

## FELIPE IV, MECENAS

J. H. ELLIOTT  
*Oriel College, Oxford*

Este año celebramos otro cuarto centenario, el de Felipe IV, aunque como era de esperar se haya visto ensombrecido por el de su más famoso compatriota, don Quijote. El príncipe Felipe Domenico Víctor nació en Valladolid el día 8 de abril de 1605, hijo primogénito de Felipe III y Margarita de Austria. Subió al trono de España, la España del Quijote, el 31 de marzo de 1621, unos pocos días antes de cumplir dieciséis años, y falleció a los sesenta el 17 de septiembre de 1665. Un reinado que comenzó con grandes esperanzas de renovación nacional, y cuyos anales registraron una serie de victorias impresionantes durante sus dos primeras décadas, acabó cuarenta y cuatro años después en un clima de desengaño, secuela de la pérdida de Portugal y la sustitución de España por la Francia de Luis XIV como el poder dominante en Europa. En una caricatura [Fig. 1], procedente de un manuscrito satírico de 1641 conservado en la Hispanic Society of América, vemos a Felipe como don Quijote partiendo en busca de venganza por la revuelta de Portugal, acompañado por su valido y primer ministro, el Conde-Duque de Olivares, su fiel Sancho Panza. En un reinado en el que la ilusión demasiado a menudo tenía que vérselas cara a cara con la realidad, la figura de don Quijote nunca andaba muy lejos.

Hoy, sin embargo, no voy a hablar del Felipe IV que presidió las vicisitudes de una España en declive, sino del mecenas Felipe IV, el monarca que presidió el Siglo de Oro de la literatura, el teatro y las artes en España. En el *Suplemento al Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias, se puede leer bajo la entrada *Mecenas*: «Gran patrón de los buenos ingenios de su tiempo y así favoreció mucho a Virgilio y a Horatio, de donde quedó un modo de decir muy usado y es llamar Maecenates a todos los hombres principalmente que favorecen la virtud y las letras».<sup>1</sup> Es en esta acepción más bien general que debemos entender al monarca como «mecenas». Felipe fue un «gran patrón de los buenos ingenios de su tiempo», en el sentido de que fue la figura central en una corte donde las artes disfrutaban en especial del favor real y donde se daba por sentado que una constelación de «ingenios» alrededor de la persona del monarca redundaría en su gloria y proclamaría sus virtudes. Además, el rey era quizás el mayor coleccionista de pintura de su época.<sup>2</sup> Sin embargo, no era un «mecenas» en el sentido de que encargara obras para fomentar una forma de arte en particular, o para estimular la creatividad y el desarrollo de un hombre de letras o artista, con la posible excepción de Velázquez.

<sup>1</sup> Sebastián de Covarrubias, *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, ed. Georgina Dopico y Jacques Lera, Madrid, Polifemo, 2001, pág. 373.

<sup>2</sup> Véase Jonathan Brown, *Kings and Connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.



Fig. 1.—Anónimo, Caricatura de Felipe IV y Olivares como don Quijote y Sancho, 1641 (Hispanic Society of America, Ms. HC 397/97, no. 19).

quez.<sup>3</sup> Más bien, protegía con su manto a aquellos dedicados a las artes que, por un motivo u otro, eran atraídos a la órbita de su real presencia, y procuraba encarnar en su propia persona el cultivado interés en las artes de la paz que se esperaba de los príncipes y los miembros de la élite gobernante en la Europa de entonces.

Por fortuna, su propio temperamento e inclinaciones le hacían idóneo para este papel, algo que también se puede decir de su rival en el mercado internacional del arte, Carlos I de Inglaterra, cuya visita a Madrid en 1623 cuando aún era Príncipe de Gales contribuyó a abrirle los ojos a Felipe, entonces un joven de dieciocho años, acerca de lo que significaba ser un príncipe cultivado.<sup>4</sup> Podemos hacernos una idea de su educación y de la formación de sus gustos por los comentarios contemporáneos, e incluso mejor aún con lo que el propio Felipe nos cuenta de su preparación para el exaltado papel de monarca en el prólogo a su traducción de los libros VIII y IX de la *Historia de Italia* de Guicciardini, emprendida a principios de la década de 1630.<sup>5</sup>

En una carta escrita en diciembre de 1628 en el curso de su visita a Madrid, Rubens escribió del rey: «Parece tener placer extremo en la pintura».<sup>6</sup> Cuando era príncipe, recibió lecciones de su maestro de dibujo, Juan Bautista Maíno, y según Lope de Vega, «el Rey, nuestro Señor ... supo, y ejerció el Arte de la pintura en sus tiernos años».<sup>7</sup> Un retrato que le hizo justo después de su muerte un pintor sevillano, Juan Martínez de Gradilla, muestra a Felipe como protector de las artes, con los atributos del dibujo a su izquierda y de la pintura a su derecha [Fig. 2]. La inscripción reza: «Fui con tal gusto en mi grei / de tal arte profesor / que entre la una y otra lei / por ser sin duda pintor / aun dexara de ser rei».<sup>8</sup> Esto es sin duda ir demasiado lejos, pero Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, nos dice que el rey «manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se señaló en la pintura».<sup>9</sup>

Felipe también tenía un gran interés por la música. Recibió instrucción en teoría y ejecución musical por parte del compositor flamenco de la Capilla Real, el «Maestro Capitán» Mateo Romero, con quien él y sus hermanos se encontraban para formar un pequeño grupo de música de cámara. Él mismo componía y dirigía sus propias obras, y se reservó una sala en el Alcázar para sus libros de música e instrumentos.<sup>10</sup> La afición de su corte a la música era un reflejo de los gustos del propio rey.

Sabemos poco de los inicios de la formación académica del rey, aunque más tarde Olivares observaría con cierto desdén: «aunque no le enseñaron mucho latín fue algo».<sup>11</sup> En este punto

<sup>3</sup> Véase Javier Portús Pérez, «El mecenazgo de la nobleza en Madrid durante el siglo XVII», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVI. 1. Estudios históricos*, ed. Miguel Morán y Bernardo J. García, Madrid, Yale University Press/Museo Nacional del Prado, 2000, pág. 185.

<sup>4</sup> Véase Jonathan Brown y John Elliott, *The Sale of the Century. Artistic Relations Between Spain and Great Britain, 1604-1655*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.

<sup>5</sup> Véanse J. H. Elliott, *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986, págs. 169-78; Jonathan Brown y J. H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV* (2ª ed.), New Haven y Londres, Yale University Press, 2003, págs. 40-42; *Cartas de Sor María de Ágreda*, ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, BAE, 108-09, Madrid, Atlas, 1958, vol. 2, apéndice II («Autosemblanza de Felipe IV»); John H. Elliott y José F. de la Peña, *Memoriales y Cartas del Conde Duque de Olivares*, 2 tomos, Madrid, Alfaguara, 1978-81, vol. 2, doc. XIIa.

<sup>6</sup> Ruth Saunders Magurn, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1955, carta 180, pág. 292.

<sup>7</sup> Citado por Hilary Macartney, «Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art», *Espacio, Tiempo, Fortuna*, Serie VII, Historia del Arte, 12 (1999), págs. 287-316, en la pág. 312.

<sup>8</sup> Hilary Macartney, «The Nobility of Art: The Seville Academy Founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollok House», *Journal of the Scottish Society for Art History* 4 (1999), págs. 48-56.

<sup>9</sup> Citado en Javier Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia-Guipúzcoa, Nerea, 1999, pág. 66.

<sup>10</sup> Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press, 1993, pág. 93; Brown y Elliott, *A Palace for a King*, pág. 46; Gareth A. Davies, *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza*, Oxford, Dolphin, pág. 196; Portús, *Pintura y pensamiento*, pág. 66.

<sup>11</sup> Elliott y La Peña, *Memoriales y cartas*, vol. 2, pág. 82.

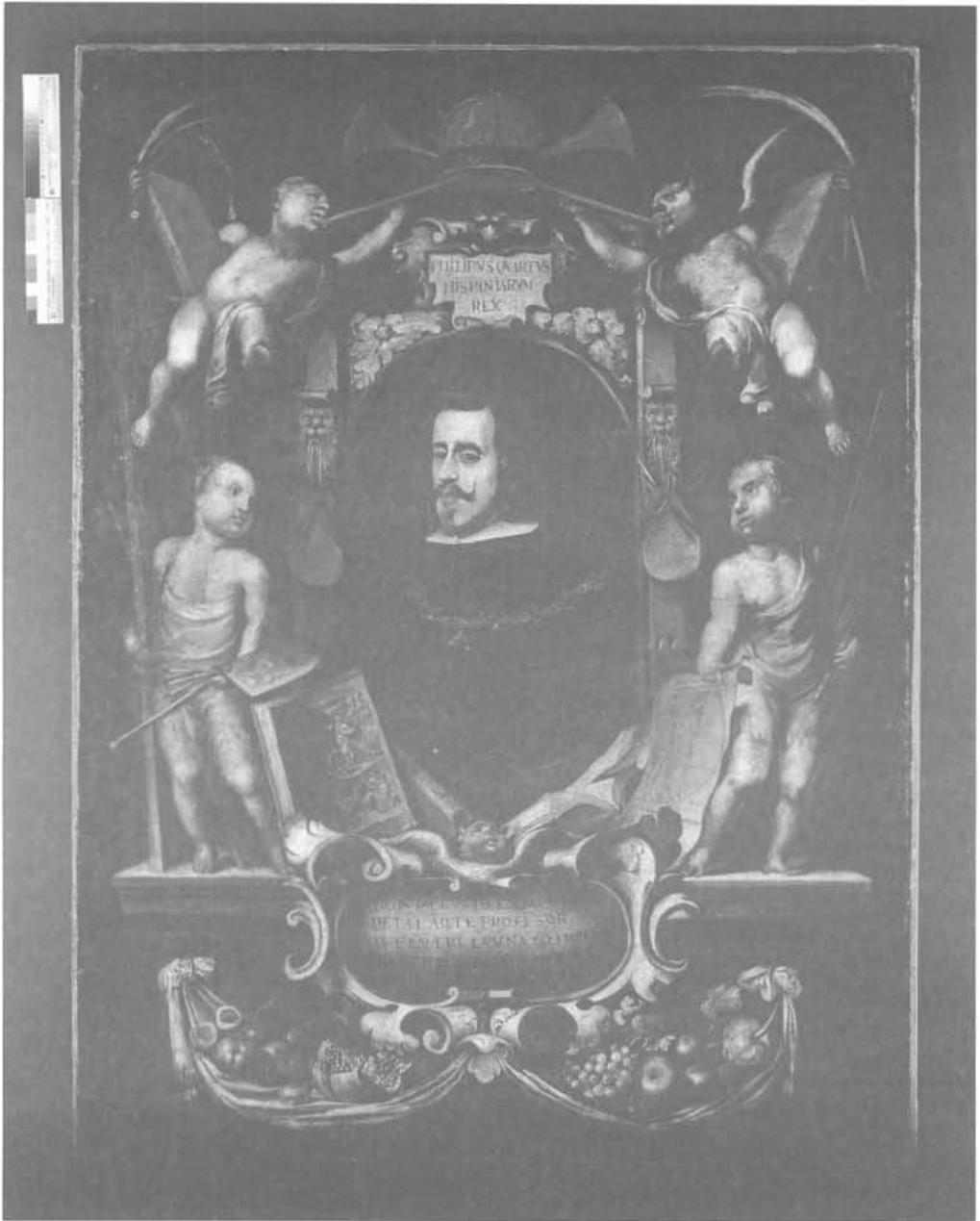


Fig. 2.-Juan Martínez de Gradilla, *Felipe IV* (Pollok House, Pollok Country Park, Glasgow).

llegamos a la difícil cuestión de hasta qué punto el «Felipe IV, mecenas» fue una creación del Conde-Duque. La alusión de Olivares al latín más bien mediano del rey aparece en una carta de 1632 al Presidente del Consejo de Castilla, que ofrece por lo demás una elogiosa descripción de las aptitudes y los conocimientos de Felipe: «... la geografía la posee con eminencia, entiende y

habla la lengua francesa, entiende la italiana y la portuguesa como el castellano, y ya que como un particular no le es lícito salir a otras provincias ha dado vuelta entera a todas las de España con particular atención y observación».

Estas observaciones son once años posteriores a la subida al trono de Felipe, un período durante el cual el Conde-Duque llevó a cabo un esfuerzo coordinado para llenar las lagunas de la educación del rey y convertirlo en un auténtico modelo de monarca cultivado, preparado para gobernar un país que había de gozar de la supremacía sobre los estados de Europa tanto en las artes de la paz como en las de la guerra. Olivares, producto de Salamanca y extravagante mecenas de hombres de letras en su Sevilla natal, llevó consigo a la corte de Madrid su elevado concepto de la importancia del mecenazgo y del boato espectacular. También llevó consigo, o pronto se le unieron en la corte, algunos paisanos sevillanos que se habían labrado una reputación por su erudición o su talento artístico o literario. Éstos incluían al poeta y pintor Juan de Jáuregui,<sup>12</sup> al poeta Francisco de Calatayud, y al poeta y erudito Francisco de Rioja, quien, en calidad de bibliotecario de Olivares y después también del mismo rey, haría una importante contribución a la vida artística y literaria de la corte en las décadas de 1620 y 1630.<sup>13</sup> Como es bien conocido, entre estos sevillanos también se hallaba el joven Diego de Velázquez. Con el apoyo y la protección de Olivares, y de un paisano sevillano, el *sumiller de cortina*, don Juan de Fonseca y Figueroa, el artista consiguió su primer empleo en palacio, como *ujier de cámara*, en marzo de 1623, y fue nombrado *pintor del rey* en octubre de ese mismo año.<sup>14</sup> Madrid fue tomado al asalto por Sevilla en estos años iniciales del reinado.

Olivares, uno de los grandes bibliófilos de la época, sentía un interés apasionado por los libros y la erudición, e intentó contagiar su entusiasmo al joven rey. No sabemos qué ocurrió entre ambos hombres cuando el valido se propuso cultivar la mente de su real señor, pero sus esfuerzos tuvieron el efecto deseado sobre un joven al principio perezoso. El propio Felipe nos cuenta en el prólogo a su traducción de Guicciardini cómo emprendió la tarea de superarse a sí mismo, «no llegando a decir qué sé, sino que voy sabiendo, desnudándome de la divinidad por afectar más la filosofía y moderación y sobre todo la rectitud y verdad». Empezó su programa de lecturas con historia, de las que proporciona una larga lista: historias de Castilla y España y de «entradas Indias», los grandes historiadores romanos, Salustio, Tito Livio, y Tácito, las historias de Francia, Alemania y el «cisma de Inglaterra».

Fuera de esto, me pareció también leer diversos libros de todas lenguas, y traducciones de profesiones y artes, que despertasen y saboreasen el gusto de las buenas letras... Para esto, estudié también, con mucha particularidad y noticias generales de historia, la geografía... y aunque algunos de estos libros leí más por entretenimiento que por otra razón, con todo eso, no dejan de causar noticias dignas de leerse y entretienen algún rato; que es preciso buscar el divertimento donde hay poco en que divertirse por el continuado de trabajo y obligaciones.

El rey acaba este prólogo revelador insistiendo en la importancia de las armas, por un lado, y de «las buenas letras, estudios y artes», por otro, pues «estos dos polos son los que gobiernan todo el movimiento de las monarquías y los fundamentos en que estriban, pues juntas entre sí hacen una muy importante consonancia, ayudándose y dándose la mano en cuanto se ofrece».<sup>15</sup>

El hábito del rey de dedicarse a la asidua lectura de obras de historia se ve confirmado por una nota escrita en 1627 por Antonio Hurtado de Mendoza: «su Magestad acostumbra leer todas

<sup>12</sup> Véase José Jordán de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

<sup>13</sup> Véase Elliott, *The Count-Duke*, págs. 20-26, 171-77. Sobre la carrera de Rioja, véase Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Poesías de Don Francisco de Rioja*, Madrid, 1867, y la explicación de Begoña López Bueno en su edición de Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984.

<sup>14</sup> Brown y Elliott, *A Palace*, pp. 43-45; y para los nombramientos de Velázquez en la corte véase Feliciano Barrios, «Diego Velázquez: sus oficios palatinos», en *Velázquez en la corte de Felipe IV*, ed. Carmen Iglesias, Alfonso Pérez Sánchez, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.

<sup>15</sup> BAE, vol. 109, apéndice II.

las noches las historias de Castilla y extranjeras por havérselo suplicado así de los principios de su felicísimo reinado el Conde Duque de San Lúcar». <sup>16</sup> Seis años después, en una carta del 25 de febrero de 1633 al cardenal Barberini, el nuncio papal cuenta que se retiraba cada día después de la cena para leer durante dos horas en la biblioteca privada que por entonces estaba reuniendo. <sup>17</sup>

A diferencia de la biblioteca real creada por el abuelo de Felipe IV en El Escorial, esta biblioteca, conocida como la Librería de la Torre Alta del Alcázar, era en gran medida la biblioteca personal del rey, una biblioteca de trabajo más bien que la biblioteca de un bibliófilo como la del Conde-Duque. Compuesta de unos 2.200 volúmenes, es el tema de un reciente e imponente estudio del profesor Fernando Bouza. <sup>18</sup> Su investigación se basa en el inventario que en 1637 hizo de la biblioteca Francisco de Rioja en calidad de bibliotecario real, y el profesor Bouza ha identificado y catalogado los contenidos, localizando alrededor de un tercio de los libros del rey en la actual Biblioteca Nacional.

El problema, naturalmente, es saber en qué medida los libros incluidos en el inventario permiten hacernos una idea de los gustos personales del rey, y hasta qué punto reflejan las sugerencias del Conde-Duque y Rioja sobre lo que debería estar leyendo. La carta escrita por el nuncio papal en 1633, por ejemplo, dice que la biblioteca anda escasa de libros italianos, difíciles de encontrar en Madrid, y sugiere que el cardenal Barberini debería enviar como regalo de Roma los libros de una lista de desiderata que redactaba el bibliotecario real. No obstante, incluso aunque la selección fuera llevada a cabo por Rioja, la biblioteca de obras en castellano, francés e italiano que en aquel momento se estaba reuniendo consistía de libros que Felipe leía por instrucción o placer, o que se consideraba oportuno que tuviera a mano.

Catalogada por Rioja en cuarenta divisiones, la biblioteca, como era de esperar por los propios comentarios del rey sobre sus lecturas, estaba muy bien nutrida de obras de historia, que de una forma u otra representaban diecisiete de los cuarenta encabezamientos. Además, había 79 entradas bajo el encabezamiento «Gobierno y Estado», incluidos *Los seis libros de las Políticas* de Justo Lipsio, 164 libros de devoción y piedad, 78 relativos a Filosofía Natural y Moral y Racional, 39 sobre arquitectura, pintura, escultura y medallas, y no menos de 114 obras de poetas españoles. También había un encabezamiento, «Libros varios de diversas lenguas», compuesto de 245 títulos que abarcaban una variedad de temas que iban desde las obras de ficción a los libros sobre los modales cortesanos.

Los escritores del Siglo de Oro están bien representados. El *Quijote*, sorprendentemente, no figura en la lista, pero Cervantes aparece con sus *Novelas ejemplares* y *Persiles y Segismunda*. *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *La pícaro Justina* de López de Úbeda están allí. También se encuentran las *Soledades* de Góngora, y la edición de sus obras completas de 1633, junto con un número enorme de obras de Lope de Vega. No cabe duda de que lo que el rey no podía ver de Lope en el escenario lo podía leer en su biblioteca. No hay nada, sin embargo, de Tirso de Molina ni de Vélez de Guevara, ni por cierto de Calderón, aunque en su caso el inventario quizá fue redactado demasiado pronto.

He hecho hincapié en la educación y el programa de lecturas del joven Felipe IV porque nos da una idea del tipo de príncipe que se estaba formando bajo la tutela de Olivares hacia 1633-34, cuando el valido le estaba construyendo el palacio de recreo del Buen Retiro en las afueras de Madrid. Ya cercano a los treinta años, el rey no sólo había heredado el buen ojo de los Habsburgo para la pintura y las obras de arte, sino que además gracias al trato con Rubens y la observación

<sup>16</sup> Citado por Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Historia cultural del siglo de oro*, Madrid, Pons, 2001, págs. 305-06.

<sup>17</sup> Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb.Lat. 8386, fols. 57-59, Mgr. Monti a Francesco Barberini, 25 de febrero de 1633; véase también Brown y Elliott, *A Palace for a King*, pág. 41.

<sup>18</sup> Fernando Bouza Álvarez, *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Madrid, Instituto de Historia del Libro, 2005.

casi diaria de su trabajo en su estudio del Alcázar durante la estancia del artista en Madrid en 1628-29, se estaba convirtiendo en un auténtico experto, con un gusto cada vez mayor por las obras de los grandes pintores venecianos, especialmente Tiziano, cuyas obras estaban tan bien representadas en la colección real.<sup>19</sup>

Desde sus años mozos también mostró su pasión por el teatro, asistiendo de incógnito, como es bien sabido, a las representaciones de comedias en los corrales de Madrid.<sup>20</sup> El gusto por el teatro cortesano se había desarrollado durante el reinado de su padre, y Felipe como rey lo adoptó con entusiasmo, patrocinando con su presencia las tres espectaculares producciones puestas en escena en Aranjuez en 1622, incluida la de *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana. Durante esa década hubo numerosas representaciones en el Alcázar, puestas en escena en el Salón Grande, también conocido como el Salón de Comedias.<sup>21</sup> El cardenal Francesco Barberini, por ejemplo, vio varias comedias en el Alcázar durante su visita a Madrid en 1626, aunque la única descrita en el diario de la visita llevado por Cassiano dal Pozzo, publicado por completo hace poco por primera vez, fue una obra que se ha atribuido a Luis Belmonte Bermúdez sobre el Archiduque Alberto y la defensa de Lisboa contra el ataque inglés de 1589.<sup>22</sup> El gusto del rey por las obras de Lope de Vega es evidente por el número de ellas que se puede encontrar en las estanterías de su biblioteca, pero también parece haber adquirido un particular entusiasmo por las comedias de Jerónimo de Villazán, cuyo *Sufrir más por querer más* fue representado durante algún tiempo, por orden real, sólo en palacio y no en los corrales. Villazán se vio favorecido, según palabras de Lope, por «el voto singular del Sol Felipe».<sup>23</sup>

Lo anterior podría sugerir que el gusto personal del rey se empezaba a imponer en una corte donde, en los primeros años, prosperaban aquellos poetas y dramaturgos que se dirigían con éxito a Olivares en busca de protección y ascensos. En los principios del reinado todos se apresuraron naturalmente a saludar el nuevo régimen. «Siglo de Oro es para España el reinado del rey nuestro señor Felipe IV, prometiendo tan felices principios prósperos fines», escribió ese publicista profesional, Andrés Almansa y Mendoza, en una carta del 31 de agosto de 1621.<sup>24</sup> Aquellos que ya habían gozado de la protección de Olivares en Sevilla estaban bien colocados para disfrutar del sol del favor del nuevo monarca, pero para algunos la transición del anterior régimen al nuevo no iba a resultar tan fácil.

Quevedo, como protegido del caído en desgracia Duque de Osuna y desterrado a La Torre de Juan Abad, se vio en un precario equilibrio entre la esperanza y la desesperación con la subida al trono de Felipe en 1621. Su referencia al nuevo valido en los *Grandes Anales de Quince Días* era lacónica y cautelosa, pero dedicó a Olivares la parte I de la *Política de Dios*, y poco a poco se abrió camino hasta alcanzar un puesto, un tanto incómodo, entre el grupo de escritores que el valido estaba formando en la corte.<sup>25</sup> Otro escritor que logró hacer la transición fue Antonio Hurtado

<sup>19</sup> Sobre Rubens en Madrid, véase Alexander Vergara, *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, cap. 3.

<sup>20</sup> José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, 3ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1964, pág. 148.

<sup>21</sup> Para el teatro en la corte durante el reinado de Felipe IV, véase especialmente N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1967, cap. 10, y Melveena McKendrick, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, cap. 8.

<sup>22</sup> Cassiano del Pozzo, *El diario del viaje a España del Cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi y Ana Minguito, Madrid, Aranjuez, 2004. Véase, pág. 265 de la traducción castellana por Ana Minguito en la edición bilingüe.

<sup>23</sup> Davies, *A Poet at Court*, págs. 57-9; Victor Dixon, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villazán y Garcés», *Hispanófila* 13 (1961), págs. 5-22.

<sup>24</sup> Andrés de Almansa y Mendoza, *Obra periodística*, ed. Henry Ettinghausen y Manuel Borrego, Madrid, Castalia, 2001, pág. 198.

<sup>25</sup> Henry Ettinghausen, «Quevedo ante dos hitos en la historia de su tiempo: el cambio de régimen de 1621 y las rebeliones de catalanes y portugueses de 1640», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, ed. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997; véase también J. H. Elliott, *Spain and its World, 1500-1700*,

de Mendoza, quien, a pesar de haber sido el protegido del hijo del duque de Lerma, el conde de Saldaña, obtuvo el favor de Olivares, alcanzó un nombramiento en la casa real a los dos meses de la subida al trono del nuevo rey, y prosiguió con una triunfante carrera como dramaturgo y poeta de la corte de Felipe IV.<sup>26</sup> Luis Vélez de Guevara, otro miembro de la Academia del conde de Saldaña, también consiguió sobrevivir a la caída de la casa de Sandoval, y se metamorfoseó con éxito en una de las *bechuras* del Conde-Duque.<sup>27</sup> Otros fueron menos hábiles, o tuvieron menos suerte. Tirso de Molina topó con la Junta de Reformación,<sup>28</sup> y Góngora, pese a todos sus esfuerzos, y a pesar de recibir mercedes del nuevo régimen, siguió siendo un hombre decepcionado.<sup>29</sup>

«Ayer», escribía Góngora en una carta del 25 de noviembre de 1625, «di el enhorabuena al Conde-Duque de San Lúcar. Salí con dos abrazos suyos, que los compran muchos que los vieron».<sup>30</sup> Ganar y conservar el favor de Olivares era tarea difícil, y el grupo de escritores reunido en la corte en la década de 1620 estaba formado en gran medida por hombres de Olivares. Éste los valoraba por su talento y necesitaba sus servicios para que le ayudaran a alcanzar sus objetivos. Por medio de la creación en Madrid de la corte más creativa y brillante de Europa exaltaría la reputación de España y su monarca. Los poetas, escritores y artistas de la corte proclamarían e inmortalizarían las virtudes y los logros del «rey planeta», y defenderían su propio régimen de los ataques de sus enemigos.

No he sido capaz de descubrir quién fue el primero al que se le ocurrió el concepto de llamar a Felipe «el rey planeta», siendo el rey el cuarto de los Felipes, y el sol el cuarto de los astros, ni cuándo el término fue empleado por primera vez. En *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*, escrita en 1622, Lope de Vega saluda a «Felipe, como sol que va saliendo, / y estos nublados viles esparciendo...».<sup>31</sup> Tirso usa el término «el planeta real» en *Tanto es lo de más como lo de menos*, pero no hay certeza de si estas palabras datan de 1623 o de una revisión de la obra dos o tres años después.<sup>32</sup> En cualquier caso, el título quedó establecido en algún momento durante los primeros años del reinado, y resume perfectamente la imagen del monarca que Olivares quería transmitir. Sus implicaciones se exponen en uno de los diálogos de las *Tardes del Alcázar*, escritas por el sevillano Juan de Robles hacia 1631 y dedicadas al Conde-Duque: «... el Rei es verdaderamente un Sol: no solo por lo único, que quiso significar Augusto en la empresa de sus monedas, i por la superioridad que este planeta tiene a los demás, sino tambien por lo útil de sus efectos, de criar, i engendrar, i alumbrar, i calentar, i hazer otros diversos beneficios, i regalos comunes a todas las criaturas».<sup>33</sup>

A medida que desarrollaba sus propios intereses literarios y artísticos, Felipe encarnó este papel sin esfuerzo, contemplando con deleite su reflejo en los elogios del círculo de ingenios de la corte con que le había rodeado su valido y proporcionándoles a su vez el calor de su favor. La inauguración del Palacio del Buen Retiro en diciembre de 1633 le permitió representar su papel

---

New Haven y Londres, Yale University Press, 1989, cap. 9 («Quevedo and the Conde-Duque de Olivares») acerca de las incómodas relaciones de Quevedo con el régimen.

<sup>26</sup> Véase Davies, *A Poet at Court*, págs. 26-30 sobre la transición de Mendoza del viejo al nuevo régimen.

<sup>27</sup> Ruth Lee Kennedy, *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-26*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 1974, págs. 219-23. Sobre la Academia de Saldaña, véase José Sánchez, *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid, Gredos, 1961, págs. 36-46.

<sup>28</sup> Ángel González Palencia, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *Boletín de la Real Academia Española* 25 (1946), págs. 43-84; Kennedy, *Studies in Tirso*, cap. 2.

<sup>29</sup> Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Férét, 1967, pág. 346.

<sup>30</sup> Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1943, Epistolario, carta 122 (a Cristóbal de Heredia, 25 de noviembre de 1625).

<sup>31</sup> *Obras de Lope de Vega (BAE, tomo 233)*, pág. 337.

<sup>32</sup> Sobre los problemas de datación de esta obra, véase J. C. J. Metford, «Tirso de Molina and the Conde-Duque de Olivares», *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959), págs. 15-17; véase también Kennedy, *Studies in Tirso*, pág. 253.

<sup>33</sup> Juan de Robles, *Tardes del Alcázar. Doctrina para el perfecto vasallo*, ed. Miguel Romero Martínez, Sevilla, Diputación Provincial, 1948, pág. 48.

del Rey Planeta con el estreno de un nuevo escenario más amplio que las un tanto apretujadas dependencias del Alcázar.

Dado que ya he tratado por extenso, en colaboración con Jonathan Brown, la historia del nuevo palacio, en esta ocasión me limitaré a destacar aquellos aspectos especialmente relacionados con el papel de Felipe como mecenas real. En primer lugar, pienso que hay que resaltar que el plan y la construcción del palacio guardan una estrecha relación temporal con los designios de Olivares para «la crianza de la juventud española», esbozados en sus memoriales de 1632 y 1635. A lo largo de toda su carrera política el Conde-Duque estuvo preocupado por lo que llamaba «la falta de cabezas», y juzgaba la educación como la única solución efectiva. «La crianza de la juventud española, en primer lugar de la nobleza della», comienza su memorial de 1632, «considero por el principal punto de gobierno y por la cosa que a los ojos del mundo hoy más necesita de remedio».<sup>34</sup> Su solución fue proponer la creación de una serie de academias para los hijos de la nobleza, comenzando por la misma corte. El rey proporcionaba el perfecto modelo de conducta, y el nuevo palacio, con sus espaciosas instalaciones para los ejercicios ecuestres, había de ofrecer el escenario ideal para la educación de la nueva generación, empezando por el propio hijo del rey, Baltasar Carlos, a quien Velázquez retrataría cuatro o cinco años después en el transcurso de una lección de equitación en el Buen Retiro.

El nuevo palacio también había de proporcionar un escenario para el cultivo del espíritu. Aquí, bajo la benigna protección del monarca, los poetas e ingenios de la corte tenían la posibilidad de competir en ingenio y exhibir sus talentos. Se trataba, naturalmente, de la continuación de una tradición ya arraigada por aquel entonces. Las academias de una clase u otra eran un rasgo de la vida de Madrid desde hacía largo tiempo, y algunas de ellas se reunían a la sombra de palacio. En los primeros años del reinado, un grupo de poetas, los «repentistas», disfrutaron del favor del rey, quien también hizo una visita en la primavera de 1622 a la Academia de Madrid, dirigida a la sazón por el doctor Sebastián Francisco de Medrano, y que después se trasladaría a la casa de Francisco de Mendoza, secretario del cuñado de Olivares, el conde de Monterrey.<sup>35</sup> El nuevo palacio inspiró una antología de elogios en verso, coleccionados y publicados por Diego de Covarrubias in 1635,<sup>36</sup> y proporcionó el escenario para certámenes literarios bajo el mecenazgo real. En el concepto de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso*, publicadas aquel mismo año, leemos cómo Apolo, o Felipe IV, «aquel... mayor luminaria del cielo... Príncipe erudito del immortal imperio de las Ciencias, y Artes... determinó fundar una escuela, donde todos los eminentes en qualquier género de utilidad, ya útil, ya deleytosa, y principalmente los profesores de Poética... acudiesen a honrados grados, y se coronassen de sagrados y vencedores laureles...». Es significativo que el autor prosiga con la descripción de cómo Apolo encargó que se hiciera una gran estatua ecuestre de bronce del «generoso Guzmán del Español Mecenas», después traída en procesión en un carro triunfal.<sup>37</sup> La figura tan maciza del Conde-Duque nunca andaba demasiado lejos.

En las grandes fiestas organizadas en el Retiro en febrero de 1637 para celebrar la elección del cuñado de Felipe como Rey de los Romanos, el Monte Parnaso de Salas Barbadillo cobró vida sobre el escenario en el Salón de Reinos gracias al escenógrafo florentino Cosimo Lotti, famoso por sus espectaculares producciones de comedias de tramoyas en el palacio y sus jardines. Apolo cantaba poesías acompañado de su lira y escuchaba a los poetas reunidos que recitaban sus propias composiciones. Luis Vélez de Guevara presidía esta «Academia burlesca a La Majestad de Felipe IV el Grande»; Antonio Hurtado de Mendoza era uno de los jueces; y todo el acontecimiento, con

<sup>34</sup> Elliott y de La Peña, *Memoriales y cartas*, 2, doc. XIIb, pág. 87.

<sup>35</sup> Kennedy, *Studies in Tirso*, págs. 66-7; Sánchez, *Academias literarias*, págs. 49-56; Davies, *A Poet at Court*, pág. 60.

<sup>36</sup> *Elogios al palacio real del Buen Retiro*, Madrid, 1635 (ed. facsímil, Valencia, Talleres de Tip. Moderna, 1940).

<sup>37</sup> Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, 1635, fols. 1-2 y 19-21v.; véase también ahora sobre Salas Barbadillo, Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004, especialmente págs. 66-72.

sus alusiones a las personalidades de la corte, ofreció la ocasión para una exhibición de ingenio más bien penoso.<sup>38</sup>

A pesar de todo el entretenimiento proporcionado por estos pasatiempos literarios, fue sobre todo por medio de las producciones teatrales llevadas a escena en el palacio y sus jardines con lo que el Retiro realizó su contribución más significativa a la vida cultural de la España de Felipe IV. La existencia y el carácter del Retiro, como palacio de placer concebido para satisfacer los gustos e intereses del rey y su corte, ejerció su parte de influencia, como en general se reconoce, sobre la dirección en que el teatro español se estaba moviendo. El nuevo palacio ofrecía diversos lugares idealmente apropiados para la pompa y los espectáculos fastuosos: varias plazas, especialmente la Plaza Grande; el coso del Prado Alto de San Jerónimo; el estanque grande con sus canales, que se usaban para las festividades acuáticas y para las producciones teatrales en la isla central; la gran sala de palacio, el Salón de Reinos, que, además de sus funciones ceremoniales y solemnes, también era utilizado para las producciones teatrales y para espectáculos frívolos como la Academia Burlesca de 1637; y el especialmente diseñado teatro de palacio, el Coliseo, cuya construcción comenzó en 1638.

Las espléndidas instalaciones que ofrecía el Retiro para la pompa y la mascarada eran ideales para las comedias de tramoyas, que tanto éxito alcanzaron durante el reinado de Felipe IV. Cosimo Lotti era un brillante escenógrafo, y el Coliseo estaba diseñado con meticulosidad para incorporar decorados en perspectiva y maquinaria teatral capaz de producir los efectos más espectaculares. Cosimo murió en 1643, pero, a petición de Felipe, el Gran Duque de Toscana le envió en 1651 otro ingeniero florentino, Baccio del Bianco, de cuya producción de *Andrómeda y Perseo* de Calderón en el Coliseo en 1653 podemos hacernos una vaga idea a partir de los once dibujos enviados a Viena como muestra del acontecimiento [Fig. 3]. El éxito de las producciones de Cosimo Lotti en la década de 1630 llevó hacia 1640 al reacondicionamiento del Salón Grande del palacio del Alcázar, a partir de entonces conocido como el Salón Dorado, de forma que fuera posible la incorporación de maquinaria teatral y decorados en perspectiva.<sup>39</sup> No obstante, aunque el gusto del rey fomentaba estas innovaciones italianas en el teatro de la corte, su favor no parece haberse ampliado al importado género de la ópera, a pesar del aparente éxito de *La selva sin amor* de Lope en 1627. La convención prevaleció, bajo la forma de un género híbrido de espectáculo cortesano musical donde predominaba el diálogo hablado, y no sería hasta 1660, ya cerca del fin de reinado, cuando la ópera volvería a hacer una aparición irregular en la corte.<sup>40</sup>

Es sobre todo en las artes visuales, y principalmente en la pintura, donde los gustos y el mecenazgo de Felipe IV tuvieron sus efectos más decisivos y duraderos.<sup>41</sup> A pesar de la construcción del Buen Retiro en la década de 1630, el de Felipe no fue un gran reinado en términos de logros arquitectónicos. El mismo Retiro se hizo a gran velocidad, y mientras que los espacios interiores estaban decorados lujosamente, el exterior de ladrillo fue considerado en general indigno de tan magnífico rey. Otros proyectos de edificios reales fueron relativamente modestos. El rey tenía el pabellón de caza, conocido como La Torre de la Parada, reconstruido en la década de 1630, y durante la misma década Alonso Carbonel, el más bien poco distinguido arquitecto del Retiro tan favorecido por Olivares, emprendió la construcción de una casa de campo para el Cardenal Infante, la Casa de la Zarzuela. Más significativa fue la construcción del espléndido Panteón en El Escorial, diseñado por el noble florentino Giovanni Battista Crescenzi, un pintor y arquitecto que gozó de

<sup>38</sup> Brown y Elliott, *A Palace*, pág. 212; Sánchez, *Academias literarias*, págs. 134-57, basado en los textos publicados en Alfred Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, 1878, págs. 603-76; Davies, *A Poet at Court*, pág. 62.

<sup>39</sup> Steven N. Orso, *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, Princeton University Press, 1986, cap. 3; Juan Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*, ed. J. E. Varey and N. D. Shergold, Londres, Támesis, 1970, págs. lx-lxii.

<sup>40</sup> Stein, *Songs of Mortals*, especialmente págs. 132-33 y 201-05.

<sup>41</sup> Véase en particular Brown, *Kings and Connoisseurs*, cap. 3, y su ensayo, «Felipe IV como mecenas y coleccionista», en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, ed. Andrés Úbeda de los Cobos, Madrid, Catálogo de Exposición, Museo del Prado, 2005, págs. 45-62.



Fig. 3.-Baccio del Bianco, *Perseo, Palas y Mercurio* (diseño para *Andrómeda y Perseo*) (Houghton Library, Harvard University). Reproducido en Brown y Elliott, *A Palace for a King* (2003 ed., lámina 155).

un alto lugar en el favor de Felipe y que se convirtió de hecho en el dictador del gusto artístico en la corte hasta su muerte en 1635.<sup>42</sup>

Era la pintura, mucho más que la arquitectura o incluso la escultura, lo que realmente deleitaba a Felipe. La adquisición y, en menor medida, el encargo de cuadros y su consiguiente instalación en espacios interiores adecuadamente decorados y amueblados se fue convirtiendo en una pasión personal a medida que progresaba su reinado. A la muerte de Carlos II en 1700 la colección real española consistía de unos 5.500 cuadros, y parece que alrededor de 3.000 de ellos fueron incorporados a ella durante el reinado de Felipe IV.<sup>43</sup> Las cifras, sin embargo, son más bien engañosas. Ochocientos cuadros fueron adquiridos apresuradamente para cubrir las paredes del Retiro, y aunque éstos incluían algunos paisajes espléndidos de Claude y otros artistas que trabajaban en Roma, muchos eran obras a destajo que nos dicen poco o nada sobre el gusto personal del rey. Este queda mejor reflejado en las piezas de gran calidad que adquirió en la venta de la colección de arte de Carlos I de Inglaterra que siguió a su ejecución, momento en que algunas obras soberbias, en particular de maestros italianos, fueron incorporadas a la colección real.<sup>44</sup> Como coleccionista exigente, en sus últimos años Felipe estaba dispuesto a adquirir sólo lo mejor.

<sup>42</sup> Brown y Elliott, *A Palace*, págs. 44-45.

<sup>43</sup> Los cálculos difieren. Véanse Brown, *Kings and Connoisseurs*, pág. 145, y Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 251.

<sup>44</sup> Véase Jonathan Brown y John Elliott, *La almoneda del siglo* (Catálogo de Exposición, Museo del Prado), Madrid, 2002.

El encargo de pinturas no constituye por sí mismo una guía infalible del gusto real. El encargo más importante del reinado fue el de las tres series de obras pintadas para las paredes del Salón de Reinos del Buen Retiro: doce cuadros de batallas de un grupo selecto de artistas de la corte; diez pinturas de Zurbarán representando escenas de la vida de Hércules; y cinco retratos reales ecuestres pintados por Velázquez [Fig. 4]. Estos lienzos, sin embargo, estaban destinados a formar



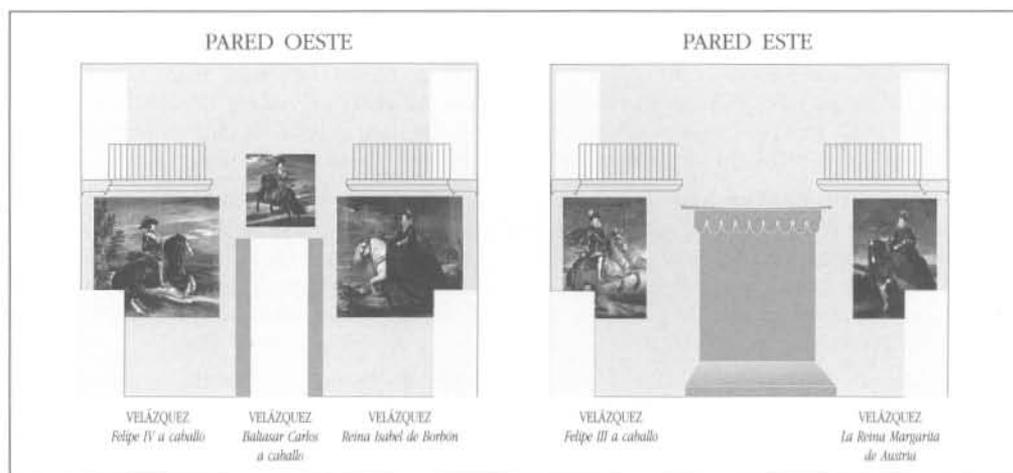


Fig. 4.—Reconstrucción virtual de la Sala de los Reinos (Catálogo de la exposición en el Museo Nacional del Prado, Madrid, 2005, *El palacio del Rey Planeta*, fig. 47. También en Carmen Blasco, *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001), fig. 31.

un programa iconográfico con la intención de transmitir una serie de mensajes sobre los triunfos del reinado y la gloria de la dinastía, y en tal sentido pueden ser considerados más un encargo oficial que una expresión de gusto personal. Por desgracia, no se ha encontrado ningún testimonio que nos permita identificar con certeza al autor o autores del programa iconográfico. Es probable que al menos tres miembros del círculo de la corte estuvieran íntimamente implicados: Olivares, Francisco de Rioja, y Velázquez. Por otro lado, sería sorprendente que el propio rey no expresara un interés personal en el proyecto, y en ese sentido puede considerarse todavía, al menos hasta cierto punto, un encargo real.<sup>45</sup>

En retrospectiva, uno de los rasgos más llamativos de las series encargadas para el Salón de Reinos es que los cuadros eran obras de artistas españoles, pues hay que decir que, con excepción de Velázquez, Felipe no fue un gran protector y mecenas de sus contemporáneos españoles, aunque llegó a adquirir una pareja de obras de Ribera que fueron colgadas en el Salón Nuevo del Alcázar.<sup>46</sup> En cambio, prefirió orientar su mecenazgo hacia uno de sus súbditos no españoles, Rubens, cuya obra tanto llegó a admirar durante la visita del artista a Madrid en 1628. Sin embargo, a pesar de su admiración, no se dirigió a Rubens para la decoración del Buen Retiro, quizás porque el artista estaba muy ocupado con encargos de Inglaterra y Flandes. Tan sólo en 1636 Rubens recibiría un encargo mayor del rey, para producir una serie de sesenta y tres escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio como decoración de las paredes de la Torre de la Parada.<sup>47</sup> El encargo fue un magnífico homenaje real al genio de un artista que se había situado con firmeza en la tradición de Tiziano y los grandes coloristas venecianos.

<sup>45</sup> Véase el catálogo de la exposición en el Museo del Prado, *El palacio del Rey Planeta*, donde se reconstruyó el programa iconográfico del Salón de Reinos.

<sup>46</sup> Orso, *Philip IV and the Alcázar*, págs. 58-9.

<sup>47</sup> Svetlana Alpers, *The Decoration of the Torre de la Parada*, Londres y Nueva York, Phaidon, 1971; Vergara, *Rubens and his Spanish Patrons*, cap. 4. En un ensayo reciente, «Rubens and Philip IV: a Reappraisal», David Howarth defiende la implicación activa del hermano de Felipe, el Cardenal-Infante, en el encargo de la Torre de la Parada. Véase *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage, 1550-1700*, ed. Hans Vlieghe and Katlijne Van der Stighelen, Turnhout, Brepols, 2005, págs. 47-60.

El acto más creativo de mecenazgo de todo el reinado de Felipe, a pesar de todo, fue a ojos de la posteridad, y con razón, su promoción de la carrera de Velázquez. Éste se prolongó desde el momento del nombramiento del artista por Felipe como *pintor del rey* en 1623, a través de la concesión de un permiso para ampliar su conocimiento de géneros y estilos con un viaje a Italia entre 1629 y 1631, hasta el último y más llamativo acto oficial de aprobación real, el nombramiento de Velázquez como caballero de Santiago en 1659, haciendo frente a una fuerte oposición.

Existen muchos misterios sobre la naturaleza de la relación del rey con su artista predilecto. Su compromiso permanente durante casi cuarenta años con un hombre cuyo carácter lento y flemático debió de ser una fuente constante de exasperación puede ser considerado una prueba del juicio estético de Felipe tanto como del genio de Velázquez. Al mismo tiempo, parece que se desarrolló entre ambos hombres un vínculo personal, que reflejaba no sólo la intimidad que puede llegar a haber entre un artista y su modelo, sino también gustos y simpatías compartidos.

El temprano contacto de Velázquez con la academia de Pacheco en Sevilla, su considerable biblioteca personal, que contaba con 154 títulos y, sobre todo, sus mismos cuadros dan testimonio de un artista que pensaba largo y tendido sobre la naturaleza del arte y la función del artista. Esto le convertía en una figura que se asociaba naturalmente con el círculo literario y erudito presidido por el rey, y que, como artista, era capaz de usar conceptos que su mecenas real comprendía y apreciaba. Un ejemplo está relacionado con el retrato ecuestre del rey que Velázquez pintó para el Salón de Reinos [Fig. 5].<sup>48</sup>

El retrato fue acogido en términos convencionales como una imagen del poder real en los poemas compuestos para celebrar la inauguración del Salón de Reinos en 1635, y en la *Silva topográfica* sobre el Buen Retiro del poeta portugués Manuel de Gallegos: «Si así le viera el belga en la campaña / al Imperio de España / se rindieran las turbas rebeladas». Es, sin embargo, evidentemente único entre los retratos reales al mostrar un monarca de perfil, con sólo un ojo visible [Fig. 6]. Éste, me parece, podría ser un típico concepto velazqueño. Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez, cuenta en *El arte de la pintura*, cómo Apeles pintó «el retrato del rey Antígono, que era ciego de un ojo, y por encubrir la falta lo hizo de medio perfil por la parte que no tenía defeto, para que lo que faltaba al rey no le descubriese su pintura».<sup>49</sup> Felipe IV, naturalmente, no padecía tal defecto, pero el desafío de lograr un parecido de medio perfil podría haber atraído a un artista que se veía a sí mismo, y era visto por Pacheco y otros, como el Apeles de Felipe. Resulta significativo que se cuente la misma historia del propio Alejandro y su elección del retrato que le hizo Apeles en la pieza de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, de 1651: «... para que quede al mundo este político ejemplo / de que ha de buscarse modo / de hablar a un rey con tal tiento, / que ni disuene la voz, / ni lisonjee el silencio. Nadie sino Apeles puede / retratarme desde hoy, siendo / pintor de cámara mío».<sup>50</sup> ¿Es acaso posible que Calderón, aparte de exponer discretamente una observación política, estuviera rindiendo homenaje al mismo tiempo a su genial colega, quien se encontraba en la misma relación con el monarca en el dominio de las artes visuales que él en el dominio de las artes escénicas? Desde 1635 Calderón había sido el dramaturgo oficial de palacio, y, como Velázquez, fue recompensado con una sucesión de mercedes: el hábito de la Orden de Santiago en 1636; una pensión en 1645; y finalmente, en 1663, un nombramiento como capellán de honor del rey.<sup>51</sup> El rey, el pintor y el dramaturgo se movían por igual en un mismo

<sup>48</sup> Véase John H. Elliott, «Historia y mito en el Salón de Reinos», en *Historias inmortales*, Madrid, Museo del Prado, 2002, págs. 211-28.

<sup>49</sup> Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, pág. 146.

<sup>50</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, tomo 1 (*Dramas*), ed. A. Valbuena Briones, 5ª ed., Madrid, Aguilar, 1969, Acto I, págs. 1027-028. Véase también Melveena McKendrick, *Playing the King. Lope de Vega and the Limits of Conformity*, Londres, Tamesis, 2000, pág. 12.

<sup>51</sup> José María Díez Borque, «Teatro del siglo XVII: Lope de Vega y Calderón de la Barca», en Morán y García (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón*, págs. 293-94.



Fig. 5.-Velázquez, *Felipe IV equestre* (Prado, 1178).

mundo conceptual, y el pintor de cámara y el dramaturgo oficial de palacio eran beneficiarios preeminentes del mecenazgo del rey.

En el período en que Calderón escribió su obra, muchos habían tratado de decir al rey verdades desagradables sobre el verdadero estado de su monarquía. Políticamente, el reinado estaba acabando en fracaso. La vida cortesana, especialmente en el Buen Retiro, se había ido eclipsando durante la terrible década de 1640, marcada por las rebeliones de Cataluña y Portugal y las muertes de la reina y del príncipe Baltasar Carlos. Se reanimaría de nuevo con el segundo matrimonio del rey en 1649 con Mariana de Austria. Los autos sacramentales y las comedias de tramoya de Calderón subirían a escena una vez más en el Buen Retiro, que la nueva reina prefería con mucho al lúgubre Alcázar. Sin embargo, las nuevas festividades y extravagancias tenían lugar contra un fondo de continuas críticas en un país que se hallaba aún más empobrecido que en la década de 1630. Con las terribles dificultades económicas y apuros financieros de la década de 1650, y la desaparición de toda una generación de talentos creativos, la corte había perdido algo de su vida y lustre anteriores.



Fig. 6.-Velázquez, *Felipe IV equestre*, detalle (Prado, 1178).

Un monarca envejecido, Felipe soportaba los reveses y humillaciones de los últimos años de su reinado con resignación cristiana y fortaleza estoica. Ya ni siquiera estaba dispuesto a que Velázquez pintara su retrato; «...ha nueve años», escribía en 1653, «que no se ha hecho ninguno, y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez, así por ella como por no verme ir envejeciendo».<sup>52</sup> Sin embargo, a pesar de que el historial político por el año 1665, hacia el final de un largo reinado, era profundamente decepcionante, los logros culturales no lo eran. José Simón Díaz calculó que el mecenazgo real de Felipe IV abarcó 223 artistas y hombres de letras, frente a 76 durante el reinado, hay que reconocer más breve, de su padre, y 66 durante el de Felipe II.<sup>53</sup> Las estadísticas son sin duda toscas, y hubo escritores y artistas capaces que no consiguieron asegurarse el mecenazgo real que se sentían legitimados a reclamar. Con todo, la inclusión de tantos hombres de genio o talento entre aquellos que disfrutaron al menos de una cierta medida de aprobación y apoyo real sugiere que Felipe IV, con su sensibilidad hacia las artes, merece por derecho propio su posición central en la historia del Siglo de Oro español.

Traducción de Marta Balcells, revisada por el autor.

---

<sup>52</sup> Joaquín Pérez Villanueva, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1986, carta xlv (8 de julio de 1653).

<sup>53</sup> José Simón Díaz, «Los escritores-criados en la época de los Austria», *Revista de la Universidad Complutense* (1981), págs. 169-78.