

que Felipe III ocupa el trono, el patrimonio arquitectónico y las colecciones artísticas de la corona aumentaron considerablemente. Y esto es así hasta el punto que en 1656, cuando el rey llevaba ya muerto muchos años, don Lázaro Díaz del Valle podía afirmar no sólo «que todos los tres monarcas Filipos han sido muy inclinados a la pintura», sino que «el Sr. Rey D. Felipe 3.^o fue no menos que su glorioso padre, amigo de la pintura»⁶⁶.

⁶⁶ L. Díaz del Valle: *op. cit.*, p. 468.

Público, públicos e imágenes

Como hace ya tiempo demostró Maravall, la cultura barroca española se define, entre otras cosas, por su carácter masivo y dirigido¹. Buena parte de los medios culturales tenían como destinatarios a todas las clases sociales, y con ellos se trataba de controlar su ideología. Pero junto a esta voluntad de llegar a todos convive la consciencia de la existencia de una importante diversificación de niveles culturales entre la población, lo que llevó a hacer distinciones entre el público y a reservar parcelas considerables de la significación de las obras artísticas y literarias a la minoría culta. Este fenómeno, al que podríamos llamar «discriminación semántica», caracteriza casi toda la cultura española del Siglo de Oro y es expresivo de la naturaleza dual de una sociedad que al tiempo que suscribe la doctrina trentina sobre el carácter necesariamente utilitario y masivo de la obra de arte y de cualquier otra actividad cultural, mantiene un orden social esencialmente estamental, estático y jerarquizado, que promueve y alienta la existencia de grandes desigualdades culturales. Esta necesidad de contentar al mismo tiempo a las masas y a las minorías, y de hacer que éstas vean constantemente reconocida su superioridad intelectual respecto a aquéllas, es la causa de que, por ejemplo, en el teatro español (una de las manifestaciones culturales masivas más importantes del Barroco español) abunden citas y referencias eruditas inaccesibles a la comprensión de los no letrados y que, junto a una primera trama argumental inmediata, narrativa y «lineal», convivan sub-tramas y elementos simbólicos que actúan como complemento retórico de ésta y sólo pueden ser entendidos por unos pocos doctos².

¹ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, 3.^a ed., Madrid, 1983.

² Entre los estudios semiológicos de la comedia española sigue siendo fundamental el de J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978.

Pero las diferencias entre los distintos tipos de público barroco radicaban no sólo en sus distintas capacidades para entender el significado de lo que se presentaba ante sus ojos, sino también en la existencia de gustos diferentes. Generalmente, las fuentes literarias diferencian entre un público mayoritario que gusta de lo que impresiona vivamente a sus sentidos y una minoría cultivada que tras las apariencias busca proporción, correspondencia o «decoro» (entendido como adecuación entre significante y significado), y desconfía de todo aquello que aprueba el gusto de la mayoría. En el caso del teatro, esta dualidad de gustos halló su máxima expresión en la polémica que se produce en torno al tema de la tramoya, cuya proliferación era atacada por escritores como Lope de Vega, que prefería agotar todas las posibilidades de la palabra para sugerir ambientes y situaciones. Sin embargo, la escenografía se fue complicando cada vez más y la tramoya triunfó plenamente, debido a que era del gusto de la mayor parte del público, la cual, aunque «inculta» y «vulgar» (como gustaban calificarla los escritores) era, al fin y al cabo, la que sostenía económicamente a la comedia³. En cuanto a la pintura, hay textos muy conocidos de Lope de Vega o Paravicino⁴ (por no citar a los tratadistas) en los que, por así decirlo, se diferencia el acto de «ver» del de «mirar», y se atribuye a la masa de población la incapacidad para pasar de un estadio a otro. La minoría culta del primer tercio del siglo XVII entendía la percepción de la obra de arte como un acto intelectual que exigía capacidad de juicio y discernimiento, y estaba vedado a la mayor parte del público. Así, al estudiar la fortuna de la polémica dibujo-color en la teoría artística del momento, creemos que no debe pasarse por alto esta conciencia «aristocrática» de las clases más cultas, conscientes tanto del atractivo que siempre encierra el color entre todo tipo de público, como de la incapacidad de la mayor parte de los espectadores para apreciar el componente «histórico» (en el sentido que dio Alberti al término en relación con el arte) de la pintura, cuyo primer sustento es el diseño⁵.

³ E. Asensio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», Actas del Coloquio *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, 1991, pp. 257-270.

⁴ En sus *Oraciones evangélicas* (Madrid, Imprenta del Reyno, 1636, p. 94), el trinitario comenta: «Passais por la calle mayor, veis un lienzo de un país recién pintado o una Historia, agradaos lo colorido de passo, fue verlo sólo; pero deteneos a ver si descubris la imitación al natural, lo vivo de la acción, y el decoro de la historia, o el ademán, el desnudo, el escorzo, aquello es considerallo».

⁵ Sobre esta polémica ha tratado con singular agudeza D. H. Darst, *Imitatio. (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)* Madrid, 1985, quien ha llamado la atención sobre el carácter moralmente «inadecuado» de muchas de las pinturas de los maestros considerados «coloristas».

Para analizar mediante un caso concreto los problemas que hasta aquí se han tratado hemos elegido las fiestas con las que celebró Madrid, en 1622, la canonización de los santos Isidro, Teresa de Jesús, Ignacio, Francisco Javier y Felipe Neri, y que no encontraron apenas parangón en la Corte en toda la centuria⁶. La importancia de la fiesta como hecho social es tema muy ampliamente tratado, y no es cuestión de repetir lo ya dicho⁷. Sólo queremos recalcar que se trató del instrumento mediante el cual el poder (tanto político como religioso) se comunicó preferentemente con la población, aspirando a difundir masivamente su ideología. Esto hace que sean especialmente valiosas para estudiar los distintos tipos de recepción que las formas culturales encontraban en la multiforme sociedad del momento. En el caso de las fiestas de 1622 la labor se facilita por la gran diversidad de fuentes que nos han quedado. Poseemos así una nutrida información de archivo que nos permite reconstruir cómo fueron proyectados y realizados los diferentes actos; media docena de relaciones impresas realizadas por escritores de cultura e implicación en los hechos diferentes; y algunos diarios personales que nos pueden informar sobre lo que realmente vio e interés a un hombre de mediana cultura.

En líneas generales, podemos decir que estas fiestas consistieron en una gran procesión general que discurrió por un escenario urbano profundamente transformado mediante estructuras efímeras, y en una serie de actos que se debieron a la iniciativa del Ayuntamiento y de las órdenes religiosas relacionadas con los santos. Entre estos últimos destacan la celebración de comedias, máscaras procesionales, espectáculos pirotécnicos o certámenes poéticos. Descontando algunos pequeños actos previos, duraron once días, del 18 al 28 de mayo.

El propósito de estas fiestas era muy claro: se trataba de exaltar no sólo a los cuatro nuevos santos españoles, sino también a la propia Monarquía y al orden social y religioso que defendía ésta. Todo ello se hacía evidente en la proliferación de figuración alusiva a los santos y a los reyes, y en la aparición de iconografía que tenía como motivos fundamentales algunas de las cuestiones que más seriamente preocupaban en ese momento, como era la lucha contra las heterodoxias religiosas.

⁶ Sobre estas fiestas he tratado en «La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las fiestas por la canonización de San Isidro», *Villa de Madrid*, XXVI (1988), pp. 30-41.

⁷ Siguen siendo básicos M. Fagiolo y S. Corandini, *L'Effimero Barocco*, 2 vols., Roma, 1978, y, en el caso español, A. Bonet, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, n. 5-6 (1979).



Aunque estas ideas generales fueron captadas por un público siempre predispuesto a dejarse convencer mediante el despliegue de poder, esplendor y riqueza, la verdad es que no todos los espectadores tenían ocasión de ver lo mismo, interpretaban las cosas de forma similar o apreciaban igualmente las manifestaciones artísticas. Como se ha dicho, la barroca fue una cultura en muchos aspectos esencialmente discriminatoria, y ello se expresa, por ejemplo, en las distintas posibilidades que tenía el público según su capacidad económica de presenciar actos en apariencia masivos. En el caso de las fiestas, se puede decir que la mayor parte de los ámbitos celebrativos aparecían fuertemente jerarquizados, y que los lugares privilegiados, como los balcones, ventanas o tablados, estaban ocupados por las clases que también lo eran. El anónimo autor de la relación del bautizo de un infante a principios de siglo expresa claramente esta compartimentación cuando escribe: «¿Qué ventanas no engrandeció la nobleza, y la hermosura? ¿Qué sitio no admiró lo político de la corte? ¿Qué plaza y calles del término no ocupó la masa del pueblo?»⁸. En el caso de las fiestas de 1622, su escenario principal fue la casi recién estrenada Plaza Mayor, por la que pasaron todas las procesiones y cuyos balcones se hallaban ocupados por los miembros de la nobleza, los consejos, el Ayuntamiento y todos aquellos capaces de pagar sus altos alquileres.

La mayor parte de la población, a juzgar por su distribución, asistió apiñada a los actos y debió de gozar de una visión muy fragmentaria y discontinua de los elementos de naturaleza dinámica (procesiones, obras de teatro, danzas o espectáculos pirotécnicos), los cuales, paradójicamente, eran los que desplegaban una iconografía más accesible a su comprensión. En el caso de la procesión general, sin embargo, se le dio la oportunidad de contemplar con cierto detalle algunos de estos elementos (danzas, carros o gigantes), cuando recorrieron las calles que unen la Huerta del Duque de Lerma con Palacio⁹. En cuanto a los elementos estáticos (altares, obeliscos, etc.), fueron visitados antes y después de celebrarse la procesión para la que habían sido levantados. Ponce, por ejemplo, nos dice que por «la mañana temprano (...) todo el concurso de naturales y forasteros, andava por las calles a ver su adorno»¹⁰.

⁸ M. Laso, *Relación de la fiesta y solemnidad del bateo de la Sma. Infanta doña Margarita María Catalina...*, Madrid, s.a. (1623), s.p.

⁹ L. de Vega, *Relación de las fiestas que (...) Madrid hizo a la Canonización de (...) San Isidro...*, Madrid, 1622, s.p.

¹⁰ M. Ponce, *Relación de las fiestas que se han hecho en esta Corte a la canonización de cinco santos*, Madrid, s.a. (1622). Citamos por J. Simón Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid. 1541-1650*, Madrid, 1982, p. 174.

Sin embargo, no todos los altares u obeliscos pudieron verse con tranquilidad, como le ocurrió a Chirino de Salazar, quien dice del Altar de los Trinitarios que «no podré pintarlo en particular, por no averlo visto más de una vez, y bien de paso, y no he tenido relación de su traça, después de averla pedido algunas veces»¹¹.

Tenemos así dos grandes niveles de percepción: el que disfrutaban las clases económica y socialmente poderosas, a las que se les asigna unos puestos desde los que pueden contemplar íntegramente los distintos actos; y el del resto de la población, que apenas podía escuchar los textos de las comedias o contemplar todos los cortes procesionales, y a la que incluso se vedó el acceso a ciertas ceremonias, como el certamen poético que organizó el Ayuntamiento.

Junto a éstos, existe un tercer nivel de percepción, que corresponde a lo que ha sido llamado por Johnson «posición intelectual» y es el que nos ofrecen las relaciones, en las cuales se nos narran las celebraciones de una manera ideal, ordenada y comentada, lo que nos da una imagen mucho más cercana a cómo fueron proyectadas que a lo que en realidad sucedió en ellas. Tres de ellas (las de Lope, Chirino y Ponce) fueron redactadas por personajes que participaron activamente en la preparación de las fiestas: en el caso de las dos primeras estuvieron encargadas por la Villa de Madrid y los jesuitas, los dos patrocinadores fundamentales. Todo ello condiciona mucho el tipo de información que aportan, dirigida en gran parte a explicar pormenorizadamente el sentido y la filiación cultural de los elementos festivos en cuya creación los escritores o sus patronos habían tomado parte activa. En estas obras, destinadas a constituirse en recuerdo perenne de la magnanimidad de los patrocinadores, se excluyen alusiones a errores e imperfecciones que, por documentación de archivo, sabemos existieron. Así, Lope de Vega alaba el Carro de la Fama que hizo construir el Ayuntamiento, sin comentar que los defectos de fabricación habían sido tan importantes como para pagar a su autor dos mil reales menos de los cinco mil quinientos en que se concertó¹².

El principal medio con que contaron estos tres escritores para redactar sus relaciones era su propia experiencia en la organización de las fiestas. Esto hace que el relato de Lope sea bastante exhaustivo en lo que se refiere a lo que organizó el Ayuntamiento, y muy parco en lo que se refiere a las fiestas de los jesuitas, las cuales son narradas muy pormenorizadamente por el padre Chirino de Salazar.

¹¹ F. Monforte y Herrera (pseudónimo de F. Chirino de Salazar), *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial (...) en Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola*, y San Francisco Javier, Madrid, 1622, fol. 27v.

¹² Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento, 2-272-30, fol. 55r-v.

Por su parte, Ponce nos ofrece una descripción detalladísima del Altar de los Mínimos, lo que se explica porque fue el autor de algunos de sus jeroglíficos. Otras fuentes con que contaban era su propia percepción de los actos festivos (que no siempre, como demuestra el citado caso de Chirino, fue completa) y un instrumento sobre el que hasta ahora no se había llamado la atención y que en parte explica la extraordinaria riqueza de vocabulario arquitectónico de muchas de las relaciones de fiestas de la Edad Moderna española: nos referimos a las descripciones de arquitecturas efímeras, que proporcionaban sus propios constructores a los escritores. Lope de Vega es muy claro al respecto cuando escribe, refiriéndose a los obeliscos: «la descripción de sus cuerpos y miembros principales no toca al estilo de las relaciones menudamente, por ser ciencia que pocos saben, y que los más de los que la escriben, en ellas trasladan los diseños de los maestros»¹⁵.

Estas relaciones ayudan a «mirar» lo que se ha «visto» durante las fiestas y constituyen un complemento retórico de los actos que describen. No se limitan a dejar constancia de las celebraciones, sino que incluyen numerosas explicaciones sobre el sentido de la iconografía, en general bastante arbitrarias en cuanto al objeto de su interés, pues se prima aquella figuración vinculada personalmente con el escritor. Así, por ejemplo, Chirino detalla pormenorizadamente la filiación cultural y el sentido de los elementos integrantes de la máscara de la Compañía, que él mismo organizó, mientras que se limita a describir altares, obeliscos, etc. de patrocinadores ajenos a su orden, sin detenerse demasiado en explicar su significado. En realidad, y a pesar de lo que se suele decir, en las relaciones barrocas de fiestas, junto a una común voluntad laudatoria existe una importante heterogeneidad en lo que se refiere al carácter de la información que aportan; y mientras muchas de ellas se limitan a ser testigos de una parte de la figuración desplegada en las fiestas, dejando que sea el lector quien, en la medida de sus capacidades, le dé una interpretación, en otras se detalla minuciosamente la filiación y el significado de la iconografía; y las hay en las que pueden observarse al mismo tiempo estos dos fenómenos¹⁴.

¹⁵ Lope de Vega, *Op. cit.*, s.p.

¹⁴ El decir que «cuando se ha leído una relación de fiestas se han leído todas» es uno de los lugares comunes más repetidos y, por otra parte, más dignos de revisión, pues en realidad la variedad es muy grande tanto en lo que se refiere al tipo de información que aportan, a los recursos estilísticos y literarios, a los caracteres bibliográficos o a la cultura de sus autores. Últimamente ha tratado el tema A. León, «Reflexiones acerca de la iconografía y literatura de fiestas durante el Antiguo Régimen», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 3 (1989), pp. 376-381.

Además de la discriminación espacial de la que hemos tratado, existía en estas fiestas una evidente discriminación semántica, que hacía que algunos de los mensajes de ciertas estructuras efímeras le fueran vedados a la mayor parte de los espectadores. Así, los obeliscos mezclaban una figuración (en forma de estatuas) claramente legible, y alusiva a los santos canonizados y a los patrocinadores, con una serie de jeroglíficos cuyo significado ofrecía dudas incluso a personas cultas¹⁵. Mientras que Lope de Vega, con un total conocimiento de causa, nos indica que era un azor el ave que aparecía en uno de los jeroglíficos de un obelisco de la Puerta de Guadalajara, Miguel de León cree que es un águila; y esta diferencia afecta completamente al sentido del emblema, que se basa en la comparación del corto vuelo de los azores noruegos con la también menguada vida de san Luis Gonzaga, el personaje cuya efigie se asentaba en el pedestal para el que el jeroglífico servía de adorno¹⁶.

Junto a la puerta de su Estudio, la Compañía de Jesús levantó un Castillo repleto de figuración que admitía lecturas diferentes, aunque complementarias. Por una parte, se trataba de una alusión a la fortaleza de Pamplona, ante la cual se produjo la conversión de san Ignacio. Pero al mismo tiempo, y gracias a su conversión en escenario de un espectáculo pirotécnico en el que el santo luchaba contra Lutero, era una clara referencia al papel que la orden jesuítica se atribuía como principal defensora de la ortodoxia frente a la herejía. Estas ideas generales, accesibles a un público acostumbrado al símil entre la Compañía y un cuerpo militar, se encontraban complementadas por una serie de imágenes (san Pedro junto a san Ignacio; san Ignacio frente a la Virgen de Montserrat) cuyo significado era aclarado mediante algunos versos latinos que relacionaban la labor militante del santo con héroes mitológicos como Alcides, Palas o Marte, y que sólo pudieron ser correctamente leídos e interpretados por unos pocos¹⁷.

El caso más claro de discriminación semántica que se produjo en estas fiestas tuvo también como protagonistas a los jesuitas, quienes el día 23 organizaron una máscara de gran complejidad iconográfica, compuesta por representaciones de los planetas, signos y

¹⁵ Sobre algunos aspectos de la relación entre jeroglíficos y fiestas véase, p.e., F. Rodríguez de la Flor, «El jeroglífico y su función dentro de la arquitectura efímera barroca», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 8 (1982), pp. 81-100.

¹⁶ Lope de Vega, *Op. cit.*, s.p.; M. de León, *Suntuosas fiestas que (...) Madrid celebró (...) en la canonización de San Isidro (...)*, s.l., s.i., s.a., fol. 2r. Quiero agradecer desde aquí a Isabel Balsinde las molestias que se ha tomado para proporcionarme una copia de esta relación.

¹⁷ F. Monforte, *op. cit.*, fols. 21v-23r.

constelaciones, acompañados de las profesiones y empleos sobre los que ejercían influencia. Cerraba la procesión un complicadísimo carro dedicado a los dos nuevos santos jesuitas. Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que casi nadie entendió siquiera su sentido más general, que era la exaltación de los santos por su benigna influencia tanto en la tierra como en el firmamento¹⁸. Prueba de esto es la propia relación de Chirino, el autor de la traza, que parece estar encaminada precisamente a explicar pormenorizadamente lo que a todos asombró y muy pocos entendieron. Pero si esto no fuera suficiente, nos queda un testimonio inapreciable de lo que un espectador al que hay que suponer una cultura superior a la media, pues al menos sabía escribir, pudo entender. Se trata de Juan de Manzanares, que era hijo del platero Antonio de León Soto y nos dejó un fragmento de un diario por el que se comprueba que sólo pudo identificar a las Partes del Mundo, y no entendió que algunas de las pocas profesiones que identificó (una «universidad» o un cortejo de «isidros») debían su presencia a su condición de caracterizadoras de algún planeta:

Miércoles que se contaron 22 de junio de 622 hicieron los Gramáticos de la Compañía de Jesús una máscara grandiosa de la qual el arte admiró a todos por ir con una igualdad cada quadrilla significando su nación unos a África con su traje natural y después un Carro Triunphal en que iba sentada, otros América, otras al Assia, otros de indios, otros de labradores significando a S. Isidro estos iban bizarísimos, después, otros representando una Unibersidad en la qual los santos avían tenido diversas honras. Contar lo bien que pareció será decir que la ordenaron Padres de la Compañía que con esso me excuso gastar papel y la alabo todo quanto puedo, sólo sé decir que si algún monarca la quisiera haçer de aquellos sujetos no sé si saliera con ello por parecer imposible a todos¹⁹.

Entre las razones con las que hay que contar para explicar la voluntad de vedar a la gran mayoría el significado superficial de un despliegue de figuración tan importante como el de la máscara, ocupa un lugar fundamental el prestigio que alcanzó el hermetismo en el Barroco. Fue éste, además, un recurso del que se sirvió frecuentemente una orden como la jesuítica, siempre amiga de mostrar la preparación intelectual de sus miembros. Pero, al mismo tiempo, la Compañía era consciente de la necesidad de hacer llegar parte de sus mensajes a la mayoría; y sabía cómo hacerlo. En estas fies-

¹⁸ F. Monforte, *ibid.*, fols. 39v-69v.

¹⁹ A. León Soto. *Noticias de Madrid*, Biblioteca Nacional, Ms. 2395, fol. 109r.

tas recurrió a la pirotecnia, una de las formas festivas más apreciadas por el público y con mayores posibilidades para dar forma a los conceptos sicomáquicos que tanto seguían obsesionando a la orden por aquellos años. Para aludir a la labor de san Ignacio como defensor del catolicismo frente a la herejía, se representó pirotécnicamente al santo defendiendo un castillo de los ataques de un dragón sobre el que montaba Lutero; mientras que la labor evangelizadora de san Francisco Javier era el tema de un espectáculo que trataba sobre la liberación de Andrómeda (la Iglesia) por Perseo (el santo). La proximidad del episodio de Ovidio con la historia de san Jorge, muy conocida por todos, haría que el significado de esta escena no pasara desapercibido entre el público²⁰.

Antes, al hablar de la máscara, hemos aludido a su significado «superficial», conscientes de que hay un significado «profundo» que desborda los problemas puramente iconográficos y que, éste sí, debió de ser entendido por la masa de espectadores. Esta máscara, al igual que todas las fiestas de la Edad Moderna, perseguía ante todo mostrar la gloria de sus patrocinadores y del orden social y religioso que defendían, y ello se llevaba a cabo no sólo mediante una figuración alusiva a estos temas (y que no todos comprendían), sino también, y sobre todo, por medio de una apelación a los sentidos de los espectadores, que quedaban asombrados ante el enorme despliegue de poder y riqueza. Por ello, a la hora de preguntarnos qué es lo que percibía el público de las fiestas, las consideraciones sobre su capacidad para captar el significado de la iconografía resultan a veces un tanto ociosas, pues la mayor propaganda se ejercía sensorialmente, a través del lujo y del carácter maravilloso, ritualizado y ceremonial de los actos.

Los espectadores también pueden ser distinguidos según sus diferentes gustos. Al menos eso es lo que hacen los autores de las relaciones de estas fiestas, quienes diferencian claramente entre un público que busca la espectacularidad, la riqueza y el esplendor, de otro que intenta encontrar en lo que ve un programa iconográfico y formal coherente. Así lo expresa, por ejemplo, Chirino cuando explica las razones que le llevaron a describir minuciosamente el «Paseo» de la Compañía:

Sólo me anima el cumplir los deseos que tienen muchos de saber la traza y armonía del paseo; porque aunque fue de tan general

²⁰ De las relaciones entre Perseo y san Jorge he tratado en «Difusión y transformaciones de un tema clásico en el Siglo de Oro: la Liberación de Andrómeda», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4 (1989), pp. 84-92.

gusto, los más pienso que se dexaron llevar de tanta riqueza y variedad de trages (...) sin llegar a escudriñar la proporción y correspondencia que llevaba²¹.

Este mismo escritor resume la doble posibilidad de percibir y valorar los aparatos festivos, de acuerdo con la cultura del espectador:

Huvo para todo género de gentes muy competente entretenimiento; pues ni al más entendido le faltava el pensamiento, ni a los demás variedad de cosas, que por sí y sin más averiguación de Arte davan gusto²².

²¹ Monforte, *op. cit.*, fol. 40r.

²² Monforte, *ibid.*, fols. 33 3-v.

Aquí fue Troya (de buenas y malas pinturas, de algunos entendidos y otros que no lo eran tanto)

En 1623, lord Cottington, que había venido a España en el séquito del príncipe de Gales, y sir Arthur Hopton, el embajador británico, coincidieron en Madrid. Juntos, y en compañía de su señor, tuvieron ocasión de contemplar con detenimiento los enormes tesoros artísticos que se encerraban tras los muros de los palacios del rey y en el interior de muchas casas nobles. Cuando, quince años después, Hopton escribía a Cottington que los españoles «se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al arte de la pintura que antes, en grado inimaginable»¹, se estaba refiriendo a un mundo que ambos conocían a la perfección.

Durante tres lustros el embajador, que enviaba regularmente desde España cuadros con destino a las colecciones de Carlos I y sus amigos ingleses², había seguido muy de cerca la evolución de este creciente amor por el arte que se vivía en la Corte de Felipe IV, y su opinión puede considerarse plenamente autorizada. No es que antes los españoles no gustaran de la pintura, es que ahora gustaban más de ella y, sobre todo, que entendían más.

Si recordamos las desdeñosas palabras con que en 1603 Rubens, indignado por que su nombre fuera desconocido en Valladolid³, se

¹ Cit. por J. Brown y J. H. Elliott: *Un palacio para el rey*. Madrid, 1981, p. 121.

² E. Du Gué Trapier: «Sir Arthur Hopton and the Interchange of Paintings between Spain and England in the Seventeenth Century». *Connoisseur*, 1967, n. 164 y 165, pp. 239-243 y 60-63; M. S. G.ª Felguera: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos frente a la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1991, pp. 5 y ss.

³ G. Cruzada Villamil: «Rubens, diplomático español», *Revista Europea*, 1874, nº 4, p. 101.