

Nains et bouffons à la Cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles

Hélène Tropé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2844>

DOI : [10.4000/bulletinhispanique.2844](https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2844)

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 73-105

ISBN : 978-2-86781-931-5

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Hélène Tropé, « Nains et bouffons à la Cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-1 | 2014, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 10 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2844> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2844>

Nains et bouffons à la Cour des Habsbourg d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles¹

Hélène Tropé

Université de la Sorbonne Nouvelle, CRES-LECEMO

Ce travail est consacré aux nains et aux bouffons qui vécurent à la cour d'Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles et à leurs portraits. Après avoir examiné les différentes façons de les désigner à cette époque, l'article montre qu'ils symbolisaient un espace de liberté dans une cour à l'étiquette particulièrement rigide.

Mots-clés: bouffons, nains, cour, Habsbourg, XVI^e et XVII^e siècles, Vélasquez.

Este trabajo se centra en los enanos y bufones de la corte española de los siglos XVI y XVII y en los retratos que de ellos se hicieron. Después de examinar la terminología utilizada para designarlos, el artículo demuestra que simbolizaban un espacio de libertad en una corte especialmente rígida.

Palabras claves: bufones, enanos, corte española, Habsburgo, siglos XVI y XVII, Velázquez.

This paper deals with the midjets and jesters who lived at the Spanish court in the 16th and 17th centuries, and with their portraits. After examining the different ways of referring to them in that period, the article shows that they symbolized a space of freedom in a court whose etiquette was particularly strict.

Keywords: midjets, jesters, spanish court, 16th and 17th centuries, Velázquez.

1. Le texte de cet article résulte de la communication que nous avons faite à la première édition du Festival d'Histoire de l'art de Fontainebleau (27-29 mai 2011) créé à l'initiative du Ministre de la Culture, M. Frédéric Mitterrand. Nous exprimons ici nos plus vifs remerciements à Florence Buttay, maître de conférences à l'université Bordeaux 3, pour son aimable invitation. Notre gratitude va à Alejandro Prados y Ramírez de Silva pour nos passionnants échanges sur le sujet de cet article. Qu'il en soit très chaleureusement remercié.

Jouissant d'impunité, comme le fou, et figure, comme lui, d'une constante réversibilité qui met le monde à rebours, le bouffon est choyé par le roi. Il traverse l'histoire de l'art en laissant derrière lui de nombreuses énigmes. Les bouffons de la cour d'Espagne, qui furent légion et suscitèrent de très abondantes et riches représentations iconographiques, constituent à n'en pas douter un sujet de choix pour l'histoire de l'art.

Les rois de la Maison d'Espagne en raffolaient. Les peintres réalisèrent de nombreux portraits de ces personnages, ce qui n'est pas une nouveauté car les bouffons et les nains sont des figures fréquentes dans l'art européen. Toutefois, dans nulle autre cour que celle d'Espagne ne résidèrent autant de bouffons et de nains ; nulle part ailleurs les peintres de cour ne les prirent autant pour sujets de leurs œuvres, ces tableaux étant ensuite exposés dans les palais du roi par paires ou en groupes. Le phénomène de l'engouement pour ces curieux personnages mérite donc qu'on s'interroge tout d'abord sur leur vie à la cour d'Espagne. D'où venaient tous ces bouffons et ces nains ? Comment vivaient-ils ? Quel était leur sort ? Que recouvre au juste le mot de « bouffon » ? Les appelait-on vraiment ainsi ? Existait-il des variantes ou d'autres noms ?

Nous nous intéresserons ensuite à l'usage que certains de ces personnages firent de la liberté de parole octroyée traditionnellement au fou. Enfin, nous étudierons quelques figures de bouffons et de nains dans les systèmes de représentation iconographiques.

1. LES BOUFFONS AU PALAIS : ORIGINE, VIE QUOTIDIENNE ET DESTIN

Comment les appelait-on à la cour d'Espagne à l'époque qui nous intéresse ?

Dans les registres des salaires et les livres de comptes du Palais Royal de Madrid, aux dires de José Moreno Villa, directeur de ces archives sous la Seconde République espagnole, qui fit paraître en 1939 une importante étude sur les fous et les nains du Palais, le mot *bufón* n'apparaît pas une seule fois dans la documentation. Le terme couramment employé à l'époque pour désigner ces personnages était *truhán*².

En revanche, le *Trésor de la Langue espagnole ou castillane* de Sebastián de Covarrubias (1611) atteste l'existence de *bufón*. Le lexicographe écrit : « Bufón. Es palabra toscana y significa el truhán, el chocarrero, el morrión o bobo ». Il invente trois étymologies fausses mais hautement significatives pour « *bufón* » :

Púdose tomar de la palabra latina bufo, nis, por el sapo o escuerzo, por otro nombre rana terrestre, venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenzas, con que entretienen a los necios e indiscretos. Y púdose también decir bufón de la misma palabra bufo, en cuanto significa cosa vana, vacía de sustancia y

2. José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, México, La Casa de España en México, 1939.

*llena de viento*³; y así los locos son vacíos de juicio y seso; o se dijo de *bufa*, palabra toscana que vale contienda, porque el *bufón* con todos tiene contienda y todos con él⁴.

Les trois étymologies proposées par le lexicographe (le venin, la vacuité ou la querelle) sont révélatrices de la forte négativité projetée sur le personnage⁵. Toujours à propos de *truhán*, mot employé dans les documents d'archives, Covarrubias écrit :

Truhán. El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores y tiene licencia de decir lo que se le antojare, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar, con que le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados, y cuando le parece se retira con mucha hacienda. Dijose truhán, quasi trufan, de trufa, que en lengua toscana vale burla, o por las burlas que les hacen, o porque ellos se burlan de todos. La ley de la Partida primera, título 23, part. 7, llamó truhanes a los hechiceros, encantadores, embustidores, que tratan de engañar las gentes burlando dellas⁶.

À propos de *chocarrero*, autre mot de l'époque pour désigner le bouffon, Covarrubias écrit :

Chocarrero. El hombre gracioso y truhán, quasi iocarrero, a ioco, porque es hombre de burlas, y con quien todos se burlan; y también se burla él de todos, porque con aquella vida tienen libertad y comen y beben y juegan; y a veces medran más con los señores que los hombres honrados y virtuosos y personas de letras. Dicen que los palacios de los príncipes no pueden pasar sin éstos⁷.

Quant au terme espagnol *morrión*, il renverrait au français «morrión», qui désigne la partie supérieure de l'armure qui recouvre la tête. L'étymologie est sans doute *morro*, la lèvre, et –c'est notre hypothèse– le terme a pu désigner le bouffon, traditionnellement tenu pour fourbe, dès lors que, selon Covarrubias, «*Jugar al morro con alguno*» signifiait : «*engañarle, no cumpliendo lo que se le promete*».

Enfin, à l'article *Decir*, le lexicographe mentionne encore un terme, *decidor*, qu'il définit comme : «*el hablador y que dice gracias con libertad*».

Bufón, truhán, chocarrero, morrión, bobo, dezidor : cette profusion lexicale témoigne d'abord de l'intérêt que ces personnages suscitaient dans la société du temps, mélange de répugnance et de fascination. Les définitions de Covarrubias dénotent aussi l'aversion et la jalousie que ces êtres, parfois désignés collectivement

3. Sur l'origine du mot français « bouffon », probablement dérivé de *buffo* (les acteurs de théâtre aux joues enflées), cf. A. Gazeau, *Les bouffons* [1882], [Coudray-Macouard], Cheminements, 2007 (impression en fac-similé de l'édition : Paris, Hachette, 1882), p. 3.

4. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Ediciones Turner, 1984, p. 243, s. v. *bufón*.

5. En réalité, selon Joan Corominas (*Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 1987, s. v. *truhán*), ce mot dériverait du français *truand* qui paraît venir, selon Émile Littré, du celtique *truaghan*, pauvre, misérable.

6. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 981, s. v. *truhán*.

7. *Ibid.*, p. 437, s. v. *chocarrero*.

sous le terme très péjoratif de *sabandijas* (vermine), très prisés et favorisés par leurs maîtres, provoquaient parmi les courtisans et les moralistes.

On constate encore que des distinguos subtils s'établissaient entre tel et tel type de bouffon. Ainsi, il semble que *truhán* et *chocarrero* désignaient plutôt les bouffons non affectés de quelque anomalie ou difformité physique ou mentale ; ces termes connotaient d'autre part leur mordacité ; *loco* désignait plutôt le bouffon difforme ou atteint de quelque perturbation de l'esprit ; *enano*, c'est le nain. Tous ces gens étaient regroupés à l'époque sous l'appellation très significative de *hombres de placer*, «hommes de plaisir» littéralement, en ce sens que leur fonction, comme nous allons le voir, était de divertir, d'amuser, de jouer. Pour résumer, il y avait à la cour deux sortes de bouffons : les premiers étaient ceux qui étaient affectés de difformités physiques, accompagnées ou non de troubles de l'esprit ; puis, ceux qui, exempts de quelque déficience que ce soit, amusaient, voire choquaient (d'où, probablement le terme même de *chocarrero*), par leur mordacité ; ces derniers étaient à proprement parler les *truhanes*. Ceux-là surtout furent jaloués et détestés.

Des uns et des autres, comme en témoigne Covarrubias, les rois de la Maison d'Autriche raffolaient⁸. Il n'est que de lire les recommandations que Charles Quint fit à son fils en 1543 dans les Instructions de Palamós pour comprendre combien ce dernier –Philippe II– s'était entiché de ses bouffons : «[...] *no haréis tanto caso de locos, como mostráis tener condición a ello, ni permitiréis que no vayan a vos tantos como iban no será sino muy bien hecho*».

En effet, depuis son plus jeune âge, le prince Philippe vivait entouré de ses bouffons et de ses nains, ce qui ne laissait pas d'étonner les visiteurs étrangers, tels Soranzo, l'ambassadeur vénitien qui, venu en Espagne en 1563 durant les cortes de Monzón, s'étonne que le Roi Prudent passe une grande partie de la journée à s'amuser avec ces curieux personnages¹⁰.

D'ailleurs, intronisé comme nouveau roi du Portugal en 1581, il partit trois ans à Lisbonne et n'emmena avec lui pas moins de quatre bouffons. Dans les lettres écrites à ses filles depuis Lisbonne, il mentionne très fréquemment et de façon toujours affectueuse un fou nommé Morata, que le monarque semblait beaucoup apprécier malgré son mauvais caractère, ainsi qu'une certaine Magdalena¹¹. Il s'agissait de Magdalena Ruiz¹², attachée un temps au service de

8. Cf. l'impressionnante somme d'informations sur les bouffons de la cour d'Espagne fournie par Carl Justi, *Velázquez y su siglo* [traduit de *Velázquez und sein Jahrhundert*, 1953], Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 566-593.

9. Instructions de Carlos V a Felipe II (*Palamós, 4 de mayo de 1543*), in Manuel Fernández Álvarez, *Corpus Documental de Carlos V (5 vols)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975, II, p. 97 y 99.

10. Cf. Luis Peñalver Alhambra, *De soslayo: una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Madrid, Fernando Villaverde, coll. « Letra redonda », 2005, p. 43.

11. Louis Prosper Gachard, *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage en Portugal (1581-1583), publiées d'après les originaux autographes conservés dans les archives royales de Turin*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1884, p. 67-69, 87, 93, 95, 102, 122-23, 134, 140, 166, 168-69, 176, 181, 191-92, 198, 203, 207.

12. Elle fut d'abord au service de Jeanne d'Autriche, princesse du Portugal ; puis à celui des

sa fille aînée, Isabelle Claire Eugénie, auprès de qui elle fut représentée dans le tableau intitulé *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, attribué à Alonso Sánchez Coello¹³.

Un autre fou très apprécié du monarque fut Miguel de Antona qui, de 1563 à sa mort en 1575, resta au service du Roi Prudent¹⁴. Par les dépenses engagées pour l'habiller, on sait qu'il était revêtu d'un manteau jaune et avait une saie, des chausses et une petite cape marron et verte. On habillait aussi sa fille et le mari de cette dernière, sans oublier le valet qui était au service de ce fou de cour¹⁵.

Il semble que le nombre de bouffons s'accrut à la cour d'Espagne sous Philippe III et surtout sous Philippe IV. Sous le règne de ce dernier, nains et bouffons furent légion au palais. En 1605, année de la naissance de Philippe IV, la fille aînée de Philippe II, Isabelle Claire Eugénie, alors gouvernante des Pays-Bas, envoya de Flandres un cadeau pour l'héritier : un nain nommé Bonamí, qui serait ensuite remplacé par le dénommé Soplillo. De même, le premier héritier mâle de Philippe IV, Baltasar Carlos (prématurément décédé en 1646) passa son enfance en compagnie de Francisco Lezcano, dit le biscaïen, et l'infante Marguerite-Thérèse vécut ses jeunes années entourée des nains Maribarbola et Nicolasito (représentés à ses côtés dans *Les ménines*)¹⁶. Adulte, le roi vécut en compagnie de ses bouffons.

Ils étaient très bien traités, richement vêtus et mangeaient fort bien¹⁷. Bien qu'ils n'eussent jamais été considérés comme des serviteurs à qui l'on aurait attribué une mission déterminée (d'où le fait que l'on ne trouve pas à leur sujet dans les documents d'archives d'actes de nomination ni d'attestations de versement de salaires¹⁸), quelques-uns occupèrent tout de même certaines charges au palais, certes modestes telles que valets de chambre (*ayudas de cámara*), mais qui supposaient une certaine distinction. Ainsi, par exemple, Gonzalo de Liaño, dit «Gonzalillo», fut envoyé par Philippe II à diverses reprises en Italie pour y

infantes Claire Eugénie et Catherine-Michèle et toujours au service du roi lui-même.

13. Musée du Prado, n° P00861. Sur ce tableau, cf. Erica Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in art*, New York, Phaidon Publishers Inc., 1957, p. 37-38; sur les bouffons de Philippe II et les portraits de bouffons réalisés sous son règne mais qui ont été perdus, cf. Maria Kushe, *Retratos y retratadores. Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, p. 447-452.

14. Sur Miguel de Antona, cf. José Moreno Villa, *op. cit.*, p. 62-63; Florentino Zamora Lucas, « Felipe II y su bufón Miguel de Antona en los comienzos del Monasterio de El Escorial », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71, 1 y 2, 1963, p. 171-201; Fernando del Castillo Durán, *Los locos de Felipe II*, Barcelona, Editorial CIMS, 1998, p. 59-63.

15. José Moreno Vila, *op. cit.*, p. 61-63.

16. Fernando Bouza, « Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones », in José Alcalá-Zamora et Queipo de Llano (eds.), *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, p. 31-32.

17. Sur les vêtements somptueux dont les aristocrates espagnols revêtaient parfois leurs bouffons, cf. Diane Pamp de Avalue-Arce, Introduction à : *Francesillo de Zúñiga, Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, p. 31-32.

18. José Moreno Villa, *op. cit.*, p. 16.

faire l'acquisition d'œuvres d'art. Le monarque le récompensa de ses bons et loyaux services en le nommant huissier de la chambre (*portero de cámara*)¹⁹.

Combien de bouffons séjournèrent à la Cour ? Selon José Moreno Villa, archiviste du Palais Royal, de 1563 à 1700, cent vingt-trois «hommes de plaisir» (fous, nains, noirs et enfants) y sont passés, soit un par an ; le goût pour les bouffons semble donc avoir atteint à la cour madrilène des sommets jamais égalés ailleurs. Le phénomène se vérifie à tous les règnes et fascine les étrangers. Ainsi, l'ambassadeur de France s'étonne en 1628 de voir une série de portraits de bouffons trônant dans le couloir qui mène au bureau du sévère Olivares, le favori de Philippe IV : «[...] cette galerie où j'avais passé en entrant dans son cabinet (c'est une petite galerie toute pleine de portraits de fols de toute sorte de manière).»²⁰

Les documents d'archives ne fournissent guère d'informations détaillées à leur sujet, si ce n'est leur date d'arrivée au palais, la mention des cadeaux qu'on leur offre, des vêtements qu'on fait confectionner pour eux, leurs rations et leur date de décès. Cependant, dans la documentation, la mention de la ville de Saragosse comme lieu de provenance de nombreux bouffons nous met sur une piste importante : celle de l'hôpital des fous de cette ville. Sans doute ce célèbre asile, destiné à accueillir tous les fous, sans aucune distinction de nationalité ou d'origine, était-il une véritable pépinière de bouffons, un vivier où l'on venait chercher des personnages hauts en couleur. La cour se fournissait en bouffons dans les hôpitaux de fous de l'époque, Saragosse et Tolède notamment. Ils y étaient renvoyés lorsque, pour une raison quelconque, ils cessaient d'être les bienvenus à la cour ou tout simplement lorsqu'ils détonnaient trop et s'adaptaient mal²¹.

Il est curieux de constater qu'un pont s'établissait entre le microcosme raffiné de la cour et celui des hôpitaux de fous. On est en droit de s'interroger sur les raisons qui poussaient ainsi le roi et les nobles, dans le cercle de raffinement extrême qui était le leur, à s'entourer de ces figures difformes, image de la laideur et de la déchéance humaine. De même, quels purent être les motifs des peintres de cour pour les représenter aussi souvent ?

Le fin connaisseur des archives du Palais que fut Moreno Villa y a vu : «[...] *un signo de los tiempos, un acento o estilo peculiar de la época, un detalle barroco [...] un superfluo gracioso, tan inútil como cordial y ameno.*»

Cependant, la fascination pour les bouffons semble surtout renvoyer au goût immodéré de l'époque classique pour tout ce qui étonne, émerveille et résume le grand mystère d'un univers qui échappe au déchiffrement²². Au XVII^e siècle, il y a eu un vif engouement pour la littérature des *mirabilia* et des choses curieuses et

19. Salvador Salort Pons, Suzanne Kubersky, « Gonzalo de Liaño, dwarf and artistic agent of Philip II. Part I », *The Burlington Magazine*, 1243, vol. 148, abril 2007, p. 224-231.

20. Archives des Affaires Étrangères, Correspondance politique. Espagne, tome 15, fol. 285v. *M. de Bautru. Relation de la première conférence que j'ai eu[e] avec M. le comte-duc, du 27 novembre 1628*, cité par Jonathan Brown and John Elliott, « Further observations on Velázquez's Portraits of Jesters at the Buen Retiro », *Gazette des Beaux-Arts*, 98, 1981, p. 191-192.

21. Moreno Villa, *op. cit.*, p. 18.

22. Luis Peñalver Alhambra, *op. cit.*, p. 35.

un goût prononcé pour les collections d'objets²³. Le monde était perçu comme un «labyrinthe poétique» que l'homme ne comprenait pas ; le monstre participait de ce mystère insondable²⁴. La présence des nains et des êtres difformes à la cour est sans doute à mettre en relation avec l'existence des cabinets de curiosités où l'on conservait toutes sortes d'animaux exotiques, d'antiquités et d'objets hétéroclites²⁵.

C'est ainsi que les rois et les collectionneurs privés espagnols commencèrent à acheter des tableaux de personnages hors du commun ; parmi eux, les portraits de fous et de bouffons devinrent un véritable genre pictural. Ces toiles étaient notamment destinées à orner les palais où la cour se retirait pour se divertir.

Sans doute ces collections, de même que la fascination pour les bouffons (qu'ils soient ou pas des nains), traduisaient-elles le désir et la tentative, malgré tout, de contrôler un monde qu'on ne comprenait pas, de domestiquer la monstruosité en l'hébergeant sous forme réduite, tel un jouet. Cette assimilation des bouffons à des jouets est perceptible à travers les surnoms dont on les affublait, souvent des diminutifs ou des appellatifs enfantins. Covarrubias qualifie d'ailleurs les nains de la cour de «jouets pour rire» (*juguetes de burlas*)²⁶. Il est fort possible que ces bouffons accueillis au Palais aient représenté une sorte d'altérité domestiquée devant laquelle les tenants du pouvoir pouvaient succomber dès lors qu'ils ne représentaient qu'un danger hypothétique.

Ils symbolisaient aussi un espace de liberté dans cette cour à l'étiquette rigide. Transgressions vivantes à l'intérieur de l'ordre établi, prévues et permises par celui-ci, les bouffons le renforçaient. Ils étaient des fous domestiqués, «innocents» et inoffensifs, qui ne remettaient pas en cause l'ordre établi. Ceux qui sortirent de leur rôle d'amuseurs et abusèrent de l'impunité dont ils jouissaient, ceux qui allèrent trop loin, ceux-là furent exclus de l'espace courtisan ou même éliminés comme nous allons l'étudier à présent.

23. José Miguel Morán, Fernando Checa, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

24. Elena del Río Parra, *Una era de los monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Ediciones Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, p. 19-62; sur la fascination exercée à cette époque par la difformité, cf. *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* (catálogo de la exposición), Madrid, Biblioteca Nacional, 2000, cf. en particulier: Nuria Valverde, Javier Moscoso, « Los monstruos y los libros », p. 40-73.

25. Sur les cabinets de curiosités, cf. Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003 ; Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, A. Biro, 1998 ; Horst Bredekamp, *La nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot Éditeur, Arts et sciences, 1996 ; Christine Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004.

26. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 437, s. v. *enano*.

2. USAGE DE SON IMPUNITÉ PAR LE BOUFFON.
LA LIBRE PAROLE ET SES LIMITES

Selon l'italien André Alciat, auteur d'un célèbre recueil d'*Emblèmes* (1531), l'animal à qui ressemblent le plus les bouffons, qu'il assimile à des parasites, est le crabe qui a les yeux vifs, le ventre plein, les bras armés²⁷. Dans l'emblème intitulé *Contra los truhanes*, il s'adresse aux bouffons en ces termes : «*A ti truan a queste don conviene, / que ansi tienes los ojos abiuados, / la lengua armada, el vientre que sostiene / muy grande carga quando en los dorados / palacios, gracias dices injuriosas / Andando entre las mesas suntuosas*²⁸.»

Dans son commentaire des emblèmes d'Alciat, Diego López justifie cette assimilation en insistant sur l'arme du bouffon, sa langue acérée qui n'épargne personne :

*Estos dones [del cangrejo] convienen a tus costumbres. Éstos tienen los ojos veladores y muy mucha orden de brazos armados con tenaza y tiene[n] muy grande vientre; así tienes tú el vientre largo con la gordura grande y los pies ligeros y los agujijones convenientes al pie porque tienes necesidad de ser ligero cuando espacioso en las encrucijadas y en los asientos de las mesas andas de una parte a otra y diciendo mal contra otros, echas apodos graciosos, leyendo salsa como algunos y si decimos salsa diremos arrojias y dices gracias falsas con que dices mal de unos por dar gusto y entretenir a otros*²⁹.

Ce qui caractérise en propre le bouffon, c'est sa liberté de parole, qui va de pair avec son acuité d'esprit et l'impunité dont jouit le fou depuis le droit romain. L'existence de bouffons dans les cours d'Espagne est attestée depuis le VI^e siècle. Toutefois, il semble que ces traits si caractéristiques que sont l'acuité d'esprit, la spiritualité et la mordacité du bouffon – ce penchant à mordre en révélant les défauts d'autrui – furent de notoriété publique au XV^e siècle en Italie. Ainsi, selon un document d'archive, c'est en Lombardie que furent appelés «bouffons» : « ceux qui dans les cours simulent la folie » ; il semble que parmi ces derniers certains pratiquaient même des formes de chantage et qu'il fallait les acheter pour les faire taire³⁰.

27. André Alciat, *Toutes les emblèmes* (Éditions de 1558 et 1564), Paris, Aux amateurs de livres, 1989, emblème 91.

28. Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas [Lion, 1549]*, edición de Rafael Zafra, Barcelona, Liberdúplex, 2003, p. 47.

29. Diego López, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, Nájera, en casa de Juan de Mongastón, 1615, fol. 242.

30. Muratori, *Antiq. Italicae. II 1739, cols. 840-842* ; cité par Moreno Villa, *op. cit.*, p. 17. Cette origine géographique de *bufones* est corroborée par la réponse qu'Alphonse le Sage fit à Guiraut Riquier de Narbonne, poète provençal qui résida à la cour du célèbre monarque castillan et lui adressa en 1274 une « Suplicació al rey de Castela per lo nom dels juglars ». Le monarque lui répondit l'année suivante que le terme de *juglar* était réservé « a los que tañen instrumentos » et que ne pouvaient porter ce nom « [...] los que en las cortes se fingen locos, sin vergüenza de nada, pues éstos se llaman *bufones*, al uso de Lombardía », cité par Diane Pamp de Avalor-Arce, introduction à *Francesillo de Zúñiga*, *op. cit.*, p. 26-27.

À partir du règne de Charles Quint, certains bouffons se rendirent célèbres par leur libre parole. Prenons trois exemples, choisis sous différents règnes des Habsbourg d'Espagne.

Tout d'abord, celui de don Francesillo de Zúñiga, bouffon de Charles Quint, auteur d'une chronique et de lettres exquises où il commente ironiquement certains événements. Par ses mots blessants, ce bouffon suscita de grandes antipathies et eut une fin tragique : il fut assassiné³¹.

2.1 Don Francesillo de Zúñiga, bouffon de Charles Quint

Comme d'autres bouffons espagnols, avant d'arriver à la cour, Francés de Zúñiga, plus connu sous le nom de Francesillo de Zúñiga, fut placé au service de la maison d'un noble, en l'occurrence du duc de Béjar, don Álvaro de Zúñiga, dont il prit d'ailleurs le nom. Né vers 1480, il était probablement nouveau-chrétien ; en tout cas, il l'affirme à plusieurs reprises dans son livre. Il était petit et gros et n'avait hérité d'aucun bien de fortune. Ses avoirs étaient au début son aiguille et son dé de tailleur, métier qu'il exerçait à Béjar (province de Salamanque). Il se maria vers 1505 et eut des enfants à qui plus tard il procura maints offices et bénéfices depuis sa position privilégiée à la cour. Il ne gagnait guère d'argent comme tailleur mais il acquit bientôt une réputation d'homme d'esprit qui lui ouvrit les portes de la maison seigneuriale du duc de Béjar, sans doute comme bouffon, et bientôt celles du palais de Charles Quint dont il dissipait la mélancolie. Il resta six ans à son service³².

Ses *Épîtres* et sa *Chronique burlesque de l'Empereur*, qui furent largement diffusées, sont pleines de ses piques auxquelles personne, pas même les membres de la famille royale ni les figures les plus en vue de la cour impériale, n'échappa. Les célèbres brocards du bouffon provoquaient autant l'hilarité des courtisans que la crainte de ces derniers d'être pris pour cible. Parmi ses victimes de prédilection, se trouvèrent les employés de la douane de Séville, souvent d'origine portugaise, qu'il accusait de judaïser en secret, ce qui lui valut une rouée de coups que ces derniers lui firent administrer³³.

31. Sur la vie de ce bouffon, cf. Juan Menéndez Pidal, « El bufón de Carlos V, D. Francesillo de Zúñiga : cartas inéditas, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XX (1909), p. 182-199 ; XXI (1909), p. 72-95 (également publié dans Juan Menéndez Pidal, *El bufón de Carlos V, D. Francesillo de Zúñiga : cartas inéditas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1909) ; Fernando Videgáin Agós, *Francesillo de Zúñiga, bufón del emperador*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1973 ; Diane Pamp de Avalle-Arce, introduction à : Francesillo de Zúñiga, *op. cit.*, p. 37-47 ; José A. Sánchez Paso, « La vida de don Francés », in Don Francés de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 1989, p. 11-58 ; José A. Sánchez Paso, présentation de : Don Francés de Zúñiga, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Béjar, Valdepalacios ediciones, 2004, p. 9-15.

32. Cf. Diane Pamp de Avalle-Arce, introduction à Francesillo de Zúñiga, *op. cit.*, p. 37-48.

33. « Contempla alma cristiana, / en oyendo esta oración, / qué hiciera la Inquisición / si entrara por la Aduana », cité par Fernando Bouza y José Luis Beltrán, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Madrid, Mondadori, 2004, p. 89.

En 1527, sa chronique plaisante aurait commencé à circuler sous forme manuscrite : elle comprenait les annales burlesques de la cour depuis la mort de Ferdinand le Catholique et l'arrivée en Espagne de Charles Quint, jusqu'au retour de la cour à Valladolid un an après les noces de l'Empereur. L'ouvrage eut un grand succès, mais les pointes mordantes du bouffon suscitèrent l'indignation de ceux qui furent pris pour cibles. Notre drôle crut alors opportun de se mettre à l'abri dans la petite propriété qu'il avait acquise grâce aux faveurs obtenues. Un peu plus tard, il revint auprès de Charles Quint mais un jour, alors qu'à Tolède l'Empereur préparait un voyage en Italie, don Francés fit une plaisanterie déplacée sur la fidélité de quelques nobles proches de Charles Quint, provoquant la colère de ce dernier et l'expulsion du bouffon. Son ancien maître, le duc de Béjar, le protégeait encore mais bientôt il décéda et sa veuve hérita de son duché à Béjar ; en octobre 1531, don Francés fut nommé *alguazil mayor* de Béjar, accomplissant ainsi son rêve d'obtenir une charge publique. Mais son repos fut de courte durée car le 2 février 1532, deux Grands de Castille, qu'il avait qualifiés respectivement de « fils de la pauvreté » et de « sac vide » ou encore « chèvre des montagnes morte sans confession³⁴ », le firent poignarder par un homme de main³⁵. On raconte qu'à sa femme affolée de le voir blessé et qui demandait ce qui s'était passé, le bouffon répondit : « Rien, Madame, si ce n'est qu'on a tué votre mari ».

Il s'agit d'une intéressante figure qui conjugue deux facettes : le bouffon et l'homme de lettres. Comme dans le cas de Francisco López de Villalobos, écrivain et médecin espagnol du XV^e siècle et début du XVI^e siècle³⁶, sa langue de bouffon, acerbe et burlesque, put l'élever au rang d'homme de lettres³⁷. Toutefois, ces deux uniques cas connus de « bouffons écrivains » n'autorisent pas à parler de « littérature bouffonesque » espagnole, en tout cas pas au sens strict³⁸.

Quoi qu'il en soit, cette libre parole – trop libre au goût de certains – pouvait aussi déranger et conduire les bouffons devant l'Inquisition, comme ce fut le cas pour Francisco Bazán dont le portrait fut brossé par Juan Carreño de Miranda vers 1684-1685³⁹.

34. *Ibid.*, p. 89.

35. Juan Menéndez Pidal, *op. cit.*; introducción de Diane Pamp de Avalle-Arce, a: *Francesillo de Zúñiga*, *op. cit.*; introducción de José A. Sánchez Paso, *op. cit.*

36. Sur López de Villalobos, cf. Beth S. Tremallo, *Irony and self-knowledge in Francisco López de Villalobos*, Nueva York, Londres, Garland, 1991 ; Ninfa Criado, « Algunas noticias del médico y escritor Francisco López de Villalobos », in Esteban Torre (ed.), *Medicina y Literatura III : actas del III Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Real Colegio de Médicos de la provincia de Sevilla (3, 4 y 5 de abril de 2003), Sevilla, Padilla Libros, 2003, p. 141-166.

37. Cf. Fernando Bouza y José Luis Beltrán, *op. cit.*, p. 87.

38. Cf. Francisco Márquez Villanueva, « Literatura bufonesca o del loco », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXIV, 1985-86, p. 501-528 ; *idem*, « Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca », in Sotelo Vásquez Adolfo (coord.); Cristina Carbonell Marta (ed.), *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 393-431.

39. Juan Carreño de Miranda, *El bufón Francisco Bazán* (Musée du Prado, numéro de catalogue : P00647).

2.2 Francisco Bazán, bouffon de Charles II, devant l'Inquisition

Francisco Bazán, bouffon qui arriva au palais en 1675, provenait, comme d'autres, de l'hôpital des fous de Saragosse et avait été amené à la cour de Charles II par Jean José d'Autriche, fils bâtard de Philippe IV. Le bouffon était surnommé *Âme du Purgatoire* car sa folie consistait à croire qu'il se trouvait dans ce lieu d'expiation. Autre caractéristique, il était doté d'une prodigieuse mémoire et les courtisans ne tardèrent pas à penser qu'il avait été envoyé auprès de Charles II par Jean José, le bâtard royal, tombé en disgrâce vers 1663, afin que ce bouffon, qui ne se séparait jamais du roi, lui servît d'espion et lui racontât par le menu les moindres faits et gestes du monarque⁴⁰.

Devenu suspect, Bazán fut dénoncé à l'Inquisition pour propos hérétiques (sans doute ses fameuses lubies relatives au Purgatoire) et emprisonné le 2 mai 1679. En avril de l'année suivante, les Inquisiteurs décidèrent de l'interner à l'hôpital des fous de Tolède au motif qu'il fallait éviter qu'il divulguât auprès des fidèles ses dangereuses croyances.

Cependant, en 1682, le roi, qui se languissait de son bouffon, le fit ramener auprès de lui⁴¹.

2.3 Barberousse, bouffon de Philippe IV

Enfin, Barberousse (*Barbarroja*) qui fut bouffon de Philippe IV de 1633 à 1649 –nous évoquerons tout à l'heure son portrait peint par Vélasquez–, connu une mésaventure semblable en raison de sa langue trop bien pendue : le roi lui ayant demandé un jour si dans son village d'origine, Valsáin, près de Ségovie, terre de pinèdes, on trouvait des olives, le bouffon répondit : « Monsieur, ni olives ni *olivares* », jouant sur les deux sens possibles du mot « *olivares* » (oliveraies, mais aussi bien sûr, le comte-duc d'Olivares, nom propre du favori du roi Philippe IV). L'impertinent fut banni de la cour et exilé à Séville un temps en 1634.

40. Fernando Bouza, *op. cit.*, p. 69 ; cf. *Diario de noticias de 1677 a 1678. Décima sexta parte de las misceláneas y papeles varios curiosos y manuscritos de D. Juan Antonio de Valencia Idiáquez*, cité de façon fragmentaire par Fernando Bouza, *Locos, enanos*, p. 82 ; cf. la transcription complète : Marqués de la Fuensanta y D. José Sancho Rayón, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877, LXVII, p. 99 (Sábado 13 de Marzo) : « Tiene el Rey un loco que le trujo D. Juan de Zaragoza, cuya locura es decir está él en el purgatorio; y tiene la mayor memoria que se ha visto, y discurre en todo muy bien; y los malcontentos dicen que mejor ha sabido S. A. lograr la espía del Rey que no Valenzuela, porque no se aparta el loco un punto del lado del Rey, y todo cuanto pasa sin faltar un ápice lo refiere a S. A., y no sólo esto, sino es lo que hizo y oyó cuarenta años ha; y como le lleven la locura adelante, es juicioso. »

41. Archivo Histórico Nacional, Inquisición, legajo 3148: Relación de las causas de fe pendientes desde el 15 de abril de 1682 hasta el 14 de julio de 1682.

3. LE BOUFFON REPRÉSENTÉ

À la Cour d'Espagne, les plus grands peintres brossèrent leurs portraits : Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello, Diego Vélasquez et Juan Carreño de Miranda⁴². Parmi ces toiles, une différence fondamentale s'établit entre celles que le Sévillan peignit de 1630 à 1640 et celles des peintres précédents.

3.1 Les portraits de bouffons et de nains avant Vélasquez

Avant Vélasquez, les artistes semblent avoir cherché fondamentalement à souligner ce qui, chez les nains et les bouffons, suscitait l'étonnement. Très souvent les peintres les représentaient à côté d'un personnage de très haut rang dont le bouffon soulignait par contraste la magnificence. Dans ces toiles, le noble ou la personne royale manifestent à son égard une attitude protectrice.

À la fin du XVI^e siècle, le thème du nain ou du bouffon est encore rare dans la peinture⁴³ et, à l'exception du tableau d'Isabelle Claire Eugénie avec Magdalena Ruiz, réalisé en 1586-87 par Sánchez Coello et conservé au Musée du Prado, il n'est pas utilisé dans les portraits de femmes. Dans cette dernière toile, le geste tutélaire de l'Infante dit assez combien l'autre est petite et fragile et combien, elle est noble et hautaine⁴⁴. Il s'agit d'un portrait d'apparat où le décor (le riche tapis au sol, la tapisserie de brocart du fond) indique que la scène se passe au palais. Y est représentée la future gouvernante des Pays-Bas. Les parallélismes et les contrastes sont frappants, fondés sur une série de ré duplications parodiques :

42. Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889, p. 49. Antonis de Mor, Moor ou More, hispanisé en Antonio Moro, brossa le portrait de Brusquet, bouffon et nain de Charles Quint, conservé au Musée du Louvre. Grosse tête, buste long, jambes courtes, traits durs et grossiers, il est revêtu d'un somptueux costume noir, coiffé d'un bonnet pointu ; il a l'épée au côté, une masse d'armes dans la main droite et pose la gauche sur un chien de grande taille. Au Musée du Prado se trouve le portrait d'un autre bouffon nommé Pejerón, peint par Moro. Voici comment le médecin Charcot le décrit au XIX^e siècle : « Les jambes courtes et grêles soutiennent un buste parfaitement développé, et on remarquera que les tibias ont subi l'incurvation caractéristique du rachitisme ; [...]. Une manche trop longue et qui retombe sur le poignet ne cache qu'imparfaitement la difformité de la main droite ».

43. Le premier portrait individuel de nain remonterait à 1515 : il s'agit du portrait intitulé *Ritter Christoph*, réalisé par H. Wertinger et conservé à Madrid au Musée Thyssen (cf. Maria Kushe, *op. cit.*, p. 447-448).

44. La posture est la même dans d'autres portraits de l'époque où le noble pose sa main d'un geste protecteur sur la tête d'un chien, comme dans le célèbre portrait peint par Titien en 1532-33 et conservé au Prado qui représente Charles Quint avec un chien ; cf. par exemple, le portrait de Jeanne du Portugal (*Doña Juana de Portugal*) peint en 1557, ou celui de l'archiduc Albert, œuvres de Sánchez Coello dans le catalogue de l'exposition de 1990 : Santiago Saavedra (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 19 et 27 respectivement. Dans d'autres portraits, c'est le bouffon qui pose à côté d'un chien de grande taille, par exemple dans le portrait anonyme conservé au Musée du Prado et intitulé *Don Antonio « El Inglés »*.

à l'image des deux petits macaques –animaux traditionnellement vus comme des doubles parodiques de l'homme– avec lesquels joue la naine, elle-même semble représentée comme double parodique de sa maîtresse. En effet, alors qu'Isabelle est richement habillée, coiffée d'un chapeau à plumes, Magdalena est en noir avec une coiffe de veuve. L'infante arbore un somptueux collier, manifestement de grand prix, terminé par un camée représentant le portrait de son père Philippe II, tandis que sa protégée porte un collier grossier qui se termine lui aussi par un camée représentant probablement le portrait de son époux ou de sa fille⁴⁵. Isabelle pose sa main gauche sur la tête de Magdalena. Comme le souligne Fernando Bouza, on a là « la folle » et l'Infante, la nuit et le jour, les ténèbres et la lumière⁴⁶.

Le nain est également représenté comme contrepoint d'une figure de jeune noble dans le portrait de doña Juana Mendoza, duchesse de Béjar, représentée avec un nain. Ce tableau, attribué généralement à Alonso Sánchez Coello, est daté approximativement de 1585⁴⁷. Selon Maria Kusche, la toile aurait été peinte, en réalité, vers 1593 par Sofonisba Anguissola⁴⁸ et représenterait Marguerite, duchesse de Savoie (née en avril 1589 et alors âgée de trois ou quatre ans, première fille de Catalina Michelle). Ce tableau, qui se fonde sur les portraits d'adultes avec enfants ou avec bouffons des cours espagnoles et italiennes, serait le premier à avoir introduit en Espagne le thème de l'infant ou infante royale accompagnée d'un autre enfant ou d'un bouffon⁴⁹.

Les portraits de princes et de bouffons ou de princes et de nains soulignent presque toujours l'attitude paternaliste des premiers, comme dans le portrait réalisé vers 1620 par Rodrigo de Villandrando, représentant Philippe IV avec son nain Soplillo⁵⁰. Les nains, comme les bouffons, amusaient les rois par leur petite taille. Les monarques appréciaient d'être représentés en leur compagnie : ces toiles soulignaient par contraste leur grandeur d'âme, leur noblesse et leur mansuétude. Représenter l'Infante d'Espagne entourée d'une naine et d'un nain, comme le fait Vélasquez dans *Les ménines*, permet de souligner sa beauté. Le tableau, intitulé à l'origine, *La famille*, témoigne aussi de l'intégration des bouffons dans le cercle familial.

45. Santiago Saavedra (ed.), *op. cit.*, p. 54-55 et 190.

46. Fernando Bouza y José Luis Beltrán, *op. cit.*, p. 79.

47. Cf. la reproduction du tableau : Santiago Saavedra (ed.), *op. cit.*, p. 201. Le tableau est conservé à Madrid dans la collection particulière du Marquis de Griñón.

48. Maria Kusche, *op. cit.*, p. 259-264. L'attribution du tableau à Sofonisba Anguissola est battue en brèche par Javier Portús Pérez qui estime que le tableau est bel et bien d'Alonso Sánchez Coello : cf. *Las tierras y los hombres del rey : Felipe II, un monarca y su época* (Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, Valladolid, 22 de octubre 1998 / 10 de enero 1999), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 339.

49. Maria Kusche, *op. cit.*, p. 262.

50. Rodrigo de Villandrando, *El príncipe Felipe, futuro Felipe IV, y el enano Soplillo* (Musée du Prado, numéro de catalogue : P01234).

3.2 Les portraits de bouffons et de nains peints par Vélasquez

Si Vélasquez représente parfois les nains comme des compagnons du prince, comme dans le *Portrait du Prince Baltasar Carlos avec un nain*⁵¹, il a aussi souvent peint les bouffons seuls, pour eux-mêmes. Dans ces portraits, ils ont cessé d'être des compléments des nobles, des faire-valoir de la grandeur royale, de la charité et de la miséricorde auliques⁵². Ces tableaux de nains et de bouffons, parfois énigmatiques en raison de la rareté des données d'époque concernant les personnages représentés, ont amené les spécialistes de la période à multiplier les hypothèses concernant les intentions du peintre lorsqu'il peignit ces tableaux. Notamment : s'agit-il vraiment de portraits de bouffons et de nains ayant vécu à la cour, susceptibles, dès lors, d'être identifiés ? Faut-il voir dans certains de ces portraits une dimension allégorique ?

Commençons par faire le point sur l'ensemble de ces portraits. Le Sévillan a représenté sept bouffons individuellement⁵³, auxquels il faut ajouter les deux nains de la reine, Nicolasito Pertusato et la naine Mari-Barbola, qui se trouvent dans *Les Ménines*, ainsi qu'un nain et un bouffon figurant dans les toiles précédemment évoquées : *Le prince Baltasar Carlos avec un nain* et *La leçon d'équitation du prince Baltasar Carlos*.

À première vue, ces deux derniers tableaux semblent témoigner non seulement de l'intégration des bouffons dans les scènes de la vie quotidienne mais encore, concernant le premier, de la présence assez constante des nains ou des bouffons auprès des membres de la famille royale, y compris pendant les séances de pause où le peintre réalisait leur portrait.

3.2.1 *Le prince Baltasar Carlos avec un nain et La leçon d'équitation*

Le prince Baltasar Carlos avec un nain, conservé au Musée des Beaux Arts de Boston, aurait été peint en réalité vers mars 1632⁵⁴. On a pu affirmer que le nain pourrait être un ajout postérieur ou encore qu'il pourrait s'agir d'un tableau dans le tableau⁵⁵. Or, la présence du nain qui accompagne le Prince n'a rien d'insolite, bien au contraire. Le tableau paraît offrir un instantané d'une de ces scènes familières dans l'atelier du Sévillan. Le jeune nain du premier plan est vêtu,

51. Boston, *Museum of Fine Arts*.

52. Certains critiques vont même jusqu'à dire que le Sévillan a ouvert la voie à un nouveau genre pictural : la bouffonnerie (la « *bufonería* »).

53. On les identifie habituellement de la façon suivante : le bouffon de Philippe IV appelé « Pablillos de Valladolid » ; le nain « El Primo » ; « Francisco Lazcano dit le Biscaïen » ; « Juan Calabazas » ; « Sebastián de Morra » et « Don Antonio l'Anglais ».

54. Sur la date controversée de ce tableau, cf. Jonathan Brown, John H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 1985, p. 270; Antonio Domínguez Ortiz, Julián Gallego, Alfonso E. Pérez Sánchez, *Vélasquez* [traduit de l'espagnol par Michèle Fageol ; 1^{re} ed. 1990, Museo del Prado], Paris, Éditions Hersher, 1991, p. 206.

55. Antonio Domínguez Ortiz, Julián Gallego, Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 206-211.

comme les garçonnetts de l'époque, de vêtements longs. Élément dynamisant de la composition⁵⁶, il sert à accentuer le contraste entre la pose hiératique de Baltasar Carlos et l'impression de mouvement qui se dégage de son attitude corporelle. Tout se passe comme s'il avait été intercepté par hasard dans le champ de vision du peintre alors que ce dernier réalisait le portrait de l'héritier du trône. Le nain semble veiller à ne pas masquer celui-ci et son regard, tourné vers la gauche, oriente celui du spectateur vers le Prince. Le nain semble observer attentivement quelque chose sur sa gauche, avec curiosité, comme si son attention était attirée par une présence en dehors du tableau. Une tension dialectique s'instaure dès lors entre prince et bouffon qui crée un impact émotionnel : la pose majestueuse de Baltasar Carlos, la sérénité de son visage, entrent en opposition avec l'attitude spontanée du nain et la légère inquiétude qui se lit dans son regard.

De même, entre leurs attributs respectifs, divers parallélismes et correspondances s'instaurent. L'héritier, qui flotte dans une mer de riches étoffes rouges, est entouré des insignes de la majesté : il porte le bâton de commandement dans sa main droite tandis que la gauche est posée sur le pommeau de l'épée ; un chapeau orné d'une plume est placé à côté de lui sur un coussin rouge et or, autant de symboles de son rang de général en chef. Au premier plan, le nain porte dans chacune de ses mains, respectivement, une pomme et un hochet. Diverses interprétations ont été proposées. Pour Fernando Marías, si le Prince arbore les attributs du pouvoir, le nain porte, comme pour mieux les éloigner de Baltasar Carlos, deux symboles de la sensualité et des plaisirs de l'enfance : une pomme et un hochet⁵⁷, interprétation corroborée par Jonathan Brown pour qui le tableau commémore les cérémonies qui eurent lieu lors de la prestation de serment des Cortès de Castille au jeune Baltasar Carlos le 7 mars 1632 : la pomme et le hochet seraient à interpréter comme des jouets qu'il convient

56. Dans maints portraits de rois, reines ou de nobles à cette époque, les éléments de composition que sont les chiens, parfois les singes, les enfants, les nains, les bouffons ou encore les noirs permettent d'apporter un contrepoint dynamique à la pose hiératique du personnage portraituré. Le jeune nain représenté comme compagnon favori du jeune Prince dans le tableau conservé à Boston trouve probablement son précédent dans le portrait de la reine Henriette de France, épouse du roi Charles I^{er} d'Angleterre, réalisé vers 1632 par Antoine Van Dyck (*National Gallery* de Whashington). La reine, alors âgée de trente-quatre ans, est représentée en compagnie de son nain, Jeffrey Hudson, et d'un singe. Ce nain, qui l'accompagna jusqu'à sa mort, était âgé de quatorze ans à l'époque où fut réalisé le portrait. Cf. Arthur Wheelock, « The Queen, The Dwarf and the Court : Van Dyck and the Ideals of the English Monarchy » in Hans Vlieghe (ed.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and refutations*, Turnhout (Belgium), Brepols Publishers n. v., 2001, p. 151-166. Sur les rapports possibles entre les deux tableaux, cf. Jonathan Brown (dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 1999, p. 143-151, en particulier p. 147. Voir aussi le portrait de la marquise *Elena Grimaldi Cattaneo*, accompagnée par un serviteur noir qui la protège du soleil avec une ombrelle, peint par Van Dyck vers 1623 (*National Gallery* de Whashington). Cf. les reproductions des deux portraits dans Susan Barnes [et al.], *Van Dyck : a complete catalogue of the paintings*, New Haven, London, Yale University Press, 2004, p. 190 et 523.

57. Fernando Marías, *Velázquez, pintor y criado del rey*, Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 1999, p. 104.

d'éloigner du futur monarque⁵⁸. Dans un autre ouvrage, Jonathan Brown, suivi par Salvador Salort Pons, y voit des allusions, respectivement, au sceptre et au globe terrestres, typiques de l'iconographie royale⁵⁹.

Pour notre part, il nous apparaît que ce tableau, tout en exaltant la majesté de Baltasar Carlos, offre une image rassurante et protectrice du nain, représenté comme le compagnon de jeu idéal du jeune Prince. Dans ce contexte, il est permis de supposer que le hochet, que le nain arbore tel un caducée, comme s'il encourageait le prince à le suivre⁶⁰, est revêtu ici de son symbolisme magique traditionnel : il s'agit d'un élément de protection destiné à repousser les mauvais esprits et à le protéger du mauvais œil, de même que la clochette ou les grelots, amulettes protectrices représentées dans de nombreux portraits d'enfants royaux ou de familles nobles au XVII^e siècle : Anne d'Autriche, peinte en 1602 par Pantoja de la Cruz⁶¹ ; Philippe Prosper d'Autriche, portraituré en 1659 par Vélasquez⁶², etc., ainsi que les ex-voto offerts aux Images Sacrées sous forme de tableaux représentant des enfants avec ces mêmes amulettes⁶³. Le hochet d'argent

58. Jonathan Brown (dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck, op. cit.* Sur la représentation théâtrale de ces mêmes cérémonies par Mira de Amescua, cf. Jean-Louis Flecniakoska, « *La Jura del Príncipe, Auto sacramental* de Mira de Amescua, et l'histoire contemporaine », *Bulletin Hispanique*, 51, n° 1, 1949, p. 39-44.

59. Jonathan Brown, y John H. Elliott, *op. cit.*, p. 60. Salvador Salort Pons, *Diego Velázquez, pintor (1599-1660)*, Madrid, Editorial Arco Libros, 2008, p. 126.

60. C'est en tout cas l'intéressante interprétation de Carl Justi, *op. cit.*, p. 386.

61. Madrid, *Monasterio de las Descalzas Reales*.

62. Vienne, *Kunsthistorisches Museum*.

63. On remarque aussi que le jeune nain est vêtu d'un habit vert sombre recouvert d'une sorte de tablier qui descend jusqu'aux pieds, conformément aux us et coutumes de l'époque : les garçonnets étaient vêtus de vêtements longs, souvent pourvus de grandes manches qui tombaient depuis le haut des épaules et qui permettaient de les saisir facilement ; cf. par exemple le portrait peint par Vélasquez vers 1632 : *Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis* (Prado, n° P 01196). La mère tient son fils par l'une de ses manches. Celui-ci est vêtu d'un vêtement qui descend jusqu'aux pieds et une cloche est accrochée à sa ceinture. Il est possible que la fonction de ces habits féminins dont on déguisait les garçonnets ait été d'éviter le mauvais œil. Quant aux hochets, qui servaient à amuser les plus petits, ainsi que les cloches, qui permettaient sans doute aussi de localiser facilement l'enfant, ils avaient également vocation à servir d'éléments protecteurs contre les mauvais esprits, de même que les amulettes, comme cela a été établi par exemple par Manuela B. Mena Marqués à propos du portrait de *Don García de Médicis* réalisé vers 1550 par Agnolo di Cosimo, dit Bronzino (Musée du Prado). Né en 1545, García de Médicis (1547-1562) était le septième enfant (le troisième fils) du grand-duc de Toscane, Cosme I^{er}, et de Léonore de Tolède. Dans ce tableau, l'enfant tend vers le spectateur un hochet auquel est accrochée une pierre précieuse. La mortalité infantile était très élevée à cette époque et ces amulettes étaient censées protéger les enfants contre toutes sortes de maux. Cf. par exemple les hochets (*sonajeros*) en argent, utilisés pour amuser et protéger les enfants conservés au Musée Ethnographique de Zamora, les ceintures à amulettes conservées à la *Casa Museo de Sorolla* (Madrid), au Musée National des arts décoratifs (Madrid) et au Musée de la Pharmacie Hispanique (*Museo de la Farmacia Hispana* de Madrid), ainsi que divers tableaux datant des XVI^e et XVII^e siècles, représentant des enfants avec leurs amulettes protectrices (hochets, clochettes, etc.) reproduits dans la très belle étude de Luisa Abad González, Francisco J. Moraleja Izquierdo, *La colección de amuletos del Museo diocesano de Cuenca*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, p. 70-80. Cf. aussi le commentaire que fait

brandi par le nain dans le portrait de l'Infant Baltasar Carlos ressemble d'ailleurs à s'y méprendre à l'un des hochets conservé au musée diocésain de Cuenca⁶⁴.

Quant à la pomme, elle est un symbole bien connu de richesse : nous pensons, par exemple au Jugement de Pâris, illustré, entre autres, dans le tableau peint vers 1638-39 par Rubens⁶⁵. Le bouffon veille donc sur le Prince, éloignant de lui tous les maux et lui assurant la richesse.

Dans l'autre toile, *La leçon d'équitation*, à gauche, derrière le cheval de Baltasar Carlos, on aperçoit un nain dont on a pu dire, en raison de son hydrocéphalie, qu'il pourrait s'agir de Francisco Lezcano⁶⁶. Ce dernier était au service du Prince depuis 1634 et Vélasquez aurait aussi brossé son portrait individuel en 1636⁶⁷.

3.2.2 L'engouement pour les bouffons et leurs portraits sous Philippe IV

Il est fort possible que ces portraits de bouffons représentés seuls n'aient pas été peints à la demande du roi ; en effet, tous les bouffons représentés ne lui appartenaient pas : quelques-uns étaient au service du frère du roi, le Cardinal-Infant, et du prince Baltasar Carlos et deux d'entre eux étaient à la reine ; en second lieu, le peintre n'a peint aucun des six bouffons préférés du roi⁶⁸. Rien ni personne n'obligeait donc le Sévillan à les peindre. C'est donc par volonté personnelle qu'il réalisa tous ces portraits. C'est d'ailleurs à son époque, c'est-à-dire, sous le règne de Philippe IV, que les tableaux de bouffons commencèrent à couvrir les murs du Palais. Le phénomène est remarquable car soudain c'est comme si ces tableaux entraient en relation analogique avec les galeries de portraits royaux. Comment expliquer ce phénomène ? Certes, l'étiquette bourguignonne, introduite en Espagne par Charles Quint, avait prévu la présence à la cour des fous, nains, musiciens et chanteurs⁶⁹. Toutefois, les bouffons n'étaient pas soumis à l'étiquette de cour⁷⁰ et, à notre connaissance, il n'est pas fait allusion à ces derniers, au moins pas dans les textes que nous avons

Manuela B. Mena du portrait de *Don García de Médicis* réalisé vers 1550 par Agnolo di Cosimo, dit Bronzino (Musée du Prado) in Antonio Sarría Checa, « Retratos de niños obesos en el Museo del Prado », *Revista española de obesidad*, vol. 8, n° 2, marzo-abril 2010, p. 93-101. Sur le *mal de ojo* en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles, cf. Jacobo Sanz Hermida, *Cuatro tratados médicos sobre el mal de ojo* (estudio, edición y notas de Jacobo Sanz Hermida), Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001.

64. Cf. Luisa Abad González, Francisco J. Moraleja Izquierdo, *La colección de amuletos*, p. 152.

65. Musée du Prado, n° P01669.

66. Antonio Domínguez Ortiz, Julián Gallego, Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 206.

67. *Ibid.*, p. 320.

68. Manuel de Gante ; Miguel Soplillo ; Antonio Bañules, Juan Redondo, Francisco Moreno et Manuel Gómez.

69. Cf. Julián Gallego, « Manías y Pequeñeces », *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, p. 15.

70. Cf. à ce sujet Martin Warnke, *Velázquez. Forma y reforma* [traducido de *Velázquez. Form and Reform*, Colonia, Dumont, 2005], Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p. 87.

consultés tels que *Etiquetas de Palacio ordenadas por el año de 1562 y reformadas el de 1617*⁷¹.

En réalité, l'ascension sociale des bouffons est manifeste tout au long des XVI^e et XVII^e siècles et sous Philippe IV, avant-dernier roi de la maison d'Autriche en Espagne, le processus de constitution des bouffons en groupe social palatin est à son apogée⁷². Or, on le sait, devant le peintre sévillan défilaient les rois, le prince, les infants, les favoris, les nobles, etc. Il était donc logique qu'il voulût aussi les prendre comme sujets de ses tableaux.

De façon significative, les portraits de bouffons et de nains, destinés à divertir la cour, furent exposés dans des lieux placés sous le signe du féminin, du divertissement, du non-essentiel. C'est ainsi que le peintre commença à peindre vers 1634 deux séries de tableaux de bouffons destinés à orner l'escalier ou une pièce dite « des bouffons » (*cuarto de los bufones*), jouxtant les appartements de la reine dans le Palais du Buen Retiro⁷³. Cette première série se composait de six portraits de bouffons se tenant debout, intitulés : *Pabillos de Valladolid* ; *Cristóbal de Castañeda y Pernia*, habillé en turc et représentant Barberousse ; *Don Juan de Austria* ; *Calabacillas* ; *Cárdenas el torero* (tableau perdu) et *El portero Ochoa*⁷⁴.

Les tableaux de la seconde série (trois nains et un bouffon), exécutés entre 1634 et 1636, étaient destinés à être accrochés au-dessus des portes et des fenêtres de la Torre de la Parada. Leurs noms actuels procèdent notamment de la monographie écrite par Gregorio Cruzada Villaamil, historien du XIX^e siècle, qui s'est efforcé de retrouver dans les archives du Palais (et notamment dans une relation de 1637 relative aux vêtements confectionnés pour les serviteurs de ce dernier), les noms des bouffons et des nains ayant servi de modèles aux tableaux de Vélasquez : *Diego de Acedo, el Primo* ; *El niño de Vallecas*, portrait connu aussi sous le titre de *Francisco Lezcano, el bobo de Vallecas* ; *Juan de Calabazas* ; ainsi que le tableau connu sous le nom de *Don Sebastián de Morra*. Ces deux séries de personnages, représentés respectivement debout et assis, semblent constituer deux ensembles homogènes et distincts. En tout cas, les trois nains et le bouffon de la seconde série, représentés tous assis, ont les mêmes dimensions et ont été conçus pour constituer un ensemble, comme le souligne Manuela B. Mena Marqués pour qui cependant il est très improbable que ces tableaux soient des portraits de bouffons

71. Il existe de nombreuses copies manuscrites de ce texte à la Bibliothèque Nationale d'Espagne (MSS/10616 ; MSS/10666 ; MSS / 972 ; MSS/7011 ; MSS /9558, etc.). Ce document a été transcrit par José Martínez Millán, Santiago Fernández Conti (dirs.), *La monarquía de Felipe II : la casa del rey*, vol. II, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005.

72. Juan José Martín González, « Papel social del bufón en Velázquez », in Julián Gallego (et al.), *Reflexiones sobre Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 153-175.

73. Sur cette « pièce des bouffons », cf. Jonathan Brown y John Huxtable Elliott, *op. cit.*, p. 272 ; José López-Rey, « On Velázquez' portraits of jesters at the Buen Retiro », *Gazette des Beaux-Arts*, 97, 1981, p. 163-166 ; Jonathan Brown, Elliott John H., « Further observations on Velázquez' portraits of jesters at the Buen Retiro », *Gazette des Beaux-Arts*, 98, 1981, p. 191-192.

74. Cf. Carl Justi, *op. cit.*, p. 574.

et de nains ayant servi à la cour. À ses yeux, ces portraits constituent des représentations complexes, pensées et inventées, des créations du peintre qui s'offrent à nous comme des images de la réalité, mais qui sont en réalité créées à des fins moralisantes et allégoriques⁷⁵. Examinons ces portraits de plus près à la lumière des données d'époque ou immédiatement postérieures.

3.2.3 *Les trois nains et le bouffon de la Torre de la Parada, personnages assis*

3.2.3.1 Don Juan Calabazas

Le personnage représenté dans ce portrait a été identifié avec un bouffon du même nom qui avait d'abord servi le frère du roi (le Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche) avant d'entrer au service de Philippe IV en 1632; il mourut sept ans plus tard. Il fut choyé à la cour. Il faisait ostentation du titre de *don* que les bouffons espagnols avaient coutume d'usurper de la même façon qu'on les affublait parfois de noms de famille pompeux⁷⁶; quoi qu'il en soit, celui-ci jouissait probablement d'un statut assez confortable à la cour et d'une certaine considération, ce que semblent confirmer, dans le premier portrait de lui que réalisa Vélasquez, conservé au Musée de Cleveland, le siège pliant (qui pourrait symboliser sa dignité dans une cour protocolaire où il occupe un siège), ainsi que, dans le portrait conservé au Musée du Prado, la distinction que connotent son col à la wallonne et les manchettes en dentelles. Mais l'association de *don* à un surnom péjoratif (*calabazas*, c'est-à-dire « calebasse ») visait aussi sans nul doute à créer un effet comique, à l'instar des deux calebasses qui l'entourent, burlesques blasons nobiliaires allusifs à sa vacuité mentale, en tout cas selon les interprétations traditionnelles du tableau⁷⁷.

Vélasquez aurait donc peint deux portraits de lui : l'un, où il est représenté debout dans une salle du palais, tendant le bras droit pour montrer un portrait de femme en miniature tandis que dans la main gauche il tient un moulinet, symbole d'inconstance et de folie⁷⁸. Compte tenu de ce dernier élément, la toile pourrait avoir été inspirée par l'allégorie de la folie, de Cesare Ripa, personnifiée

75. Sur ces tableaux, cf. l'étude de Manuela B. Mena Marqués, « Velázquez en la Torre de la Parada », in José Alcalá-Zamora, Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de Historia, 2000, p. 101-155. Les tableaux reçurent leurs noms actuels à partir de la monographie de Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885 (cf. p. 101-112). Cf. aussi l'interprétation, divergente, de Jonathan Brown, *Velázquez. pintor y cortesano* (versión española de Fernando Villaverde de : *Velázquez, painter and courtier*, New Haven, Conn. ; London, Yale University Press, 1986), Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 148-154.

76. Cf. Erica Tietze-Conrat, *op. cit.*, p. 13, 19, 35; José Moreno Villa, *op. cit.*, p. 58, 132.

77. Pour un historique des lectures du tableau, cf. Manuela B. Mena Marqués, « El bufón Calabacillas », in Svetlana Alpers (*et al.*), *op. cit.*, p. 297-334.

78. Sur ce portrait, cf. Henry S. Francis, « Portrait of the Jester Calabazas », *Bulletin of the Cleveland Museum of art*, 52, 1965, p. 117-123.

dans son *Iconologia* (1603)⁷⁹. Dans ce portrait comme dans celui du Musée du Prado où il est représenté assis, ses yeux, affectés d'un strabisme convergent, et son sourire un peu niais traduisent sa déficience mentale. Selon les lectures classiques du tableau, dans le portrait assis, il serait entouré de deux Calebasses, au pluriel donc, comme son surnom auquel elles font allusion (*Calabazas*). Ces attributs, le moulin à vent et les Calebasses, renverraient à la légendaire vacuité de la tête du fou, nécessaire pour que ce dernier puisse recevoir le souffle de l'Esprit Saint, pour que le *pneuma* puisse remplir cette tête et ressortir par le canal de la parole⁸⁰. Le lien entre la Calebasse et le défaut de jugement s'expliquerait par une ancienne pratique de chirurgie selon laquelle en cas de fracture du crâne ou de trépanation, on remplaçait la partie manquante ou brisée par des écorces de citrouille sèche⁸¹. De l'idée de la citrouille sèche à celle de la folie d'une tête vide, il n'y aurait donc eu qu'un pas⁸².

La lecture de Manuela B. Mena Marqués, qui tente de dépasser les interprétations de ce tableau comme simple portrait d'un des bouffons du palais, doit être examinée à la lumière des systèmes de représentation de l'époque concernée. Rappelant tout d'abord la possible parenté de ce portrait avec *Le désespéré* de Dürer –ce qui inviterait d'emblée, d'après elle, à considérer le tableau dans sa possible dimension de composition allégorique–, la conservatrice affirme que le personnage, défini par les traits de son visage et ses mains comme trompeur et malin, pourrait bien être en train de proposer à un autre personnage, se trouvant devant lui, de résoudre une énigme portant sur le contenu de ses mains (vides ou pas ?). Le verre de vin serait la récompense offerte pour toute bonne réponse à l'énigme. S'appuyant sur l'existence de retouches, visibles au niveau de la Calebasse de gauche, qui laissent apercevoir un pichet de vin, elle affirme qu'il s'agit de la gourde contenant le vin (*calabaza vinatera*), que cet objet n'aurait pas vocation à jouer avec le nom du protagoniste mais aurait pour fonction de signifier, dès lors que cette gourde est en position verticale et non couchée, qu'elle est toujours pleine, et donc que le verre de vin du premier plan est le premier procédant de cette gourde, autrement dit que la réponse à l'énigme reste à trouver.

La Calebasse de gauche, selon Manuela Mena, est d'un autre type. Dorée et de forme parfaite, elle symboliserait un objet idéal mais vide puisque couché sur le côté. Dans un travail postérieur, elle voit dans le récipient de gauche, non

79. Cf. John F. Moffitt, « Velázquez's Fools, Calabacillas and Ripa », *Pantheon*, 40, 1982, p. 304-309.

80. Antonio Domínguez Ortiz, Julián Gallego, Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 146 ; sur cette correspondance entre folie carnavalesque et inspiration divine, cf. Augustin Redondo, « Tradición carnavalesca y creación literaria : del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote* », *Bulletin Hispanique*, 80, 1978, p. 39-70 ; reproduit dans *Otra manera de leer el « Quijote »*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997 (3^e édition en 2005), cf. p. 191-203 et 453-473.

81. Sur cette pratique, cf. Fernando Bouza, *op. cit.*, p. 148-151 ; Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, p. 315, s. v. « Casco » ; *Entremés de los romances* in Adolfo de Castro, *Cuatro entremeses atribuidos a Miguel de Cervantes*, Barcelona, Gráficas Aymami, 1957, p. 174.

82. Fernando Bouza, y José Luis Beltrán, *op. cit.*, p. 56-57.

plus une Calebasse, mais un magnifique récipient en or, verre ou fiole, objet symbolique qui ferait référence à Apollon⁸³.

Pour notre part, nous estimons que ces jeux sur la Calebasse vide et la Calebasse pleine (qui font écho peut-être à la question de savoir ce que renferment les mains du personnage) pourraient renvoyer aux croyances de l'époque sur la tête vide du fou de Carnaval et que l'énigme, si énigme il y a, porte sur la folie ou la sagesse du personnage représenté. Le tableau renverrait dans ce cas aux conceptions relatives à la réversibilité de la folie à l'âge classique et au thème érasmien du fou-sage qui est, d'un côté, un esprit vide que traverse le souffle divin et qui, dès lors, peut révéler les vérités du monde ; de l'autre côté, un être ignominieux qui renvoie l'image d'une condition humaine dégradée.

Nous n'écartons nullement la possibilité que le tableau puisse constituer une représentation littérale du personnage, insistant avant tout sur les traits distinctifs signalés qui le caractérisent comme un simple d'esprit ; cela ne signifie pas que ce tableau ne puisse comporter des éléments symboliques, comme cela semble être le cas pour les deux Calebasses, et dans le tableau conservé à Boston, pour le moulinet, souvenir possible, mais non avéré, de l'emblème de Ripa⁸⁴.

3.2.3.2 Francisco Lezcano dit « le Bisciaïen »

Il fut aussi appelé « Lezcanillo » ou « le nain bisciaïen ». Il est représenté à l'extérieur, vêtu de drap vert (couleur réservée aux parties de chasse), assis sur une pierre, à l'entrée d'une grotte. *Le Nain Francisco Lezcano* et *Le Nain Diego de Acedo, dit El Primo* escortaient à la Torre de la Parada les portraits des trois chasseurs royaux : Philippe IV (peint vers 1632-1633), le Cardinal-Infant Ferdinand de Habsbourg (1635-36), Baltasar Carlos, (1635-1636), peints tous trois en chasseurs, et conservés aujourd'hui au Musée du Prado. Vraisemblablement, dans les cinq tableaux, l'arrière-plan représente la Sierra de Guadarrama et les habits des deux nains sont traités avec des teintes foncées, proches des vêtements des chasseurs royaux⁸⁵. Il est permis de s'interroger sur le lien entre les cinq portraits. Or, l'on sait que les nains et les bouffons venaient distraire les membres de la famille royale pendant les séances de pause dans l'atelier du peintre. En accrochant les portraits des nains et des rois dans le même espace et en les peignant dans les mêmes couleurs et avec le même arrière-fond, Vélasquez donne-t-il à voir quelque chose de l'ordre de la genèse du tableau à l'intérieur de celui-ci ?⁸⁶

83. Manuela B. Mena Marqués, « Velázquez en la Torre de la Parada », in José Alcalá-Zamora, Alfonso E. Pérez Sánchez (eds.), *op. cit.*, p. 101-155 (en particulier, 142-148).

84. Selon José López Rey, *Velázquez*, vol. 1, Köln, Taschen, 1996, p. 130, le *Calabazas* de Vélasquez ne correspond pas à la gravure de Ripa car le bouffon n'est pas à cheval sur un bâton.

85. Cf. Tomaso Montanari, *Vélasquez et l'art du portrait baroque* [traduit de l'italien par CIEL], Paris, « Le Figaro », les Éditions du Toucan, coll. « Les Grands maîtres de l'art, 6 », 2008, p. 68-75.

86. C'est l'hypothèse de Tomaso Montanari, *op. cit.*, p. 78.

Quoi qu'il en soit, le peintre met en exergue les caractéristiques physiques qui contribuent à faire de ce personnage un idiot : une grosse tête, qui s'incline légèrement vers l'arrière, comme si elle était trop lourde. Une impression de douceur et de mansuétude se dégage de ce visage enfantin. Aucune intention satirique, bien au contraire, ne nous semble sous-jacente à ce portrait.

Dans ses mains, mises en évidence, un objet difficile à identifier –peut-être un jeu de cartes ou, selon certains critiques, un pinceau ou encore un quignon de pain–, avec lequel le personnage joue, comme si le peintre avait voulu signifier que le nain s'amuse de pas grand chose⁸⁷.

Manuela B. Mena Marqués voit dans cet hypothétique jeu de cartes une représentation de la magie et estime qu'il est dès lors signifié que le personnage se fie, comme les ignorants, à des connaissances vaines et superstitieuses⁸⁸. Pour elle, ce portrait de nain, qu'elle rebaptise *L'Idiot*, serait complémentaire du personnage représenté dans *Don Diego de Acedo*, qu'elle nomme *El Filósofo*. Se fondant pour cela sur la façon dont il fut désigné dans l'inventaire de 1747, à savoir *Un bufón revestido de Filósofo, estudiando*, elle affirme qu'il s'agit d'une caricature de philosophe⁸⁹ et en aucun cas du portrait d'un bouffon ayant vécu à la cour. Finalement, à son sens, cette image dénoterait la raillerie et constituerait une satire moqueuse d'un personnage prétentieux et à l'intelligence limitée.

Nous nous inclinons également à penser que le bouffon tient entre ses mains un jeu de cartes mais nous interprétons la signification de ce dernier de façon différente. En effet, les cartes, à l'époque, étaient emblématiques de l'oisiveté, du jeu⁹⁰, beaucoup plus que de la magie, de la divination, de la superstition, valeurs qui apparaissent exprimées de façon bien différente dans les tableaux contemporains⁹¹. Si ce jeu de cartes symbolise l'oisiveté et le jeu, ce personnage apparaît dès lors comme le contrepoint de celui portraituré dans *Don Diego de Acedo*, qui lui, renverrait plutôt au travail.

Considérant l'attachement des rois de la Maison d'Autriche aux bouffons et aux nains, ainsi que le statut de Vélasquez, peintre de cour et courtisan désireux de prospérer et de s'élever dans l'échelle sociale, il nous semble improbable que l'artiste ait utilisé des figures de bouffons ou de nains à des fins satiriques ou critiques, fût-ce en leur donnant un sens allégorique ou philosophique.

En outre, les inscriptions figurant sur deux gravures de 1792, respectivement réalisées par Francisco Muntaner y Moner et Bartolomé Vázquez d'après les

87. Pour Jonathan Brown, il s'agit d'un jeu de cartes; cf. Jonathan Brown, *Velázquez, pintor y cortesano, op. cit.*, p. 154.

88. Cf. sur ce point l'interprétation de Manuela B. Mena Marqués, « Velázquez en la Torre de la Parada », p. 130.

89. *Ibid.*, p. 108-132.

90. Cf. par exemple *Les Joueurs de cartes* (1594), du Caravage (Fort Worth, Kimbell Art Museum) ou *Le tricheur à l'as de carreau* (1635), de Georges de la Tour (Musée du Louvre).

91. Cf. par exemple *La Diseuse de bonne aventure* (1596-97), du Caravage (Musée du Louvre) ou encore un tableau portant le même titre, de Georges de la Tour (vers 1635), conservé au *Metropolitan Museum of Art*, New York.

portraits de *Diego de Acedo, el primo* et de *El niño de Vallecas, Francisco Lezcano*⁹², viennent confirmer l'identité des nains portraiturés par Vélasquez. En tout cas, la gravure de Bartolomé Vázquez montre bien que l'identité de Francisco Lezcano ne faisait aucun doute à la fin du XVIII^e siècle. De plus, si les tableaux de Vélasquez avaient été des allégories, les gravures auraient eu pour titre *alegoría* et non, comme c'est le cas, *retrato*.

Le peintre a donc offert un portrait fidèle, littéral, de ces nains, en insistant sur ce qui les caractérisait, en l'occurrence leur petite taille et notamment leurs courtes jambes, vues en raccourci (*scorcio* selon le mot italien dont procède l'espagnol *escorzo*). Grâce à cet effet de perspective, le spectateur se trouve face à des semelles de chaussures, ce qui a pour effet de réduire la taille des jambes. Mais si le peintre, dans chaque cas, insiste sur ce qui caractérise ces nains, leur petite taille, il est tout aussi vrai qu'il les dignifie, comme cela est manifeste en particulier dans le portrait de *don Diego de Acedo*.

3.2.3.3 Don Diego de Acedo

Don Diego de Acedo, le pendant du nain précédent, s'en distingue cependant par l'entière possession de ses moyens. Représenté en plein travail, il s'oppose au nain antérieur, oisif, qui s'amuse avec ses cartes. *Don Diego de Acedo* a été identifié avec un fonctionnaire du palais qui était chargé du sceau royal et comme tel, chargé d'estampiller les lettres avec la signature du roi⁹³. Il avait droit au *don* ; il était aussi connu sous le nom de *primo*, c'est-à-dire « cousin », surnom mélioratif puisqu'il s'agissait du titre que le roi utilisait pour s'adresser aux Grands d'Espagne dans sa correspondance privée. Il fut peut-être parent de Don Juan de Acebo y Velázquez, comptable du Cardinal-Infant, qui lui donna son nom⁹⁴.

Il est assis au milieu des champs, ce qui pourrait paraître curieux compte tenu de son activité studieuse. Nous croyons cependant que le paysage est ici un simple élément de composition, destiné à dynamiser la scène, et qu'il ne faut y voir aucun signe particulier d'in vraisemblance susceptible de révéler l'existence

92. Cf. *Maestros del grabado. Siglo XVIII [exposición]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, marzo-diciembre 1991*, Madrid, Calcografía Nacional, 1991, p. 50 et 61. Ces inscriptions sont les suivantes : gravure de F. Muntaner : « Velázquez le pintó. León Bueno le dibuxó. Francisco Muntaner le gr^{bo}. En Madrid 1792. // Este retrato pintado por Don Diego Velázquez no se ha podido averiguar / ciertamente de quién es. Tiene tres pies de rey y tres pulgadas de alto, de ancho dos / pies y siete pulgadas, y está colocado en el quarto del Rey N. S. en su R.^l Palacio de Ma^d. ; gravure de B. Vázquez : « D. Diego Velazq^z. lo pintó. Antonio Vazq^z. lo dibujó. Bart. Vazq^z. lo grabó. M. 1792 : Este retrato del Niño de Ballecas, famoso por haber nacido (según se dice) con dientes, / y de un tamaño excesivamente grande, es original de D^o. Diego Velázquez : tiene / tres pies de rey y tres pulgadas de alto, y de ancho dos pies y siete pulgadas. Está / en el quarto del Rey Nuestro Señor, en su real Palacio de Madrid ».

93. Cf. Gregorio Cruzada Villaamil, *op. cit.*, p. 105-107.

94. Sur ce portrait, cf. David Davies, « El Primo », in Svetlana Alpers (*et al.*), *op. cit.*, p. 169-196.

de sources ou de sens cachés⁹⁵. Il est habillé comme un gentilhomme, tout en noir, solennel. Il tient ostensiblement dans sa main un énorme in-folio dont la taille permet de souligner par contraste la petitesse du nain⁹⁶. Nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de voir quelque ironie ou volonté de satire ou de raillerie que ce soit de la part du peintre vis-à-vis de ce bouffon. Son regard au contraire est digne et même grave ; il laisse transparaître une certaine mélancolie, peut-être celle-là même que les contemporains, suivant en cela Aristote, attribuaient aux tempéraments mélancoliques, les plus enclins justement à l'étude⁹⁷.

3.2.3.4 Sebastián de Morra

Le portrait de Sebastián de Morra aurait été réalisé entre 1643 et 1644. Ce nain avait d'abord servi en Flandres le Cardinal-Infant jusqu'à la mort de celui-ci (1641) ; après quoi, il revint en Espagne et entra au service du Prince en 1643. Par les traits de son visage, ce nain ne laisse pas de rappeler celui du tableau *La leçon d'équitation*.

On remarque la richesse de son vêtement : si son costume en drap vert rappelle un vêtement de chasse, sa veste rouge et or, de même que le col et les poignets en dentelle, sont dignes d'un vêtement princier.

Ce nain, qui semble jouir comme le précédent de toutes ses facultés mentales, est représenté avec de courtes jambes, peintes en raccourci (*escorzo*), tendues vers l'avant, la semelle des chaussures étant placée au premier plan, ce qui tend à souligner leur courte taille. Tout est sombre et vide autour de lui sauf son visage, digne et clair, qui polarise toute l'attention. Le nain dévisage le spectateur dans un long regard intense, noir et fixe, encadré en haut par la ligne droite de sa frange de cheveux noirs, en bas par ses moustaches. La vivacité des couleurs de son habit intensifie le contraste entre son riche vêtement et sa condition.

3.2.4 Les portraits de nains debout

Concernant les portraits de bouffons debout, il convient de préciser qu'il est possible que la commande passée à Vélasquez pour la décoration du palais du Buen Retiro en 1634 ait été précisément la série des six bouffons debout, représentés grandeur nature, sur des toiles de près de deux mètres de haut⁹⁸ ; quatre de ces tableaux se sont conservés : *Pablo de Valladolid* (1636-1637), *Don*

95. Manuela B. Mena Marqués, « Velázquez en la Torre de la Parada », p. 111-112, se fonde, entre autres éléments, sur ce paysage pour rapprocher le tableau du Sévillan de la description de la figure de la Philosophie dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa.

96. Sur ce tableau, cf. Antonio Domínguez Ortiz, Julián Gallego, Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 334-337 ; cf. aussi la belle page que lui consacre Claude Esteban, *Trois Espagnols. Velázquez, Goya, Picasso*, Tours, Farrago, 2000, p. 25-26.

97. Augustin Redondo, « La melancolía y el *Quijote* de 1605 », in *Otra manera de leer « El Quijote »*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, p. 121-146, en particulier p. 133-146.

98. Cf. Tomaso Montanari, *op. cit.*, p. 80.

Juan d'Autriche (vers 1637), *Barberousse* (vers 1637) et *Calabacillas*. Le cinquième ne nous est connu qu'en copie et le dernier a été perdu.

3.2.4.1 Pablo de Valladolid

Il était aussi connu sous le nom de Pablos ou Pablillos de Valladolid, « homme de divertissement » selon Moreno Villa. Né à Vallecas, il servit au palais de 1633 jusqu'à sa mort en 1648 mais il n'y vivait pas ; il reçut la même année un logement hors de l'Alcazar. Le tableau aurait été réalisé vers 1633. Il s'agit d'un bouffon qui ne paraît affecté d'aucune sorte de déficience. Son visage semble cependant empreint d'une certaine mélancolie. Il est vêtu d'un costume de velours noir et drapé dans une cape, comme les fonctionnaires du palais. Bien campé sur ses deux jambes, son bras droit se tend dans un geste théâtral, comme pour accompagner une tirade, tandis que sa main gauche maintient sa cape contre sa poitrine.

Dans les inventaires, le tableau est également désigné sous le titre de *El cómico* et selon divers critiques, le personnage pourrait représenter un acteur. En effet, il semble être en train de déclamer dans un décor totalement vide, sans fond ni démarcation entre le mur et le sol, ce dernier étant uniquement marqué par l'ombre des pieds. Cette vacuité subséquente à l'absence totale de décor oblige le spectateur, en quête de sens, à se polariser sur le personnage qui semble précisément vouloir suppléer par sa gestuelle le vide incongru du décor⁹⁹. Tout se passe dès lors comme dans le théâtre de *corral* de l'époque où l'absence de décor sur la scène était compensée par le décor indiqué par les acteurs dans leur discours éloquent et leur gestuelle significative. Face à ce portrait, l'observateur se trouve donc dans la même situation que le spectateur d'une *comedia* de l'époque, c'est-à-dire chargé de recréer imaginativement le lieu décrit par les paroles de l'acteur, à cette différence près qu'ici le spectateur reste en attente de déchiffrement et de sens, confronté comme il l'est au décor vide et au silence. Tout comme le décor du théâtre de *corral* était réduit au minimum, le peintre représente l'acteur dans un espace totalement dépouillé, obligeant le sujet regardant à pratiquer la technique, propre aux jésuites, de la composition de lieux à laquelle bon nombre de spectateurs de l'époque étaient d'ailleurs rompus¹⁰⁰.

3.2.4.2 Don Juan d'Autriche et Barberousse

Les deux tableaux suivants, *Le bouffon dénommé don Juan d'Autriche* et *Don Cristóbal de Castañeda y Pernia* dit aussi *Barberousse*, constituaient probablement une paire dans la série. En tout cas, ils semblent complémentaires, ont

99. Sur le caractère novateur de ce tableau dans la peinture de l'époque, cf. Jonathan Brown, *Velázquez. pintor y cortesano, op. cit.*, 1990, p. 104-105.

100. Cf. José Miguel Morán Turina, « Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro », in José Miguel Morán Turina, *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, Akal, 2006, p. 92-94; Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image : le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.

pratiquement les mêmes dimensions et se trouvaient tous deux dans le Palais du *Buen Retiro*. Comme l'observe Tomaso Montanari :

[...] les deux semblent se faire face, mi-menaçants, mi-burlesques, tandis que les titres sous lesquels ils sont entrés dans l'histoire de l'art indiquent une symétrie intentionnelle : Don Juan d'Autriche est le nom du fils naturel de Charles Quint qui mit en déroute la flotte turque à Lépante en 1571, et Barberousse évoque précisément le nom d'un pirate barbaresque. Le bouffon qui porte le nom du pirate est d'ailleurs vêtu d'un étrange costume d'inspiration ottomane et les yeux torves avec lesquels il regarde vers l'extérieur du tableau sont sans doute à mettre en relation avec l'expression de l'autre protagoniste, qui se tourne vers l'observateur d'un air complice tout en s'appropriant à faire face à un adversaire¹⁰¹.

On ignore quel était le véritable nom de ce bouffon de Philippe IV. *Don Juan de Austria* (don Jean d'Autriche) était probablement un surnom ironique, selon la coutume existant à la cour de donner parfois le nom d'un Grand aux petites gens employées au Palais.

Ce surnom pouvait tout d'abord faire référence au frère bâtard de Philippe II, né en 1545 et mort en 1578, qui avait fait une brillante carrière militaire. Gouverneur des Flandres à partir de 1576, il s'était rendu célèbre par ses faits de guerre, dirigeant d'abord la répression contre la révolte des Morisques de la région de Grenade qui furent défaits en 1569 ; il s'était ensuite illustré comme commandant de la flotte victorieuse de la Sainte Ligue contre les Turcs lors de la bataille de Lépante en 1571¹⁰². Il est donc possible que ce portrait ait été réalisé à la fin d'une pièce de cour où ce bouffon avait représenté le don Juan d'Autriche du XVI^e siècle¹⁰³.

Toutefois, si la date du tableau est tardive comme cela a été avancé, ce surnom pourrait aussi faire référence au fils naturel de Philippe IV, Jean José d'Autriche, né en 1629 des amours du roi avec une actrice, María Calderón, dite «La Calderona». Reconnu par son père, Jean José d'Autriche exerça diverses charges militaires à Naples (1647 à 1651) où il écrasa une rébellion, de même qu'en Catalogne où il vint à bout de la résistance de Barcelone. Gouverneur en Flandres (1656) et général dans la guerre contre le Portugal (1661-1664), ses succès militaires et ses ambitions politiques inquiétèrent la régente Marie-Anne d'Autriche lorsqu'elle devint veuve, et troublèrent le règne de Charles II lorsque,

101. Tomaso Montanari, *op. cit.*, p. 84-85.

102. Sur don Jean d'Autriche, cf. Jean-Paul Le Flem [et al.], *La frustración de un imperio (1476-1714)*, en Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1982, t. V, p. 246-248 ; Josefina Castilla Soto, *Don Juan José, su labor política y militar*, Madrid, UNED, 1992 ; Albrecht Graf von Kalnein, *Juan José de Austria en la España de Carlos II* [1992], traduction de María José Poyato, Lleida, Milenio, 2001 (1^{re} ed.) ; José Calvo Poyato, *Juan José de Austria, un bastardo regio*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002 (1^{re} ed.) ; José Antonio Vaca de Osma, *Don Juan de Austria*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe, 2004 (2^e ed.) ; José Ignacio Ruiz Rodríguez, *Juan José de Austria, un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid Dykinson, 2005 ; José Ignacio Ruiz Rodríguez, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica : entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dykinson, 2007.

103. Jonathan Brown, *Velázquez. pintor y cortesano*, p. 101.

enfin majeur en 1675, il commença à régner¹⁰⁴. L'hypothèse a pu être émise selon laquelle le peintre de cour que fut Vélasquez aurait voulu tourner en dérision ses succès militaires afin de servir les intérêts de la dynastie régnante¹⁰⁵. Cependant, toute intention satirique et toute critique du pouvoir, quel qu'il soit, nous semble une fois encore devoir être écartée définitivement s'agissant du XVII^e espagnol et, qui plus est, d'un tableau exposé au palais même, et plus encore du tableau d'un peintre courtisan dont le but, par définition, ne pouvait être autre que d'exalter les représentants du pouvoir.

Au demeurant, que le nom du bouffon peint dans ce portrait renvoie à ce dernier ou au fils de Charles Quint –entre lesquels il existe du reste des similitudes intéressantes concernant leurs naissances et leurs formations¹⁰⁶–, il est probable que le peintre se moque dans ce tableau des prétentions et de l'arrogance manifestement excessives du bouffon représenté, dont l'aspect fragile et chétif contraste avec la grandeur de la bataille –peut-être celle de Lépante (mais rien ne permet de l'affirmer)–, représentée dans la fenêtre qui s'ouvre au dernier plan, comme dans certains tableaux vénitiens¹⁰⁷. Le modèle porte un habit splendide, de prince de sang royal¹⁰⁸, qui est probablement celui que ce bouffon portait à la cour où il y a fort à parier qu'il devait amuser les courtisans en raison de ses délires de grandeur. Son regard, malgré sa détermination, a quelque chose de tragi-comique et en tout cas d'affecté.

Le tableau, parfaitement conventionnel dans sa composition, décrit le retour du combat d'un général victorieux : comme le dieu Mars dans le portrait intitulé *El dios Marte*, de Vélasquez lui-même¹⁰⁹, il a posé ses armes à terre : armure, arquebuse, casque et munitions. D'une main, il tient maladroitement un bâton de général et de l'autre, il caresse le pommeau de l'épée. Mais c'est bien un bouffon, avec toutes ses tares mentales et physiques, qu'a peint Vélasquez et ce dernier, ici encore, s'est attaché à souligner ce qui le singularisait : son arrogance et son incapacité. En somme, le tableau met en scène un bouffon grotesquement bravache qui se prend pour le héros légendaire dont il porte le nom. Le comique naît du contraste entre d'une part, l'apparence chétive du personnage, ses jambes maigres –qui ont quelque chose du pantin désarticulé–, son expression craintive et fuyante, et d'autre part, l'ambiance belliqueuse qui l'entoure, ainsi que l'importance du succès apparemment revendiqué.

104. Antonio Domínguez Ortiz, Julián Gallego, Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 346-351.

105. C'est la thèse par exemple de Michel L. Bareau, « Du subliminal chez Vélasquez ? », in Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle (éd.), *Vélasquez aujourd'hui* (Actes du colloque scientifique international, 9-10-11 décembre 1999, Université de Cergy-Pontoise), Anglet, Atlantica, 2002, p. 317-335.

106. Cf. à ce sujet Bartolomé Bennassar, « Deux grandes carrières de bâtards royaux au temps des Habsbourg d'Espagne », in Chantal Grell et Benoît Pellistrandi (éds.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 77-85.

107. Cf. par exemple *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* de Titien (Musée du Prado, n° P431).

108. Cf. Carl Justi, *op. cit.*, p. 580.

109. Musée du Prado (N° P01208).

Le bouffon répondant au noble nom de Don Cristóbal de Castañeda y Pernia fut attaché à la cour de 1633 à 1649. Se prétendant expert militaire, il aimait faire le bravache. On l'avait surnommé *Barbarroja* (Barberousse) car dans les jeux de cour, il tenait le rôle du corsaire turc Khair-Eddin, le cauchemar des Espagnols en Méditerranée¹¹⁰. Ce dernier, bien que décédé en 1556, n'avait pas affronté don Juan à Lépante ; toutefois, il incarnait à lui seul l'opposant turc des Espagnols. Et c'est ainsi que le représente Vélasquez : en Barberousse agressif et risible, le regard farouche et perdu dans son monde, l'épée à la main, tout de rouge vêtu (habit, bonnet et bottes), prêt à attaquer mais pourvu d'un corps massif, grossier, et en somme bien contraire aux canons de la beauté masculine de l'époque. En définitive, c'est un portrait de bouffon comique qui ressort ici encore du contraste entre le personnage et ses prétentions belliqueuses. Ce tableau, qui lui aussi suggère des prouesses guerrières, devait se trouver à côté du précédent ; tous deux offraient deux divertissantes figures de bouffons¹¹¹.

En conclusion, Vélasquez peint chaque bouffon et chaque nain selon son rôle à la cour et insiste sur ce qui singularise chacun. Son regard sur eux est littéral et ces portraits ne nous semblent pas comporter de dimension allégorique. Il n'y a donc pas lieu d'y chercher une transcendance, pas plus qu'une intention critique ou satirique. De même que la plupart de ces bouffons, qui au fond étaient des mascottes et avaient pour fonction de divertir la famille royale et les courtisans, plusieurs de ces portraits ont vocation à amuser ; c'est le cas, par exemple, des toiles intitulées *El bufón llamado «don Juan de Austria»* et *El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia* ; dans d'autres cas, Vélasquez insiste certes sur la courte taille des nains, mais aussi sur leur dignité, particulièrement manifeste dans le cas de Diego de Acedo.

D'autre part, il y a lieu de souligner combien, d'après cette longue série de portraits, nains et bouffons étaient intégrés au microcosme du palais. Il y a là sans doute le reflet d'une réalité : on sait en effet que ces plaisantes figures d'une altérité domestiquée vivaient en étroite proximité avec les membres de la famille royale : ainsi, le jeune prince Baltasar Carlos paraît plus vivant accompagné de son nain ; de même l'Infante des *Ménines* est saisie dans l'instantané d'une scène non moins touchante. Dans les portraits de Vélasquez, nains et bouffons confèrent aux personnages royaux qu'ils accompagnent cette note de chaleur humaine et de vie qu'on ne retrouve pas dans les tableaux de bouffons de ses prédécesseurs. De même, on ne laisse pas de remarquer combien le Sévillan, tout en insistant sur les singularités de chacun de ces «monstres», les humanise, en particulier lorsque, comme cela est presque toujours le cas, leur regard, tantôt grave et mélancolique (Don Diego de Acedo), tantôt amusé (Calabazas), croise celui du sujet regardant.

Au terme de cet examen, il nous apparaît que ces curieuses figures ressortissaient à un monde à l'envers dans laquelle la cour se contemplait comme dans un miroir où le difforme, cohabitant avec le «beau», le «bien formé», faisait

110. Cf. José López-Rey, *op. cit.*, vol. 1, p. 133.

111. Sur ce tableau, cf. Yves Bottineau, *Vélasquez*, Paris, Citadelle et Mazenod, 1988, p. 148.

ressortir par contraste la magnificence de ce dernier. Ils étaient un espace de jeu à l'intérieur d'une cour à l'étiquette rigide. Ils offraient un divertissement très apprécié à la cour des Habsbourg. Au siècle suivant, les distractions et passe-temps des Bourbon seront autres et l'avènement de la nouvelle dynastie sur le trône d'Espagne, inaugurant une ère d'exaltation de la Raison, mettra fin à l'ancienne tradition des fous de cour, en vogue chez les Habsbourg depuis des temps très anciens¹¹².

Bibliographie

Manuscrit

Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid (BNM, RES/254): *Triunfo del Emperador Maximiliano I, Rey de Hungría, Dalmacia y Croacia, Archiduque de Austria*.

Imprimés

Abad González Luisa, Moraleja Izquierdo Francisco J., *La colección de amuletos del Museo diocesano de Cuenca*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 165 p.

Alciat André, *Toutes les emblèmes* [fac-similé des éditions de Lyon, Rouille, 1558 (français) et 1564 (italien)], Paris, Aux amateurs de livres, 1989, 191 p.

Alciat Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas* [fac-similé de l'édition de Lyon, 1549], Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003, 256 p.

Alpers Svetlana (et al.), *Velázquez*, Madrid, Galaxia Guttenberg, 1999, 430 p.

Bareau Michel L., « Du subliminal chez Velázquez ? », in Barbé-Coquelin de Lisle Geneviève (dir.), *Velásquez aujourd'hui* (Actes du colloque scientifique international, 9-10-11 décembre 1999, Université de Cergy-Pontoise), Anglet, Atlantica, 2002, p. 317-335.

Barnes Susan (et al.), *Van Dyck : a complete catalogue of the paintings*, New Haven, London, Yale University Press, 2004, 692 p.

Bennassar Bartolomé, « Deux grandes carrières de bâtards royaux au temps des Habsbourg d'Espagne », in Grell Chantal et Pellistrandi Benoît (dirs.), *Les cours d'Espagne et de France au XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, p. 77-85.

Bottineau Yves, *Velásquez*, Paris, Citadelle et Mazenod, 1988, 345 p.

Bouza Fernando, « Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones », in Alcalá-Zamora y Queipo de Llano José (ed.), *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, p. 27-44.

Bouza Fernando y Beltrán José Luis, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Madrid, Random House Mondadori, 2004, 250 p.

112. Cf. à ce sujet les bouffons musiciens des miniatures enluminées du splendide Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Madrid (BNM, RES/254): *Triunfo del Emperador Maximiliano I, Rey de Hungría, Dalmacia y Croacia, Archiduque de Austria*. L'inscription « Konrad von den Rosen », traduite en français, déclare : « J'ai mis en vers / avec zèle ces fous. / J'ai montré tout leur ridicule. / J'ai vraiment fait de mon mieux. / Sa majesté impériale / en a été charmée ». Nous exprimons nos vifs remerciements à Naima Ghermani, germaniste, qui a traduit pour nous ce texte très ardu à comprendre, écrit dans un ancien dialecte de l'Allemagne du Sud.

- Bredenkamp Horst, *La nostalgie de l'antique. Statues, machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot Éditeur, Arts et sciences, 1996, 194 p.
- Brown Jonathan, Elliott John H., « Further observations on Velázquez's Portraits of Jesters at the Buen Retiro », *Gazette des Beaux-Arts*, 98, 1981, p. 191-192.
- Brown Jonathan y Elliott John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 1985, 319 p.
- Brown Jonathan (dir.), *Velázquez, Rubens y Van Dyck: pintores cortesanos del siglo XVII* (exposición celebrada en el Museo Nacional del Prado, del 17 de 1999 al 5 de marzo del 2000), Madrid, Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 1999, 283 p.
- Brown Jonathan, *Velázquez. pintor y cortesano* (versión española de Villaverde Fernando de : *Velázquez, painter and courtier*, New Haven, Conn. ; London, Yale University Press, 1986), Madrid, Alianza Editorial, 1990, 322 p.
- Calvo Poyato José, *Juan José de Austria, un bastardo regio*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002, 282 p.
- Castilla Soto Josefina, *Don Juan José, su labor política y militar*, Madrid, UNED, 1992, 344 p.
- Castillo Durán Fernando del, *Los locos de Felipe II*, Barcelona, Editorial CIMS, 1998, p. 126.
- Castro Adolfo de, *Cuatro entremeses atribuidos a Miguel de Cervantes*, Barcelona, Gráficas Aymami, 1957, 209 p.
- Charcot Jean-Martin et Richer Paul, *Les difformes et les malades dans l'art*, Paris, Lecrosnier et Babé, 1889, 162 p.
- Corominas Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos.
- Covarrubias Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Madrid, Ediciones Turner, 1984, 1093 p.
- Criado Ninfa, « Algunas noticias del médico y escritor Francisco López de Villalobos », in Torre Esteban (ed.), *Medicina y Literatura III : actas del III Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura*, Real Colegio de Médicos de la provincia de Sevilla (3, 4 y 5 de abril de 2003), Sevilla, Padilla Libros, 2003, p. 141-166.
- Cruzada Villamil Gregorio, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez: escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, 340 p.
- Davenne Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004, 299 p.
- Diario de noticias de 1677 a 1678. Décima sexta parte de las misceláneas y papeles varios curiosos y manuscritos de D. Juan Antonio de Valencia Idiáquez*, in Marqués de la Fuensanta y D. José Sancho Rayón, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1877, LXVII, p. 82.
- Domínguez Ortiz Antonio, Gallego Julián, Pérez Sánchez Alfonso E., *Velásquez* (traduit de l'espagnol par Fageol Michèle ; 1^{re} ed. 1990, Museo del Prado), Paris, Éditions Hersher, 1991, 472 p.
- Esteban Claude, *Trois Espagnols. Velázquez, Goya, Picasso*, Tours, Farrago, 2000, 93 p.
- Fabre Pierre-Antoine, *Ignace de Loyola, le lieu de l'image : le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, 359 p.
- Falguières Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003, 140 p.
- Fernández Álvarez Manuel, *Corpus Documental de Carlos V* (5 vols), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1975, II, p. 97 y 99.

- Flechniakoska Jean-Louis, « La *Jura del Príncipe*, *Auto sacramental* de Mira de Amescua, et l'histoire contemporaine », *Bulletin Hispanique*, 51, n° 1, 1949, p. 39-44.
- Francis, Henry S., « Portrait of the Jester Calabazas », *Bulletin of the Cleveland Museum of art*, 52, 1965, p. 117-123.
- Gallego Julián, *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1986, 131 p.
- Gazeau A. *Les bouffons* [1882], [Coudray-Macouard], Cheminements, 2007 (reproduction en fac-similé de l'édition : Paris, Hachette, 1882), 263 p.
- Justi Carl, *Velázquez y su siglo* (traduit de *Velázquez und sein Jahrhundert*, 1953), Madrid, Espasa Calpe, 1999, 735 p.
- Kalnein Albrecht Graf von, *Juan José de Austria en la España de Carlos II* [1992], traduction de María José Poyato, Lleida, Milenio, 2001 (1^{re} ed.), 359 p.
- Kushe Maria, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, 652 p.
- López Diego, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato*, Nájera, en casa de Juan de Mongastón, 1615, 472 p.
- López-Rey José, « On Velázquez' portraits of jesters at the Buen Retiro », *Gazette des Beaux-Arts*, 97, 1981, p. 163-166.
- López-Rey José, *Velázquez* (2 vols), vol. 1, Köln, Taschen, 1996.
- Lugli Adalgisa, *Naturalia et mirabilia : les cabinets de curiosités en Europe*, Paris, A. Biro, 1998, 267 p.
- Maestros del grabado. Siglo XVIII [exposición]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional , marzo – diciembre 1991*, Madrid, Calcografía Nacional, 1991, 101 p.
- Mariás Fernando, *Velázquez, pintor y criado del rey*, Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 1999, 247 p.
- Márquez Villanueva Francisco, « Literatura bufonesca o del loco », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXIV, 1985-86, p. 501-528.
- Márquez Villanueva Francisco, « Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca », in Sotelo Vázquez Adolfo (coord.); Carbonell Marta Cristina (ed.), *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, p. 393-431.
- Martín González Juan José, « Papel social del bufón en Velázquez », in Gallego Julián (et al.), *Reflexiones sobre Velázquez*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, p. 153-175.
- Martínez Millán José, Fernández Conti Santiago (dirs.), *La monarquía de Felipe II : la casa del rey*, vol. II, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2005.
- Mena Marqués Manuela B., « Velázquez en la Torre de la Parada », in Alcalá-Zamora José, Pérez Sánchez Alfonso E. (eds.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de Historia, 2000, p. 101-155.
- Mena Marqués Manuela B., « El bufón Calabacillas », in Alpers Svetlana (et al.), *Velázquez*, Madrid, Galaxia Guttenberg, 1999, p. 297-334.
- Menéndez Pidal Juan, « El bufón de Carlos V, D. Francesillo de Zúñiga: cartas inéditas », *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, XX (1909), p. 182-199 ; XXI (1909), p. 72-95 (également publié dans Menéndez Pidal Juan, *El bufón de Carlos V, D. Francesillo de Zúñiga : cartas inéditas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, 1909, 45 p.).

- Moffitt John F., « Velázquez's Fools, Calabacillas and Ripa », *Pantheon*, 40, 1982, p. 304-309.
- Montanari Tomaso, *Vélasquez et l'art du portrait baroque* [traduit de l'italien par CIEL], Paris, « Le Figaro », les Éditions du Toucan, coll. « Les Grands maîtres de l'art, 6 », 2008, 311 p.
- Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional* [catálogo de la exposición], Madrid, Biblioteca Nacional, 2000, 261 p.
- Morán Turina José Miguel, Checa Fernando, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985, 306 p.
- Morán Turina José Miguel, « Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro », in Morán Turina José Miguel, *Estudios sobre Velázquez*, Madrid, Akal, 2006, 216 p.
- Moreno Villa José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, México, La Casa de España en México, 1939, 157 p.
- Peñalver Alhambra Luis, *De soslayo: una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Madrid, Fernando Villaverde, coll. « Letra redonda », 2005, 151 p.
- Prosper Gachard Louis, *Lettres de Philippe II à ses filles les infantes Isabelle et Catherine, écrites pendant son voyage en Portugal (1581-1583), publiées d'après les originaux autographes conservés dans les archives royales de Turin*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1884, 232 p.
- Redondo Augustin, « Tradición carnavalesca y creación literaria : del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote* », *Bulletin Hispanique*, 80, 1978, p. 39-70.
- Redondo Augustin, « La melancolía y el *Quijote* de 1605 », in *Otra manera de leer « El Quijote »*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1998, p. 121-146.
- Río Parra Elena del, *Una era de los monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Pamplona, Universidad de Navarra; Madrid, Ediciones Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, 309 p.
- Ruiz Rodríguez José Ignacio, *Juan José de Austria, un bastardo regio en el gobierno de un imperio*, Madrid Dykinson, 2005, 201 p.
- Ruiz Rodríguez José Ignacio, *Don Juan José de Austria en la Monarquía Hispánica : entre la política, el poder y la intriga*, Madrid, Dykinson, 2007, 620 p.
- Saavedra Santiago (ed.), *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 253 p.
- Salort Pons Salvador, Kubersky Suzanne, « Gonzalo de Liaño, dwarf and artistic agent of Philip II. Part I », *The Burlington Magazine*, 1243, vol. 148, abril 2007, p. 224-231.
- Salort Pons Salvador, *Diego Velázquez, pintor (1599-1660)*, Editorial Arco Libros, 2008, 332 p.
- Sanz Hermida Jacobo, *Cuatro tratados médicos sobre el mal de ojo* (estudio, edición y notas de Jacobo Sanz Hermida), Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2001, 398 p.
- Sarría Checa Antonio, « Retratos de niños obesos en el Museo del Prado », *Revista española de obesidad*, vol. 8, n° 2, marzo-abril 2010, p. 93-101.
- Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, *Las tiernas y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época* (Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena, Valladolid, 22 de octubre 1998 / 10 de enero 1999), Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, 584 p.

- Tietze-Conrat Erica, *Dwarfs and Jesters in art*, New York, Phaidon Publishers Inc., 1957, 111 p.
- Tremallo Beth S., *Irony and self-knowledge in Francisco López de Villalobos*, Nueva York, Garland, coll. « Harvard dissertations in Romance languages » 1991, 318 p.
- Tuñón de Lara Manuel (dir.), *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1982, t. V., 508 p.
- Vaca de Osma José Antonio, *Don Juan de Austria*, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe, 2004, 364 p.
- Videgáin Agós Fernando, *Francesillo de Zúñiga, bufón del emperador*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura popular 1973, 30 p.
- Warnke Martin, *Velázquez. Forma y reforma* [traducido de *Velázquez. Form and Reform*, Colonia, Dumont, 2005], Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, 173 p.
- Wheelock Arthur, « The Queen, The Dwarf and the Court : Van Dyck and the Ideals of the English Monarchy » in Vlieghe Hans (dir.), *Van Dyck 1599-1999. Conjectures and refutations*, Turnhout (Belgium), Brepols, 2001, p. 151-166.
- Zamora Lucas Florentino, « Felipe II y su bufón Miguel de Antona en los comienzos del Monasterio de El Escorial », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71, 1 y 2, 1963, p. 171-201.
- Zúñiga Francesillo de, *Crónica burlesca del emperador Carlos V*, Barcelona, Editorial Crítica, 1981, 277 p. y Béjar, Valdepalacios ediciones, 2004, 174 p.