 27 de enero de 1641 consta un segundo pago de 13.950 reales, que sumado al anterior arroja un total de 64.800 reales[266]. Esa suma casa bien con el número de paisajes consignados en grupo en el inventario del Retiro, a un precio medio de 245 ducados que concuerda con el tamaño e importancia de los cuadros. La fecha del envío deja un margen holgado para la realización de todas las pinturas conocidas, y está en consonancia con las fechas que se deducen de su análisis estilístico, todas superiores a 1635. También es significativo el dato de que Castel Rodrigo tuviera tratos directos con Claude Lorrain, de quien en 1637 solicitó una serie de trece aguafuertes para conmemorar los festejos que hubo en Roma con motivo de la coronación de Fernando III de Hungría como Rey de Romanos. El encargo de esta serie, denominada los *Fuegos Artificiales* es para Juan José Luna, el dato que hace suponer "que fue la persona más

[264] Giovanna Capitelli en *El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen* Retiro. Obra citada, pág. 241-244.
[265] Enrique de la Plutt, van Vluete, de origen flamenco, era un agente del rey; sus actividades estaban vinculadas a la embajada española y era persona muy cercana al marqués de Castel Rodrigo.
[266] En la nota a la que remiten los historiadores se indica: "Véase Jonathan Brown y J.H. Elliott. *The marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro, B.M,* 129 (1987), págs. 104-107. Estos documentos fueron inadvertidamente publicados como hallazgos inéditos por Miguel Morán y Karl Rudolf, "Nuevos documentos en torno a Velázquez y las colecciones reales", *A.E.A.*, 65 (1992), págs. 289-302".

cercana al pintor del ambiente castellano en la Corte pontificia y ello implicaría el contrato de los cuadros directos, de acuerdo con el encargo de Felipe IV"[267].

Interviniera o no en el encargo de los paisajes con anacoretas, está fuera de duda que se le debió el segundo conjunto de paisajes, los bucólicos, por los cuales se pagó en Madrid a Van Vluete el 23 de septiembre de 1641. Así pues, mientras no se descubran mejores pruebas Castel Rodrigo se lleva la palma entre los contendientes al honor de haber patrocinado los paisajes del Retiro[268].

Nicolas Poussin, compatriota de Claude, se benefició también del mecenazgo de Castel Rodrigo, y realizó dos de los cuadros de la serie: *Paisaje con San Jerónimo* y el *Paisaje con Santa María Egipciaca y el abad Socimas*. Mostramos el primero de ellos:

Nicolás Poussin: *Paisaje con San Jerónimo* (1634)[269]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobe lienzo. 155 x 234 cm

[267] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Obra citada, pág. 15.
[268] Brown, Jonathan y Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Obra citada, pág. 129-130.
[269] Imagen obtenida en: http://www.bilbao.net/castella/residentes/vivebilbao/publicaciones/periodicobilbao/200710/pergola08.pdf (30 agosto 2008)

Claudio y Poussin animaron a colaborar a sus discípulos más jóvenes. Swaneveltt realizó al menos cuatro cuadros para la galería de los paisajes. Su estilo está influenciado por la tradición paisajista flamenca y por el magisterio de Claude.

Herman van Swanavelt: *Paisaje con San Bruno*[270]

Madrid, Museo del Prado. Óleo sobre lienzo, 158 x 232 cm

También participaron en el programa los seguidores de Poussin: Gaspar Dughet, Jean Lemaire y Jacques d'Arthois.

Veamos a continuación el análisis de los tres lienzos de la serie de los anacoretas, seguidos del análisis de los cuatro lienzos que conforman la serie sobre la Biblia e Historias de Santos.

[270] Imagen obtenida en: http://www.reproarte.com/cuadro/Herman+van_Swanevelt/Paisaje+con+San+Bruno/16514.html (30 de agosto de 2008)

Claudio de Lorena: *Paisaje con Santa María de Cervelló*[271]

Madrid, Museo del Prado. Nº 2259 Lienzo 1,62 x 2,41

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

"Claudio de Lorena despliega aquí su gusto por los paisajes amplios y la composición sencilla a la vez que juega con los conceptos de perspectiva mediante los contrastes de luz y sombra que surgen de la dicotomía vano/macizo, sobre cuya relación armónica se estructura el esquema que otorga el carácter distintivo a esta obra, sistema por otra parte habitual en su producción de estos años. Aunque la penitente se advierte con claridad, dedica gran importancia al entorno boscoso, lo que permite admirar mejor el horizonte en lontananza, la población y todo el valle inundado por un sol meridional de finísimas iridiscencias. Así el protagonismo vuelve a recaer en la naturaleza; sin embargo la fascinación de la obra nace de la combinación entre el encanto algo ingenuo de la figura arrodillada, la espontaneidad en la observación del medio natural que la rodea y el sentido de piadosa severidad que reviste el conjunto, todo él magníficamente compensado.

[271] Imagen obtenida en: : http://www.museodelprado.es/es/submenu/enciclopedia/buscador/voz/lorena-claudio-de-le-lorrain/ (28 de agosto de 2008)

La composición se organiza con una línea de horizonte a dos quintos de la altura total del lienzo dando lugar a una sensación espacial muy ajustada. La santa aparece en genuflexión ante un modesto altar hecho de ramaje adorando una tosca cruz; sobre el personaje cae la luz, destacando su rostro y una zona próxima a sus pies, a manera de lugar acotado idealmente para sus devociones. Los árboles se elevan sobre ella como un dosel cobijando su frágil figura y conformando una especie de pared boscosa que limita la escena en primer plano, permitiendo en sus bordes fuertemente iluminados un ligero parpadeo en las hojas que facilita la transición hacia los fondos. En el lado opuesto una formación rocosa se desarrolla en profundidad y sobre sus laderas crecen arbustos al tiempo que varias torrenteras se desploman en finas cataratas. La luz que surge de la izquierda se proyecta con fuerza sobre el farallón lo que obliga a la vista a seguir sus anfractuosidades hasta perderse en la ilimitada lejanía de la llanura, efecto buscado por el pintor para producir la sensación de tercera dimensión sin cortes bruscos.

La escena, concebida en gran tamaño, está en la tradición de Annibale Carraci, especialmente en relación con *La Magdalena Penitente* (Roma, Doria Pamphili) de 1600/1601 y los celebérrimos *lunetos Aldobrandini* (Roma. Galleria Doria Pamphili) de 1604/1605, en particular el *Entierro de Cristo*. A su vez mantiene estrechos lazos estéticos con alguna de las obras de Lorena precedentes: el tratamiento de la luz y la fórmula estilística empleada en el *Rapto de Europa* del Kimbell art Museum de Fort Worth (hacia 1634); y también diversos aspectos conectados se coligen de la contemplación del *Paisaje con Templo de la Sibila en Tívoli* de la Galería Nacional de Victoria en Melbourne (1630/1635), de la *Pastoral* de la Norton Simon Collection o del *Paisaje con la Huída a Egipto* de Lord Saint-Oswald. Nótese además la relación con la obra de Jacob Pynas *Paisaje con la Magdalena* del Museo Dahlen (Berlín).

En cuanto al problema de la iconografía de la penitente arrodillada, ya Luna (B.M.P., 1981, pág. 100) indicó que no se podría tratar de la Magdalena, puesto que entre los cuadros de la "serie de anacoretas" para el Buen Retiro, grupo de obras al que pertenece el lienzo, existe otro con el mismo asunto, de autor todavía anónimo y no parecía lógico admitir una repetición del tema. De hecho la Magdalena aparece entre las obras de Claudio, tanto en pintura como en dibujos", aunque más tarde. La solución más acertada es la propuesta por Barbara von Barghahn quien ha estudiado a fondo el inventario de 1701 del Palacio del Buen Retiro (Nueva York, 1979) e identifica esta

figura con la de una “santa mercedaria”, ya que efectivamente es el hábito blanco de la orden de la Merced. Sugiere la investigadora aceptar el nombre de Santa María de Cervelló, que vivió en el siglo XIII en Barcelona, cuyo animal heráldico del apellido familiar es el ciervo. De acuerdo con el *Diccionario*, de Atienza (Madrid, 1959, pág. 303) se describe así: “En campo de oro con un ciervo de gules”. Algunos de esos ciervos figuran por ello en el cuadro casi disimulados por la vegetación. Como se carecía de una tradición en la manera de tratar al personaje se supone que Lorena recurrió a pintarla como una Magdalena, hipótesis que cierra por el momento las especulaciones en torno al asunto representado.

A veces, tanto la adscripción a Claudio de este cuadro como la de su otro lienzo compañero, que tampoco figura en el *Liber Veritatis*, ha sido puesta en duda, lo que hoy no se acepta. Sin embargo las figuras suscitan cierta preocupación por su tamaño insólito en la producción del artista. Partiendo de este hecho, Russell (1982, pág. 78) opina que pueden ser de la mano de Swanevelt, a partir de un *Noli me tangere* (Galleria Doria Pamphili) de este autor y también recordando las opiniones de Sandrart, quien sentía mucha admiración por la manera cómo pintaba sus personajes. Esta consideración no debe ser tenida en cuenta ya que ese método comparativo empleado es falso y además Claudio de Lorena realizó múltiples figuras, tanto en pintura como en dibujo; un ejemplo seguro es el cuadro ya aludido del *Rapto de Europa*, de Fort Worth, que está perfectamente identificado como un trabajo hecho enteramente por el pintor, tanto la actitud como los detalles reflejan una identidad de caracteres entre éste y la Santa María de Cervelló. Para mayor abundamiento se evidencia en estos cuadros todo un sistema de fórmulas en el tipo de figuras que marca con claridad los jalones de la posterior evolución del autor en este campo. Incluso, como se verá más adelante, los personajes de Swanevelt poseen un aire muy diferente.

Debió ser composición de cierta popularidad puesto que existen copias antiguas, indicio de su éxito. Al parecer fue copiada por Ramón Bayeu, según se desprende del inventario de la Colección Chopinot de Madrid a fines del siglo XVIII (Luna A.E.A., 1981, pág. 80). En los apartamentos privados del Duque de Wellington (Apsley House, Londres) se conserva también una copia, cuyo origen se sitúa en la Colecciones reales de España, de donde pasó a Inglaterra después de la derrota de José I en la batalla de Vitoria (1813). Identificada por Luna (B.M.P., 1981, pág. 101) su composición repite

con fidelidad el asunto en tamaño considerablemente menor. En una colección privada madrileña existía también un lienzo de mediocre calidad con el mismo tema”[272].

Claudio de Lorena: *Paisaje con San Onofre*[273]

Madrid. Museo del Prado. Nº 2256. Lienzo, 1,58 x 2,37

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

“Es la obra compañera del cuadro anterior y por muchos conceptos posee unos rasgos de originalidad que no sólo la contraponen a aquella, sino que le otorgan un carácter insólito en la producción del pintor. El anacoreta puede ser identificado con San Onofre ya que se le representa con los azotes, el cilicio y vestido toscamente de cintura para abajo; muestra la cruz en la mano y a sus pies aparecen un bordón y una cucurbitácea, signos todos ellos de un peregrinar permanente, lo que también puede suscitar ciertas dudas al considerar el conjunto de esos motivos para establecer su identidad definitiva. Aunque otras veces el santo figura cubierto de pelo o vello, su visión más habitual, también la tradición indica que una palmera le daba sombra, tal y como aquí se muestra, aunque algo oculta por la restante vegetación.

[272] En Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, págs. 138-139.

[273] http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_07/27022007_02.htm (1 septiembre de 2009)

La pieza es una de las más extraordinarias de la producción temprana de Lorena puesto que es incluso más diversificada y teatral en su iluminación que la pintura precedente. Posee toda la riqueza de matices de Claudio para la expresividad lumínica; la manera de filtrarse la luz a través del follaje proyecta un aire dramático y efectista sobre la composición que no es frecuente en la obra del autor: un espléndido atardecer ilumina las montañas desde la derecha y revela en ellas una asombrosa gama tonal infinitamente diversificada y armonizada por el decreciente resplandor anaranjado de un sol poniente que se adivina más allá de la cordillera, cuyos perfiles se diluyen produciendo una sucesión de cimas casi transparentes hasta fundirse prácticamente con el horizonte. A pesar del carácter agreste y aparentemente desordenado del paisaje, la composición es resultado de un virtuosismo que refleja el cuidado estudio de grandes masas y menudos detalles como no podía ser menos en la producción de un artista tan sometido rigurosamente a los principios fundamentales de su oficio.

Al compensar al cuadro antedicho, del que difiere bastante, la perspectiva se ordena en diagonal opuesta a la que dirige la composición de aquél. Árboles y rocas se organizan de manera que la vista recorra el panorama y se vea obligada a penetrar en la luminosa profundidad de este escenario tan armoniosamente construido a base de progresiones sólidas y evanescentes, en absoluto rígidas o rutinarias.

La pequeña ermita casi perdida entre la espesura, pone un contrapunto humano al triunfo Absoluto de la naturaleza y sirve de referencia al espíritu eremítico del asunto. En esta pintura reina un ambiente romántico que la separa de otros cuadros anteriores y prefigura los hallazgos estéticos de Swanevelt, Salvador Rosa o Bloement. De todas formas no aparenta lejanía de los motivos que frecuentemente inspiraron a Claudio y se relaciona por tanto con algunas obras conocidas de Paul Bril, Annibale Carracci y Pietro de Cortona, aunque no ha llegado a desarrollar sus mismos puntos de vista. En opinión de Röthlisberger parece como si esta pieza, más significativa de lo que hoy se cree, hubiese sido el punto de partida de la fascinación de Rosa por el paisaje (quien pudo haber visto el cuadro en Roma en fecha posterior a su llegada en 1635) y a manera de chispa, hubiera saltado a Ricci, Magnasco e incluso Bierstadt, pintores todos cuyos panoramas en mayor o menor medida deben mucho a los ejemplos de Lorena.

Tanto esta obra como la precedente muestran la extrema habilidad del pintor para la creación pictórica. Su genialidad es tan acusada y el perfecto acabado tan preciso en una y otra, que todo invita a creer que son los dos primeros grandes lienzos encargados al artista por la Corte de Madrid con destino a la "serie de anacoretas", cuyo éxito inclinaría a seguirle pidiendo nuevos cuadros, a cuál más convincente para la función que estaba especificada sin duda en los principios básicos del contrato. En caso contrario no se explicaría por qué precisamente Lorena contó en su momento con diez obras salidas de su mano en el Buen Retiro, cuando ninguno de sus compañeros se vio tan favorecido, quizá a excepción de Jan Both.

Es interesante señalar la vigencia de esta composición que sin duda sugestionó a más de un pintor dadas las repeticiones más o menos importantes que pueden verse hoy día. En el Palacio de la Granja de San Ildefonso se expone una copia que pertenece a un conjunto de piezas ejecutadas por pintores madrileños. No pueden avanzarse aún en el estado de nuestros conocimientos, ni autor ni época, pero bien pueden haber sido realizadas poco después de su llegada a la Corte para completar la decoración de los palacios, al respecto conviene recordar los datos de Palomino sobre Agüero (*Museo Pictórico*, II, pág. 555). También existía otra repetición de muy inferior calidad en una colección de Madrid cuyo dato se conoce a través de una defectuosa fotografía, lo que impide un comentario más amplio, y otro cuadro, igualmente de propiedad privada, en Córdoba, con ciertas variantes en la composición.

De acuerdo con las circunstancias estéticas observadas y los fragmentarios datos históricos de que se dispone, ambos cuadros de Lorena podrían fecharse en torno a 1635, aunque no se excluye la posibilidad de que fuesen algo más tardíos sin rebasar 1638"[274].

[274] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, págs. 140-141.

Claudio de Lorena: *Paisaje con las tentaciones de San Antonio Abad*[275]

Madrid, Museo del Prado. Nº 2258. Lienzo. 1,59 x 2,39

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

"Pertenece al mismo grupo que los dos lienzos precedentes ejecutados para formar parte de la larga serie de "anacoretas" destinada al Buen Retiro. Es pareja de un cuarto cuadro que durante mucho tiempo se creía perdido y ha sido recientemente descubierto, encontrándose en una colección particular madrileña (Luna, G., 1981, Pág. 292).

Respecto de los anteriores presenta claras diferencias, que a su vez distancian a la obra de lo que es frecuente en Claudio de Lorena, de acuerdo con el extraño tratamiento del tema; además es el primero de los cuadros cuyo dibujo aparece en el *Liber Veritatis* (nº 32), con la reveladora inscripción "per il Re di Spagna", alusiva al más importante cliente que el pintor tuvo en su primera época.

[275] Imagen obtenida en: http://www.museodelprado.es/es/pagina-principal/exposiciones/info/en-el-museo/el-palacio-del-rey-planeta/la-exposicion/la-galeria-de-paisajes/ (28 de agosto de 20089

Este cuadro es no menos insólito en la producción de Lorena que los anteriores, pues semeja la conclusión sintética de una creación cíclica. Además la idea de placidez, que es casi una constante a lo largo de su vida artística, aquí deja paso a un ambiente infernal aprovechado para indagar en los efectos de luz nocturna, presagiando el paisaje romántico del XIX, aunque sin complacerse en el retorcimiento de las tentaciones, apagada, pero no olvidada, esa vertiente bajomedieval en la pintura europea.

En contraposición a los dos lienzos anteriores, en los que las figuras y las fuentes de luz aparecen en las zonas laterales de las telas jugando con los contrastes y marcando con habilidad los espacios, aquí el protagonista ocupa el centro de la composición; frente a las iluminaciones de aquéllos, una de mañana y otra de ocaso, se concibe esta obra de manera muy distinta ya que se basa con acusada preferencia en el resplandor lunar al que se añaden los reflejos de fuegos que refulgen en las sombras creando una situación cargada de dramatismo teatral, pero efectivo, con cierto aire mágico e inesperado. Tan sólo dos obras de Claudio despliegan el contenido nocturno, al que como es lógico no era muy aficionado, debido a lo artificioso e irreal de las escenas, contrario a sus intenciones de orden y claridad visibles a lo largo de toda su ejecutoria. Puede suponerse que el encargo condicionó el asunto y el tratamiento especial del mismo, lo que probablemente no le agradó en demasía ya que le constreñía a una creación inapropiada para su especial visión del paisaje.

La composición se distribuye en dos zonas muy contrastadas, marcándose con rigurosa precisión los límites. Estos se definen por medio del árbol y la columna del segundo término, a lo que se suma la diferenciación del paisaje y el interior del edificio, tanto en superficie como en. Profundidad, estructurándose por medio de ágiles diagonales entrecruzadas en hábil correspondencia. Detrás de los barcos en los que navegan demonios y cerrando un último término, se recortan sobre un horizonte iluminando las masas sombrías de unas arquitecturas fantásticas inspiradas en los monumentos de la Ciudad Eterna, que recuerdan a Carracci y Domenichino, como autores próximos y preludian los hallazgos sobrecogedores de las ominosas visiones de John Martin, tal es su aparente modernidad. Las parte derecha del lienzo aparece dominada por una sólida ruina clásica que sirve de habitáculo al santo; pequeños íncubos recorren su interior en medio de resplandores ígneos o molestan al santo mientras éste, concentrado en la presencia divina, aparece ausente del mundo que le

rodea. El pilar que le respalda, potente y bien asentado sobre el suelo, semeja reforzar la firmeza de su fe ante la maligna acechanza de su entorno.

Claudio conoció sin duda los aguafuertes de su compatriota Jacques Callot –el propio pintor también grabó a su vez distintas planchas y su obra gráfica es muy significativa e interesante-, pero en lugar de seguir esa inspiración prefirió extraer su información de los asuntos fantásticos de Filipo Napoletano (Florencia, Palacio Pitti).

En obras de este momento el escenario arquitectónico así como las aguas o los árboles aparecen menos trabajados que en el presente lienzo, asombroso por su ajustada precisión tanto en el detalle como en la extraña captación de atmósfera. Curiosamente, en lugar de expresar la naturaleza del tema en forma de un aquelarre infernal, acartonado y teatral, es la infrecuente iluminación y el singular panorama arquitectónico del primer plano y del último término los que atraen la atención de manera altamente sugestiva.

El cuadro, que se puede datar en 1638, pudo ser encargado después de entregar el primer par (los dos anteriores) y aunque Claudio empleó la misma técnica que en ellos, éste muestra una evolución marcadamente diferente, tal vez debido a la peculiaridad del motivo. Hay un solo tema que puede compararse; es un dibujo realizado hacia 1637 que representa el Martirio de Santa Catalina, muy cercano en el estilo. Se trata de una escena que bien pudo ser la alternativa de ésta y aunque no llegó a emplearle, más adelante lo utilizaría en la composición del *Entierro de Santa Serapia*.

Estilísticamente, las tres obras son herederas de los paisajes flamencos del siglo XVI en los que aparecen ermitaños en medio de panoramas que describen la naturaleza en estado salvaje, con algunos apuntes reducidos, de la incidencia de la mano del hombre sobre ella. Esta en particular parece haber extraído algo de su inspiración del famoso lienzo *Paisaje fluvial con ciudadela y puente* obra de Anibale Carracci (Posner 1971, pág. 171) que se conserva en el Museo Dahlen, de Berlín, y que perteneció, en los años en que Lorena trabajaba en Roma, al Marqués Vicenzo Giustiniani”[276].

[276] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, pags. 142-143.

Claudio de Lorena: *Paisaje con Moisés salvado de las aguas del Nilo*[277]

Madrid. Museo del Prado. Nº 2253. Lienzo, 2,09 x 1,38

Inscripción: Se aprecian restos ilegibles de firma en el ángulo inferior izquierdo

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

"Forma parte de la otra serie de cuatro lienzos, esta vez en formato vertical, que corresponden al segundo gran encargo hecho al artista para el Palacio del Buen Retiro. Se pueden datar en torno a 1639 y los cuatro figuran dibujados en el *Liber Veritatis*. El presente aparece con el nª 47 y la inscripción "quadro per il Re di Spagna".

[277] Imagen obtenida en: http://www.museodelprado.es/index.php?id=100&tx_obras%5Buid%5D=654&no_cache=1 (29 de agosto de 2008)

El panorama está ejecutado de acuerdo con la habitual carga de idealización que el artista impone a su obra; busca como pretexto el tema al que concede un lugar significativo aunque al llevarlo a segundo término casi lo oculta de la vista del espectador, que queda subyugada por la espléndida visión que se ofrece ante sus ojos. Sin la más mínima intención arqueológica por evocar el mundo egipcio, describe una maravillosa campiña romana intemporal, serena y apacible.

En opinión de Röthlisberger los personajes pueden haber sido pintados por el propio Lorena. La reciente limpieza ha dejado al descubierto con claridad un leve arrepentimiento en una de las figuras, lo que prueba una curiosa corrección que no fue convenientemente borrada por el autor.

El pastor que duerme en primer término puede extrañar por su carácter anecdótico que nada tiene que ver con el asunto relatado. En este caso, aparte de servir como motivo de curiosidad y elevar la significación de ambiente cotidiano, resta espectacularidad a la escena bíblica rediciéndola a su carácter real y fortuito. El lienzo a su vez se corresponde estrechamente con el siguiente en cuanto que muestra un tipo de nacimiento –el hallazgo del cuerpo del niño que es salvado de las aguas del Nilo –en oposición a los funerales de Santa Serapia, cuyo nombre a su vez no deja de sugerir un dios egipcio: Serapis. Y tal vez en la idea del sueño de la muerte se encuentra la clave para mostrar al pastor dormido, quien ausente de la trascendental escena que se desarrolla a sus espaldas, descansa en situación no muy lejana a la de la verdadera vida.

El lienzo conserva el riquísimo colorido de la primera época de Claudio, así como el interés por los efectos luminosos, pero ya se aprecia una nueva concepción del paisaje, más amplio y grandioso, con un dominio de la escenografía que otorga un equilibrio y una majestad impresionantes al conjunto. Semeja compuesto mediante una línea en sig-zag, sobre la cual reposa la disposición general de las figuras, paralelamente a las de las más boscosas, la primera de las cuales sirve para introducir la visión y ocultar las luces solares que se desparraman sobre el extenso paisaje diluyendo contornos y fijando sombras. En los fondos se aprecian diversas edificaciones típicas d la región latina en torno a la Ciudad Eterna y cerrando la zona izquierda, una ciudad amurallada ofrece sus puertas no muy lejanas en el sistema de los bastiones defensivos que circundaban Roma.

La misma composición fue repetida por Claudio en otras obras; las más cercanas están también en formato vertical: *Descanso en la Huída a Egipto* (Colección Cavendish, Hollzer may), y *Paisaje con Agar y el Ángel* (National Gallery, Londres). En una colección privada madrileña existe una copia de poca calidad que semeja obra decimonónica. Posee diferentes variantes respecto del original, y es pareja a su vez de la copia que se indica en el cuadro siguiente"[278].

[278] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, pags. 144-145.
[279] Imagen obtenida en: http://www.arteyestilos.net/biografias%20pintores/gellee.htm (28 de agosto de 2008)

Claudio de Lorena: *Paisaje con el entierro de Santa Serapia*[280]

Madrid. Museo del Prado. Nº 2252. Lienzo, 2,12 x 1,45

Inscripción:

Sobre la tapa del sarcófago: "SEPVLTURA. S. SABIN (a)…SEPELIR (e) IVBET. C. SANCTAE SERAPI (ae)…"

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

Es rigurosamente compañero del cuadro anterior y a su vez formaba parte de la serie a la que pertenecen también los dos siguientes; como todos ellos figura en el *Liber Veritatis*, ostentando el número 48 y difiere ligeramente de éste, ya que como en las

[280] Imagen obtenida en: http://www.museodelprado.es/index.php?id=100&tx_obras%5Buid%5D=653&no_cache=1 (29 de agosto de 2008)

demás piezas de la serie el área izquierda semeja algo cortada en relación con la composición original que se describe en el *Liber*, detalle que no ha escapado a los investigadores, quienes especulan con la posibilidad de que los cuatro lienzos fuesen cortados para adaptarlos a marcos preexistentes, encajarlos en la decoración adecuada o ajustarlos al espacio previsto con antelación, tal vez en el Buen Retiro o más tarde durante los traslados de un palacio a otro antes de entrar definitivamente en el Museo del Prado.

La inscripción que aparece sobre la tela revela el asunto. Santa Serapia y Santa Sabina fueron mártires en la época de Adriano en la ciudad de Vindena, que durante el siglo XVII se creía fuese el monte Aventino, una de las siete colinas de Roma (en realidad era cerca de Terni). Serapia, una de las sirvientes de Sabina, dama de alto rango, convirtió a ésta al cristianismo y sufrió finalmente el martirio por ella. Sabina mandó enterrar a Serapia "in monumento suo quod ipsa cum summo studio et ornatu fecerat", en el paraje sobre el que se alzaría más tarde la basílica de Santa Sabina, que en un principio estuvo dedicada a las dos santas. A su vez Sabina sería martirizada poco tiempo después y su cuerpo depositado en el mismo sitio, dando lugar al nacimiento de aquella advocación.

Lorena aparenta haber intentado fijar, a su modo, el escenario del Aventino, donde según la piadosa tradición habían sido enterradas ambas mártires. La vista desde esta colina, actualmente edificada, ofrece el Anfiteatro Flavio ("Coliseo") como punto de referencia básico y más lejana curva del río Tíber. Claudio debió saber que la basílica se elevaba, de acuerdo con las leyendas romanas, sobre el templo de Juno Regia, lo que explicaría las grandiosas ruinas que aparecen en primer término cobijando la escena religiosa.

De hecho, el artista ha querido, en este caso, sujetarse a las informaciones verídicas, ya que el tema lo permitía, en lugar de fantasear de la manera que acostumbra creando escenarios ideales, pero inadecuados para determinados temas, tal y como puede verse comparando la presente pintura con la que precede. De ello nace un nuevo contraste entra ambas, que se suma a los ya conocidos, incluyendo lo que es habitual en el pintor al sugerir las fuentes de luz en puntos opuestos, aquí procedentes de la derecha

para establecer con mayor rigor la sensación de masas arquitectónicas relacionadas con espacios amplios.

En la composición aparecen incluidas diversas ruinas, que curiosamente no se corresponden con el panorama urbano del siglo II sino con el propio del siglo XVII que Claudio tenía ante los ojos y era conocido popularmente con el nombre de "Campo Vaccino", de acuerdo con las vacas que pastaban por los alrededores. Todo hace pensar que el artista no intentó una reconstrucción sino una adaptación del tema a un lugar que en cierta medida respondía al encargo efectuado. Además, debido a la difícil lectura de la inscripción, algunos investigadores han denominado el lienzo *El entierro de Santa Ssabina*, ya que según parece Lorena confundió en un principio una santa con otra.

La fuerza expresiva del efecto monumental se debe al estilo que Lorena desarrolla, haciendo gala de sus conocimientos de un pasado histórico, hábilmente tratado. Las figuras están subordinadas al conjunto de la escena y formando pequeños grupos que se pierden en la lejanía, se desperdigan por el terreno, a fin de colaborar, disminuyendo su tamaño, en la consecución de una soberbia perspectiva cuya verosimilitud no necesita de su presencia.

Jacques Rousseau (1630-1693) se inspiró en este cuadro para uno de sus grandes paisajes pintados para la galería del Hotel Lambert, de París. El propio Claudio en otras composiciones suyas anteriores ya había acudido a recursos de estructura semejantes. Se advierte sin gran esfuerzo en *Vista costera* (colección privada, Los Ángeles*), Vista de la Trinita dei Monti* (National Gallery, Londres), *Ruinas del Foro Romano* (Museum of Fine Arts, Springfield) y *Vista del Campo Vaccino* (Museo de Louvre, París).

En una colección privada madrileña hay un lienzo que es pareja de la copia mencionada en el cuadro anterior. Posee las mismas características estéticas y el grupo del entierro ha sido sustituido por la figura del pastor que duerme en primer término, en el citado cuadro, lo que concluye por implicar su paralelismo de intención y ejecución"[281].

[281] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, págs. 146-147.

Claudio de Lorena: *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana*[282]

Madrid. Museo del Prado. Nº 2254. Lienzo, 2,11 x 1,45

Inscripción:

"IMBARCO S. PAVLA ROMANA PER TERRA STA. (en bajo derecha) y "PORTUS OSTIENSIS A(gusti) ET TRA(iani) (delante sobre una piedra).

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

[282] Imagen obtenida en: http://es.wikipedia.org/wiki/Imagen:Claude_Lorrain_006.jpg (28 de agosto de 2008)

“Es una de las obras maestras absolutas de Claudio. El lienzo, compuesto con un extraordinario y magistral equilibrio clásico, muestra una perfecta compensación de masas y espacios, combinando armónicamente suntuosas arquitecturas monumentales con vegetación –en este caso sometida al entorno colosalista de templos y palacios- y todo ello ordenado de acuerdo con el esplendoroso foco de la lejana fuente de luz, que se acusa en la plenitud de su origen solar, derramándose sobre las cosas y, según la materia que la recibe, dando lugar a parpadeos, transparencias, reflejos, opacidades o superficies evanescentes. El horizonte, con luz de amanecer, desaparece en medio del resplandor que se proyecta hasta el riguroso primer término, consiguiendo una sensación de profundidad que conduce a la vista hacia un fúlgido infinito. Como ha señalado Ian Kennedy, los cuadros que muestran puertos de mar son los que revelan mejor la maestría de Claudio al tenerse que enfrentar con la perspectiva. Aquí puede apreciarse un punto de fuga único y la estructuración de líneas que convergen hacia la zona central, típicos de la primera fase de su producción, jugando la luz el papel principal en la definición de espacio.

Los edificios renacentistas se organizan formando casi un ángulo recto con el plano inferior de la tela, con objeto de establecer el encuadramiento de la escena y guiar la mirada del espectador hacia el fondo. Los elementos arquitectónicos, sobrios y majestuosos, de escala monumental, están decididamente dispuestos para magnificar el asunto principal, al que casi ocultan. La santa a punto de embarcarse para un viaje a tierras desconocidas para ella. El conjunto urbano es imaginario y nada en las actuales ruinas de Ostia Antica (a pesar de indicarlo sobre una piedra) permite pensar que el artista buscó inspirarse en los lugares donde el acontecimiento sucedió; por el contrario extrajo las ideas de otros lienzos pintados anteriormente con temas de puertos de mar, de los que resulta una relación de dependencia de otras obras tomadas como modelo y, a su vez, la prefiguración de ambientaciones posteriores. El palacio con árboles y una plataforma semicircular a la derecha repite esencialmente motivos que se ven en *Puerto con la Villa Medici* (Uffizi, Florencia) y *Puerto* (National Gallery, Londres) adaptándolos a la forma vertical de la tela, merced al añadido de un tercer añadido de un tercer cuerpo (hay cierta evocación de principios estéticos de Serlio, Vignola y Bernini, sin renunciar al medievalismo implícito en las murallas). La alusión a la Villa Médicis en la zona izquierda viene impuesta por el recuerdo de la *Vista de un puerto* (Colección Duque de Northumberland, Alnwick Castle), de la que hay otro ejemplar en el Louvre,

y también por el cuadro de los Uffizi ya aludido, aunque dando mayor elevación a las proporciones, tanto del edificio que sugiere la Villa como los que casi se desvanecen en los fondos. A pesar de tantos aspectos acumulados, que bien podían haber dado lugar a una obra de segundo orden, los resultados están en proporción directa al consciente trabajo de adaptación seguido: el tema se ha dignificado, las construcciones responden menos a ejemplos concretos, la elevada columnata del primer término monumentaliza la escena y el número de anécdotas genéricas visibles en los otros lienzos se ha reducido.

Santa Paula (347-404) salió de Roma para Tierra Santa en el 385 para reunirse con San Jerónimo, Claudio ha pintado el instante mismo de la partida, de acuerdo con la descripción tradicional que sin duda le sería claramente especificada en el encargo: conducida por su vástago más joven va hacia el ligero esquife ahogando la pena que le produce abandonarle y a sus otros tres hijos varones; sus tres hijas, Paulina, Eustoquio y Rufina, la acompañan en el viaje. Claudio repitió el asunto en dos cuadros más; el que figura en la colección del Duque de Wellington en (Strathfield Saye House), que también fue de las Colecciones Reales de España, y en el del Museo de los Vosgos (Epinal). Curiosamente D'Argenville (1745, pág. 61) lo menciona como *Embarco de Santa Helena*.

En el plano puramente estético el lienzo prefigura algunos de los magníficos paisajes con puertos en los que aparecen Santa Ursula o la Reina de Saba (ambos en la National Gallery de Londres), realizados entre 16140 y 1650. En opinión de Ian Kennedy todos estos puertos de mar derivan de vistas análogas realizadas por Agostino Tassi o por su taller y más indirectamente de la tradición flamenca continuada en Roma por Paul Brill. Después de 1650, Lorena no representaría más que una sola vez una escena portuaria de este tipo, *La vista de Cartago con Dido y Eneas* (Kunsthalle, Hamburgo) en la que el protagonismo corresponde más al carácter dramático del momento que al entorno monumental.

El Embarco de Santa Paula es pareja del lienzo siguiente, relativo a Tobías, con el que mantiene la peculiar relación de analogías estéticas, diferencias formales e

identidades conceptuales que son el común denominador de la serie. Aparece repertoriado en el *Liber Veritatis* con el número 49”[283].

Claudio de Lorena. *Paisaje con Tobías y el Arcángel Rafael*[284]

Madrid, Museo del Prado. Nª 2255

Procedencia: Colecciones Reales. Palacio del Buen Retiro, 1701. Palacio Real Nuevo, 1772. Palacio del Buen Retiro, 1794

[283] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, págs.148-149.

[284] Imagen obtenida en: www.oronoz.com/…/thumbails00/002487.jpg (28 de agosto de 2008)

“Este lienzo completa la serie de lienzos de formato vertical y se relaciona con la obra anterior. Aquí se prescinde de las arquitecturas –aunque siempre hay algún motivo como la atalaya derruida, las lejanas cabañas o el puente, que evocan el prestigioso pasado del escenario- y el protagonismo corresponde a los portentosos árboles que ocupan el lugar de aquéllas, a fin de lograr un fascinante panorama natural. Contrasta con el *Embarco de Santa Paula* al renunciar a lo secundario y a la monumentalidad pétrea del puerto, sustituyéndolos por las masas boscosas, con objeto de centrar la idea de la pieza en la expresividad de un ambiente casi prerromántico, inundado por la fascinante poesía de las luces de un crepúsculo de tintes rojizos y anaranjados, que se combinan con suprema maestría con los azules del cielo y los verdes de la vegetación, dentro de una gama de las más variadas y ricas tonalidades. Su dibujo figura en el *Liber Veritatis* con el número 50.

Es la pintura de mayor impulso lírico creada por Lorena hasta esa fecha. La sensación de serenidad total y profunda se despliega en un silencioso panorama de horizontes ilimitados y bellísimos que revela la solemne majestad de la naturaleza en un grado de inmutabilidad único. La pureza del paisaje, la reducción de lo anecdótico a sus justos límites, el carácter evocador de la atmósfera vespertina –adecuada fielmente al relato bíblico-, la dimensión casi intemporal del motivo y la presencia de unos árboles que semejan tener vida propia, no sólo fundamentan una situación en la que el ser humano aparece dominado por la insinuante fuerza de la ensoñación en un mundo de espíritu legendario, sino también elevan la creación artística a un inesperado nivel de calidad y de gozosa plenitud estética.

En este cuadro Lorena trata por primera vez el tema, extrayéndolo fielmente de un texto bíblico (*Libro de Tobías*, VI, 1-5). Según la tradición el acontecimiento tuvo lugar junto al río Tigris. Aunque se considera un apócrifo del Antiguo Testamento, el relato nunca ha dejado de tener vigencia. Según las instrucciones del Arcángel Rafael el joven Tobías coge el corazón y las entrañas de un pez que había intentado devorarle un pie, a fin de curar con tales productos la ceguera de su padre y liberar a su futura esposa de los espíritus demoníacos. Acto seguido el ángel y el muchacho iniciarían el largo viaje que les conduciría a la casa de Raquel, concluyendo la narración con la boda de Tobías con Sara.

Curiosamente mantienen una peculiar antinomia respecto del tema anterior, desde el punto de vista emocional, Santa Paula simboliza la victoria de la devoción religiosa sobre otros sentimientos, entre ellos el cariño maternal; pierde a sus hijos varones y se hace acompañar por sus hijas, a las que dará una vida llena de privaciones y la renuncia al ambiente en que siempre ha vivido. En el caso de Tobías es el amor al padre y a su esposa el que le conduce a un viaje erizado de peligros con objeto de conseguir su curación física.

Desde el punto de vista técnico existen las contraposiciones de escenario, ambiente y fundamentalmente de luz, que además permiten a Claudio mostrar de manera asombrosa su maestría, hasta el punto de lograr un amanecer y un atardecer como hasta entonces no había conseguido expresar.

Hay otro punto esencial a señalar. A lo largo de la obra de Claudio hay un deseo de conseguir la plasmación de la luz de manera dinámica, haciéndola participar plenamente en los asuntos y paralelamente a la idea del devenir, de la transformación evolutiva, que encuentra su mejor y más ajustada expresión en el concepto del viaje, cuya anécdota viven los dos personajes. Tal idea básica domina en estas obras compañeras y suscita nuevas semejanzas y diferencias. En ambos casos el viaje supone el punto culminante del dramatismo de la escena y a su vez define la estructura interna de las composiciones.

En el Institute of Art de Detroit existe una versión libre de este lienzo ejecutada por W. Allston (1779-1843). En una colección privada de Madrid existía una copia de calidad muy mediocre"[285].

[285] Luna, Juan J.:*Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, pags. 150-151

3.3.- El tema del viaje en *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana*

La cuestión de la temática del viaje sugerida por Juan José Luna, permite ampliar el análisis del cuadro *El puerto de Ostia con el embarco de Santa Paula Romana* con dos interpretaciones, una personal, como ya anunciábamos en la Introducción, y otra de Vicente Carreres[286]:

Carreres sugiere que en Claudio de Lorena el fondo es en realidad el primer plano, el núcleo de cada imagen. Los árboles, los templos, los barcos y los personajes, al igual que la vista del espectador, son magnetizados por ese punto de fuga mágicamente iluminado por el sol del amanecer. En este caso no nos engaña la primera impresión: su horizonte es el tema y en él reside el verdadero secreto del cuadro, secreto que se relaciona con la cuestión de la luz o, mejor aún, con la atmósfera. La luz esfuma los contornos y se despliega hacia el fondo del cuadro en una sutilísima gradación tonal. La sensación de profundidad ya no es geométrica, sino atmosférica. La luz nos descubre el umbral del horizonte, pero sus confines, que son también el origen de la propia luz, se esconden más allá del mundo visible. El arte de Lorena representa ese deseo de infinitud y de distancia que llevó al hombre occidental a explorar los mares, a colonizar otros mundos y que hoy los empuja a las estrellas.

Y, pese a todo, contemplando el *Embarco de Santa Paula* algo nos dice que el anhelo de Claudio no es el mismo que el de los viajeros y conquistadores. Sus lejanías son distintas, pues si éstos quieren explorarlas, descubrir lo que ocultan a nuestra mirada, el pintor prefiere mantener el secreto, renunciando en cierta manera a cumplir su deseo para dejarlo como tal, eternamente insatisfecho o, ¿por qué no? para insinuar que su cumplimiento queda fuera del cuadro. Pues ¿acaso estamos realmente ante un embarque? Cierto, aparentemente los personajes se aprestan a partir y, un poco más allá, detrás de ellos, les aguardan las carabelas. Son signos de un viaje inminente. Pero si miramos atentamente, si reparamos en los gestos de las figuras e incluso en las embarcaciones, advertiremos que, en cierto modo, sus movimientos parecen fingidos.

[286] Carreres, Vicente: *Claude Lorrain en el Museo del Prado o lo viajeros que nunca quisieron partir*. Hispanogalia, Revista hispanofrancesa de pensamiento, literatura y arte, I 2004-2005. Consejería de Educación, Embajada de España en Francia, págs. 135-152. Vivente Carreres aparece vinculado al I.E.S. Blasco Ibáñez, Cullera (Valencia) en el inicio del articulo que se cita.

La escena que debiera ser dinámica, como corresponde a una partida, es en realidad rígida, hierática. Probablemente el pintor nunca quiso que sus barcos zarparan. Si los embarques son una aspiración, una voluntad de salvar una distancia, los de Lorena son artificiosos, porque no van a ninguna parte, son pretextos para suspender la mirada en la distancia. Para el pintor la lejanía siempre fue un secreto, una pregunta sin respuesta; para él el horizonte no está en el futuro, sino en la pura experiencia de una lejanía. Y esa experiencia no está en el futuro, sino en la inmediatez del presente. A esto se debe que en el *Embarque de Santa Paula* el espectador sienta de una forma muy aguda el momento de la escena, que aquí es el amanecer. La temporalidad no se vive en tanto que porvenir, se siente como tránsito. La luz vivifica el espacio físico entrelazándolo con la propia duración, con el pálpito del tiempo. El lugar y el instante se confunden en una realidad única.

Nuestra aportación se inicia con una observación de Juan José Luna: "A veces se producen excepciones y Lorena sorprende al espectador con un lienzo en el que la intención va mucho más allá de la mera visión superficial, apareciendo rasgos de evidente función simbólica"[287]. Es desde esta función, pues, desde la que se realiza el análisis.

El mar es un símbolo de regeneración y de transformación, en el agua ha surgido la vida primordial de la que han evolucionado los seres vivos. Representa, por tanto la transformación en evolución. El puerto, por otra parte remite a la idea de partida y regreso que es el ciclo vital de la vida. Partimos de un punto al que regresaremos para iniciar un nuevo ciclo: lo nuevo, que tiene su correspondencia en el cielo, con el amanecer, la luz del alba, que es lo que magistralmente transmite Claudio. Santa Paula parte para iniciar una nueva vida. Ha concluido un ciclo, el comienzo de uno nuevo requiere decir adiós al anterior. Ella se despide de sus hijos y de una manera de vivir. Abandona el entorno fijo, seguro, representado por los edificios sólidos, fundamentalmente la columna que simboliza -al igual que los árboles- el paso de un mundo a otro, para adentrarse en el vaivén de las aguas, el movimiento del barco, lo tambaleante, lo inseguro, que son los tránsitos hasta que se llega a un nuevo puerto, pero que al mismo tiempo aporta seguridad al favorecer la travesía.

[287] Luna, Juan José: *Claudio de Lorena y el ideal del paisaje en el siglo XVII.*. Obra citada, pág. 23.

Se encuentra también presente la escalera que es otro símbolo ascensional, de crecimiento y de progresión espiritual. Santa Paula desciende en el lienzo, señalaría este aspecto el descenso al mundo subterráneo, como Perséfone, cuando es raptada por el dios Hades y pierde la inocencia, pero es una pérdida que la hará madurar, lo que mantendría el simbolismo de crecimiento que le hemos atribuido. Refuerza esta idea la torre, a cuyo lado se encuentra el barco de la partida, ya que la torre posee también el sentido de escala: de relación de cielo y tierra. "(...) Cada barrote de la escala, cada piso de la torre señalaba una etapa de la ascensión. Incluso la torre de Babel –donde Dios confundió el lenguaje de los hombres- pretendió tocar el cielo"[288].

Se aprecia de modo muy leve unos pájaros volar en lo alto del cielo, señalarían el destino, la nueva misión de Santa Paula, atendiendo a lo enseñado en el Corán: "Al cuello de cada hombre, hemos atado su ave"[289].

Las pequeñas figuras humanas parecen representar una gama básica de las actitudes ante la vida: unos hombres trabajan, otros sólo contemplan lo que pasa, un hombre reza, otro pide limosna, otros comentan las escenas...

Claudio de Lorena, no sabemos si de forma consciente o inconsciente, ha trascendido el tema explícito del lienzo para representar la esencia básica de la vida, el sentido profundo de la existencia y lo ha engrandecido simbólicamente.

Por último, la luz, aparte de todas las consideraciones técnicas no podemos olvidar su máximo componente de espiritualidad. La luz representa fundamentalmente desde las investigaciones de la Doctora Elisabeth Kübler-Ross[290] el paso de la vida a la muerte, el último viaje.

---

[288] Chevalier Jean y Gheerbrant, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder S.A. Barcelona, 1999. pág. 1006.
[289] Corán, 17,13;27,47;36,18-19
[290] Kübler-Ross, Elisabeth: *La muerte, un amanecer*, Editorial Luciérnaga, Barcelona 2001

4.- Biografía de Claudio de Lorena

[291]

[291] Imagen obtenida en: Tourneur, Eug.: *Le Plutarque français, vie des homes et des femmes ilustres dela France*. Tomo IV. Obra citada. Apenas ilegible parece apreciarse el nombre de Joachim Sandrart como autor del dibujo, al final de la página en la esquina inferior izquierda del mismo.

La vida y la obra de Claudio de Lorena está unida a la persona de Marcel Röthlisberger, el cual desde hace varias décadas ha estudiado al pintor y ha realizado muchos e importantes estudios como son el catálogo razonado de sus cuadros y dibujos[292] y la influencia que ha ejercido sobre otros artistas de su época y de otras épocas posteriores

Röthlisberger nos dice que Claudio de Lorena nace en un siglo donde la pintura de paisaje alcanza su máximo desarrollo. En su creación artística hay dos puntos centrales que se mantienen constantes: la interpretación de la naturaleza y la de la luz. lo que inspirará a muchas generaciones, determinando la visión del paisaje italiano hasta nuestros días.

El estudio de la naturaleza en la campiña romana, en el pintoresco Lacio, región celebrada por poetas, se convirtió en el incentivo para su fantasía creadora. Lorena, si bien partía de los clasicistas boloñeses, se convirtió en el gran intérprete innovador de la naturaleza, guiado por un proceso de madurez interior que siempre motivó el desarrollo de su arte.

Su obra sugiere a simple vista la impresión de una gran uniformidad, sin embargo si se prescinde de una visión superficial se aprecia que, aún en su limitación al paisaje, que él mismo se impuso, se desenvuelve en una amplia gama de posibilidades, como son la elección de temas y coherencia ideal en su desenvolvimiento. En su continuidad son innumerables las mutaciones demostrando una creatividad sin paralelo.

Para Röthlisberger "Comprender el arte de Claudio de Lorena requiere tiempo, genuino interés, deseo de penetrar en su mundo poético, de familiarizarse con infinitas sutilezas, de percibir y responder a armonías bien determinadas que caracterizan cada una de sus obras"[293].

Su principal medio de expresión es el uso de la luz y del color como elemento que configura la unidad de cada obra. Sin usar el sensacional efecto de claros de luna,

---

[292] Röthlisberger, M.: *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*. Introducción de Marcel Röthlisberger; Biografía y estudios críticos de Doretta Cecchi. Editorial Noguer, S.A., Barcelona-Madrid, 1982.
[293] Ibidem, pag. 5.

tempestades o arco iris empleados por otros pintores de paisajes contemporáneos suyos, ha sido el primero en concentrar el interés sobre el más espectacular efecto de luz existente en la naturaleza: el sol. Claudio utiliza inteligentemente las posibilidades sugeridas por la luz matinal y vespertina, así la luz procedente de la izquierda significa la mañana y sugiere tonos fríos para el paisaje y el cielo: el primero será de un fresco color verde, el último azul, con el horizonte que varía del blanco al amarillo. La luz procedente de la derecha representa la tarde y consiente tonalidades cálidas con uso más abundante de tintas parduscas en el paisaje y, a veces cielos cambiantes de un rosa inflamado al anaranjado. El contraste fundamental entre mañana y tarde persiste a través de toda su vida.

El estudio de sus dibujos preparatorios para sus pinturas es revelador. Al principio de su actividad no son numerosos, pero la existencia –en algún caso- de cuatro folios preliminares para un solo cuadro nos hace pensar que han debido de perderse la mayor parte de los primeros dibujos. Con el tiempo el número de dibujos aumenta y llega hasta ocho por pintura. En ellos se muestra el atento estudio de la composición que realizaba. Algunos presentan un cuadriculado que regula la exactitud de las proporciones. En la pintura está calculada cada línea importante, los límites de las formas, las intersecciones y las posiciones de las figuras según proporciones geométricas elementales, sobre todo mediante la sección áurea, pero también subdividiendo la altura y la anchura en tercios y cuartos[294].

Con respecto a las figuras en los cuadros de Lorena destaca en la bibliografía consultada un común acuerdo en afirmar que Lorena no las realizaba bien y por ello las encargaba a otros[295]. No obstante Röthlisberger afirma que "Los comentarios tantas veces formulados acerca de la incompetencia de Claudio en pintar figuras humanas, aunque comprensibles desde el punto de vista de Poussin, no tienen en cuenta la

---

[294] Ibidem, pág. 8.

[295] Dézallier d'Argenville: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Obra citada, pág. 267.
Étienne Dussieux, Louis: *Les artiste françaises a l'etrager* Publicado por Baudry, 1856. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 19 de junio de 2006, pág. 329.
Gault de Saint-Germain, Pierre Marie*: Les trois siècles de la peinture en France; ou, galerie des peinares fraçais*, Publicado por Belin, 1808. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 25 de enero de 2008, pág. 85.
*Le Plutarque français, vies des hommes et femmes illustres de la France.*Volumen 4. Obra citada, pág 4. (Se hace notar que la numeración comienza con el número uno en la vida de cada personaje).

particular belleza y la siempre creciente importancia de las figuras clásicas (..). La dimensión del paisaje de Claudio está expresado en clave humana; calzadas y edificios nos hablan nos hablan de una pacífica y simple existencia: el significado del paisaje se revela siempre a través de las figuras (…). La gama cromática usada para las figuras sigue un significado, generalmente válido: todo lo que se refiere a la naturaleza divina está hecho con la gama azul; la potencia del amor, con el rojo; la magnificencia con el amarillo; la sumisión con el morado; la esperanza y la condición servil con el verde, etc. Las figuras secundarias están pintadas en tonos suaves (…). El acuerdo entre las figuras, el tipo de paisaje, el lenguaje de los árboles, la arquitectura y los valores cromáticos hacen de las obras de Claudio otros tantos *paysajes moralisés* intuitivos. Con excepción de algunas obras juveniles. Las figuras, lejos de ser ornatos fácilmente sustituibles son elementos de importancia vital para la comprensión del paisaje, del que son casi la humana personificación"[296].

Pese a esa afirmación de Röthlisberger son muchos los lugares en los que junto a la descripción de sus cuadros se hace mención a la autoría diferente de sus figuras. Relacionamos una muestra de ello a continuación antes de seguir con los aspectos de su arte a lo largo de su vida:

Francisco Allegrini da Gubbio: "513. CLAUDIO. *País con un santo anacoreta*. Un país montañoso y desierto con hermosos árboles, en los cuales se distinguen el tilo, la encina, el pinabete, etc. El terreno es árido y ardiente, un fuego esparcido en todo el horizonte, expresa la bajada del sol en la estación del verano. A la derecha del espectador, y a la sombra de varios grupos de árboles, se ve al solitario de rodillas en oración, á su lado en el suelo varias vérduras y raices para la cena del devoto anacoreta. *Composición sábia, colorido dorado y de un hermoso efecto.* ***La figura es de Francisco Allegrini da Gubbio***"[297].

[296] Röthlisberger, M.: *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*. Obra citada, pág. 8.
[297] Museo del Prado. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta córte*. Publicado por la hija de Don Francisco Martínez Dávila. 1828. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 16 de mayo de 2006, págs. 133-134

Felipe Lauri: "491. *Un País*. Vista del anfiteatro Flavio, ruinas de un Templo; y otras de la magnífica y soberbia Roma. En primer término haya cuatro mugeres ocupadas en sepultar en una urna de mármol un cadáver que al parecer debe ser de una Santa. *Composición ingeniosa, colorido de la naturaleza y brillante, en donde se perciben los vapores que levanta el sol por la mañana en un cielo ligero y transparente, de un efecto asombroso.* ***Las figuras son de Felipe Lauri***[298]".

Felipe Lauri: "224. *David sacré roi par Samuel.* H. 1, 19. – L. 1, 50. – T. – Fig. de 0,30. A gauche, au deuxième plan, Samuel debout, sous le péristyle d'un temple d'ordre dorique surmonté de statues, sacre le jeune David appuyé sur un bâton de pasteur. Devant le temple, dont un homme accompagné de deux chiens accouplés monte les degrés, des sacrificateurs s'apprêtent à immoler un bélier sur un petit autel. Au premier plan, à droite, à l'ombre d'arbes élevés, trois femmes assises, dont l'une a un enfant sus ses genoux; un jeune homme debout, tenant un bâton et adossé à un arbre. Dans l'eloignement, un large pont jeté à l'horizon de hautes montagnes. – Au premier plan, à gauche, sur un bas-relief qui est à terre, on aperçoit les traces d'une signature à pein visible aujord'hui ; cependant, on peut encore y distinguer le mot de ROME et la date de 1647. *Filhol, t. 40,pl. 748.* Collection de Louis XIV.- Ce tableau, qui porte le nº 69 dans *Le livre de verité* et dont **les figures paraissent être de Filippo Lauri,** fut fait, ainsi que le précédent à Rome, vers 1647, pour le cardinal Angelo Glorio; tous deux passèrent ensuite dans la callection de Louis XIV» [299].

Felipe Lauri: **"**942**.-** País. Ruinas de la antigua Roma, con el anfiteatro Flavio en lontananza. En primer término se ven cuatro mujeres ocupadas en sepultar en una urna de mármol el cadáver de Santa Sabina. **Las figuras son de Felipe Lauri.** (C.L.) Alto 7 pies 6 puig.; ancho 5 pies 2 puig" [300].

---

[298] Ibidem, pág. 127.

[299] Villlot, Fréderic: *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre.* Musée du Louvre. Publicado por Vinchon, 1855.Procedente de la Universidad de Harvad, digitalizado el 6 de julio ds 2007, pág. 139-140.

[300] de Madrazo Pedro: *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S.M.* Publicado por Imprenta J.M. Alonso, 1854. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 17 de mayo de 2006, pág. 210.

Guillermo Courtois, hermano del Burguiñon: **"**492**.** *Un país*. Efecto de sol por la mañana. Se ve á lo lejos una gran ciudad rodeada de un país ameno atravesado por un rio, con un puente de varios arcos; mas abajo el mismo rio forma una hermosa cascada, y sigue regando unos bellos árboles, y casas, y unas montañas que se extienden hasta el horizonte. A la izquierda del espectador se elevan con majestad varios árboles, en primer término se ve al niño Moisés sacado del Nilo, y presentado a la hija del Faraón; á un lado un pastor durmiento rodeado de sus cabras. **Las figuras son de Guillermo Courtois, hermano del Burguiñon**. Hermoso cuadro, de un colorido y de un tono vaporoso que se asemeja a la naturaleza misma" [301].

Jean Miel:"219. *Vue d'un port; effet de soleil levant.* H.O, 56. – L. o, 72 – T. – Fig. de 0, 11. A droite, une grande porte cintrée d'architecture dorique, portant sur le tympan S. P. Q. R. . ; plus loin, un riche édifice, décoré de statues, auquel on monte par une vaste escalier, et dans le fond, les tours d'une ville et un phare. A gauche, un vaisseau dont les pavil lons portent les armes de France, et sur la plage des voyageurs debout, qui semblant prêts à s'embarquer. Au premier plan, une femme assise sur un grand coffre et ayant devant elle des poteries de diverses espèces._ Signé à droite, sur un coffre : CLAVDIO IN ROMA. *Gravé par Dupare dans le Musée français ; dans le Cabinet Poullain. – Fithol, i. 7, pl. 446.- Landon, t. 1, pl. 18.* Musée Napoléon.- Ce tableau, dont **les figures sont atribuées à Jean Miel**, porte le nº 9 dans le Livre de verité, et fait pendant du Campo Vaccino» [302].

Además de la realización de las figuras por colaboradores en la descripción de sus cuadros se han encontrado otras citas donde se hace alusión a esta misma cuestión:

"les figures qu'il plaçait dans ses pysages lui coûtaient beaucoup de peine à executer, aussi en chargeait-il souvent **Filippo Lauri, Jacques Courtois, Jean Miel, Franceso Allegrini .etc.**»[303].

[301] Museo del Prado. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta córte.* Obra citada, págs. 127-128.
[302] Villlot, Fréderic: *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre.*Obra citada, pág. 136-137.
[303] Ibidem, pág. 136.

«Le même Sandrart –su biógrafo- parle de l'étude infructueuse que Claude fit de la figure. Il disait en plaisantant qu'il ne vendait que ses paysages, et donnait ses personnages par-dessus le marché. A notre avis, pourtant, nous préferons les compositions dont les figures lui appartient à celles que d'autres peintres, et notamment Lauri et le Bourguignom, y plaçaient quelquefois. Car, dans le premier cas, malgré la maladresse de Claude, l'harmonie de son tableau ne se trouve jamais rompue. On doit cependant citer avec éloges deux petites compositions que possède notre Musée, représentant, l'une le siége de la Rochele prise par Louis XIII, en 1629, l'autre le Pasa-de-Suze forcé aussi par Louis XIII, en 1629. Les figures son de **Callot**»[304].

Por último encontramos la mención a Herman Swanevelt que fue, asimismo, alumno suyo:

"Claude avait beaucoup de dignité et de moralité; son influence fut considérables, (…) il donnait des préceptes et des conseils à tous ceus qui lui en demandaient, surtout pour la perspective où il excellait; Viviani et Swanevelt furent ses principaux élèves» [305].

«Habile paysagiste, Claude ne out jamais parvenir à dessiner d'une manière passable les figures qu'il plaçait dans ses tableaux ; aussi disait-il en plaisantant qu'il vendait le paysage et donnait les figures. Cependant, voulant rendre ses tableaux plus agréables aux amateurs qui les lui avaient demandés, il lui est arrivé souvent de faire les figures par d'autres peintres ; alors il eut recours de préférence à deux de ses élèves, **Philippe Lauri et Courtois**. C'est aussi de son atelier que sortit le célèbre **Herman Swanevelt, plus connu sous le nom de Herman d'Italie»**[306].

Sin embargo también han aparecido referencias a la autoría de las figuras por el propio Claudio de Lorena, lo vemos en la descripción del *Paisaje con Tobías y el Arcángel Rafael y en Embarco de Santa Paula Romana* :

---

[304] *Le Plutarque français, vies des hommes et femmes illustres de la France.* Obra citada, pág 4.
[305] Étienne Dussieux Louis: *Les artistes français a l'etranger*. Obra citada, pág. 329.
[306] Achille Réveil, Etienne et Duchesne, Jean: *Museum of Painting and Sculpture.* Publicado por Audot, 1830. Procedente de laUniversidad de Harvard, digitalizado el 15 de junio de 2007, pág. III.

Claudio Lorenés: "578.: CLAUDIO LORENÉS. *País que representa el acto de poner el sol.* En primer término con diferentes planos se ve una vasta llanura húmeda y llena de yerbas, en medio de la cual el Arcángel san Rafael manda al joven Tobías conserve el hígado del pescado que acaba de sacar del rio para volver la vista á su padre. En la misma llanura alejándose se levantan varios grupos de árboles, entre los cuales un pino corona casi todo el cuadro. Un río divide una campiña cortada con peñascos, árboles, y sobre una colina se ve una atalaya. Más lejos se percibe una extensión de país de muchas leguas, y en él interpuestos en varios puntos, y casi perdiéndose de vista, bosques, ciudades y otros objetos admirablemente pintados, entre los cuales es asombroso el efecto reluciente que hace la reflexión del sol en las aguas del río, que es el mismo que está en primer término, y que se cerca del horizonte. Está tan bien pintado, que parece que no se puede fijar en él la vista sin deslumbrarse; un poco mas alto se confunde el mismo río con las montañas, que se juntan con un cielo de color de fuego. Todos los objetos manifiestan aridez y sequedad por efecto del calor, y el cielo dorado comunica su color a todo el cuadro. *Es imposible pintar con mas hermoso tono de color, é imitar la naturaleza con mas verdad, fuerza y armonía. Este cuadro, como todos los de este gran artista, está pintado con un pincel fluido, libre y suave, y con tan gran facilidad que produce un efecto maravilloso.* ***Las figuras son del mismo autor***" [307].

Claudio Lorenés: "579. *País que representa el efecto del sol por la mañana*. En primer término se ve un muelle de un magnífico puerto de mar adornado de un gran número de figuras, entre las cuales se distinguen, bajando los escalones, santa Paula Romana, apoyada en un joven y seguida de una jovencita, que van a embarcarse para pasar á la Tierra Santa; detrás de ella varios pobres se reparten la limosna que la Santa les ha dejado, y otros la esperan para recibirla. A la derecha del espectador se ve un hermoso palacio adornado de estatuas y jardines terminados en un castillo para defensa de la entrada del puerto. En el medio se ve la mar que se extiende hasta el horizonte, cubierta de navíos, barcos y botes llenos de figuras. No se puede dar una cosa más natural ni más difícil de imitar: la hora es á media mañana, el cielo sereno, el sol descubierto refleja sus rayos en la superficie del agua, y las olas que alternativamente se elevan y bajan con

[307] Museo del Prado. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta córte.* Obra citada, págs. 157-158. Sin embargo de Madrazo, Pedro en *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S.M.* pág. 243, las atribuye a Courtois.

tanta verdad, que parece verse su agitación con un efecto admirable. A la izquierda se ve en primer término parte de un gran templo, y a su lado almacenes, casas muy grandes y unos castillos, ó reductos para la defensa y custodia de las mercadurías que llegan de todas partes, y se extienden hasta el fanal de la entrada del puerto. **Las figuras son del mismo autor**. *Invención de mucho ingenio, composición rica, todos los objetos bien representados, y en su verdadero carácter, colorido y pincel admirable, y unión, fuerza y armonía en el conjunto*" [308].

Con el paso de los años, Claudio conquistó la clientela más internacional y, a diferencia de Poussin, proporcionó cuadros casi exclusivamente a la nobleza. Entre sus clientes figuraron el papa Urbano VIII, el cardenal de Médicis, el cardenal Massimi, el obispo de Montpellier, y como muy bien sabemos: el rey de España.

Finalmente, Röthlisberger nos da un aspecto humano del artista concluyendo que "No hemos de imaginarlo como un hombre tosco de aldea, como a veces se ha pensado. Casi desprovisto de letras, se enderezó al estudio de temas clásicos, edificando por sí mismo, extranjero en Roma, su fortuna desde los comienzos más humildes hasta un éxito indiscutible. Su fama, florecida en un ambiente en el que la rivalidad profesional era fortísima, lo llevó a gran familiaridad con cardenales, papas y príncipes. Célibe vivía en el barrio de los artistas, cuya compañía amaba, sobre todo en sus años juveniles; conoció a Poussin, tuvo un criado, Giovanni Domenico Desiderii, que llegó a ser pintor; y un único discípulo, Angeluccio; más tarde, su hija y dos sobrinos fueron a vivir con él. Su larga actividad artística le procuró un notable bienestar, a pesar de que viviera distante del lujo. Su testamento nos permite echar una mirada a su vida privada y el inventario de sus bienes –hecho a su muerte- nos describe la casa de la que era inquilino: cinco habitaciones en dos pisos, abarrotados de objetos domésticos, ciento cincuenta cuadros, en general de otros artistas, un clavicémbalo, etc. Más para encontrar la esencia de su personalidad hemos de volvernos a sus pinturas, que, lejos de la cotidiana banalidad nos transportan a la esfera de lo ideal"[309].

---

[308] Museo del Prado. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta córte.* Obra citada, págs. 158-159. Sin embargo de Madrazo, Pedro en *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S.M.* pág. 243, las atribuye a Courtois.

[309] Röthlisberger, M.: *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*. Obra citada, pág. 9.

Antes de los estudios de Röthlisberger hemos de remitirnos a sus primeros biógrafos; estos fueron Joachim Sandrart compañero de Lorena, que ha aportado información sobre el tiempo en que él mismo vivió en Roma entre 1628 y 1635, y F. Baldinucci, que conoció al pintor en 1680 y obtuvo posteriormente informaciones de los sobrinos del artista, por lo que sus datos son más fiables.[310]. Sin embargo no existe un correlativo documental que confirme estas informaciones, ya que sólo existen tres cartas de Claudio de Lorena y al parecer no dejó ningún escrito, a excepción del *Liber Veritatis*[311].

Claude Gellée – Claudio de Lorena – nació en Chamagne, población del Ducado de Lorena, cercano a Lunéville, hacia 1600. Huérfano desde 1612 aproximadamente, Claudio llegó a Roma poco tiempo después, tras una breve estancia junto a su hermano en Friburgo. Al parecer comenzó siendo repostero pastelero, entrando a trabajar como criado del paisajista Agostino Tassi, donde se ocuparía de los trabajos más sencillos del taller, Baldinucci cree que el período pasado con su hermano, que estaba especializado en marquetería, le facilitó el aprendizaje del dibujo. También indica que estuvo en Nápoles, hacia 1619-1620 para estudiar junto a Goffredo Wals, pintor originario de Colonia, y que más tarde volvió a Roma, donde de nuevo le acogió Tassi, hasta abril de 1625. Sea como fuere –ya que los datos no están claros- los primeros cuadros de Lorena reflejan la influencia de los citados pintores, lo que confirma, desde el punto de vista estético, la relación con ambos.

En 1625 regresó a Lorena, y allí trabajó con Claude Deruet colaborando en la ejecución de frescos en la Iglesia de los Carmelitas de Nancy, que no se han conservado. En 1627 aparece de nuevo en Roma y en 1628 un documento prueba que el pintor holandés Herman van Swanevelt habitaba en la misma casa. De hecho Claudio de Lorena permanecerá en Roma hasta el final de su vida, trasladándose de casa una vez,

---

[310] Sandrart, J.: *Die teutsche Academie.* Nuremberg, 1675, y Baldinucci, F.: Notizie dei professori del disegno, IV, Florencia, 1728. Citado por Luna, Juan J. *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, pág. 13

[311] Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII.*, Obra citada, pág. 13. Este autor, historiador y crítico de arte, con motivo del tercer centenario de la muerte de Claudio de Lorena, fue el encargado por el Museo del Prado para preparar los textos y el catálogo para la exposición que con motivo de este acontecimiento organizó dicho Museo, bajo el título de *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII.* Dicho catálogo es una fuente documental de gran valor y que seguiremos para la narración de su biografía.

pero siempre dentro del propio barrio, en torno a la actual Vía del Babuino. No existe constancia de viajes suyos fuera de Italia, ni incluso por la Península, aunque parece posible una estancia de nuevo en Nápoles, hacia 1630 y por breve tiempo, lo cual no deja de ser normal dado que alguna vez pintó para clientes de esa área; ello presupondría otros traslados con carácter esporádico. En realidad el interés del artista estaba centrado en la campiña romana y en sus alrededores. Nunca contrajo matrimonio, pero se preocupó por su hija natural, Agnese, y por sus sobrinos, Joseph y Jean, quienes vivieron con él a partir de la séptima década del siglo. Entre 1634 y 1659 tuvo un servidor, que acabó pintando a su lado, Gian Domenico Desiderii. La vida de Lorena semeja apacible y serena, sin sobresaltos, siempre anclada en el ambiente romano, que tan bien conocía y en el que era sumamente estimado.

Hacia 1630 (según Baldinucci después de 1627) pintó frescos en los palacios Muti y Crescenzi, técnica que ya no volvería a emplear. Su nombre empieza a ser conocido en los círculos artísticos de la Ciudad Eterna y recibe diversos encargos. De acuerdo con sus biógrafos los dos lienzos que pinta para el Cardenal Bentivoglio inclinan al Papa Urbano VIII a pedirle otros; poco a poco su fama se extiende por Europa.

En 1634 aparece la primera mención de Claudio de Lorena en la Academia de San Lucas y es por entonces cuando inicia su famoso *Liber Veritatis* que continuará hasta el final de sus días. En la segunda mitad de la década ejecuta por encargo de Felipe IV ocho grandes lienzos, en dos series diferentes, para el Palacio del Buen Retiro. A fines de los 30 su carrera está en pleno auge y los principales coleccionistas comienzan a disputarse su producción, hasta el punto de que cuando fallezca, habrá trabajado para todos los Papas, desde Urbano VIII a Inocencio XI, para sus parientes cercanos, varios cardenales y diferentes mecenas, especialmente italianos, franceses, pertenecientes a la Iglesia y a la aristocracia, encontrándose entre ellos varios diplomáticos, que enviaron cuadros a sus países respectivos.

En 1636 debió realizar un breve viaje a Nápoles y al año siguiente se publica una serie de aguafuertes, *Los Fuegos artificiales*, encargada por el Marqués de Castel Rodrigo, Embajador de España en Roma, lo que hace suponer que fue la persona más

cercana al pintor del ambiente castellano en la Corte pontificia y ello implicaría el contrato de los cuadros de forma directa, de acuerdo con el encargo de Felipe IV[312].

En 1643 la Congregazione dei Virtuosi, sociedad literaria fundada en 1621 por el Cardenal Ludovisi, recibió a Claudio de Lorena entre sus miembros. En 1654 se le ofrece el puesto de Rector principal de la Academia de San Lucas, que rechaza, prefiriendo vivir dedicado a la pintura, lo que es indicativo de su desinterés por figurar socialmente. Pocos datos más, aparte de los que expresan sus pinturas pueden añadirse a la biografía del autor. En 1659 aparece en su casa Agnese "in età di 6 anni", su hija natural. En 1663 una enfermedad le obliga a redactar testamento, al que añadirá un codicilo en 1670, mejorando a la mencionada muchacha.

Las relaciones con el mundo francés de Roma semejan estrechas. En 1665, Abraham Brueghel, intermediario ocasional en el comercio de cuadros, relata en una carta que vuelve de beber en compañía de Nicolas Poussin y Claudio de Lorena, dato ilustrativo de la aparente amistad que unía a los dos grandes galos. En 1669 acepta ocuparse de los extranjeros en la Academia de San Lucas.

En 1675 se publica en Nüremberg, *Die teutsche Academie*, de Sardrart en la que aparecen las primeras informaciones sobre la vida de Claudio de Lorena, junto con un retrato que parece inspirarse en un dibujo realizado en torno a 1630. En estos últimos años ejecuta cada vez menos dibujos y cuadros, sin duda a causa de la creciente debilidad de su salud.

En noviembre de 1682 el artista enferma gravemente y fallece el 23 del mismo mes, siendo enterrado en la Iglesia de la Trinità dei Monti, en medio del general respeto y la estima de sus contemporáneos[313].

---

[312] No obstante, esta cuestión es polémica y no está resuelta, como hemos visto en el apartado anterior, aunque la hipótesis del marqués de Castel Rodrigo se presenta como la más sólida hasta el momento, según se ha concluido también en el mismo aparatado.

[313] Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII.* Obra citada, págs. 14-15.

4.1.- Galería de Imágenes de Claudio de Lorena y poema

[314]

El pie del retrato dice lo siguiente:

Engraved by W. Holl, CLAUDE, From the original In The Music Royal París, Unde the superintendence of the society for the diffusion of useful knowledge.

Se ha localizado esta imagen publicada en: Rubies, Pere y otros: *Lorrain, Grandes genios de la pintura*, Ediciones Altaza, S.A., Barcelona, 2001.

[314] Imagen obtenida en: http://www.jamessmithnoelcollection.org/images/claude%20lorrain.jpg (28 de agosto de 2008)

Dibujo del pintor del *Liber Veritatis*[315]

[315] Imagen obtenida en: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/42/Claude_Lorrain.jpg/300px-Claude_Lorrain.jpg (28 de agosto de 2008)

Auguste Rodin: *Retrato de Claude Lorrain*[316]

Colección Museo de Arte de Ponce. Fundación Luis A. Ferré, Inc. Ponce, Puerto Rico. Fotografía: John Betancourt

(París, Francia, 1840 –Meudon, Francia, 1917), siglo XIX, bronce, 19 5/8 x 7 3/4 x 8 1/2".

[316] Imagen obtenida en: http://www.musee-rodin.fr/images/feuille_de_salle/Salle10spa.pdf y la información en: http://www.artnexus.com/ANnewsdetail/18116 (28 de agosto de 2008)

Auguste Rodin: *Claude Gélée dit Le Lorrain* (1889) Sobre pedestal[317]

París. Musée Rodin. Bronce

[317] Imagen obtenida en: http://www.insecula.com/oeuvre/O0013710.html (28 de agosto de 2008)

Auguste Rodin: *Claude Gélée dit Le Lorrain*[318]

París. Musée Rodin

[318] Imagen obtenida en: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Auguste_Rodin-Claude_G%C3%A9l%C3%A9e_dit_Le_Lorrain-Mus%C3%A9e_Rodin.jpg (28 de agosto de 2008)

Auguste Rodin: *Claude Gélée dit Le Lorrain*[319]

París. Musée Rodin

Otra perspectiva

[319] Imagen obtenida en: Rodin: Claude Gélée dit Le Lorrain (28 de agosto de 2008)

Auguste Rodin: *Claude Gélée dit Le Lorrain*[320]

París. Musée Rodin

Detalle de la escultura.

[320] Imagen obtenida en: http://farm3.static.flickr.com/2022/2242516651_b080f075c9.jpg?v=0 (28 de agosto de 2008)

CLAUDE GELLÉE, dit le Lorrain[321]

Puede leerse al pié de la imagen: "CLAUDE GELLÉE, dit le Lorrain", así como lo que suponemos debe ser la inicial del nombre y el apellido del autor del retrato, La inicial no puede leerse correctamente, y el apellido parece ser "CESSE".

A continuación aparece escrito: CLAUDE GELLÉE, dit le Lorrain. Se aprecia que hay más letras debajo de su nombre, pero están recortadas y no pueden leerse.

[321] French painter Claude Lorrain (1600 - 1682), originally Claude Gelee, circa 1630. (Photo by Hulton Archive/Getty Images)
Imagen tomada de http://www.jamd.com/search?assettype=g&assetid=2663175&text=Claude+Lorrain (29 de mayo de 2008).

Anónimo[322]

Roma, Academia de San Lucas

[322] Imagen obtenida en: http://tpo.tepapa.govt.nz/ViewTopicExhibitDetail.asp?TopicFileID=0x000a3f39&Language=Maori (28 junio 20008)

“CLAUDIO DE LORENA
(EPÍLOGO DEL LIBER VERITATIS)

Olvidé cómo se llamaba el hombre
Que un día consiguió medir las sombras,
Conocer, contemplándolas, la esfera
Y el tamaño del mundo, cuando el sol
Desciende al mediodía hasta los pozos.
Ciego, fue sepultado en la vejez
Por una sola sombra sin contrastes,
Y se dejó extinguir en el vacío.

Quien persigue la luz acampa en noche,
Descifra que es de muerte la señal
De la aguja en su círculo de tiempo.

Estas manos cansadas sólo buscan
Luz, anegarse en luz, como aquél hombre
Se extravió derrotado por la sombra.
Si estos ojos perdiesen el sentido,
Si los tapiase la vejez, verían
Su luz dorada y fija en las tinieblas,
Su propio sol creado de los otros
Tantos y tantos soles que han perdido.
Miran, pues, más allá de las figuras
Trazadas, hacia donde ya ni existen
Los cuadros propios, este libro, el arte”[323].

[323] Moreno, Antonio: *La tierra alta*. La veleta (director Andrés Trapiello). Editorial Comares, Granada 2006. Pág. 20.

5.- Bibliografía

ALCOLEA I GIL, SANTIAGO: *VELÁZQUEZ*. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 2007.

ALONSO, DÁMASO: *Para leer a Cervantes*. Editorial Acantilado, Barcelona, 2003.

AMADOR DE LOS RÍOS: JOSÉ: *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Publicado Imprenta y librerías de D. Antonio Boix, Madrid 1845. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 20 de agosto de 2007.

BENNASSAR, BARTOLOMÉ: *La España del Siglo de Oro*. Editorial Crítica, S.A. Barcelona, 1983.

BENNASSAR, BARTOLOMÉ Y VINCENT, BERNARD: *España, Los siglos de Oro*. Editorial Crítica, S.L. Barcelona, 2000.

BENNASAR, BARTOLOMÉ: *La España de los Austrias (1516-1700)*. Editorial Crítica, Barcelona 2001.

BROWN, JONATHAN – ELLIOTT, JOHN: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2003.

BROWN, JONATHAN: *Escritos completos sobre Velázquez*. Fernando Villaverde ediciones S.L. Centro de estudios Europa Hispánica. CEEH. Madrid, 2008.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, ANTONIO: *Bosquejo histórico de la Casa de Austria en España*. Editorial Algazara S.L., Málaga, 1992.

CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tomo II*. Publicado por la Real Academia de S. Fernando en la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 22 de febrero de 2007.

CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las bellas Artes en España,* Tomo V. Publicado por la Real academia de S. Fernando en la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 22 de febrero de 2007.

COLOMER, JOSÉ LUIS (PRÓLOGO DE JONATHAN BROWN): *Arte y Diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Fernando Villaverde Ediciones, S.L, Madrid, 2003.

CONTRERAS, JAIME Y OTROS *Historia de España. 6. La España de los Austrias I, Auge y Decadencia del Imperio Español (siglos XVI y XVII).* Editorial Espasa Calpe, S.A. Madrid, 2004.

"Crónica Literaria" en *Revista Española Ambos Mundos. Tomo tercero,* publicada en 1855. Madrid, establecimiento tipográfico de Mellado. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 2 de enero de 2007.

DE CASTRO Y ROSSI, ADOLFO, DE GUZMÁN, GASPAR: *El conde-duque Olivares y el rey Felipe IV*, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, Publicado en 1847. Procedente de la universidad de Oxford, digitalizado el 30 de mayo de 2007.

DE CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL, FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, MARTÍN, DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA: *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra, aumentada con cuatro novelas de Doña María de Zayas*. Baudry, Librería europea, París 1848, digitalizado el 26 de febrero de 2007.

DE JOVELLANOS, MELCHOR GASPAR: *Obras*, Imprenta de D. Francisco Oliva. Barcelona, 1840. Procedente de la Biblioteca Pública de Nueva York, digitalizado el 24 de febrero de 2006.

DE LA BARRERA Y LEIRADO, CAYETANO ALBERTO: *Catálogo biográfico y* Bibliográfico del *Teatro antiguo español desde sus orígenes hasta medidos del siglo XVIII*. Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid 1860. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 1 de junio de 2007.

DELEITO Y PIÑUELA, JOSÉ: *El rey se divierte*. Alianza editorial, Madrid, 2006.

DE PAULA MELLADO, FRANCISCO: *Guía del viagero en España*. Publicado por establecimiento tipográfico de mellado, 1852. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 20 de septiembre de 2007.

DE QUEVEDO, FRANCISCO: *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*. Publicadas por A. de Sancha, 1791. Procedente de la Biblioteca Pública de Nueva York, digitalizado el 6 de marzo de 2007.

DE ZABALETA, JUAN, CUEVAS GARCÍA, CRISTÓBAL: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Editorial Castalia, 1983.

DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA: *Novelas exemplares y amorosas*. Edición de 1764, impresa en la imprenta de María Ángela Martín Viuda, en la plaza de S. Jayme. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 31 de agosto de 2007.

DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, MARÍA: *Novelas ejemplares y amorosas*. Publicado por Baudry, librería europea. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 15 de octubre de 2007.

DOMINGUEZ ORTIZ, ANTONIO: *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*. Barcelona. Ariel, 1971.

ELLIOTT, JOHN: *España y su mundo 1500-1700*. Alianza Editorial, Madrid 1990.

ELLIOTT, JOHN: *El conde-duque de Olivares*. Editorial Crítica, S.A., Barcelona, 1990.

FERNÁNDEZ, ANTONIO Y OTROS: *Artis Historia del arte*. Ediciones Vicens Vives, S.A. Barcelona, 1999.

FERNÁNDEZ BAYTON, GLORIA: *Inventarios reales, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703, Tomo II*. Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1981.

FLORISTÁN, ALFREDO (coordinador): *Historia de España en la Edad Moderna*. Editorial Ariel, Barcelona 2004.

GARCÍA SÁNCHEZ, LAURA: *Genios del arte, Velázquez,* Editorial Susaeta, Madrid, 2000.

GIMÉNEZ ENRIQUE Y OTROS: *La España Moderna*. Ediciones Istmo, S.A., Madrid, 1995.

HAROLD E. WETHEY, *Alonso Cano, Pintor, escultor y arquitecto*. Editorial Alianza, Madrid, 1983.

HARRIS, ENRIQUETA: *Estudios completos sobre Velázquez*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH). Madrid, 2006.

HARTZENBUSCH, JUAN EUGENIO: *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, Coleccion mas completa que todas anteriores*, Tomo IV. Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. M. Rivadeneyra, Impresor – Editor, Madrid, 1858. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 25 de junio de 2007.

HAUSER, ARNOLD: *Historia Social de la Literatura y el Arte,* Tomo II. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

KAMEN, HENRY: *Del Imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Editorial Temas de hoy, Madrid, 2006.

LAFUENTE, MODESTO: *Historia general de España*, Tomo VII. Madrid, 1862. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 29 de mayo de 2007.

LAFUENTE Y ALCÁNTARA, MIGUEL: *Historia de Granada*. Publicado por Baudry, 1852. Procedente de la Universidad de Boston, digitalizado el 16 de octubre de 2007.

LYNCH, JOHN: *Los Austrias, 1516-1700*. Editorial Crítica, Barcelona, 2000.

LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO, CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Tomo III. Publicado en 1829 en la Imprenta real. Procedente de la Universidad de California, digitalizado el 14 de septiembre de 2007.

MALDONADO PALMERO, GABRIEL: *Quién es quién en el Quijote y en el Quijote de Avellaneda*. Editorial Acento, Madrid, 2002.

MARAÑÓN, GREGORIO: *El conde-duque de Olivares, la pasión de mandar*. Editorial Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2006.

MESONERO ROMANOS, RAMÓN: *Manual de Madrid: Descripción de la Corte y de la Villa*, publicado en 1833, Imprenta de D.M de Burgos. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 8 de junio de 2007.

MESONERO ROMANOS, RAMÓN: *Manual Histórico – topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Imprenta de D. Antonio Yenes, Madrid 1844. Procedente de la Biblioteca Pública de Nueva Cork, digitalizado el 21 de agosto de 2007.

MORÁN TURINA, MIGUEL: *El arte y sus creadores, José Ribera*. Editorial Historia Viva, S.L., Madrid, 1993.

NEGREDO DEL CERRO. FERNANDO: *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*. Editorial ACTAS, Madrid, 2006.

OREJUDO, ANTONIO: *Contra la imbecilidad*, artículo publicado en el diario *El País (Babelia)* el 26 de junio de 2004.

PORTÚS, JAVIER Y OTROS: *Los grandes genios del arte: Velázquez*. Unidad Editorial, S.A., Madrid, 2005.

PONZ, ANTONIO: *Viaje de España*. Aguilar, Madrid, 1947.

PONZ, ANTONIO *Viaje de España, 2. Tomos V-VIII*. Editorial Aguilar, S.A., Madrid, 1988.

REYERO, CARLOS: *La belleza imperfecta*, editorial Siruela, S.A., Madrid, 2005.

SOLA CASTAÑO, EMILIO: *La España de los Austrias, la hegemonía mundial*. Ediciones Anaya, Madrid 1988.

VALDIVIESO, ENRIQUE: *Los grandes genios del arte, Murillo*. Unidad Editorial, S.A., Madrid, 2004.

VILAR, PIERRE: *Historia de España*. Librairie espagnole, París 1963. Traducción de Manuel Tuñón de Lara.

VARIOS AUTORES: *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid 2005. Museo Nacional del Prado.

5.1.- Bibliografía específica sobre Claudio de Lorena

ACHILLE RÉVEIL, ETIENNE ET DUCHESNE, JEAN: *Museum of Painting and Sculpture*. Publicado por Audot, 1830. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 15 de junio de 2007.

CARRERES, VICENTE: *Claude Lorrain en el Museo del Prado o lo viajeros que nunca quisieron partir*. Hispanogalia, Revista hispanofrancesa de pensamiento, literatura y arte, I 2004-2005. Consejería de Educación, Embajada de España en Francia.

CHEVALIER JEAN Y GHEERBRANT, ALAIN: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder S.A. Barcelona, 1999.

DE MADRAZO, PEDRO: *Catálogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S.M.* Publicado por Imprenta J.M. Alonso, 1854. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 17 de mayo de 2006.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, ANTOINE-JOSEPH: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce*. Publicado por Chez De Bure l'aîné, 1745. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 23 de enero de 2007.

ÉTIENNE DUSSIEUX, LOUIS: *Les artistes françaises a l'étranger* Publicado por Baudry, 1856. Procedente de la Universidad de Oxford, digitalizado el 19 de junio de 2006.

GAULT DE SAINT-GERMAIN, PIERRE MARIE: *Les trois siècles de la peinture en France; ou, galerie des peinares français*, Publicado por Berlin, 1808. Procedente de la Universidad de Harvard, digitalizado el 25 de enero de 2008.

GIOVANNA CAPITELLI: *Los paisajes para el palacio del Buen Retiro* en *El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen* Retiro. Edición a cargo de Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid 2005. Museo Nacional del Prado.

KÜBLER-ROSS, ELISABETH: *La muerte, un amanecer*, Editorial Luciérnaga, Barcelona 2001.

LUNA, JUAN J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Preparación, texto y catálogo. Museo del Prado, abril-junio 1984

MORENO, ANTONIO: *La tierra alta*. La veleta (director Andrés Trapiello). Editorial Comares, Granada 2006.

MUSEO DEL PRADO. *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta córte*. Publicado por la hija de Don Francisco Martínez Dávila. 1828. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 16 de mayo de 2006.

RÖTHLISBERGER, M.: *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*. Introducción de Marcel Röthlisberger; Biografía y estudios críticos de Doretta Cecchi. Editorial Noguer, S.A., Barcelona-Madrid, 1982.

TOURNEUR, EUG.: *Le Plutarque français, vie des homes et des femmes ilustres de la France*. Tomo IV. Ed. Mennechet. Imprimerie de Crapelet, 1836. Procedente de la Universidad de Michigan, digitalizado el 19 de enero de 2008.

RUBIES, PERE Y OTROS: *Lorrain, Grandes genios de la pintura*, Ediciones Altaza, S.A., Barcelona, 20

VILLLOT, FREDERIC: *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*. Musée du Louvre. Publicado por Vinchon, 1855.Procedente de la Universidad de Harvad, digitalizado el 6 de julio de 2007.

5.2.- Fuentes secundarias

A.E. PÉREZ SÁNCHEZ*: La pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965, en Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Preparación, texto y catálogo. Museo del Prado, abril-junio 1984.

Almansa Mendoza 2001, C*arta 4, 31 de agosto de 1621*, en Elliott, John *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. Edición a cargo de Úbeda de los Cobos, Andrés. Madrid 2005. Museo Nacional del Prado.

Archivio di Statu, Mantua. Archivio Gonzaga, serie E. XIV.3 *busta 624*, copia, de de un decreto del mes de abril de 1621, en Brown, Jonathan – Helliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Santillana Ediciones generales, S.L. Madrid 2003.

BABINGTON MACAULAY,THOMAS: *Critical and Historical Essays*, 3 vols. (Londres, 1843), 2, *War of the Spanisch Succession*. Editado por primera vez en 1833, en Elliott, John: *España y su mundo, 1500-1700*. Alianza Editorial, Madrid 1990.

JEAN BÉRENGER: *Pour une enquète europénne: Le problème du ministerial au XVII siècle*. Revista *Annales*, 29 (1974), en Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

BAYDEN, JAMES M.:*"De tu resplandor, te ha privado la fortuna": Los validos y sus destinos en la España de los siglos XV y XVI, e*n Elliott, John y Brockliss Laurence: *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

BORDEN: *Courtier and the King*. pp. 17-18. La instrucción de Carlos V a su hijo, 4 de mayo de 1543, está reproducida en Francisco de Laiglesia y Auset, Estudios históricos (1515-1555) (Madrid, 1918), i, p. 75. En James M. Bayden: *"De tu resplandor, te ha privado la fortuna": Los validos y sus destinos en la España de los siglos XV y XVI*. En Elliott John y Brockliss Laurence: *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

BLUNT: Poussin Studies VIII. *A Series Anchorite Subjects Comissioned by Philip IV from Poussin, Claude and others*. B.M., 1959 en Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*.

D'ORS, EUGENIO: *Tres horas en el Museo del Prado. Madrid*, 1951, (2ª ed.) en Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVV*. Preparación, texto y catálogo. Museo del Prado, abril-junio 1984.

E. VALDIVIESO: L*a pintura holandesa del siglo XVII en España*. Madrid, 1973 en Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico del paisaje en el siglo XVII*. Preparación, texto y catálogo. Museo del Prado, abril-junio 1984.

ELLIOTT, Y DE LA PEÑA: Memoriales y cartas, i, doc. i. en John Elliottt *Conservar el poder: El conde-duque de Olivares* en *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *Viajes*, 2, en Brown, Jonathan y Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Santillana Ediciones generales, S.L., Madrid 2003.

GEERTZ, CLIFFORD: Ne*gara, The theatre State in Ninetttnth-Century Bali*, (Princenton, 1980) en Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700*. Alianza Editorial, Madrid 1990.

HARRIS, 1980. Citado por Giovanna Capitelli en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*.

JONATHAN BROWN Y J.H. ELLIOTT: The marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro, B.M, 129 (1987), en Brown, Jonathan – Elliott, John: *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid, 2003.

LÓPEZ REY: *Velázquez, painter of Painters*, 2, en Brown, Jonathan y Elliott, John en *Un Palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*.

MALVEZZI, VIRGILIO: *The Pourtrad of the Politicke Christian-Tavourite: A study of the Fall of Don Alvaro de Luna* (Londres 1986), p. 218, n. 11. en John Elliott y LAURENCE BROCKLISS, *El mundo de los validos*, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

PIÑERO, JOSÉ MARÍA: *La Introducción de la Ciencia Moderna en España, Revista de Occidente*, Madrid, febrero 1966, en la Memoria presentada para la obtención del título de doctor de D. Julián López Crochet: **"**El papel de Juan de Nájera (A. de Avendaño) en la recepción del pensamiento moderno en la España de principios del siglo XVIII", dirigida por el Doctor D. Antonio Jiménez García, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía III (Hermenéutica y Filosofía de la Historia), Madrid 2001.

PITA ANDRADE J. M.: *El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia*. Goya 37-38 (1960). En Harris, Enriqueta, *Estudios completos sobre Velázquez*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH). Madrid, 2006.

SLINGSBY BETHEL: *The interest of the princess and States of Europe* (2ª ed., Londres 1681), pág. 77), en Elliott, John: *España y su mundo 1500-1700*. Alianza Editorial, Madrid 1990.

THOMPSON, I. A. A.: *El contexto institucional en la aparición del ministro favorito*. En Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*. Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.

TOMÁS Y VALIENTE, FRANCISCO: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII* (Madrid, 1963), I. A.A. Thompson. En Elliott, John y Brockliss, Laurence: *El mundo de los validos*, Grupo Santillana de Ediciones, S.A., Madrid, 1999.