

## Teoría y práctica del retrato regio en Lope de Vega

Álvaro Pascual Chenel

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

[alvaro.pascual@cchs.csic.es](mailto:alvaro.pascual@cchs.csic.es)

Pero porque es razón que participo  
del laurel de pintura generosa  
juntos llegaron a la cumbre hermosa  
surcando varios mares.  
Vicencio, Eugenio, Núñez y Lancharos  
Cuyos raros pinceles  
Temiera Zeuxis y envidiara Apeles  
Cárdenas, Vanderamen, a quien Flora  
sustituyó el oficio de la aurora  
y con pincel divino Juan Bautista Maino  
a quien el arte debe  
aquella acción que las figuras mueve  
(Vega, *El Laurel de Apolo*, pp. 219-220).

Con estos conocidos versos del *Laurel de Apolo* elogiaba Lope de Vega a algunos de los pintores más importantes y conocidos de su época, uno de los cuales, Vicente Carducho, fue además uno de los teóricos del arte “hispano” más importantes junto a Pacheco. Ambos en sus escritos nos dejaron sus opiniones acerca de determinadas concepciones en torno al tema del retrato, siguiendo, eso sí, la tradición de las teorías vertidas sobre el tema desde la antigüedad hasta el Renacimiento, desde Plinio y Quintiliano a Francisco de Holanda y Felipe de Guevara, pasando por Alberti, Paleotti, Lommazzo, Aretino o Dolce (Pascual Chenel, 2009, pp. 181-221).

Por lo demás, es bien conocida la amistad personal de Lope con estos pintores y, por consiguiente, siguiendo el *Ut pictura poesis* horaciano, la estrecha vinculación de su persona y su obra con el arte de la pintura<sup>131</sup>. Lo cual resulta muy aprovechable para clarificar y ponderar en su

---

<sup>131</sup> El interés de Lope por cuestiones artísticas, se refleja en su preocupación por la conservación de los magníficos tapices de la colección real que se colgaban para adornar el entorno del Alcázar en la procesión del Corpus. Portús, 1994, p. 119.

justa medida algunas cuestiones o conceptos de la teoría artística en relación con el tema, que después se plasman en la praxis.

Antes que nada, debemos tener muy claro que el retrato durante los siglos XVI y XVII era un instrumento, un objeto, muy útil para conseguir determinados fines, de entre los cuales sin duda el más importante es el político. Los retratos fueron instrumentos utilizados por los soberanos del Renacimiento y el Barroco con claros fines políticos, dentro de los que caben numerosas posibilidades.

En principio, el uso que se concedió al retrato de Estado podría parecer de una evidencia tal, que haría innecesario cualquier otro tipo de consideración: dar a conocer el aspecto del gobernante. Sin embargo, esta inicial simplicidad y sencillez, se trastoca en complejidad significativa cuando alcanzamos a comprenderlo en toda su riqueza semántica. Así pues, los retratos de los monarcas, lejos de ser una simple representación más o menos realista, son en realidad imágenes altamente codificadas en las que nada es accesorio ni producto del simple azar, sino, muy al contrario, todos y cada uno de los elementos que las constituyen, están perfectamente medidos y pensados, dotados de un sentido trascendente, sin que quede espacio a la improvisación, la casualidad o el capricho. Todos los elementos, espacios, disposiciones y actitudes que las configuran, se nos presentan como complementarios y estrechamente interrelacionados entre sí, formando una unidad significativa que permite “descifrar” el elevado contenido simbólico del retrato y su uso y función, que adquiere pleno sentido en un momento, en una sociedad y en unas circunstancias específicas.

Puesto que la obra artística es un documento histórico que tiene sentido dentro de una época concreta, el método debe adaptarse a la peculiaridad de este documento visual y no conformarse sólo con los aspectos formales y estilísticos del arte, sino que cumple trascender la apariencia para buscar más allá de mero objeto artístico, una satisfactoria aproximación a las razones profundas que motivaron su creación, así como las funciones, usos o sentidos que se le otorgaron, insertándolo por tanto en la coyuntura histórica de la que es producto, reflejo y expresión. El análisis del retrato desde esta perspectiva resulta muy aprovechable para el estudio de las concepciones mentales y los esquemas culturales y sociales de la época, que permiten, por otra parte, desentrañar y delimitar los usos, funciones, significados, ideologías, intereses, reacciones, contenidos específicos, expectativas, comportamientos, concepciones e ideas que se encontraban detrás de su origen, y que se asociaron con el retrato regio en sus diferente tipologías

Nos detendremos exclusivamente en analizar algunos de los usos principales que la teoría artística asignaba al retrato regio y cómo todo ello tendrá su reflejo en numerosos ejemplos de la literatura española del Siglo de Oro y particularmente en la obra de Lope de Vega, que no solo

asumió la teoría, sino también el uso real y práctico de los retratos regios, llegando a desempeñar en ocasiones incluso una trascendental importancia en la trama argumental.

En la obra de Lope de Vega y en general en la literatura española de la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII, encontramos importantes y numerosos testimonios que traducen a nivel popular, aquellas cuestiones teóricas en relación con el retrato regio que aparecían recogidas en los tratados políticos y de teoría del arte<sup>132</sup>. Ello, aparte de constatar el uso práctico y efectivo que dichos retratos tenían en la época, nos indica lo asumidas y generalizadas que se encontraban estas cuestiones, ayudándonos a valorar y encuadrar mejor su alcance y repercusión en la sociedad del momento (Portús, 1992<sup>a</sup>, pp. 185-187; Portús, 2000c, pp. 28-29).

A la hora de comprender estas imágenes, dotadas de todas esas peculiaridades tantas veces comentadas (sosiego, distanciamiento, solemnidad, impasibilidad, severidad, gravedad), y sus alusiones en obras literarias (teatro fundamentalmente) es imprescindible detenerse en el modo en que el rey se hacía visible ante sus súbditos, pues de la manera en que esto se producía, depende en gran medida el modo en como después quedaba reflejado o *re-presentado* a través de sus retratos. Y en esto es de fundamental importancia la etiqueta y protocolo del complejo ceremonial de origen borgoñón, introducido por Felipe II y que será el usado en el entorno de la Casa de Austria. En este sentido, son numerosos los testimonios contemporáneos que nos transmiten la manera escenográfica y casi ritual como los reyes se mostraban en público parapetados tras todo ese ceremonial, lo cual permitía mantener la fascinación por la visión del rey, por lo oculto, como una suerte de sublimación de la mirada humana, así como el valor sacro de la monarquía y de su propia persona<sup>133</sup>.

Un texto de 1572 en que el italiano Antonio Tiepolo describe una audiencia con Felipe II es revelador de todas estas cuestiones que estamos comentando:

Había venido su majestad a la cámara de los grandes y, apoyado en una mesa fuera del baldaquino, estaba esperando a nuestros embajadores. Las palabras de respuesta de SM fueron tan bajas que no las pudimos oír a pesar de que estábamos al lado. Estaba SM vestido con calzas de terciopelo argentado, con calcetines de seda y traje de raso del mismo color y vestía de seda negra con gran elegancia. Tenía capa de damasco forrado, y encima el collar

---

<sup>132</sup> En realidad, la mayoría de ideas y conceptos ligados al retrato regio permanecen prácticamente inalterados y vigentes a lo largo de todo el siglo XVII y, aunque con otra estética y otro gusto, también con la llegada de Felipe V así como con el resto de Borbones dieciochescos; sobre todo en lo referente a sus usos y funciones políticas, así como tipologías fundamentales.

<sup>133</sup> Checa, 1989, pp. 121-139, especialmente 128-138; Checa, 1993; Bouza, 1994, pp. 37-72, especialmente, 49-58; Checa, 1998, pp. 25-55; Bouza, 1998, pp. 56-81, especialmente 56-63.

con el Toisón, todo de preciosas gemas embutidas en oro que era una maravilla verlo. Portaba gorro de terciopelo negro. Es moderadísimo en el vivir y se dice que desde hace muchos años no como ni pescado ni frutas; en el comer y beber es comedidísimo. Es de naturaleza melancólica, pero se acomoda de tal manera que no hay nadie que con solo hablar una vez con SM no se quede maravillado para siempre. Gusta SM vivir retirado y solo y muchas veces se retira al Pardo, el Escorial, Aranjuez o Segovia, lugares de recreo, pero no deja de atender y gestionar todos los negocios de sus Estados<sup>134</sup>.

Gracias a la descripción portuguesa del jesuita Luis Frois contamos con otro testimonio de cómo el rey se mostraba en audiencia. En 1584 el rey recibe a un grupo de nobles cristianos japoneses, a los que había visto llegar desde su aposento en la Torre Dorada donde “tiene por costumbre ver todo cuanto se hace, y quien entra o sale de Palacio, sin que ninguno le vea a él”. El rey los recibió en pie “vestido de negro con capa e espada e una cadena de oro al cuello, apoyado en un bufete, postura que acostumbra mantener, en el recibir, a embajadores grandes y legados del papa” (Bouza, 1998, p. 56, nota 1).

Precisamente esa gravedad, sosiego impassibilidad y distanciamiento que los reyes adoptaban en público se convirtieron en verdadera marca de poder y majestad de la Casa de Austria. Hasta tal punto que el embajador de Francia se mofaba de Felipe II cuando afirmaba que “El rey es tal que, aún cuando tuviese un gato en los brazos, no se movería, ni demostraría alteración alguna” (Checa, 1989, p. 130), haciendo clara alusión a la impassibilidad estatuaría como uno de los rasgos más característicos de Felipe II, adoptada por todos sus sucesores.

Baste recordar el caso de Felipe IV cuando recibe al embajador de Luis XIV, Duque de Gramont, en el Alcázar de Madrid en 1659 según nos cuenta Palomino: “Recibióle su Majestad arrimado a un bufete en pie, y así estuvo durante todo el tiempo que duró la función”<sup>135</sup>. Actitud estatuaría que confirma otra descripción contemporánea de la misma audiencia en la que se afirma que cuando el Duque entró en el Salón donde le recibía, el rey se llevó la mano al sombrero, y luego ya no se movió más, haciendo también alusión a las escuetas palabras del rey, del que comenta que una estatua habla casi más que él (Gállego, 1996, p. 231). Manera marmórea adoptada por Felipe IV incluso mientras realiza una actividad en principio menos solemne como ver una comedia: “*Pendant toute la comedie, hormis une parole qu’il dit à la Reine, il ne branla ni des pieds, ni des mains, ni de la tête, tournant seulement les yeux quelquefois de côté et de l’autre*” (Gállego, 1996, p. 231).

<sup>134</sup> Traducimos la cita. Recogido en Checa, 1998, pp. 31-32, también parcialmente en Serrera, 1990, p. 47.

<sup>135</sup> Palomino, *El Museo Pictórico*, ed. Aguilar, 1947, reimpr. 1988, p. 261 (hemos manejado la reimpresión de 1988 y todas las citas se refieren a ella).

Idéntica actitud que encontramos años después en la regente Doña Mariana de Austria cuando recibe a Cosme III de Médicis, Duque de Toscana, en el Salón de los Espejos, de pie, teniendo a su derecha al rey niño Carlos II, apoyado en el flanco de una mesa de pórfido (Sánchez Rivero, 1927, p. 31). O el mismo Carlos II cuando en 1687 recibe en audiencia al embajador del Duque de Moscovia en el Salón de los Espejos, “arrimado a un bufete de pórfido” (Domínguez Ortiz, 1978, pp. 180-181).

En la comedia de Calderón, *Amor, honor y poder*, encontramos, entre otras cosas, un reflejo claro de estas cuestiones que comentamos. En un momento dado Estela, con el fin de rechazar de un modo “más sutil” el amor del rey, se dirige a una estatua de Venus tras la que, cual misma estatua, se esconde el rey:

Disimular me conviene;  
y pues me escucha ofendido,  
diréle mi sentimiento,  
como que a Venus le digo.

(Calderón, *Amor, honor y poder*, pp. 76-77; Neumeister, 1998, pp. 176-177).

Del mismo modo, su hermano Enrico utiliza similar recurso narrativo para protestar contra la actitud del rey y defender el honor de su hermana tratando al rey escondido como una estatua:

ESTELA [aparte] ¡Ay cielos! Él se atreve  
a descubrir al Rey, y él no se mueve.

ENRICO Este es del Rey tan natural retrato,  
que siempre que su imagen considero,  
llego a verle quitándome el sombrero,  
con la rodilla en tierra: (así le acato)

(Calderón, *Amor, honor y poder*, pp. 76-77; Neumeister, p. 177; Portús, 2000c, p. 29).

Una escena de *El servir con mala estrella* de Lope, tiene como protagonista al rey que, al ser sorprendido por el hermano (Don Tello) de la dama en cuya casa había entrado (Doña Sancha), para esconderse le basta con quedarse inmóvil cual estatua<sup>136</sup>.

Viendo mancillado el honor familiar, pronuncia un monólogo en el que trata al rey como si fuese un retrato de sí mismo:

<sup>136</sup> En el mismo diálogo se alude al interesante tema del uso de la cortina en relación con la imagen regia y el ceremonial cortesano. Véase sobre el tema, Álvarez-Ossorio, 2001, pp. 354-365; Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2011, pp. 167-209.

DON TELLO            ¡Válgame el cielo! ¿Qué veo?  
 ¿No es el Rey? ¿Qué dudo, ya  
 que tan declarada está  
 mi deshonra y su deseo?  
 ¿Qué haré? ¿Hablaréle? Mas él  
 ni me mira ni se mueve [...]  
 ¿Hay más notable pintura  
 de la majestad de un rey? [...]  
 ¿Quién trajo a casa el retrato,  
 hermana del señor rey?  
 ¿Véndese aquesta figura?  
 Cierto que es muy parecida,  
 y que no he visto en mi vida  
 tan extremada pintura.  
 Pero yo, Sancha, quisiera  
 que el pintor que la ha pintado,  
 como está en la guerra armado,  
 en el lienzo le pusiera;  
 que son lustrosas y bellas  
 las armas reales y adorno,  
 y otra vez a decir torno  
 que parece mal sin ellas.  
 Los que le vieren galán  
 en casa de una mujer  
 por casar, que él lo ha de ser,  
 o que lo ha sido dirán.  
 Con el bastón y la espada,  
 como está ahora en la guerra,  
 que entra el moro por su tierra,  
 será pintura extremada;  
 no en nuestra casa, no así.

(Vega, *El servir con mala estrella*, pp. 345-346 Portús, 2000c, p. 30).

Ambos ejemplos nos remiten también, a uno de los principales usos que se otorgó al retrato: el de servir de sustituto simbólico de la persona representada. En una cultura en la que se concedía un extraordinario valor y eficacia a las imágenes, y en la que la propia imagen del rey era utilizada políticamente, resulta fácil suponer el importante papel que las artes visuales jugaron en la construcción de la majestad real (Bouza, 1998, pp. 58-60). Y esto especialmente en un rey como Felipe II que jugó a hurtar la visión de su propia persona, al ocultamiento de sí mismo, y a buscar que su poder y majestad se hicieran efectivos también en su ausencia (Bouza, 1994, p. 49). Es aquí donde juega un papel trascendental el retrato puesto al servicio del poder, porque así,

como decía Juan de Zabaleta, el rey se “hacía presente de continuo y a un tiempo en sus diferentes estados y territorios” (Zabaleta, *Errores celebrados*, p. 56).

Esto nos lleva, directamente, al tema de la función sustitutiva del retrato regio. Puesto que la contemplación directa del rey no era fácil ni usual, su eficacia se trasladaba al otro modo de hacer visible su majestad, consistente precisamente en reflejarlo a través de los simulacros figurados que lo re-presentaban. Es decir, los retratos, que, en la práctica, equivalían a su propia presencia<sup>137</sup> en función del antiguo principio plenamente vigente y comúnmente aceptado de *Regis imago Rex est*. A la hora de hablar de los usos y funciones principales del retrato de Estado, así como del valor que se le otorgaba, debemos partir de esta premisa sin la cual no se comprenden tantas imágenes no sólo del arte, sino también de la literatura. De este principio se pueden colegir evidentes y trascendentales funciones prácticas en el uso del retrato, así como su capacidad para generar emociones y sentimientos de lo cual son abundantes los testimonios literarios de la época. Es decir, estaba plenamente asumido y generalizado el carácter y el valor sustitutivo del retrato, a partir de lo cual caben diferentes grados y posibilidades en base a los variados usos y funciones que se le concedió (Bouza, 1998, pp. 60-63; Falomir, 1998, pp. 204-207).

En primer lugar, de dicha naturaleza sustitutiva, se desprende la utilización del retrato con fines recordatorios, informativos, evocadores, etc., bien de las personas queridas ausentes por fallecimiento o viajes, bien como medio de conocimiento entre miembros de la familia por nacimientos o bodas, o para testimoniar el crecimiento y el paso del tiempo sobre los miembros de la familia, etc. La casuística es enorme (Serrera, 1990, pp. 48-50; Falomir, 1998, 205-206)

La convivencia de la gente de la época con estos objetos tenía ya una larga tradición, sobre todo en forma de pequeños retratos, miniaturas, camafeos o naipes, objetos muy apropiados para el regalo, frecuentemente de tipo galante: los llamados retratos de faltriquera<sup>138</sup>. El teatro de la época está plagado de escenas en las que intervienen activamente este tipo de retratos, convirtiéndose en argumento o recurso dramático recurrente e incluso constituyéndose en eje alrededor del que se articula parte de la trama dramática (Portús, 2000b, pp. 191-192. Pensemos por ejemplo en *la Dorotea* de Lope); en los retratos presentes en *También la afrenta es Veneno* de Vélez de Guevara o en *Peribañez y el comendador de Ocaña* de Lope o en la importancia argumentativa que los retratos tienen en obras como la anónima *Ya anda la de Mazagatos*; *El*

---

<sup>137</sup> “El retrato del rey equivale, casi, a su presencia”, dice Gállego, 1996, p. 217.

<sup>138</sup> Véase sobre el particular, Portús, 2000b, pp. 190-210; Sánchez del Peral y López, 2001, pp. 65-74; Colomer, 2002, pp. 65-84; De la Torre Fazio, 2009.

*retrato vivo* de Moreto; el *Entremés del retrato de Juan Rana* de Sebastián de Villaviciosa o *El retrato de Juan Rana*, de Cosme Pérez (Portús, 1992a, p. 205-210). En todas estas obras, se hace expresa referencia a la naturaleza sustitutiva o evocadora del retrato. Esto, claro está, nos ofrece un inmejorable índice o marcador del grado de familiarización que amplias capas de población tenían con los usos, funciones y reacciones suscitadas por retratos (positivas o negativas)<sup>139</sup>.

En realidad, si lo pensamos, en algunas ocasiones las funciones y los valores que se otorgaban a los retratos no están tan alejados de nuestras concepciones y esquemas mentales modernos. Son prácticamente los mismos que hoy en día asignamos a las fotografías de seres queridos que están lejos de nosotros o que nos han dejado para siempre, y que llevamos en la cartera o colocamos en sus tumbas como un medio para recordarles y mantener de algún modo su presencia permanentemente a nuestro lado.

Muy elocuente al respecto resulta la anécdota en relación con el retrato de Mao de Andy Warhol, propiedad del fallecido actor Dennis Hopper que fue vendido a principios de 2011 por la exorbitante cifra de más de 300.000 dólares. Al parecer, el polémico y excéntrico actor una noche de borrachera, al ver el retrato colgado en la pared le disparó dos balazos pensando que se trataba del propio Mao en persona.

Ahora bien, donde esta naturaleza sustitutiva del retrato, y aquella máxima de que la imagen del retratado equivale a su presencia real, se hace más patente es en el caso de la utilización del retrato del rey como sustituto simbólico de sí mismo, de su presencia física real y, por tanto, delegado de su poder y majestad. Son abundantes las referencias que se pueden extraer de la literatura española de la época que confirman lo generalizadas y asumidas que estaban estas ideas. Así por ejemplo en la comedia de Lope de Vega *Guardar y guardarse* se afirma que “un Rey, aunque esté pintado, / pide reverencia atenta” (Vega, *Guardar y guardarse*, p. 388; Portus, 2000c, p. 29) y en *El Servir con mala estrella* ante la presencia de un retrato del rey, Rugero, uno de los personajes, dice

RUGERO                    el rey está presente; no tratemos  
                                   si el Rey fue ingrato o no con mis servicios;  
                                   que si una vara de justicia obliga  
                                   a obedecer a un Rey, mayor respeto  
                                   merece su retrato.  
                                   (Vega, *El Servir con mala estrella*, p. 385; Portús 2000b, p. 210)

<sup>139</sup> Esa especie de “apropiación mágica” de la persona a través de su representación, es también lo que explica en última instancia actitudes como, por ejemplo, la quema de herejes en efigie.

y en otro momento, el mismo Rugero advierte a Don Fernando que se disponía ha hacerle algún comentario sobre el rey don Alfonso, que se abstenga, pues

[...] para respetarlo  
 llevo un retrato; que quiero  
 llevar delante el retrato,  
 porque a respeto me mueva.  
 (Vega, *El servir con mala estrella*, p. 381; Portús, 2000c, p. 29).

Más adelante, Don Fernando, en conversación con el rey, comenta que uno de los personajes

Llevaba un lienzo o retrato  
 para que cuando la pena  
 de ver que no le has pagado,  
 con descogerle y mirarte  
 (como si vivo te viera),  
 el sombrero te quitara,  
 y te hiciese reverencia<sup>140</sup>.  
 (Vega, *El servir con mala estrella*, p. 387).

Idéntica idea se observa en *Lo que está determinado*, también de Lope, cuando el protagonista llega a aseverar “porque si de piedra viera / la imagen de un rey, bastara / para que la respetara / y que temor la tuviera” (Vega, *Lo que está determinado*, p. 288; Portús, 2000c, p. 29). Calderón también refleja en algunas de sus obras idénticos conceptos. Así, por ejemplo, volviendo a *Amor, honor y poder*, como hemos visto la misma actitud estatuaría del rey lleva a tratarle como si fuese un retrato de si mismo:

este es del rey tan natural retrato,  
 que siempre que su imagen considero,  
 llego a verle quitándome el sombrero,  
 con la rodilla en tierra: así le acato.  
 Y si el rey me ofendiera  
 de suerte que en la honra me tocara,  
 viniera a este retrato y me quejara,  
 y entonces le dijera

<sup>140</sup> En la sociedad española del siglo XVII era este un acto de fundamental importancia cuyas connotaciones en relación con el estatus de las personas y de lo “cubierto” y lo “descubierto”, van mucho más allá del mero gesto. Pacheco incluso afirmaba que Felipe II “fue gran onrador de sus progenitores: a sus retratos quitava la gorra”. Citado en Serrera, 1990, p. 44.

que tan cristianos reyes  
no han de romper el límite a las leyes.  
(Calderón, *amor, honor y poder*, p. 77, Portús, 2000c, p. 29.)

Estos últimos versos entroncan directamente con lo que se consideraba una de las funciones y responsabilidades o deberes morales inherentes al *oficio* de rey que, además, le legitimaban en su ejercicio: la administración de la Justicia. No en vano, tal como expresaba el jurista López de Madera: “Siendo como es el principal oficio de los reyes administrar justicia entre sus súbditos y vasallos, para lo qual dize Dios [...] auerlos constituydo en el mundo [...] en la justicia y equidad reynarán los reyes” (López Madera, *Excelencias de la Monarchia y reino de España*, pp. 104-105); o, como lo expresaría el mismo Lope: “Si el rey manda /cosas que son contra ley / deja entonces de ser rey” (Lisón, 1992, p. 63).

Otro ejemplo encontramos en la primera escena de la comedia de Juan Pérez Montalbán, *Ser prudente y ser sufrido*. El rey Bermudo encarga a un pintor que le haga un retrato para colocar en palacio. Escondido, lo que pretende el rey es observar las reacciones de sus cortesanos comprobando que la mayoría se burla de él, menos Don Fernando que es capaz de quitarse el sombrero al ver el retrato, lo que le vale ser nombrado privado real (Portús, 1992a, pp. 203-204).

En *Lo que ha de ser* de Lope, es precisamente un retrato regio el que desencadena el trágico final. Ambientada en Alejandría, el rey tiene dos hijos, sobre uno de los cuales, Alejandro, pesaba una profecía que había predicho su muerte por un león antes de cumplir los treinta años. Tras una serie de avatares de los que sale bien parado, y creyéndose a salvo de la profecía llama a su pintor para

Que este famoso pintor  
del león me ha de vengar,  
con un pie me ha de pintar  
sobre el león, ya vencido.

Al ver Alejandro pintado el león que se había predicho sería causa de su muerte, no puede reprimir su ira y le da un puñetazo mortal, pues un puñal que, casualmente, estaba colocado detrás del lienzo, le hiere fatalmente (Lope, *Lo que ha de ser*, pp. 521-522; Portús, 1992a, p. 196).

Sin embargo, lo más elocuente respecto a la función del retrato del rey como delegado de su poder, es su plasmación plástica que, en ocasiones, es la traducción de situaciones que ocurren en comedias también curiosamente de Lope de Vega. Un ejemplo claro que se suele citar cuando se tratan estos temas, es una estampa de Juan de Courbes que al mismo tiempo es uno de los casos claros de utilización del “retrato dentro del retrato”.



Figura 1. Juan de Courbes. Retrato de García Hurtado de Mendoza, virrey de Perú, ilustración de la obra de Juan Pablo Martín Rizo, *Historia de la muy y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1629, Madrid, Biblioteca Nacional.

En ella observamos al marqués de Cañete, don García Hurtado de Mendoza, virrey del Perú con armadura y bastón de mando señalando con la mano un retrato de Felipe II colocado bajo un dosel. Junto a él, dos indios traen un cetro y una corona en sendas bandejas. La lectura del grabado resulta bastante evidente dejando claro que el poder del virrey procede directamente de la delegación hecha por el rey, es decir, se trata de un poder vicario que emana del monarca al que sus súbditos, a través del virrey que es su representante, intermediario o *alter ego*, deben reverencia y respeto. Se ha querido también encontrar un significado más preciso de la estampa en relación con la escena final de la comedia de Lope de Vega *El arauco domado*, de la que sería su traducción plástica:

*(Salga toda la compañía, muy galana, de soldados, con música, con nueve bandas, y detrás don García, vuélvase a descubrir aquel arco, y sobre una basa se vea, armado con un bastón, el rey Felipe II, muy mozo, como que fuese estatua.)*

GARCÍA

Invictísimo Felipe [...] porque los repartimientos que de los indios os hago, confirme en ausencia suya este famoso retrato.

(Vega, *Arauco domado*, p. 288; Matilla, 1991, p. 28, nº 50; Bouza, 1998,

p. 63; Portús, 2000b, p. 211, Catálogo *El linaje del Emperador*, n° 8.8, pp. 380-381).

El noble habla directamente con la efigie regia, como si realmente estuviera presente el monarca.

Pero quizá la obra de arte más expresiva y elocuente de todas estas ideas asociadas al retrato regio sea la *Recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maíno una de las pinturas de batallas victoriosas que decoraban el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.



Figura 2. Juan Bautista Maíno, *Recuperación de Bahía de Todos los Santos*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El lienzo se inspira directamente en la comedia *El Brasil restituido* de Lope de Vega quien, a su vez, parece que se basó para escribirla en las numerosas noticias e informes que llegaban a la península incluso antes de que regresara la flota vencedora, pues ya en su momento fue una victoria muy famosa<sup>141</sup>. Quizá esta obra sea el reflejo plástico más evidente y claro de aquella máxima de que el retrato del rey equivale a su presencia real. La escena que interesa a nuestro propósito es la que se desarrolla en la parte derecha del lienzo. Don Fadrique de Toledo, el general que mandaba la flota combinada hispano-portuguesa que derrotó a los holandeses,

<sup>141</sup> Véase sobre el cuadro, Brown y Elliott, 2003, pp. 193-202; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2002, pp. 175-194; Catálogo *el Palacio del Rey Planeta*, 2005, n° 14, pp. 122-123; Marín Tovar, 2007, pp. 1-17.

aparece de pie sobre un estrado señalando un retrato de Felipe IV colocado bajo dosel y acompañado del Conde-Duque de Olivares y varias figuras alegóricas. Delante, los holandeses arrodillados parecen pedir clemencia o expresar su reverencia y gratitud ante la magnanimidad del monarca que les ha perdonado. La fuente literaria de la escena es la obra de Lope cuyo momento cumbre tiene lugar cuando Don Fadrique descubre un retrato del monarca y se dirige a él preguntándole si quiere conceder el perdón a los vencidos, a lo que el retrato del rey parece contestar afirmativamente.

Dice don Fadrique:

No pienso  
admitir yo condiciones  
de paz ni de otros conciertos  
en hacienda de mi Rey,  
porque tanto atrevimiento  
me ha enviado a castigar,  
que no para usar con ellos  
la piedad que no merecen.  
Mas porque conozco el pecho  
de aquel divino monarca,  
que cuanto es juez severo  
sabr  ser padre piadoso  
reconociendo su imperio,  
desde aquí le quiero hablar,  
y porque en mi tienda tengo  
su retrato, mientras le hablo  
pon la rodilla en el suelo.

A continuación se descubre un retrato del rey y don Fadrique le pregunta:

Magno Felipe, esta gente  
pide perdón de sus yerros;  
 quiere Vuestra Majestad  
que esta vez los perdonemos?  
Parece que dijo s .

(Vega, *El Brasil restituido*, p. 294; Portús, 2000b, pp. 211-214, Portús, 2003, pp. 39-43).

Evidentemente, aparte del componente retórico y poético de la escena que la dotaba del dramatismo requerido, es reflejo fiel de las ideas que se asociaban con el retrato regio como sustituto simbólico y efectivo del poder del modelo; pues incluso don Fadrique mantiene con él una “conversación”, y los holandeses se arrodillan ante la efigie como si el rey estuviese

físicamente presente, rindiéndole la misma reverencia y respeto, e incluso despertando temor (Portús, 2000b, pp. 211-214).

Alguna otra victoria de las celebradas en el Salón de Reinos fue argumento para obras de Lope, como la Victoria de Fleurus de Carducho, en la que las tropas de la Liga Católica comandadas por Don Gonzalo Fernández de Córdoba, derrotaban a las de la Unión Protestante en esta localidad cercana a Bruselas en agosto de 1622. Al poco de conocerse la victoria en Madrid, Lope daba a la imprenta la comedia titulada *La mayor victoria de Alemania* o *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba*. Quevedo, por su parte, hizo una extensa descripción de la batalla en su *Mundo caduco y desvaríos de la edad*.

Como consecuencia de uno de los problemas interiores de la Monarquía, la revuelta de Cataluña, se pintó uno de los retratos de Estado más impresionantes de la retratística velazqueña. Se trata del llamado *Felipe IV en Fraga*<sup>142</sup>, pintado en 1644 para conmemorar la victoria en la campaña militar mantenida con los rebeldes catalanes. Del elevado contenido simbólico que se le concedió en la época nos habla el hecho de que fuese al parecer este retrato del rey el que presidió, colgado bajo un dosel, la misa celebrada en la Iglesia de San Martín en Madrid para dar gracias por la victoria (Gállego, 1996, pp. 217-218). Lo cual, de paso, nos vuelve a dar idea del importantísimo valor que se atribuía a un retrato del rey como sustituto simbólico de su real persona, tanto en el sentido de dignidad como físico<sup>143</sup>.

Presencia *callejera* de retratos regios con idéntico sentido, encontramos también reflejada en varios fragmentos de obras literarias. El Diabolo Cojuelo en la novela de Vélez de Guevara señala algunos que se encontraban colgados en el muro exterior de la iglesia de la Victoria de Madrid: “Aquella es la Victoria [...] y mire allí enfrente los retratos que yo le prometí enseñar [...] ¡Qué linda hilera de señores, que parece que están vivos!, El rey nuestro señor es el primero, dijo el cojuelo” (Vélez de Guevara, *el Diabolo cojuelo*, p. 204; Varela, 2000, p. 129).

<sup>142</sup> Se conserva en la Frick Collection de Nueva York.

<sup>143</sup> Gállego, 1996, pp. 217-218. A este respecto son elocuentes las palabras de Palomino: “Diego Velázquez pintó un gallardo retrato de su Majestad (de la proporción del natural, para enviarlo a Madrid de la forma que entró en Lérida, empuñando el militar bastón, y vestido de felpa carmesí, con tan lindo aire, tanta gracia, y majestad, que parecía otro vivo Philipo; y se pudiera decir con razón, lo que del retrato de Alejandro, que [...] lo pintó Apeles con un rayo en la mano, representando esta figura tan a el vivo a su original, que decían los macedonios, que de los dos Alejandro, el que había engendrado Philipo, no se podía vencer; y el que había pintado Apeles no se podía imitar”; Palomino, *El Museo Pictórico*, p. 227.

Celio, uno de los personajes de la novela, *El peregrino en su patria*, de Lope, al pasar por Zaragoza,

detúvose en mirar algunos de los retratos de la insigne casa de Austria, que sobre unas telas encanadas y verdes adornaban gran parte de aquella ilustre calle llamada el Coso. Resplandecía entre ellos la cesárea y siempre augusta imagen del esclarecido rey, hijo, sobrino y tío de emperadores, don Felipe el Prudente [...] Nació entre los peregrinos y propios, que en aquella sazón miraban este retrato, una juta plática y conversación de las alabanzas deste monarca. Unos le llamaron Salomón, otros Numa, otros Pomponio y otros Arístides, cuál por religión, cuál por la justicia y cuál por la verdad y modestia (Vega, *El peregrino en su patria*, pp. 326-327; Varela, 2000, p.129).

La cita nos sirve para introducirnos en otra de las funciones primordiales del retrato regio: su carácter ejemplificador y naturaleza aristocrática. Si importante era la función sustitutiva del retrato del rey, no lo es menos la de servir de ejemplo a seguir. Es decir, partimos de la concepción plenamente extendida y aceptada por la sociedad de la época, de la naturaleza o el carácter potencialmente ejemplificador y aleccionador del retrato real; de lo que se deduce la posibilidad de extraer de él lecciones de tipo moral, político, religioso, etc. Esto es, una verdadera función pedagógica. Todo lo cual está íntimamente ligado al concepto aristocrático del retrato, generalmente defendido por la tratadística de la época: no todos debían ser retratados, sino sólo los personajes excepcionales que hubiesen destacado de modo particular; de los que se podían extraer importantes beneficios al contemplar sus retratos pues movían a la emulación. Y está claro que entre dichos personajes excepcionales ocupaban un papel destacado los príncipes (Pascual Chenel, 2009, pp.195-204).

En el caso de los retratos reales esa función aleccionadora o ejemplar, lleva asociada también otra de tipo memorativa, es decir, las efigies de los reyes constituían verdaderos referentes históricos. De tal modo que parece claro pensar que ningún retrato poseía mayor capacidad ejemplificadora y potencial aleccionador para un príncipe heredero, que el de un célebre predecesor que hubiera destacado en el ejercicio de su cargo (Falomir, 1998, pp. 214-222; Checa, 2000, pp.139-142).

Esto, de paso, nos pone de relieve otra de las cuestiones fundamentales en lo tocante al retrato regio que se concreta en el hecho de que su significado y utilización no se agota con la muerte del modelo, sino que nos habla de los diferentes usos que se les fue otorgando con el tiempo. De manera que mientras el rey estaba vivo, su retrato venía a ser un sustituto simbólico de su propia persona, con todas las implicaciones que esto conllevaba como hemos visto. Sin embargo, cuando el rey ya había muerto, la función que se concedía a sus efigies variaba, incidiéndose, en este caso, sobre su carácter ejemplificador y conservador de la memoria histórica, así como legitimador de la sucesión dinástica (Portús, 2000b, pp. 181-182, 214-215).

Así lo expresa Jerónimo de Contreras en su obra *Dechado de varios subiectos*, en la que cuenta cómo varias figuras alegóricas le muestran las salas de un castillo decoradas con retratos de grandes hombres, emperadores romanos, cristianos, famosos militares y nobles españoles y los reyes de Castilla. Todas estas imágenes debían servir de ejemplo de virtud, tal como le indicaba la figura de la Memoria:

“Pues mira con tus ojos las figuras  
 questán en esta sala retratadas  
 [...]
 mas contempla quién son, y quién han sido  
 y el renombre inmortal que han merecido” (Varela, 2000, p. 104).

Pero el componente aristocrático del retrato no sólo afectaba a aquel que podía ser digno de ser retratado, sino también al que debía realizarlo. Así pues, del mismo modo que sólo los grandes hombres eran merecedores de ser retratados, sólo unos pocos (los mejores obviamente) debían ser también los encargados de llevar a cabo esa labor, evitando así los abusos al respecto. Es en este punto cuando se recurre a la conocida anécdota, de la exclusividad concedida por Alejandro al pintor Apeles en la realización de su retrato. Todo lo cual, por otra parte, se haya en íntima conexión con el interesantísimo problema del decoro y el control de la imagen regia.

En este sentido, como hemos ya apuntado, parece clara la tremenda utilidad de la pintura para difundir la imagen del rey y perpetuar su fama y memoria; convirtiéndose así los pintores en los depositarios de la inmortalidad de príncipes y reyes, tal como expresaba Quevedo en su poema titulado *El pincel*:

[...] Eres tan fuerte,  
 eres tan poderoso,  
 que en el desprecio del tiempo y de sus leyes  
 y de la antigüedad ciega y oscura,  
 del seno de la edad más apartada  
 restituyes los príncipes y reyes,  
 y la alta majestad y la hermosura  
 que huyó de la memoria sepultada  
 [...].  
 Los césares se fueron  
 a no volver; los reyes y monarcas  
 el postrer paso irrevocable dieron;  
 y siendo ya desprecio de las parcas,  
 en manos de Protógenes y Apeles,  
 en nuevo parto de ingeniosa vida,

su postrer padre fuisteis los pinceles  
(Quevedo, *El pincel*, p. 505; Varela, 2000, p. 110).

Carlos, uno de los personajes de la comedia de Lope *Acertar errando*, pregunta retóricamente:

¿Qué trofeos, qué victorias  
le pudo ofrecer el tiempo  
al Príncipe, mi señor  
que constituyera en eterno  
su nombre, como haber dado  
a tanto peligro expuesto,  
plumas y lengua a la fama,  
vida al bronce y alma al lienzo?  
(Vega, *Acertar errando*, p. 37; Portús, 1992b, p. 28; Portús, 1999: 35).

En cuanto al interesante problema del decoro y el dilema *imitatio-dissimulatio*, a pesar de que no nos podemos detener en detalle sobre ello señalaremos que es una de las cuestiones que más preocuparon a todos aquellos que se ocuparon de la teoría del retrato regio y que, evidentemente, tuvo importantes consecuencias en forma de aplicación directa de la teoría, en la práctica de la realización del retrato real. Aunque el problema ya se había planteado en la Antigüedad ofreciendo soluciones al respecto, éstas serán retomadas durante el Renacimiento pues servían muy bien a los intereses del concepto de monarquía que se había impuesto y quizá también con un sentido práctico, visto la notoria peculiaridad fisonómica de los Austrias. En el caso de la imagen real por un lado había que mostrar al rey como persona que existe en el plano físico, real, haciéndolo reconocible a quien lo viese, por otro, no debemos olvidar que en la concepción de la época, trascendía su propia personalidad para encarnar una idea de orden no tangible que se concreta en la encarnación de la monarquía y la majestad real. Del modo en como se consiguió aunar en una misma y única imagen la representación de ambas personas, consiguiendo un equilibrio entre la verosimilitud (*imitatio*) y la idea de majestad (*decorum*), surge el interesantísimo tema del decoro (Pascual Chenel, 2009, pp. 204-213).

Se recurrió así a una figura de la retórica clásica que ya había sido apuntada por Plinio en su *Historia Natural*, y por Quintiliano en las *Instituciones Oratoria*. Se trata de la *dissimulatio* que consistía en conseguir un equilibrio entre verosimilitud e idealización; es decir, entre fidelidad física, realismo y dignidad, nobleza o, en una palabra, decoro. Plinio ofrecía además el ejemplo práctico más evidente de la aplicación de la *dissimulatio* a la imagen del soberano, que posteriormente sería siempre citado por cuantos teóricos del arte se ocuparon de estos temas. Era

este el proceder de Apeles al retratar de perfil al tuerto rey Antígono<sup>144</sup>. De este modo, sin falsear o faltar a la realidad ni a la necesaria verosimilitud del género (era imprescindible que el retratado fuese perfectamente reconocible), se aplicaba la “disimulación” para simplemente no mostrar el defecto físico del soberano. Es decir, la máxima a aplicar sería no mentir, pero tampoco decir toda la verdad, sino obviarla.

Excelente ejemplo de todo ello encontramos en una escena de la obra *Darlo todo y no dar nada* de Calderón que reproduce escenificada la famosa anécdota clásica, tal como hacían los teóricos del arte como Pacheco y Carducho. Se trata de una competición entre tres artistas, Timantes, Zeuxis y Apeles, que por encargo real han pintado un retrato del rey ficticio (o no tanto) Alejandro, tuerto de un ojo. El día de la selección del mejor retrato se presentan, cada pintor con su versión, a juicio crítico del rey. Los dos primeros retratos son rechazados y rotos, uno por lisonjero y falseador de la verdad, el otro por excesivamente realista y atrevido, mientras que el último (el de Apeles) resultar vencedor al tomar esa vía de medio

[...] puesto  
 que, a medio perfil, esta  
 parecido con extremo:  
 con que la falta ni dicha  
 ni callada queda, haciendo  
 que el medio rostro haga sombra  
 al perfil del otro medio.  
 Buen camino habéis hallado  
 de hablar y callar discreto;  
 pues sin que el defecto vea,  
 estoy mirando el defecto,  
 cuando el dejarle debajo  
 me avisa de que le tengo,  
 con tal decoro, que no  
 pueda, ofendido el respeto,  
 con lo libre del oírlo,  
 quitar lo útil de saberlo  
 [...]

<sup>144</sup> “Pintó también la figura del rey Antígono, ciego de un ojo, imaginando primero el orden para encubrir su defecto: porque le puso de lado, para que aquello que faltaba al cuerpo, antes pareciese que faltaba a la pintura. Y solamente mostró aquella parte del rostro que podía mostrar toda entera”, Cayo Plinio Secundo, *Historia Natural*, traducción de Jerónimo de Huerta y Francisco Hernández, ed. de Germán Somolinos D’Ardois, Madrid, Visor/Universidad Nacional de México, 1998, libro XXXV, cap. X, pág. 1095.

Y 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, pueda  
 retratarme desde hoy, siendo  
 pintor de cámara mío.

(Calderón, *Darlo todo y no dar nada*, pp. 1230-1231; Amadei-Pulice, pp. 1527-1531)

De igual modo, Lope de Vega resume muy bien toda esta figura retórica concretada en el tópico horaciano de *Ut pictura poesis* en unos versos que le sirvieron para ganar un certamen poético: “Que los príncipes son humanos, nadie lo puede dudar, pero la poesía debe hacer su divinidad brillar” (Falomir, 1998, p. 211). Parece quedar claro que la función de los artistas, fuese cual fuese su disciplina, era no falsear la realidad pero si amplificar los aspectos positivos frente a los negativos que debían pasar por el fino tamiz de la *dissimulatio*.

Este asunto enlazaría también con el control de la imagen real. Puesto que como dijimos sólo unos pocos eran dignos de ser recordados y tenidos como ejemplo a través de sus retratos; lo mismo debía ocurrir con aquellos que estaban destinados a inmortalizarlos en sus obras, ya fuera pintura, escultura, medallas, etc. En este punto siempre ha sido recordada la famosa anécdota recogida por Plinio y repetida posteriormente de manera invariable por los diferentes teóricos del arte, de la exclusividad en la realización de su retrato concedida por Alejandro al pintor Apeles, que acabamos de ver también escenificada en la obra de Calderón<sup>145</sup>.

Evidentemente, el tremendo desarrollo y difusión que tuvo el retrato real durante los siglos XVI y XVII, provocó la circulación masiva de gran número de ejemplares ciertamente no todos de Tiziano, Moro, Alonso Sánchez Coello, Pantoja, Velázquez o Carreño. Esto hacía necesario el establecimiento de mecanismos de control sobre la imagen que se difundía del soberano, con el fin de salvaguardar su dignidad y decoro.

Lope de Vega se hacía eco de todo esto en *El peregrino en su patria* cuando constataba, refiriéndose a Felipe II, que hay “muchos pintores viles, de los cuales suelen levantarse de entre

<sup>145</sup> “Este mismo emperador (Alexandro) mandó que no le pintase nadie sino Apelles, ni le esculpiese sino Pragoteles, ni le vaziasse de metal sino Lissippo, las cuales artes fueron famosas por muchos ejemplos”; Cayo Plinio Secundo, *Historia Natural*, libro VII, cap. XXXVII, pág. 334.

la plebe, osaban retratar su persona en gran desautoridad con alguna fealdad, por la ignorancia del arte, y que así le tenía mucha gente humilde en lugares que también lo eran” (Lope, *El peregrino en su patria*, p. 328; Varela, 2000, p. 212). Y, al igual que los tratadistas de arte, recomienda seguir el ejemplo de Alejandro, recreando la anécdota clásica de la exclusividad en el retrato regio “cosa en que habiendo reparado Alejandro, mandó que solo Apeles le retratase en lienzo, Pirgoletes en piedra preciosa y Lisipo en mármol”.

La encontramos también en *Las Grandezas de Alejandro*:

Tantos retratos había  
de Alejandro en toda Grecia,  
por lo que ya el mundo precia  
su grandeza y valentía,  
que muchos malos pintores  
le retrataban, por ver  
que ganaban de comer  
con el nombre y los colores.  
Y así, Alejandro mandó  
dar licencia sólo a Apeles,  
de cuyos raros pinceles  
este retrato salió

(Vega, *Las grandezas de Alejandro*, p. 361; Herrero García, 1936, p. 66).

A pesar de todo esto y a diferencia de su padre, Felipe II no emuló el proceder de Alejandro y no concedió el privilegio de la exclusividad de su retrato a pintor alguno, ni parece que legislara sobre el control de la imagen regia como si hizo por ejemplo Felipe IV<sup>146</sup>, presentándose en apariencia como un monarca despreocupado por el control que de su propia imagen se proyectaba y difundía. A esto ha contribuido también una famosa anécdota que nos muestra a un Felipe II más preocupado por el bienestar de sus súbditos que por el decoro y respeto debido a su imagen. De los primeros en recogerla fue Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (p. 328), repitiéndola con ligeras variantes en *El príncipe perfecto* (p. 135; Herrero García, 1936, p. 66) y en un memorial contrario a que se vendieran coplas por la calle (García de Enterría, 1971, p. 144). Posteriormente fue citada por Baltasar Porreño en una versión algo más tardía pero que repite exactamente la misma anécdota que ya había recreado Lope:

Entró un día don Diego de Córdoba en la Cámara, muy sentido de aver visto vender públicamente unos malos retratos de su Magestad, y le suplicó mandasse de allí adelante que

<sup>146</sup> Véase al respecto, Herrero García, 1936, pp. 66-68; Lafuente Ferrari, 1941, pp. 55-58; Serrera, 1990, pp. 58-59.

ningún pintor hiziesse retrato suyo y de su prole Regia, si no fuesse Alonso Sánchez [Coello], o otro famoso de su Corte, a exemplo de Alexandro Magno, que no quiso que lo retratassen sino Apeles y Lisipo, el uno en lienço y el otro en bronze. Respondiole su Magestad: ‘Dexadlos ganar de comer, que ya que retratan mal nuestros rostros, no retratan nuestras costumbres (Porreño, *Dichos y hechos*, p. 150).

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio, «Ceremonial de la Majestad y protesta aristocrática. La Capilla Real en la corte de Carlos II», en Juan José Carreras y Bernardo García García, *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 345-410.
- AMADEI-PULICE, María Alicia, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, tomo III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1519-1531.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003, (2ª ed., revisada y ampliada, de la versión en castellano de 1982).
- BOUZA, Fernando, «La majestad de Felipe II. Construcción del mito real», en *La corte de Felipe II*, ed. José Martínez Millán, Madrid, Alianza, 1994, pp. 37-72.
- BOUZA, Fernando, «Ardides del arte Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II», en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 56-81.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amor, honor y poder*, en *Obras completas, tomo II, comedias*, edición prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada* en *Obras completas, tomo I, dramas*, edición prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959.
- CALVO SERRALLER, Fernando, *La teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CALVO SERRALLER, Fernando, «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 187-204.
- CHECA, Fernando, «Felipe II en El Escorial: La representación del poder real», *Anales de Historia del Arte*, 1, 1989, pp. 121-139.

- CHECA, Fernando, *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Madrid, Nerea, 1993.
- CHECA, Fernando, «Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II», en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 25-55.
- CHECA, Fernando, «El retrato del rey: la construcción de una imagen de la majestad en la casa de Austria durante el siglo XVI» en *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 139-155.
- COLOMER, José Luis, «Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista», *Boletín del Museo del Prado*, 38, 2002, pp. 65-84.
- CORBACHO CORTÉS, Carolina, *Literatura y arte: El tópico «Ut pictura poesis»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- DE LA TORRE FAZIO, Julia, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2009.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Literatura y artes visuales», en *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Calcografía Nacional Dirección General de Patrimonio Cultural, 1993, pp. 251-257.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón y el imaginario visual. Teatro y pintura», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000a, pp. 195-219.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Calderón de la Barca: verso e imagen*, Madrid, Consejería de Educación, 2000b.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «Una embajada Rusa en la Corte de Carlos II», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 15, 1978, pp. 171-185.
- EGIDO, Aurora, «La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el barroco», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.
- El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 2005.
- El linaje del Emperador*, Catálogo de la Exposición, Cáceres, 2000.
- FALOMIR, Miguel, «Imágenes del poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II», en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 203-227.

- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge, «*Ostensio Regis*: La “Real Cortina” como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles», *Potestas*, 4, 2011, pp. 167-209.
- GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1996.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M<sup>a</sup> Cruz, «Un memorial ‘casi’ desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo, LI, cuaderno, CXCII, 1971, pp. 139-160.
- HELLWIG, Karin, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1943.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «Un dictamen pericial de Velázquez y una escena de Lope de Vega», *Revista española de Arte*, tomo XIII, 2, 1936, pp. 66-68.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «La inspección de los retratos reales en el siglo XVII (con un autógrafo de Velázquez)», *Correo Erudito*, 1941, pp. 55-58.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poesis*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, *La imagen del Rey. Monarquía, realiza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- LÓPEZ MADERA, Gregorio, *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*, Valladolid, 1597, edición de José Luis Bermejo Cabrero, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- MARÍN TOVAR, Cristóbal, «El cuadro de batallas de Juan Bautista Maíno *La recuperación de Bahía y las fuentes literarias del siglo XVII como sugerencia para su argumento*», *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, 7, 2007, pp. 1-17.
- MATILLA, José Manuel, *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1991.
- MORÁN, Miguel y PORTÚS, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- NEUMEISTER, Sebastián, «Amor y poder en el teatro de Calderón», en *Archivum Calderonianum. Texto e imagen en Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 171-180.
- OROZCO, Emilio, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947.

- PALOMINO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo III. El parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1715-1724, ed. Aguilar, 1947, reimpr. 1988.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, “El retrato de Estado en época moderna. Teoría, usos y funciones”, *Torre de los Lujanes*, 65, 2009, pp. 181-221.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, «Retórica del poder y persuasión política: Los retratos dobles de Carlos II y Mariana de Austria», *Goya*, 331, 2010, pp. 124-145.
- PLINIO SECUNDO, Cayo, *Historia Natural*, traducción de Jerónimo de Huerta y Francisco Hernández, ed. de Germán Somolinos D’Ardois, Madrid, Visor/Universidad Nacional de México, 1998.
- PORREÑO, Baltasar, *Dichos y hechos del señor rey don Felipe II, el prudente, potentísimo y glorioso monarca de las Españas y de las Indias*, 1628, estudio introductorio de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, ed. de Paloma Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- PORTÚS, Javier, «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: el pintor en la escena barroca española», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 5, 1992a, pp. 185-210.
- PORTÚS, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992b.
- PORTÚS, Javier, «El retrato vivo. Fiestas y ceremonias alrededor de un rey y su palacio», en *El real alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*, Fernando Checa (dir.), Catálogo de la Exposición, Madrid, Nerea, 1994, pp. 112-130.
- PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1997.
- PORTÚS, Javier, «*Ut pictura poesis* en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2000a, pp. 177-194.
- PORTÚS, Javier, «‘Soy tu hechura’. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España», en *Carlos V. Retratos de familia*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000b, pp. 181-219.
- PORTÚS, Javier «El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad», en *El Linaje del Emperador*, Catálogo de la Exposición, Cáceres, Sociedad

- Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000c, pp. 16-39.
- PORTÚS, Javier, «La convivencia con la imagen en el barroco hispánico», en *I Encuentro internacional sobre barroco*, Bolivia, 2003, pp. 39-47.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, *Obras completas, tomo II, obras en verso*, estudio preliminar, edición y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1964.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, «La recuperación de Bahía de Maíno: de res gesta a emblema político-moral», en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 175-194.
- RULL, Enrique, «Calderón y la pintura», en *El arte en la época de Calderón*, Madrid, Ministerio de Cultura Dirección General de Bellas Artes, 1981, pp. 20-25.
- RULL, Enrique, «Hacia la delimitación de una teoría político-teológica en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, tomo II, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 759-767.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, tomo V, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1978.
- SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, Juan Ramón, «Jan Van Kessel II y la Joya Grande de Mariana de Neoburgo: consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II», *Reales Sitios*, 2001, nº 150, pp. 65-74.
- SÁNCHEZ RIVERO, Ángel, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669). Madrid y su provincia*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1927.
- SERRERA, Juan Miguel, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 38-63.
- VARELA, Lucía, «El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español», en *el Linaje del Emperador*, Catálogo de la Exposición, Cáceres, 2000, pp. 99-133.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Acertar errando*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, obras dramáticas, tomo III, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, 1917.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arauco domado*, en *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 225), Madrid, Atlas, 1969.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El Brasil restituído en Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 223), Madrid, Atlas, 1970.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, edición, introducción y notas de Ángel Raimundo Fernández González e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las grandezas de Alejandro*, en *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 190), Madrid, Atlas, 1966.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Guardar y guardarse*, en *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 34), Madrid, Atlas, 1950.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Laurel de Apolo*, Biblioteca de autores españoles (BAE, 38), 1950.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, edición introducción y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El príncipe perfecto*, en *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 52), Madrid, Atlas, 1952.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo que está determinado*, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, obras dramáticas, tomo VI, ed. de Emilio Cotarelo, Madrid, 1930.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo que ha de ser*, en *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 34), Madrid, Atlas, 1950.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El servir con mala estrella*, en *Obras de Lope de Vega*, Biblioteca de autores españoles (BAE 247), Madrid, Atlas, 1971.
- WITTKOWER, Rudolf, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ZABALETA, Juan de, *Errores Celebrados*, Madrid, 1653, ed. de David Hershberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.