

Saskia Jogler

# **Selbstreflexion im Narrenspiegel**

**Die Hofnarrenporträts  
von Diego Velázquez**

## Selbstreflexion im Narrenspiegel



Saskia Jogler

# **Selbstreflexion im Narrenspiegel**

**Die Hofnarrenporträts von Diego Velázquez**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., 2012

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister  
Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in  
Ingelheim am Rhein.

D 19

ISBN 978-3-631-64262-7 (Print)

E-ISBN 978-3-653-03030-3 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-03030-3

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2013

Alle Rechte vorbehalten.

PL Academic Research ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York ·  
Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

[www.peterlang.de](http://www.peterlang.de)

# Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München unterstützt haben.

An erster Stelle gilt mein herzlicher Dank meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Ulrich Pfisterer, für den anspornenden Zuspruch, mich nach meiner Masterarbeit weiter mit Velázquez' Hofnarrenporträts auseinanderzusetzen, seine ideenreichen, stets weiterführenden Anregungen und seine Unterstützung in all meinen Anliegen. Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle möchte ich dafür danken, dass er sich sofort und gerne bereit erklärt hat, meine Arbeit als Zweitbetreuer zu begleiten. Herrn Prof. Dr. Franz Alto Bauer danke ich für anregende Gespräche zu Beginn meiner Dissertation und seine freundliche Hilfsbereitschaft bei meiner Bewerbung um ein Stipendium.

Zu großer Dankbarkeit bin ich der Universität Bayern e. V. verpflichtet, die mir durch ein Stipendium nach dem Bayerischen Eliteförderungsgesetz ermöglicht hat, mich vollständig auf die Anfertigung meiner Dissertation zu konzentrieren. Durch die Anbindung des Stipendiums an das Promotionsprogramm ProArt an der LMU München wurde mir darüber hinaus eine umfangreiche fachliche und ideelle Förderung zuteil. Dafür möchte ich mich an dieser Stelle bei der wissenschaftlichen Koordinatorin des Programms, Dr. Miriam Drewes, sowie den Professoren und Doktoranden von ProArt bedanken.

Dem DAAD danke ich sehr für die finanzielle Unterstützung während meines fünfmonatigen Forschungsaufenthalts in Madrid und Simancas. In diesem Zusammenhang möchte ich darüber hinaus meinen aufrichtigen Dank an die freundlichen und hilfsbereiten Mitarbeiter des Archivo General de Palacio, des Archivo Histórico de Protocolos, des Archivo de Villa, des Centro de Estudios im Museo Nacional del Prado, der Biblioteca Nacional de España, der Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid und des Archivo General de Simancas aussprechen.

Der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften danke ich sehr für die großzügige finanzielle Förderung der Drucklegung meiner Dissertation. Darüber hinaus danke ich Frau Ute Winkelkötter vom Peter Lang Verlag für die professionelle Betreuung der Veröffentlichung meiner Dissertation.

Ganz besonders möchte ich meiner Familie danken, die mich während meines Studiums und meiner Dissertation in allen erdenklichen Belangen unterstützt hat. Herzlich danke ich meinem Vater Jörg Stoffers, der nicht nur meine Arbeit Korrektur gelesen und mir ein Holzmodell „meiner Narrentreppe“ im Buen Re-

tiro gebaut hat, sondern mir immer ein unermüdlicher, aufmerksamer Gesprächspartner war. Meiner Mutter Ilona Stoffers danke ich herzlich für die aufmerksame Korrektur meiner Arbeit und dafür, dass sie immer ein offenes Ohr und ein ermunterndes Wort an der richtigen Stelle bereit hatte. Meinem Bruder Leif-Eric Stoffers danke ich dafür, dass er immer mit Interesse zugehört hat, wenn ich etwas über meine Arbeit erzählt habe.

Für Korrekturen, anregende Diskussionen und Motivierung bedanke ich mich auch ganz herzlich bei Elżbieta Ray, Martina Hofmann und Werner Binder, für Diskussionen zu Übersetzungsmöglichkeiten spanischer Begriffe und Wendungen des 17. Jahrhunderts bei Ignacio Moncayo Murúa und Miguel Ángel Sánchez Conde. Besonders danke ich auch Andreas Leiseifer, der nach meinem Umzug nach Kalifornien meine Dissertation für mich gedruckt, gebunden und bei der LMU München eingereicht hat.

Vor allem aber möchte ich meinem Mann Tobias Jogler danken, für seine ausgesprochen kritische Lektüre meiner Arbeit, anregende Gespräche, dass er in jeder Situation motivierende Worte gefunden hat, insbesondere aber für seine seelische Unterstützung und unerschöpfliche Geduld.

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Velázquez' Hofnarren – Einzelgänger der Kunstgeschichte?            | 9   |
| Quellendiskussion und Forschungsüberblick                           | 14  |
| Thesen, Ziele, Argumentation                                        | 30  |
| 1 Die Narrentreppe im Alcázar                                       | 35  |
| 1.1 Der Hängungskontext                                             | 36  |
| 1.1.1 Lokalisierung der Narrentreppe im Alcázar                     | 36  |
| 1.1.2 Bauprojekt und architektonische Beschaffenheit                | 40  |
| 1.1.3 Ausstattung des Treppenhauses                                 | 46  |
| 1.2 Von der Wunderkammer zur Bildergalerie                          | 49  |
| 1.2.1 Bildnisse von Narren und exotischen Tieren                    | 49  |
| 1.2.2 Von Covadonga bis St. Helena: Spaniens Macht über den Erdball | 68  |
| 1.3 Reformpolitik und imperiale Tradition                           | 75  |
| 2 Die Narrentreppe im Buen Retiro                                   | 77  |
| 2.1 Der Hängungskontext                                             | 79  |
| 2.1.1 Lokalisierung der Narrentreppe im Buen Retiro                 | 79  |
| 2.1.2 Rekonstruktion des Treppenhauses                              | 83  |
| 2.1.3 Ausstattung der Narrentreppe                                  | 85  |
| 2.2 Die Narrenbildnisse                                             | 90  |
| 2.2.1 Pablo de Valladolid: Der Mittler                              | 90  |
| 2.2.2 Barbarroja: Der Osmane                                        | 104 |
| 2.2.3 Don Juan de Austria: Der Militärheld                          | 120 |
| 2.2.4 Cárdenas: Der Stierkämpfer                                    | 137 |
| 2.2.5 Ochoa: Der portero de corte                                   | 140 |
| 2.2.6 Calabazas: Der Liebesnarr                                     | 149 |
| 2.3 Die Narrentreppe als Bühne                                      | 159 |
| 2.3.1 Die Bilderhängung                                             | 159 |
| 2.3.2 Nürrisches Rollenspiel im Vergnügungspalast                   | 164 |
| 2.3.3 Tugend und Morallehre im Narrenspiegel                        | 166 |
| 3 Die Narrenserie in der Torre de la Parada                         | 185 |
| 3.1 Die Problematik der Ausstattung der Torre de la Parada          | 190 |
| 3.1.1 Spiegelt das Inventar von 1701 die originale Hängung wider?   | 190 |
| 3.1.2 Welche Narrenbilder hingen im Jagdpalast?                     | 192 |
| 3.1.3 Gehörten die Narrenporträts zur Erstaussstattung?             | 201 |
| 3.2 Der Hängungskontext                                             | 202 |
| 3.2.1 Rekonstruktion des architektonischen Kontexts                 | 202 |
| 3.2.2 Die Ausstattung der pieza primera                             | 208 |



|       |                                                                                       |     |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3   | Narrenporträts versus Mythologien .....                                               | 213 |
| 3.3.1 | Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd .....                                            | 216 |
| 3.3.2 | Falsche Gelehrsamkeit: Der Zwerg mit Buch auf den Knien .....                         | 221 |
| 3.3.3 | Atlas.....                                                                            | 236 |
| 3.3.4 | Betrug: Der Zwerg mit Kartenspiel.....                                                | 246 |
| 3.3.5 | Prometheus .....                                                                      | 258 |
| 3.3.6 | Trunksucht: Der Narr mit Kürbisflaschen.....                                          | 264 |
| 3.3.7 | Bacchus und Ariadne.....                                                              | 277 |
| 3.3.8 | Die verlorenen Bilder der pieza primera .....                                         | 283 |
| 3.4   | Werben um die Gunst des Königs .....                                                  | 288 |
| 3.4.1 | Herkules am Scheideweg .....                                                          | 288 |
| 3.4.2 | Velázquez im Wettstreit mit Rubens.....                                               | 294 |
| 4     | Velázquez' Neugestaltung der Narrentreppe im Alcázar .....                            | 305 |
| 4.1   | Der Auftrag an Velázquez .....                                                        | 305 |
| 4.2   | Neukonzeption eines alten Bildprogramms.....                                          | 307 |
| 4.2.1 | Alte Narren im neuen Gewand.....                                                      | 307 |
| 4.2.2 | Der Zwerg im roten Mantel.....                                                        | 311 |
| 4.2.3 | Die Neugestaltung des übrigen Bildprogramms .....                                     | 330 |
| 4.3   | Velázquez als Ausstatter und Architekt .....                                          | 339 |
| 5     | Narrenporträts im Dienst künstlerischer Selbstreflexion.....                          | 347 |
| 5.1   | Engaño, desengaño und die Kunst der Täuschung.....                                    | 347 |
| 5.1.1 | Verhüllung und Enthüllung.....                                                        | 356 |
| 5.1.2 | Natur- und Wahrnehmungstäuschung .....                                                | 361 |
| 5.2   | Singularität und Schöpferkraft in der Porträtmalerei .....                            | 366 |
| 5.2.1 | Lieber der Erste in der Grobheit, als der Zweite in der Feinheit ...                  | 367 |
| 5.2.2 | Nachahmung contra Erfindung .....                                                     | 370 |
| 5.3   | Der Narr als Verweis auf die Kunst .....                                              | 381 |
| 6     | Das Serienphänomen.....                                                               | 389 |
| 6.1   | Die Narrengalerie wird gesellschaftsfähig .....                                       | 389 |
| 6.2   | Serien und Zwischenräume als Idealkontexte des Narrenporträts .....                   | 398 |
|       | Ein letzter Blick in den Narrenspiegel: Velázquez' Narrenporträts im<br>Kontext ..... | 419 |
|       | Appendizes .....                                                                      | 427 |
|       | Literaturverzeichnis.....                                                             | 437 |
|       | Abbildungsverzeichnis .....                                                           | 481 |
|       | Abbildungen .....                                                                     | 485 |

# Velázquez' Hofnarren – Einzelgänger der Kunstgeschichte?

In den Residenzen Philipps IV. offenbarten sich einem Besucher, der durch die Palasträume geführt wurde, bereits in der vorzüglichen Gemäldeausstattung die ganze königliche Macht und Kultiviertheit des spanischen Herrschers. Betrat jener imaginäre Besucher beispielsweise den Buen Retiro Palast in Madrid über die Haupttreppe, sah er sich mit Gemälden von Belagerungen und siegreichen Schlachten der spanischen Streitkräfte konfrontiert, die ihm die militärische Stärke des Königreichs offenbar werden ließen.<sup>1</sup> Überall in den Palästen begegneten ihm Porträts von spanischen Königen, deren über Generationen gleich bleibendes Porträtschema einer lebensgroßen Figur in Dreiviertelansicht visuelle Genealogien herstellte, die dazu geeignet waren, die Kontinuität der königlichen Linie und die Rechtmäßigkeit der Nachfolge zu unterstreichen.<sup>2</sup> Handelte es sich um einen besonders privilegierten Besucher, kam dieser wahrscheinlich in den Genuss, fernab der Repräsentationsräume auch die privateren Gemächer des spanischen Monarchen zu betreten. So wurde er vielleicht die Treppe zur Turmbibliothek des Königs im Madrider Alcázar hinaufgeführt und konnte angesichts der Landkarten an den Wänden des Treppenhauses eine Vorstellung von den persönlichen Interessen und der umfangreichen kosmografischen Bildung Philipps IV. gewinnen.<sup>3</sup> Möglicherweise gewährte man ihm auch einen besonders privaten Einblick in die mythologische Gemäldesammlung des Königs in den

- 
- 1 Zum ikonografischen Programm der Eingangstreppe des Buen Retiro vgl. Barghahn, Barbara von: Philip IV and the 'Golden House' of the Buen Retiro. In the tradition of Caesar. Bd. 1. 2 Bände (Outstanding dissertations in the fine arts). New York [u. a.] 1986, S. 165-167.
  - 2 Zu den visuellen Genealogien der Königsporträts vgl. Woodall, Joanna: Introduction. Facing the subject. In: Joanna Woodall (Hg.): Portraiture. Facing the subject (Critical introductions to art). Manchester 1997, S. 1-25, hier: S. 2f. Insbesondere Ahnengalerien waren dazu geeignet, solche Genealogien herzustellen, so z. B. die in den 1560er Jahren eingerichtete Porträtgalerie im königlichen Palast El Pardo im Nordwesten von Madrid, die 1604 bei einem Brand vernichtet wurde, vgl. Woodall, Joanna: 'His Majesty's most majestic room'. The division of sovereign identity in Philip II of Spain's lost portrait gallery at El Pardo. In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 46, 1995, S. 52-103.
  - 3 Das Bildprogramm der Treppe ist im Inventar des Alcázar von 1636 wiedergegeben; das gesamte Inventar ist abgedruckt in: Martínez Leiva, Gloria; Rodríguez Rebollo, Ángel: Cuadros y otras cosas que tienen su magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636 (Inventarios reales con cuadros del Museo del Prado, 1). Madrid 2007, hier: S. 93.

Sommernächern des Alcázar.<sup>4</sup> Dieser imaginäre Besucher mag angesichts der hohen Qualität der Gemälde und des erlesenen und sicheren Geschmacks Philipps IV. in Staunen versetzt worden sein – verwundert oder gar überrascht war er dagegen wahrscheinlich nicht; im Gegenteil: Das was er sah, wird den Erwartungen, die er an den König und seine Gemäldesammlung stellte, entsprochen haben. Selbst die Liebesgeschichten Jupiters, deren Gemälde zeitgenössische Philosophen wie Saavedra Fajardo am liebsten von den Palastwänden verbannt hätten, gehörten zum Standardprogramm herrschaftlicher Paläste, sogar im restriktiv-katholischen Spanien.<sup>5</sup> Man kann sich die Perplexität jenes abgeklärten Besuchers bildlich vorstellen, wenn er auf seinem Weg durch den königlichen Alcázar plötzlich in einem Treppenhaus stand, dessen Wände mit Narrenporträts bevölkert waren. Hätte er die Gelegenheit gehabt, weitere königliche Paläste zu besuchen, hätte er feststellen müssen, dass es auch im Buen Retiro eine solche Narrentreppe gab. Im abgelegenen königlichen Jagdpalast Torre de la Parada wäre er direkt im ersten Raum mit einer Narrenserie konfrontiert worden. Innerhalb der üblichen Ausstattungsprogramme der königlichen Paläste müssen diese Serien für Außenstehende im ersten Moment sehr befremdlich gewirkt haben. Ihre Vielzahl und vor allem die Tatsache, dass Philipp IV. seinen Ersten und besten Hofmaler Diego Velázquez mit der Anfertigung dieser Serien betraute, ist fraglos ein Grund, verwundert zu sein. Wirft man jedoch einen Seitenblick auf die Sammlungen zeitgenössischer Privatpersonen, wird man feststellen, dass sich das Phänomen der Narrengalerie rasch verbreitete.

Welche Gründe könnten den spanischen König bewegt haben, seine Palastwände mit derart extravaganteren Serien zu schmücken und welche Motivationen könnten die Privatsammler dazu veranlasst haben, es ihm nachzutun? Welche künstlerischen Potentiale sah Velázquez in diesen Narrengalerien? Die Qualität der erhaltenen Narrenporträts im Museo Nacional del Prado in Madrid spricht eindeutig dafür, dass Velázquez diese Bildnisse von Spaßmachern des Hofes nicht als eine lästige Pflichtaufgabe ansah. Obwohl Hofnarren in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts nicht als adäquates Sujet für ein Porträt angesehen wur-

---

4 Zum Bildprogramm der Sommernächern des Königs im Alcázar vgl. Volk, Mary C.: Rubens in Madrid and the decoration of the King's summer apartments. In: The Burlington magazine 123, 1981, S. 513-529.

5 Diego Saavedra Fajardo sprach sich in seinem 1640 veröffentlichten, dem Thronprinzen Baltasar Carlos gewidmeten politischen Emblembuch *Idea de un príncipe político cristiano* dafür aus, Malerei und Skulptur für Erziehungszwecke zu nutzen. Jedoch empfahl er vor allem Sujets, die zur Nachahmung anhalten sollen, während er das Interesse an den Liebschaften Jupiters der lasterhaften Natur des Menschen zuschrieb (Saavedra Fajardo, Diego de: *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* [1640]. Mailand 1642, Emblem 2, S. 14).

den, scheint Velázquez eine bemerkenswerte künstlerische Energie in diese Bilder investiert zu haben. Aus welchem Grund? Alle Königspaläste, in denen Narrenporträts von Velázquez hingen – der Alcázar, der Buen Retiro und die Torre de la Parada – sind heute zerstört. Die Rekonstruktion und Analyse der ursprünglichen Hängungskontexte der Bildnisse wird hier erstmals dazu beitragen, die Bedeutung und Funktion dieser Porträtserien innerhalb der königlichen Paläste als auch für Velázquez' künstlerisches Schaffen zu klären.

Die Diskussion von Velázquez' Narrenbildnissen und ihren Hängungskontexten knüpft an diverse übergeordnete Themenkomplexe kunsthistorischer und kulturgeschichtlicher Forschung an und eröffnet durch die spezifischen Qualitäten der Narrenfigur neue Sichtweisen und Anknüpfungspunkte für alte Themen.

Gerade in den letzten Jahren hat sich die kunsthistorische Fachwelt intensiv mit dem Thema des Raums beschäftigt, so z. B. im Rahmen des 2009 veranstalteten Kongresses des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Barockforschung mit dem Thema: „*Die Erschließung des Raumes. Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter*“.<sup>6</sup> Besonderes Interesse wurde der Verbindung zwischen Raum und Zeremoniell entgegengebracht, wie auf dem 2004 von der Gemäldegalerie in Berlin veranstalteten Symposium „*Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*“<sup>7</sup> oder der vom Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn 2012 ausgerichteten Konferenz „*Zeremoniell, Raumdistribution und Raumnutzung im Schlossbau des 17. und 18. Jahrhunderts*“.<sup>8</sup> Während jedoch in der bisherigen Forschung vor allem die großen Bildprogramme der Repräsentationssäle oder distinguierten Privaträume im Vordergrund des Erkenntnisinteresses standen, werden hier nun die Zwischenräume königlicher und privater Paläste in den Blick genommen. Da jene Zwischenräume nicht von gängigen Standardprogrammen besetzt waren, boten sie neue Freiräume zur Entwicklung vollkommen originärer, kreativer Bildprogramme. Die Behandlung der Narrenbildnisse als Serienphänomen trägt daher in wesentlichem Maße dazu bei, die Erforschung barocker Ausstattungsprogramme und barocker Raumgefüge zu erweitern.

---

6 Bailey, Gauvin; Friedrich, Karin; Veit, Patrice (Hg.): *Die Erschließung des Raumes: Konstruktion, Imagination und Darstellung von Räumen und Grenzen im Barockzeitalter – Opening spaces: Constructions, visions and depictions of spaces and boundaries in the Baroque*, 13. Wolfenbütteler Arbeitskreis für Barockforschung. Wiesbaden 2013 (im Druck).

7 Weppelmann, Stefan (Hg.): *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 60). Petersberg 2007.

8 CONF: *Schlossbau des 17. & 18. Jh.* (Bonn, 29 Jun 12). In: *H-ArtHist*, Jun 12, 2012. Online verfügbar unter <http://arthist.net/archive/3460>, zuletzt geprüft am 02.10.2012.

Im Zuge der Interpretation des Bildprogramms des königlichen Jagdpalasts Torre de la Parada wird darüber hinaus ein Themenkomplex behandelt, dem sich die spanische kunsthistorische Forschung in den letzten Jahren verstärkt gewidmet hat und der sich schlagwortartig mit den drei Schlüsselbegriffen Künstlerri-ualität, Neid und Emulation umschreiben lässt. In diesem Kontext wird erstmals deutlich, dass ein Teil von Velázquez' Narrenporträts im Dialog mit den mythologischen Gemälden von Peter Paul Rubens entstand. Nachdem das Verhältnis der beiden Maler bisher vor allem in Bezug auf Velázquez' Gemälde *Las Meninas* (ca. 1656) und *Las Hilanderas* (ca. 1657) diskutiert wurde,<sup>9</sup> wird hier deutlich, dass Velázquez bereits in den 1630er Jahren die Torre de la Parada zu einem Schauplatz der künstlerischen Auseinandersetzung mit Rubens machte, so dass in diesem Künstlerwettstreit neue Dimensionen offenbar werden.

Velázquez' Narrenbilder sind in hohem Maße sowohl inhaltlich als auch malerisch von der *engaño-desengaño*-Thematik geprägt, die im Siglo de Oro zu den Leitthemen in Theater und fiktionaler Literatur gehörte. Im visuellen Bereich lässt sich *engaño* als Augentäuschung, *desengaño* als eine durch den Akt des Sehens vollzogene Entlarvung derselben beschreiben. Auf Grundlage jener Thematik können sowohl moralische Implikationen der Narrenbilder, als auch selbstreflexive Tendenzen im Werk Velázquez' untersucht werden. Insofern stellt die vorliegende Arbeit einen wichtigen Forschungsbeitrag zum Themenkomplex des „selbstbewussten Bildes“, der künstlerischen Selbstreflexion in der

---

9 Beide im Museo Nacional del Prado Madrid, *Las Hilanderas*: vgl. López-Rey, José: Velázquez [Velázquez, the artist as a maker, 1979, dt.]. Bd. 2. 2 Bände. Köln 1999, Nr. 107.; *Las Meninas*: vgl. López-Rey [1979] 1999, II, Nr. 124. Zur Auseinandersetzung Velázquez' mit Rubens in *Las Hilanderas* vgl. vor allem: Alpers, Svetlana: The vexations of art. Velázquez and others. New Haven [u. a.] 2005, S. 133-218; in *Las Meninas* insbesondere: Liess, Reinhard: Im Spiegel der ‚Meninas‘. Velázquez über sich und Rubens. Göttingen 2003, S. 63-75, 80-82; zu beiden: Portús Pérez, Javier: Connecting threads. Meninas, spinners and a musical fable. In: Javier Portús Pérez (Hg.): Velázquez's fables. Mythology and sacred history in the Golden Age. Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado Madrid 2007-2008. Madrid 2007a, S. 279-297. Allgemein zum kompetitiven Klima am spanischen Hof des 17. Jahrhunderts und dessen Auswirkungen auf das künstlerische Schaffen: Portús Pérez, Javier: Velázquez as history painter. Rivalry, eminence and artistic consciousness. In: Javier Portús Pérez (Hg.): Velázquez's fables. Mythology and sacred history in the Golden Age. Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado Madrid 2007-2008. Madrid 2007b, S. 14-71, hier: S. 50-61; Portús Pérez, Javier: Envidia y conciencia creativa en el Siglo de Oro. In: Anales de historia del arte Vol. extraordinario, 2008, S. 135-149.

Frühen Neuzeit und der Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock dar.<sup>10</sup> Eine wesentliche Besonderheit von Velázquez' Narrenbildern gegenüber vielen anderen „selbstbewussten Bildern“, die sich z. B. durch Integration eines Spiegels, eine Rahmung innerhalb des Bildes oder ein Bild im Bild selbst zum Bildgegenstand machen, zeigt sich darin, dass sie sich durch maltechnische bzw. der Malerei eigene Möglichkeiten der Darstellung thematisieren.

Velázquez' Instrumentalisierung der Narrenfigur für die *engaño-desengaño*-Thematik bietet darüber hinaus die Möglichkeit, Parallelen zwischen seinem Werk und dem Kunstschaffen zeitgenössischer Dramatiker und Literaten ziehen. In diesem Punkt schließt die Arbeit an die in den letzten Jahren unternommenen interdisziplinären Forschungen zu Malerei, Theater und Literaturproduktion des Siglo de Oro an.<sup>11</sup>

Von besonderer Relevanz ist darüber hinaus der Beitrag, den die Analyse von Velázquez' Narrenporträts zur Porträtforschung und in einem weiteren Sinne zur Erforschung von Identitätskonstruktionen in der Frühen Neuzeit zu liefern vermag: Einerseits bilden die Porträts spezifische Personen ab, die wiedererkannt werden sollten und wiedererkannt wurden, wobei Wiedererkennbarkeit sowohl durch physiognomische Ähnlichkeit als auch durch Statuszuschreibung garantiert wurde. Die Narrenbilder erfüllen folglich die Minimalvoraussetzungen von Porträts. Andererseits ist jedoch fraglich, inwiefern die Porträts Bezug auf die Identität des jeweiligen Narren nehmen, da dieser nicht sein eigenes Porträt in Auftrag gab und das Bild im Wesentlichen von Fremdsicht bestimmt war. Da alle Narren in Rollen agieren, erinnern ihre Bildnisse an Rollenporträts; gleichzeitig erfüllte die Verkleidung oder Rolle hier jedoch vollkommen andere Zwecke, als dies bei Rollen- oder allegorischen Porträts üblich war. Allegorische Porträts dienten in der Regel der Imagebildung und dazu, die Eigenschaften oder Charakteristika der imitierten Person auf die eigene zu übertragen.<sup>12</sup> Die Verbindung der Narren mit Göttern, Helden oder sonstigen Vorbildern trägt je-

---

10 Zu den Schlüsseltexten auf diesem Gebiet gehört Stoichita, Victor I.: *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting* [Instauration du tableau, 1997, engl.] (Cambridge studies in new art history and criticism). Cambridge [u. a.] 1997.

11 Zu diesem Bereich sind zahlreiche Aufsätze erschienen; umfassendere Darstellungen, die einen guten Überblick über die Forschungslage bieten, sind u. a.: Acker, Thomas S.: *The baroque vortex. Velázquez, Calderón, and Gracián under Philip IV* (Currents in comparative Romance languages and literatures, 23). New York 2000; Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, José (Hg.): *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa* (Estudios, 1). Madrid 2001.

12 Zu den Funktionen des allegorischen bzw. kompositen Porträts vgl. den grundlegenden Aufsatz von Wind, Edgar: *Studies in allegorical portraiture I*. In: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937, S. 138-142.

doch nicht dazu bei, ihr Image zu verbessern oder ihnen die Kraft der Götter zu vermitteln, da deren Tugenden im Narren in ihr Gegenteil verkehrt werden. Somit konnten diese Bilder kaum üblichen Porträtfunktionen wie der Selbstrepräsentation oder Erinnerung dienen. Jedoch scheint es, als ob die Narrenporträts dabei halfen, die Identität nicht ihrer selbst, sondern des Königs zu definieren, der all das war und verkörperte, was den Narrenbilder entgegengesetzt war. Sie dienten auf diese Weise indirekt der Selbstdarstellung des Königs.

## Quellendiskussion und Forschungsüberblick

Es haben sich nur wenige Quellen aus dem 17. Jahrhundert erhalten, die sich direkt auf Velázquez' Hofnarrenporträts beziehen. Die einzigen Dokumente, die aus Velázquez' Lebzeiten stammen, sind eine Kostenaufstellung für eine Holzkiste, die 1644 für den Versand des Porträts von El Primo gezimmert wurde<sup>13</sup> und eine Bilderliste von 1658/1661, die eine Narrentreppe im Buen Retiro belegt.<sup>14</sup> Die Abwesenheit zeitgenössischer Kommentare ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die Narrenporträts in oder am Übergang zu privaten Palastbereichen hingen, die nur selten von Besuchern betreten wurden. Dennoch ist die Quellenlage nicht so aussichtslos, wie es zunächst scheinen mag.

Im Alcázar in Madrid existierte bereits 1625 eine frühe Narrentreppe, noch ohne Bilder von Velázquez, die in zwei Reiseberichten beschrieben wird und aus denen sich die zeitgenössische Wahrnehmung von Narrengalerien erschließen lässt.<sup>15</sup>

---

13 Auszüge aus den Abrechnungen der *furriera* (Quartiersamt) von 1644 finden sich transkribiert in: Beruete y Moret, Aureliano de: *El Velázquez de Parma*. Madrid 1911, S. 14f.

14 AGP Sección Administrativa, Bellas Artes, Pinturas, leg. 38, 1658/1661; die Liste trägt dort den Titel: „*Resto de un inventario de cuadros de Palacio*“ („*Rest eines Bilderinventars des Palasts*“).

15 Die erste zeitgenössische Beschreibung findet sich in einem Tagebucheintrag Cassiano dal Pozzos, Madrid 13. Juli 1626. Das Tagebuch wurde vollständig publiziert von: Anselmi, Alessandra (Hg.): *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*. Aranjuez 2004, hier: S. 232. Die zweite Erwähnung findet sich in einem Reisebericht Guillaume de Bautrus, der die Narrentreppe im Alcázar am 27. November 1628 sah. Armand-Jean du Plessis, Cardinal-Duc de Richelieu, zitiert für seine *Memoiren* fast wörtlich aus dem originalen Bericht Bautrus: Michaud, Joseph-François; Poujoulat, Jean-Joseph-François: *Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France, depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*. Bd. 7. 34 Bände. Lyon [u. a.] 1836-1839, S. 565.



Durch die intensiven Recherchen Moreno Villas (1939)<sup>16</sup> in den Personalakten und Abrechnungen des Archivo General de Palacio in Madrid sind nicht nur Daten und Anekdoten zu einigen Hofnarrenporträts von Velázquez, sondern auch wichtige Informationen zu den Lebensbedingungen der Narren am Hof der spanischen Habsburger bekannt geworden. Neuere, intensiv auf Quellenarbeit gestützte Forschungen zur Sozialgeschichte der Narren am spanischen Königshof liegen mit den Arbeiten Bouzas von 1996 und 2005 vor.<sup>17</sup> Diese personenbezogenen Daten und Geschichten stoßen bis heute auf ein derart großes Interesse, dass die Bilder selbst nicht selten in den Hintergrund rücken. Wichtige Primärquellen zu Velázquez' Leben und Karriere am spanischen Königshof publizierten Remón Zarco del Valle (1870),<sup>18</sup> Azcárate (1960)<sup>19</sup> und Gallego Burín in der Quellensammlung *Varia Velázqueña* (1960).<sup>20</sup> Da Velázquez Narren häufig in Verkleidungen porträtierte, bietet es sich zudem an, zusätzlich Quellen der Kostüm- und Waffenkunde heranzuziehen.<sup>21</sup>

Die verschiedenartige Behandlung des Narrenthemas in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts, der Moralistik, der fiktiven Literatur und im Theater lässt den Narren als eine schillernde Figur erscheinen, in der sich die größtmöglichen Gegensätze miteinander vereinen. Wie in der Moralistik war das Narrenthema

- 
- 16 Moreno Villa, José: Locos, enanos, negros y niños paláciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española, desde 1563 a 1700. Mexiko D.F. 1939. Bereits zuvor hatte Cruzada Villaamil einige Daten zu den Hofnarren veröffentlicht: Cruzada Villaamil, Gregorio: Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos. Madrid 1885, S. 102-104.
  - 17 Bouza Álvarez, Fernando J.: Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas (BolsiTemas, 73). Madrid 1996 und Bouza Álvarez, Fernando J.; Betrán Moya, José L. (Hg.): Enanos, bufones, monstruos, brujos, y hechiceros. Los olvidados de la historia (Historia, 121). Barcelona 2005.
  - 18 Remón Zarco del Valle, Manuel: Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España [1870]. In: Marqués de Miraflores und Miguel Salva (Hg.): Colección de documentos inéditos para la historia de España, Bd. 55. 111 Bände. Vaduz Repr. 1966, S. 201-628.
  - 19 Azcárate, José M. de: Noticias sobre Velázquez en la corte. In: Archivo español de arte 30, 1960, S. 357-386.
  - 20 Gallego Burín, Antonio (Hg.): Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960. 2 Bände. Madrid 1960.
  - 21 Die maßgeblichen Veröffentlichungen auf dem Gebiet der spanischen Kostümkunde der Frühen Neuzeit stammen von Carmen Bernis, besonders hilfreich für die Erstellung dieser Arbeit war die Publikation: Bernis, Carmen: El traje y los tipos sociales en El Quijote. Madrid 2001. Für den Bereich der Waffenkunde ist noch immer grundlegend: Boeheim, Wendelin: Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwicklung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Seemanns kunstgewerbliche Handbücher, 7) [1880]. Gütersloh Repr. 1982.



in der Kunsttheorie eher verpönt. Wichtige Quellen hierzu sind die Kunsttraktate von Francisco Pacheco (1638, publiziert 1649)<sup>22</sup> und Vicente Carducho (1633).<sup>23</sup> Im zeitgenössischen Theater lassen sich dagegen viele Parallelen zu Velázquez' Verwendung der Narrenfigur aufzeigen und da Velázquez als Hofkünstler in Kontakt mit den Dramatikern am Hof stand und viele ihrer Stücke gekannt haben dürfte, bilden dramatische Texte einen wichtigen Fundus an Vergleichsmaterial. Von den Bildkünsten kann man dies nicht behaupten. Vergleiche müssen sich hier zwangsläufig vor allem auf frühere, spätere oder ausländische Narrenporträts beschränken, da in Spanien parallel zu Velázquez' Werk kaum vergleichbare Narrenbildnisse entstanden bzw. heute verloren sind.

Unverzichtbare Quellen zur Rekonstruktion der Hängungskontexte sind Dokumente zu den Bau- und Umbauarbeiten an den königlichen Palästen, die vor allem im Archivo General de Palacio in Madrid, dem Archivo General in Simancas und im Archivo de la Villa in Madrid verwahrt werden. Die maßgebliche Baugeschichte zum Alcázar in Madrid legte Barbeito (1992) vor,<sup>24</sup> die wichtigste, thematisch jedoch weiter gefasste Monografie zum Buen Retiro Palast stammt von Brown und Elliott (1980 und 2003).<sup>25</sup> Alpers' grundlegende Monografie zur Torre de la Parada ist vor allem auf die Gemälde von Rubens bezogen,<sup>26</sup> wichtige Quellen zur Baugeschichte wurden vor allem von Tovar Martín<sup>27</sup> und Martínez Martínez<sup>28</sup> veröffentlicht.

Für die Rekonstruktion der Bildprogramme sind insbesondere die Palastinventare bedeutsam, die im Archivo General de Palacio in Madrid verwahrt werden. Ein Teil dieser Inventare wurde veröffentlicht, während andere, wie das

---

22 Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* [1638, publiziert 1649]. Hg. v. Gregorio Cruzada Villaamil. 2 Bände (Biblioteca de el arte en España, 2/3). Madrid 1866.

23 Carducho, Vicente: *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid 1633.

24 Barbeito, José M.: *El Alcázar de Madrid*. Madrid 1992.

25 Brown, Jonathan; Elliott, John H.: *A palace for a king. The Buen Retiro and the court of Philip IV*. New Haven, Conn. 1980; eine erweiterte Fassung erschien 2003: Brown, Jonathan; Elliott, John H.: *A palace for a king. The Buen Retiro and the court of Philip IV* [1980]. New Haven [u. a.] 2003.

26 Alpers, Svetlana: *The decoration of the Torre de la Parada*. Hg. v. Francis Huemer (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six Parts, 9). Brüssel [u. a.] 1971.

27 Tovar Martín, Virginia: *Arquitectura Madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio* (El Madrid de los Austrias. Serie estudios, 3). Madrid 1983, S. 360-367

28 Martínez Martínez, Araceli: *Un edificio singular en el monte de El Pardo. La Torre de la Parada*. In: *Archivo español de arte* 65, 1992, S. 199-212.

Alcázar-Inventar von 1666, im Archiv eingesehen werden müssen. Inventare von Madrider Privatsammlungen, die Narrenporträts enthielten, finden sich im Archivo Histórico de Protocolos in Madrid; die bedeutenderen wurden ebenfalls bereits publiziert. Da sich in der Transkription des 1701 bis 1703 erstellten Generalinventars der königlichen Paläste<sup>29</sup> einige gravierende Fehler finden, wie Vertauschungen von Inventareinträgen oder die Anführung von Bildern, die im Manuskript nicht erscheinen, wurde in diesem Falle das Original benutzt. Auch die Abschrift des Inventars der Privatsammlung des Marqués de Leganés von 1655<sup>30</sup> enthält einige Verwechslungen, weshalb hier auf das Originalmanuskript zurückgegriffen wurde.

Hatten Velázquez' Narrenporträts bereits zu dessen Lebzeiten keinen Widerhall in zeitgenössischen Reiseberichten, Elogen oder anderer Literatur gefunden, änderte sich diese Situation bis zum Einsetzen der Velázquez-Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum.

1724 wurde die Narrenserie im Buen Retiro, zu diesem Zeitpunkt noch im originalen Hängungskontext, in der Velázquez-Biografie Palominos erwähnt, jedoch nur am Rande.<sup>31</sup> Im Reisebericht von Ponz (1776)<sup>32</sup> und einer an Palomino angelehnten Lebensbeschreibung Velázquez' von Ceán Bermúdez (1800)<sup>33</sup> wurden einige der Narrenporträts aufgezählt, die meisten namenlos und bereits aus ihrem alten Hängungskontext entfernt. Ein bemerkenswertes Interesse brachte ihnen jedoch der junge Francisco de Goya entgegen, der zwischen 1778 und 1779 Zeichnungen und Radierungen nach Gemälden von Velázquez anfertigte, einen Großteil davon nach den Narrenporträts.<sup>34</sup> Das Studium von Ve-

---

29 Fernández Bayton, Gloria: *Inventarios reales. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703*. 3 Bände. Madrid 1975-1985.

30 López Navío, José: *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés*. In: *Analecta Calasanciana* 8, 1962, S. 259-330.

31 Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Bd. 2. 2 Bände. Madrid 1724, *Vida Velázquez* §IV, S. 335. Palomino stützte sich bekanntermaßen auf die Anfänge von Francisco Pachecos Lebensbeschreibung Velázquez' und konnte auf eine heute verschollene Velázquez-Biografie von Juan de Alfaro zurückgreifen, der ein Schüler des Sevillaners war.

32 Ponz, Antonio: *Viage de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*. Bd. 6. 18 Bände. Madrid 1776, S. 34, 40, 43f, 133.

33 Ceán Bermúdez, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Bd. 5. 6 Bände. Madrid 1800, S. 178.

34 Zu Francisco de Goyas Zeichnungen und Radierungen nach Velázquez vgl.: *Biblioteca Nacional de España* (Hg.): *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*. Madrid 1996a, S. 24-50 und *Biblioteca Nacional de España* (Hg.): *‘Ydioma uni-*

lázquez' Werken scheint Goya wesentlich und insbesondere in Bezug auf seine Hinwendung zum Naturalismus geprägt zu haben. Man kann sich darüber hinaus sehr gut vorstellen, dass Velázquez' Hofnarrenporträts die eigenwillige Phantasie Goyas faszinierten und anregten. Eine der Grafiken Goyas gibt das Porträt des Hofnarren Ochoa wieder, das heute als verloren gilt.<sup>35</sup>

Die Hofnarrenporträts fehlen in keiner Velázquez-Monografie. Aufsätze, die sich den Narrenbildnissen oder einem Einzelporträt widmen, sind jedoch im Vergleich mit der überbordenden Literaturproduktion zu anderen Werken Velázquez' eher rar oder wiederholen Altbekanntes. Diese Schweigsamkeit oder Ratlosigkeit angesichts der Narrenporträts lässt sich möglicherweise auf zwei Gründe zurückführen:

Von den Anfängen der Velázquez-Forschung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein wurden die Hofnarrenporträts als kuriose Objekte wahrgenommen und entsprechend beschrieben. Stirling-Maxwell bezeichnete die Zwerge in seiner Velázquez-Monografie von 1855 als „*little monsters*“, die hässlich und deformiert seien und beschränkte sich darauf, ihre Absonderlichkeit hervorzuheben.<sup>36</sup> Justí benutzte zur Charakterisierung der Narren diffamierende Begrifflichkeiten wie „*Hanswurst*“, „*Mopsgesicht*“, „*Kobold*“ oder „*Wicht*“ (1888/1903)<sup>37</sup>; Gerstenberg bezeichnete sie noch 1957 als „*Idioten*“.<sup>38</sup> Erst seit den 1960er und 1970er Jahren, jener Zeit, in der man begann, die Psychiaterlandschaft in fast ganz Europa zu reformieren<sup>39</sup> und die Verbrechen der Zeit des Dritten Reiches, in der Tausende von behinderten Menschen in Euthanasieprogrammen ihr Leben ließen, aufzuarbeiten,<sup>40</sup> ergaben sich auch neue Betrachtungen.

---

versal'. Goya en la Biblioteca Nacional. Kat. Ausst. Biblioteca Nacional de España Madrid 1996. Madrid 1996b, S. 120-131.

35 Ein Abzug der Radierung befindet sich in der Biblioteca Nacional de España, vgl. dazu Beruete y Moret, Aureliano de: Goya, Grabador. Bd. 3. 3 Bände. Madrid 1918, S. 7-20, Nr. 16; Gassier, Pierre; Wilson, Juliet: Francisco Goya. Leben und Werk. Hg. v. François Lachenal. Freiburg i.Ü. 1971, S. 48-50, Nr. 111; Biblioteca Nacional de España 1996a, S. 24-50, Nr. 59; Biblioteca Nacional de España 1996b, S. 120-131, Nr. 91.

36 Stirling-Maxwell, William: Diego Velazquez and his works. London 1855, S. 135.

37 Justí, Carl: Diego Velazquez und sein Jahrhundert [1888]. Zürich 1933, S. 697, 702.

38 Gerstenberg, Kurt: Diego Velazquez. München 1957, S. 199.

39 Eine übersichtliche Darstellung der Ereignisse der Psychiatriereform findet sich in: Schott, Heinz; Tölle, Rainer: Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren Irrwege Behandlungsformen. München 2006, S. 306-319.

40 Zu den Aktionen der Nationalsozialisten zur Vernichtung „unwerten Lebens“ vgl. ebd., S. 166-180.

tungsweisen der Narrenporträts von Velázquez. Doch scheint es, als sei das eine Extrem lediglich ins andere umgeschlagen, denn bis heute findet man in der Forschungsliteratur die Tendenz, in den Hofnarrenbildnissen eine mitfühlende Sympathiebekundung des Malers gegenüber den gesellschaftlichen Außenseitern zu entdecken und die würdevolle Behandlung ihrer Behinderungen hervorzuheben.<sup>41</sup> Diese ahistorische Sichtweise, die Velázquez zum Narrenrechtler stilisiert und stark vom heutigen Bedürfnis nach „Political Correctness“ geprägt ist, erzeugte wiederum unverhältnismäßige Gegenreaktionen, so von Wind, der 1998 eine ganze Publikation der Argumentation widmete, weshalb Narren und ihre Bildnisse im 17. Jahrhundert allein dazu gedient hätten, verhöhnt und verspottet zu werden.<sup>42</sup> Das große Bedürfnis, immer wieder die altbekannten Geschichten und Anekdoten aus dem Leben der porträtierten Hofnarren zu erzählen, scheint ebenfalls eher der Schau- bzw. Sensationslust als dem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse zu dienen. Angesichts dieses Wechsels zwischen den Extremen scheint es, als seien die Hemmschwellen, die menschliche Behinderungen in der Gesellschaft hervorrufen können, noch immer nicht vollständig überwunden. So will man auf der einen Seite nicht wahrhaben, dass ein gebildeter Mann wie Velázquez Narren zur höfischen Belustigung gemalt haben könnte, auf der anderen Seite wird aber auch der Blick darauf verstellt, dass dies sicherlich nicht die einzige Funktion von Narrenbildnissen war. Eines der Ziele dieser Arbeit ist demnach, vor allem den künstlerischen Umgang mit dem Narrenthema in den Blick zu nehmen, der offenbar wesentlich differenzierter war.

Ein zweiter Faktor, der dem Verständnis der Narrenporträts bisher im Wege stand, ist die Isolierung der Porträts außerhalb ihres originalen Hängungskontexts. Äußere Einflüsse wie Zerstörung der Paläste durch Feuer, Plünderungen im Erbfolgekrieg, aber auch wechselnde Moden und andere Gründe haben dafür gesorgt, dass fast kein Bild der königlichen Gemäldesammlung über die Jahr-

---

41 Diese Auffassung einer würdigen Darstellung findet sich schon sehr früh bei Allende Salazar, Juan; Sánchez Cantón, Francisco J.: *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*. Madrid 1919, S. 219; später u. a. auch bei Gudiol, José: *Velázquez, 1599-1660. Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*. Barcelona 1973, S. 207; Harris, Enriqueta: *Velázquez*. Stuttgart 1982, S. 106; Davies, David: *El Primo*. In: *Fundación Amigos del Museo del Prado* (Hg.): *Velázquez*. Barcelona 1999, S. 169-196; Valdivieso González, Enrique: *Los enanos de Velázquez. Reflexiones sobre una afable relación*. In: Alberto Villar Movellán und Antonio Urquizar Herrera (Hg.): *Velázquez (1599-1999). Visiones y revisiones* (Arca verde, 6). Córdoba 2002, S. 185-202 und Edgar, Andrew: *Velázquez and the representation of dignity*. In: *Medicine, Health Care and Philosophy* 6 (2), 2003, S. 111-121.

42 Wind, Barry: *A foul and pestilent congregation. Images of freaks in baroque art*. Aldershot [u. a.] 1998.

hunderte an seinem angestammten Platz verblieb. Bei den Narrenporträts erwiesen sich diese Veränderungen als fatal. Zwar besitzt für den heutigen Betrachter jedes einzelne seinen Eigenwert als „Meisterwerk“, doch war diese Sichtweise ursprünglich nicht intendiert. Da Velázquez offenbar alle seine Narrenbildnisse als Serien konzipierte und in Bezug zu dem jeweiligen Raum setzte, in dem sie hingen, ist die ausschließliche Betrachtung von Einzelporträts bei weitem nicht ausreichend. Ohne die Kenntnis der früheren Hängungskontexte ist es nicht möglich, die ursprüngliche Funktion und Bedeutung der Narrenporträts zu erfassen. Die Bilder wieder in ihrem einstigen Bezugssystem zu verorten, ist daher eine höchst lohnenswerte Aufgabe.

Im folgenden Forschungsbericht werden die Problemstellungen, die in Bezug auf Velázquez' Hofnarren von der Forschung behandelt wurden, teils chronologisch, teils themenspezifisch dargestellt.<sup>43</sup> Es werden vor allem die für den jeweiligen Forschungsansatz wesentlichen Beiträge genannt, spezifischere Darstellungen finden sich in den entsprechenden Kapiteln.

Zu Beginn der Velázquez-Forschung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erörterten Autoren wie Stirling-Maxwell (1855),<sup>44</sup> Beruete y Moret (1898)<sup>45</sup> oder Picón (1899)<sup>46</sup> vor allem die Kuriosität der Narrenbildnisse oder gaben ihr Erstaunen kund über Velázquez' Fähigkeit, selbst dem „Hässlichen“ einen ästhetischen Wert abzugewinnen.

Die frühe Forschung beschäftigte sich darüber hinaus mit grundlegenden Problemen wie der Benennung und Lokalisierung der Narrenporträts innerhalb der königlichen Paläste, wobei sie sich zunächst auf Velázquez' Narrenporträts im Museo Nacional del Prado konzentrierte. Nachdem die Identität der Narren mit den Jahren in Vergessenheit geraten war, konnte Madrazo die Narrenbilder von Pablo de Valladolid, don Juan de Austria und Barbarroja anhand des Inventars des Buen Retiro Palasts von 1701 erstmals wieder richtig identifizieren.<sup>47</sup> Auf Grundlage einer Angabe in der Velázquez-Biografie Palominos (1724),<sup>48</sup>

---

43 Eine übersichtliche Darstellung der allgemeineren Forschungstendenzen zu Velázquez' Werk findet sich in: Stratton-Pruitt, Suzanne L.: A brief history of the literature on Velázquez. In: Suzanne L. Stratton-Pruitt (Hg.): *The Cambridge companion to Velázquez* (Cambridge companion to the history of art). Cambridge [u. a.] 2002, S. 1-10.

44 Stirling-Maxwell 1855, S. 135-137.

45 Beruete y Moret, Aureliano de: *Velazquez* [Velasquez, 1898, engl.]. London 1906, S. 90-98.

46 Picón, Jacinto O.: *Vida y obras de don Diego Velázquez*. Madrid 1899, S. 132-136.

47 Madrazo, Pedro de: *Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid*. Kat. Mus. Madrid 1872, Nr. 1092-1094.

48 Palomino de Castro y Velasco 1724, *Vida Velázquez* §IV, S. 335.

Velázquez' Narrenbilder hätten in einem Treppenhaus des Buen Retiro gehangen, das zum *Jardín de los Reinos* hinausführte, war es Madrazo zudem möglich, die Bilder innerhalb des Palasts zu verorten.

Bezüglich der Identifizierung der anderen Narrenbilder<sup>49</sup> konnte sich die Forschung nicht auf derartig aussagekräftige Dokumente stützen, so dass die Namensgebung heute höchst willkürlich anmutet. Obwohl mit der Zeit vor allem die Identifizierung des Zwergs im roten Mantel Zweifel hervorrief,<sup>50</sup> sind die Narren bisher nicht konsequent umbenannt, sondern allenfalls anonymisiert worden, so dass die Gewohnheit hier weiter ihr Recht behauptet.<sup>51</sup> Des Weiteren erweist sich die Zuordnung jener Porträts zu den königlichen Palästen aufgrund der Kürze früher Inventareinträge als problematisch. Allein der Zwerg mit Buch auf den Knien und der Zwerg mit Kartenspiel in der Hand konnten mithilfe der Provenienzforschung eindeutig der Torre de la Parada zugeordnet werden.<sup>52</sup> Es wird angenommen, dass der Narr mit Kalebassen ebenfalls dort hing.<sup>53</sup> Der auf dem Boden sitzende Zwerg im roten Mantel wird dagegen mal im Alcázar, mal in der Torre de la Parada lokalisiert.<sup>54</sup> Der spätere Weg der Bilder durch die Paläste kann dagegen dank der umfassenden Provenienzforschung López-Reys gut nachvollzogen werden.<sup>55</sup> Sein für die Velázquez-Forschung grundlegender *Catalogue raisonné* (1963, überarbeitet 1979) wird im Folgenden als Referenzwerk benutzt.

---

49 Madrazo identifizierte den Zwerg mit Buch auf den Knien als El Primo, den Zwerg mit rotem Mantel als Sebastián de Morra (Madrazo 1872, Nr. 1095-1096). Cruzada Villaamil glaubte im Narren mit Kürbisflaschen zu seinen Seiten den Hofnarren Calabazas zu erkennen (Cruzada Villaamil 1885, S. 110f). Moreno Villa schließlich sah in dem Zwerg mit Kartenspiel ein Abbild des Narren Lezcano (Moreno Villa 1939, S. 107-110). Zu diesen höchst problematischen Benennungen vgl. die kritische Besprechung in den Kapiteln 3.1.2 und 4.2.2.

50 López-Rey [1979] 1999, II, Nr. 103; Brown, Jonathan: Velázquez. Painter and courtier. New Haven [u. a.] 1986, S. 274-277.

51 Eine Sonderstellung nimmt die Benennung von Mena Marqués ein, die sowohl die Zwerge als auch den Narren mit Kürbisflaschen als Phantasiefiguren deutete, vgl. Mena Marqués, Manuela B.: Velázquez en la Torre de la Parada. In: José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano (Hg.): Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa (Estudios, 1). Madrid 2001, S. 101-155.

52 López-Rey [1979] 1999, II, Nr. 102 und Nr. 99.

53 Die Annahme erfolgte unter Vorbehalt von: López-Rey [1979] 1999, II, Nr. 83; Garrido Pérez, Carmen: Velázquez. Técnica y evolución. Madrid 1992, S. 503.

54 So verortete z. B. López-Rey den Zwerg im roten Mantel im Alcázar (López-Rey [1979] 1999, II, Nr. 103), während u. a. Mena Marqués davon ausging, das Bildnis hätte in der Torre de la Parada gehangen (Mena Marqués 2001, S. 102, 133-136).

55 López-Rey [1979] 1999, II.

Ende des 19. Jahrhunderts kamen zwei weitere Narrenbilder ans Licht, die man Velázquez zuschrieb und in denen man verschollene Narrenbilder des Buen Retiro wiederzuerkennen glaubte. Es handelte sich um die Porträts von Ochoa<sup>56</sup> und Calabazas.<sup>57</sup> Bei beiden Porträts wurde die Frage der Zuschreibung kontrovers diskutiert.<sup>58</sup>

1888 erschien Justis Velázquez-Monografie, die bis heute den Charakter eines Standardwerks der Velázquez-Forschung beansprucht (überarbeitet 1903).<sup>59</sup> Dem Trend der Zeit folgend beschrieb Justi Velázquez als Naturalisten, der die Wirklichkeit objektiv und wahrheitsgetreu wiedergegeben habe. Bei der Beschreibung der Narrenporträts brachte Justi eine bemerkenswerte Phantasie auf, um die „realen“ Charaktere und Geschehnisse hinter den Bildern zu entziffern. Auch wenn die Sichtweise Justis den künstlerischen und intellektuellen Aspekten von Velázquez' Werk nach heutigem Kenntnisstand nicht gerecht werden kann, sind seine Ausführungen hochinteressant. Durch sein umfassendes Wissen um die spanische Geschichte und Kultur des 17. Jahrhunderts gelang es ihm, in den Beschreibungen der Narrenbilder nahezu verschwenderisch mit Vergleichen zu hantieren, die sowohl aus dem Gebiet der Malerei, als auch der Literatur, Theater, Hofspektakeln, dem Soldatenleben und vielen weiteren Bereichen stammen. Diese Ideen wurden von Justi zwar in der Regel nicht ausgeführt, bieten jedoch häufig Ansatzpunkte und Anregungen für weitere Überlegungen.

---

56 Das Gemälde wurde von Mesonero Romanos 1899 mit dem entsprechenden Eintrag des Buen Retiro-Inventars von 1701 identifiziert (Mesonero Romanos, Manuel: Velázquez, fuera del Museo del Prado. Apuntes para un catálogo de los cuadros que se la atribuyen en las principales galerías públicas y particulares de Europa. Hernández 1899, S. 115-123). Das Gemälde befindet sich heute in der Privatsammlung Königin Fabiolas von Belgien.

57 Curtis brachte das Narrenbildnis mit dem Buen Retiro in Verbindung; es befindet sich heute im Cleveland Museum of Art (Curtis, Charles B.: Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Estéban Murillo. London [u. a.] 1883, Nr. 75).

58 Die Frage der Zuschreibung des Porträts von Ochoa wurde u. a. diskutiert von Mesonero Romanos 1899, S. 118; López-Rey, José: Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre. London 1963, S. 268 und Camón Aznar, José: Velázquez. Bd. 1. 2 Bände. Madrid 1964, S. 481. Bezüglich der Zuschreibung des Porträts von Calabazas äußerten sich vor allem López-Rey, José: Velázquez's Calabazas with a portrait and pinwheel. In: Gazette des Beaux-Arts 70, 1967, S. 219-226 und Moffitt, John F.: Velázquez, Fools, Calabacillas and Ripa. In: Bruckmanns Pantheon 40, 1982, S. 304-309.

59 Justi [1888] 1933.



Der scheinbare Naturalismus der Narrenporträts, der in der Kunstgeschichte bis etwa 1960 vertreten wurde,<sup>60</sup> führte dazu, dass sich die Medizin als eine weitere akademische Disziplin für jene Bilder begeisterte. Bis heute werden die Porträts als frühe Zeugnisse der Darstellung körperlicher und geistiger Behinderungen sowie psychischer Störungen geschätzt und den Narren entsprechende Diagnosen ausgestellt,<sup>61</sup> die wiederum unhinterfragt in kunsthistorischen Publikationen zitiert werden.

Auch auf dem Gebiet der Philosophie stießen Velázquez' Narrenbildnisse auf reges Interesse. Einen sehr interessanten Betrachtungsansatz für Velázquez' Werk entwickelte Ortega y Gasset 1950. Der Philosoph benutzte das Porträt des Narren Pablo de Valladolid als Ausgangspunkt für die Darlegung seiner These, dass sich im Werk des Sevillaner Malers ein grundlegender Funktionswandel von Kunst offenbare.<sup>62</sup> Ortega y Gasset bezeichnete das Porträt Pablos, dessen Hintergrund eine völlig ungegliederte Fläche zeigt und der Figur somit die Beziehung zur Wirklichkeit entzieht, als ein Atelierexperiment: Hätte man ein solches Bildnis noch 50 Jahre zuvor als unvollendet betrachtet, sei es dem Betrachter zu Velázquez' Zeit möglich gewesen, das Gemälde als vollendet zu sehen. Die Wertschätzung von Gemälden, die nur vom technischen Standpunkt des Malers aus gesehen einen Sinn ergäben, erfordere indes ein Publikum, das gewillt sei, sich auf diese Neuerung in der Betrachtung von Malerei einzulassen. Ortega y Gasset zeigte am Beispiel des Narrenporträts, dass Velázquez „Malerei malt“, wodurch er nicht nur die Funktion derselben, sondern auch seinen Beruf einem grundlegenden Wandel unterziehe. Diese auf den Kunstcharakter der Gemälde bezogene Sichtweise ist eine wesentliche Voraussetzung, Velázquez' Narrenbilder nicht nur im Hinblick auf ihre Funktion innerhalb der königlichen

---

60 So z. B. von Gerstenberg 1957, S. 199 oder auch bei Martín González, Juan J.: Algunas sugerencias acerca de los 'Bufones' de Velázquez. In: Gallego Burín 1960, I, S. 250-256, hier: S. 251. Gerstenberg charakterisierte Velázquez' Umgang mit den Hofnarrenporträts als „*erstaunliche Tatsachenberichte [...] mit unbeirrbarer, geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit gleich einem modernen Psychiater*“ (Gerstenberg 1957, S. 199).

61 Darunter, um nur einige zu nennen: Churchman, John W.: The medical paintings of Velasquez. In: Bulletin of the Johns Hopkins Hospital 22, 1911, S. 383-388; Horsfield, Ethel: Mental defectives at the court of Philip IV of Spain as portrayed by the great court painter Velasquez. In: American Journal of Mental Deficiency 45, 1940, S. 152-157; zuletzt auch: Schüller Pérez, Amador: La patología en la pintura de Velázquez. Madrid 2002.

62 Ortega y Gasset, José: Velázquez und Goya. Beiträge zur spanischen Kulturgeschichte [Papeles sobre Velázquez y Goya, 1950, dt.]. Stuttgart 1955, S. 25-32.



Paläste, sondern auch in ihrer Bedeutung für Velázquez als Künstler zu verstehen.

In der Forschung zu Velázquez' Narrenporträts fanden die Thesen Ortegas wenig Nachfolge. Einzig Castor, der sich in seiner 1995 erschienenen Dissertation mit den spezifisch malerischen Qualitäten von Velázquez' Gemälden beschäftigte, wandte in einem Kapitel über den Hofnarren don Juan de Austria einen ähnlichen Ansatz bei der Bildinterpretation an. Dieses Porträt behandelte er nochmals 2006 in einem Aufsatz.<sup>63</sup> In beiden Veröffentlichungen thematisierte Castor die im Hintergrund des Gemäldes dargestellte Seeschlacht als eine verbildlichte Täuschung des Narren, die den Betrachter zur Reflexion über die Materialität des Bildes und die Malerei auffordere.

Peñalver Alhambra knüpfte in seiner Profession als Philosoph an Ortega y Gasset an und veröffentlichte 2005 die erste und einzige Monografie zu Velázquez' Narrenporträts.<sup>64</sup> Während Ortega y Gasset in seinen Betrachtungen jedoch vom konkreten Bild ausging, ist dies bei Peñalver Alhambra nicht der Fall. Velázquez' Hofnarrenporträts scheinen dem Autor mehr zum Anlass gedient zu haben, über das Phänomen des spanischen Hofnarrentums an sich zu schreiben. Peñalver Alhambra brachte eine Vielzahl an volkswissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Aspekten in seine philosophischen Betrachtungen ein, deren Gültigkeit im Spanien des 17. Jahrhunderts jedoch weder anhand von Quellen belegt, noch in ihrer Relevanz für das konkrete Bild dargestellt wurden. Anknüpfungspunkte für die kunsthistorische Forschung finden sich hier kaum.

Ende der 1950er Jahre begann eine verstärkte Auseinandersetzung mit den male-  
rischen Aspekten der Narrenbilder. So wurde beispielsweise von Gerstenberg

---

63 Castor, Markus A.: *Diego Velázquez - Farbe und Raum. Von der Objektwelt zum Farbraum*. Weimar 1995, S. 223-231; Castor, Markus A.: *Velázquez' metaphysische Illusion. Anmerkungen zu einer Bildphänomenologie der Vision zwischen Hermetik und Heuristik*. In: Thomas Zaunschirm (Hg.): *Über Diego Velázquez* (Zeitschrift für Kunst- und Designwissenschaft, 3). Lüdenscheid 2006, S. 48-72.

64 Peñalver Alhambra, Luis: *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez* (Letra redonda). Madrid 2005. Daneben erschien eine Monografie, die sich dem Porträt des Narren mit Kürbisflaschen widmet. Da die Publikation auf der falschen Grundannahme aufbaut, der Porträtierte stamme aus Coria – eine Fehlinformation, die auf eine nicht nachvollziehbare Benennung des Porträts im Inventar des Palacio Nuevo von 1789-1890 als „*Bobo de Coria*“ zurückgeht – und das Buch darüber hinaus keine neuen Informationen über das Gemälde enthält, wird es in den folgenden Ausführungen nicht weiter berücksichtigt (García Martín, Bienvenido: *Don Juan Calabazas, 'Calabacillas', o el Bobo de Coria* [1980]. Coria 1992).

(1957),<sup>65</sup> Camón Aznar (1964)<sup>66</sup> oder Gudiol (1973) immer wieder auf die besondere Maltechnik der Porträts hingewiesen, wie den leuchtenden, transluzenten Farbauftrag beim Bildnis don Juan de Austrias oder die summarische, skizzenhafte Pinselführung der Zwergenporträts.

Die Beschäftigung mit maltechnischen Aspekten zielte vor allem darauf ab, charakteristische Stilmerkmale des Früh- und Spätwerks als auch der Zeit vor und nach der ersten Italienreise zu unterscheiden und entsprechende Datierungshypothesen aufzustellen. Die Hofnarren wurden dabei konsequent durch alle Entwicklungsphasen des Malers „hindurchgeschoben“, einzig das Porträt von Pablo de Valladolid verblieb konstant in den 1630er Jahren. Die hier zu beobachtende Problematik bei der Datierung von Velázquez' Porträts liegt, wie López-Rey ausführlich darlegte, vor allem darin begründet, dass Velázquez seinen Stil dem jeweiligen Sujet anpasste.<sup>67</sup> Da die Narrenporträts Velázquez eine wesentlich freiere Gestaltung als die Königsporträts erlaubten und die Bilder durchweg eine auffallend innovative Maltechnik zeigen, wurden sie gerne spätdatiert, selbst wenn andere Faktoren, wie der Tod eines Narren, dagegen sprachen.

In den 1980er und 1990er Jahren wurden die technischen Aspekte von Velázquez' Werk verstärkt auf der Grundlage von Röntgen-, Infrarot- und ultravioletten Fluoreszenzlicht-Verfahren untersucht. Zu den maßgeblichen neueren Veröffentlichungen auf diesem Gebiet gehört die Publikation Carmen Garridos (1992),<sup>68</sup> in der die Autorin die Ergebnisse ihrer Untersuchungen zu sämtlichen Werken von Velázquez im Prado darlegte.

Da Velázquez' Narrenbilder durch ihre experimentierfreudige, schnelle Malweise auffallen, wurde die von Martín González<sup>69</sup> 1960 geäußerte These, die Narren hätten Velázquez als ein Experimentierfeld der Kunst gedient, in der Folgezeit häufig in Forschungsbeiträgen aufgegriffen und ausgeführt, so z. B. von Brown<sup>70</sup> 1986: Velázquez habe die niedrige Stellung der Hofnarren genutzt, an ihnen die verschiedensten Studien vorzunehmen, angefangen bei eindringlichen Charakterstudien bis hin zu maltechnischen, stilistischen und optischen Experimenten.

---

65 Gerstenberg 1957, S. 199-219.

66 Camón Aznar 1964, I, S. 447f, 476-482 und Camón Aznar 1964, II, S. 611f, 643, 653-658, 666-668, 697-700, 777-780.

67 Gudiol 1973, S. 203-207.

68 Garrido Pérez 1992. Vgl. auch die mit kunsthistorischen Analysen angereicherte, in den technischen Ausführungen jedoch gekürzte Variante: Brown, Jonathan; Garrido, Carmen: Velázquez. The technique of genius. New Haven [u. a.] 1998.

69 Martín González 1960, S. 251.

70 Brown 1986, S. 99-104.

Die Hängungskontexte und Bildprogramme der Narrenserien im Buen Retiro und im Alcázar wurden bislang von der Forschung kaum thematisiert. Aufsätze oder sonstige Veröffentlichungen gibt es zu diesem Thema keine. Zwar finden sich in einigen Forschungsbeiträgen Bemerkungen zur Hängungssituation der Narrenporträts im Buen Retiro, jedoch beschränken sich diese meist auf vereinzelte Kommentare am Rande. So verglich beispielsweise Martín González 1960 die Narrenserie mit einer Fürstengalerie („*galería de príncipes*“), jedoch ohne den Gedanken weiter auszuführen.<sup>71</sup> Portús Pérez stellte 2005 die Überlegung an, ob die im Inventar von 1701 genannten sechs Hofnarrenporträts als Gruppe konzipiert waren und verwies auf Ähnlichkeiten der Bildnisse, wie das Porträtieren des ganzen Körpers und die übertriebene Theatralik der Dargestellten.<sup>72</sup> Einzig Warnke äußerte sich ausführlicher zu dieser Thematik und machte 2005 auf die Vergleichbarkeit mit der Narrentreppe der Burg Trausnitz zu Landshut aufmerksam.<sup>73</sup> Darüber hinaus wies er auf die nobilitierenden, monumentalen Formate der Bilder hin und sprach den Narren eine „*fast autoritative Würde*“ zu, „*die eher einem Erziehungs- als einem Unterhaltungsauftrag entsprach*.“

Häufig stößt man in der Forschungsliteratur auf die Behauptung, die Narrenporträts im Buen Retiro hätten die Wände des Palasttrakts der Königin geschmückt, woraus mit der Zeit die irrige These hervorging, Narrenbildnisse hätten *immer* in Frauengemächern gehangen.<sup>74</sup> Diese Ansicht geht auf die einflussreiche Publikation von Brown und Elliott zum Buen Retiro Palast zurück (1980).<sup>75</sup> Wohl in Unkenntnis der Äußerung des Velázquez-Biografen Palomino (1724), dass die Bilder im Treppenhaus zum *Jardín de los Reinos* hingen,<sup>76</sup> hatten die Autoren die Narrenbilder in den Gemächern der Königin lokalisiert. Trotz der kritischen Einwände López-Reys in der Gazette des Beaux-Arts (1981)<sup>77</sup> konnte sich die Theorie von Brown und Elliott in der nachfolgenden Forschung hartnäckig behaupten.

---

71 Martín González 1960, S. 251.

72 Portús Pérez, Javier: El bufón Barbarroja, don Cristóbal de Castañeda y Pernia. In: Andrés Úbeda de los Cobos (Hg.): El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro. Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado Madrid 2005. Madrid 2005a, S. 83.

73 Warnke, Martin: Velázquez. Form & Reform. Köln 2005, S. 86-90.

74 So z. B. Marías, Fernando: Velázquez. Pintor y criado del rey. Madrid 1999, S. 148; Portús Pérez 2005a, S. 83; Álvarez Sellers, Alicia: Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII (Colección Parnaseo, 7). Valencia 2007, S. 312; Bass, Laura R.: The drama of the portrait. Theater and visual culture in early modern Spain. University Park, Pa. 2008.

75 Brown und Elliott 1980; nochmals erschienen in einer überarbeiteten Version 2003.

76 Palomino de Castro y Velasco 1724, Vida Velázquez §IV, S. 335.

77 In der Gazette des Beaux-Arts entspann sich ein Diskurs zu diesem Thema zwischen López-Rey und Brown/Elliott: López-Rey, José: On Velázquez' portraits of jesters at

Einzig zum Programm der Narrenserie in der Torre de la Parada sind zwei Aufsätze erschienen, zunächst von Mena Marqués (2001),<sup>78</sup> dann von Closet-Crane (2005).<sup>79</sup> Beide Autorinnen sahen einen engen programmatischen Zusammenhang zwischen den Narrenbildnissen und Velázquez' Philosophenporträts, die gemäß dem Inventar von 1701 jedoch nicht im selben Raum hingen. Mena Marqués ging deshalb davon aus, das Inventar von 1701 spiegle nicht die originale Hängung wider.<sup>80</sup> Als Begründung ihrer These führte die Autorin die rund sechzigjährige Zeitspanne zwischen der Aufhängung der Bilder und der Erstellung des Inventars an. Da die im Inventar vorgegebene Bilderhängung laut Mena keine sinnvolle Interpretation zulasse, nahm sie an, die Gemälde seien vor der Erstellung des Inventars von 1701 umgehängt worden. Menas und Closet-Cranes Vorgehen birgt jedoch die Problematik, dass Gemälde nicht einfach nach Belieben aus dem Bildbestand der Torre de la Parada herausgelöst werden können, um sie in einer neuen, von ihnen als passend und schlüssig empfundenen Zusammenstellung zu interpretieren. Sicherlich ergäben sich auf diesem Wege nicht nur ein, sondern mannigfache schlüssige Bildprogramme, ob sie jedoch den ursprünglichen Gegebenheiten der Torre de la Parada entsprachen, ist überaus fraglich.

In den letzten Jahren hat sich die Velázquez-Forschung verstärkt interdisziplinären Ansätzen geöffnet und Beziehungen zwischen dem Werk des Sevillaner Malers und dem Schaffen zeitgenössischer Literaten und Dramatiker in den Blick genommen. Dabei standen vor allem vergleichende Betrachtungen mit den Werken Lope de Vegas, Calderón de la Barcas, Graciáns und Quevedos im Vorder-

---

the Buen Retiro. In: *Gazette des Beaux-Arts* 97, 1981a, S. 163-166; Brown, Jonathan; Elliott, John H.: Further observations on Velázquez' portraits of jesters at the Buen Retiro. In: *Gazette des Beaux-Arts* 98, 1981, S. 191-192; López-Rey, José: Professor López-Rey's Answer to: 'Brown, Jonathan/ Elliot, John H.: Further observations on Velázquez' portraits of jesters at the Buen Retiro'. In: *Gazette des Beaux-Arts* 98, 1981b, S. 192.

78 Mena Marqués 2001. Diesem Aufsatz ging eine Einzelstudie des Porträts des Narren mit Kürbisflaschen voraus: Mena Marqués, Manuela B.: ¿El bufón Calabacillas? In: *Fundación Amigos del Museo del Prado* (Hg.): Velázquez. Barcelona 1999, S. 297-334.

79 Closet-Crane, Catherine: Dwarfs as seventeenth-century cynics at the court of Philip IV of Spain: A study of Velázquez' portraits of palace dwarfs. In: *Atena* 15 (1), 2005, S. 155-163.

80 Mena Marqués 2001, hier: S. 116.

grund.<sup>81</sup> Auch die Hofnarrenbildnisse fanden in diesem Zusammenhang vermehrt Beachtung. So veröffentlichte Mateo Gómez 1991 einen Aufsatz, in dem sie Beziehungen zwischen dem *entremés*, einem kurzen, burlesken Zwischenspiel zwischen zwei Akten einer Comedia, und dem spanischen Narrenwesen herstellte.<sup>82</sup> Eine konkrete Verbindung zu Velázquez' Narrenporträts zog die Autorin nicht. Parallelen sah sie vor allem in der Funktion des *entremés* innerhalb des Theaters und der Funktion der Narrenbildnisse in Velázquez' Werk, die darin bestünde, dass der Hofmaler seine Narrenbildnisse als kurze, burleske Zwischenspiele zum Zwecke größerer Variation und Erbauung während der Arbeit betrachtet habe. Diese These blendet jedoch aus, dass Velázquez die Bilder in seiner Funktion als Hofmaler für den König und dessen Paläste anfertigte und nicht zum eigenen Spaß.

Auch Castor suchte in seinem Aufsatz über Velázquez' Porträt des Narren don Juan de Austria den Vergleich mit dem Theater. Zahlreiche Theaterstücke behandeln den Sieg von Lepanto, den don Juans berühmter Namensgeber 1571 gegen die osmanische Flotte errungen hatte. Castor interpretierte das Bildnis in diesem Sinne als einen Teil der allgegenwärtigen „*Memoria an das eigene Herkommen und die Geschichte der Dynastie*“ und glaubte, das Bild habe „*an der Schaffung einer heroischen Ersatzwirklichkeit*“ mitgearbeitet.<sup>83</sup> Wichtig an dieser Beobachtung ist, dass (Narren-)Bilder und Theater den zeitgenössischen Wahrnehmungshorizont gleichermaßen prägten und aufeinander Bezug nehmen konnten. Entgegen der Memoria-These Castors wird hier jedoch die Auffassung vertreten, dass Velázquez' Narrenbilder sich an der Gegenwart orientierten, selbst wenn sie die Spaßmacher des Hofes im Kostüm historischer Persönlichkeiten zeigten.

Aus den Reihen der Theaterwissenschaft und der Musik wurde insbesondere dem Narrenbildnis von Pablo de Valladolid großes Interesse entgegengebracht. In den Publikationen von Rodríguez Cuadros (1998)<sup>84</sup> und Álvarez Sellers (2007)<sup>85</sup> wurde es als eines der wenigen erhaltenen Schauspielerporträts des

---

81 Einen guten Überblick über die Forschungslage bieten u. a.: Acker 2000; Alcalá-Zamora y Queipo de Llano [2000] 2001.

82 Mateo Gómez, Isabel: Velázquez pintor de la comedia humana. In: Departamento de Historia del Arte 'Diego Velázquez' (Hg.): Velázquez y el arte de su tiempo (Jornadas de arte, 5). Madrid 1991, S. 141-150.

83 Castor 2006, S. 61-63.

84 Rodríguez Cuadros, Evangelina: La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos (Literatura y sociedad, 62). Madrid 1998, S. 179-282.

85 Álvarez Sellers 2007, S. 311-320.

spanischen Siglo de Oro behandelt, während der Musiker Varela de Vega in ihm einen Sänger verkörpert sah (1993).<sup>86</sup>

Neben den Untersuchungen, die Velázquez' Narrenporträts im Speziellen gewidmet sind, ließen sich unzählige Forschungsbeiträge zum Motiv des Narren in Literatur und Theater anführen. Das interdisziplinäre Interesse an der Narrenfigur ist außerordentlich, wie beispielsweise die Beiträge eines 1989 veranstalteten Seminars zur Narrenfigur an der Universität Freiburg (CH) deutlich machen, an dem sich unter anderem Literaturwissenschaftler, Historiker, Ethnologen oder Psychologen beteiligten.<sup>87</sup> Zahlreiche Veröffentlichungen zum Narrenwesen sind ausgesprochen universal angelegt. So versuchte beispielsweise Otto in ihrer Monografie *Fools are Everywhere. The court jester around the world* (2001)<sup>88</sup> epochenübergreifende Gemeinsamkeiten zwischen Narrenfiguren rund um den Globus herauszustellen. Während derartig umfassende Veröffentlichungen eine bemerkenswerte Kontinuität von Motiven innerhalb der Narrenidee herausstellen, bergen sie auch die Gefahr der Verallgemeinerung. Dieses Problem wurde von Zijderveld treffend formuliert: „*There are several cliché interpretations of traditional fools and folly. As is in the nature of clichés, these interpretations are never totally wrong nor intellectually satisfying.*“<sup>89</sup> Das Hofnarrentum ist ein Kulturen und Zeiten umspannendes Phänomen, das in der Geschichte der Menschheit immer wieder und vielerorts zum Vorschein kam. Die extreme Popularität der Narrenfigur bringt mit sich, dass jeder über den Narren und das Narrenwesen genau Bescheid zu wissen glaubt. So gehört beispielsweise zu den Allgemeinplätzen, dass der Narr eine „Verkehrte Welt“ verkörpere, gegenüber der herrschenden Elite Spott äußern dürfe oder von der Vergänglichkeit künde. Derartige Verallgemeinerungen auf Velázquez' Narrenbilder zu übertragen erweist sich als problematisch, da „narrentypische“ Assoziationen in die Bilder hineingelesen werden, ohne dass sie im jeweiligen Gemälde tatsächlich eine Rolle spielen würden.

---

86 Varela Vega, Juan B. de: Pablillos de Valladolid, bufón-músico de Felipe IV. In: Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid 28, 1993, S. 149-153.

87 Huber, Hugo (Hg.): Der Narr. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch (Studia ethnographica Friburgensia, 17). Freiburg i. Ü. 1991.

88 Otto, Beatrice K.: *Fools are Everywhere. The court jester around the world*. Chicago [u. a.] 2001. Weitere Titel aus der umfangreichen Forschungsliteratur zum Narrenwesen sind angegeben bei Schmitz, Heinz-Günter: *Das Hofnarrenwesen der frühen Neuzeit. Claus Narr von Torgau und seine Geschichten* (Dichtung - Wahrheit - Sprache, 1). Münster 2004, S. 7, Anm. 1.

89 Zijderveld, Anton C.: *Reality in a looking-glass. Rationality through an analysis of traditional folly* (International library of sociology). London [u. a.] 1982, S. 3.

Die vorliegende Arbeit versucht daher zunächst, sich vom gängigen Bild und den gängigen Vorstellungen oder Vorannahmen vom Hofnarren zu distanzieren, um aus den Bildern heraus die Funktionen dieser Porträts und die Aufgaben der Porträtierten am Königshof abzuleiten. Erst im Nachhinein wird es möglich sein, Vergleiche zwischen Velázquez' Narren und anderen Spaßmachern an anderen Orten und zu anderen Zeiten zu ziehen. Zwar mögen einige mit der Narrenrolle verknüpfte Ideen eine beachtliche Beständigkeit aufweisen, doch ist das fortwährende Interesse an der Narrenfigur sicherlich nicht einem vereinfachten, stereotypen Bild des Narren geschuldet, sondern gerade der Wandelbarkeit der Narrenidee. Und so verrät der sich immer wieder neu gestaltende Umgang mit dem Narren in einer Gesellschaft, in einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort nicht nur etwas über den Narren selbst sondern auch darüber, wie seine Zeitgenossen ihre Lebenswelt und das gesellschaftliche System, in dem sie sich bewegen, konstruieren und verstehen.

## Thesen, Ziele, Argumentation

Bisher wurden die Narrenporträts von Velázquez vor allem als Einzelwerke studiert. Nun scheint es angebracht, sich in die Rolle des eingangs erwähnten imaginären Besuchers der königlichen Paläste hineinzusetzen und die Bilder in ihrer Seriennatur zu betrachten. Wenn jener imaginäre Besucher ob der Ungeöhnlichkeit eines solchen Bildprogrammes zunächst etwas perplex gewesen sein sollte, dürfte dieser Zustand inzwischen verflogen und einem schmunzelnden Erkennen gewichen sein. Denn als Serie an ihrem ursprünglichen Hängungsort betrachtet, geben die Narrenporträts wie selbstverständlich einen Sinn. Jene Betrachtungssituation als auch den Wahrnehmungshorizont des Rezipienten angesichts der Narrenbilder wieder zugänglich zu machen, ist das vorrangige Ziel der folgenden Ausführungen.

Im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach dem Sinn bzw. dem Zweck dieser Narrenserien für den spanischen König und innerhalb der königlichen Residenzen als auch für Velázquez als Künstler. Was könnte den König von Spanien dazu bewegt haben, seinen besten Hofmaler mit der Aufgabe zu betrauen, Narrenserien für seine Paläste anzufertigen? Und welche Möglichkeiten oder Herausforderungen hat der Sevillaner selbst in der Erfüllung dieser Aufgabe erkannt? Wie bereits erwähnt, hatte nur ein *privilegierter* Besucher die Möglichkeit, eine Narrengalerie zu betrachten – wo also hingen diese Bilder und was zeichnete diese Orte als privilegiert aus, oder, anders gefragt: Folgte die Auswahl der entsprechenden Örtlichkeiten einem speziellen System?



Einen wichtigen Anknüpfungspunkt für diese Arbeit bilden Ortega y Gassets Thesen über das „Malen von Malerei“. Nur wenn die malerische Ausführung der Bilder in die Analyse mit einbezogen wird, lassen sich die Gemälde auf Funktionen hin untersuchen, die sie für Velázquez selbst besaßen. Anschließend an die interdisziplinären Ansätze der Velázquez-Forschung der letzten Jahre wird auch hier eine interdisziplinäre Herangehensweise, die zeitgenössische fiktionale Texte und Dramen in den Blick nimmt, unabdingbar sein. Alle Hofnarren von Velázquez tragen Verkleidungen oder treten in speziellen Rollen auf, die Entsprechungen in den Typen der spanischen Comedia besitzen. Allein der „Schauspieler“ Pablo de Valladolid trägt weder ein Kostüm, noch spielt er eine Rolle im närrischen Stück seiner Kollegen, und doch ist er, wie die begeisterte Aufnahme des Porträts in der Theaterwissenschaft zeigt, der „theatralischste“ von allen Narren. Es bietet sich zudem an, neben dem Vergleich der Narrenporträts mit den Rollenbildern der Comedia die künstlerische Inszenierung der Narrenfigur in Velázquez' Bildern mit jener in Theater und Literatur in Beziehung zu setzen, da sich hier große Übereinstimmungen feststellen lassen.

Mit neuen Dokumentenfunden über das Leben der von Velázquez porträtierten Narren kann diese Arbeit dagegen nicht dienen. Diesbezüglich wird auf die einschlägigen, oben zitierten Werke von Moreno Villa und Bouza verwiesen. Generell werden Informationen diesbezüglich hier recht kurz ausfallen und nur dort Erwähnung finden, wo sie für die konkrete Interpretation hilfreich sind.

Die ersten vier Kapitel dieser Arbeit fokussieren auf die detaillierte Rekonstruktion und Analyse der vier Narrengalerien der königlichen Paläste, während die beiden abschließenden Kapitel einer umfassenderen Studie der Rolle des Narren für die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Werk und dem Phänomen der Narrengalerie im Spanien des 17. Jahrhundert gewidmet sind.

Funktionen von Narrenbildern und -galerien werden exemplarisch am Werk von Velázquez untersucht. Allein das erste Kapitel behandelt eine Narrentreppe, die bereits 1625/1628 im königlichen Alcázar in Madrid entstand und noch keine Bilder von Velázquez enthielt. Da es sich hierbei aber um einen wichtigen „Vorläufer“ handelt, an dem die Herkunft und damit die Entstehungsbedingungen eines solchen Bildprogramms dargelegt werden können und da die Narrentreppe des Alcázar wahrscheinlich als Anregung für spätere Narrengalerien diente, wird sie in die Reihe mit aufgenommen. Darüber hinaus wird die Narrentreppe des Alcázar in zwei zeitgenössischen Reiseberichten erwähnt, so dass hier die einzigen primären Quellen zur damaligen Wahrnehmung von Narrengalerien vorliegen.



Das Vorgehen bei der Rekonstruktion von Hängungskontext und Bildprogramm der Narrenbilder im Alcázar entspricht im Wesentlichen der Verfahrensweise, die auch in den folgenden zwei Kapiteln über die Narrenserien im Buen Retiro und in der Torre de la Parada angewandt wird: Es werden jeweils zunächst die Bilder innerhalb der Paläste lokalisiert und der bauliche Kontext bzw. die Räume, in denen die Gemälde gehangen haben weitestmöglich rekonstruiert. Dabei ist es teilweise nötig, zunächst grundlegende Fragen wie Benennungen von Narren oder Aussagekraft von Inventaren und Dokumenten zu diskutieren sowie falsche Lokalisierungen zu revidieren. Auf der Grundlage der Kenntnis des baulichen Kontexts und mithilfe der Palastinventare lässt sich die ursprüngliche Verteilung der Bilder über die Wände nachzeichnen. Da die Paläste nicht mehr existieren, sind Rekonstruktionen vorwiegend schematischer Art, das heißt, es ist weder möglich, Räume zentimetergenau nachzustellen, noch die exakte Position eines Bildes an einer Wand zu bestimmen. Dafür lassen sich jedoch Aussagen über die Reihenfolge von Bildern an einer Wand und Gegenüberstellungen von Gemälden innerhalb eines Raums treffen, so dass Sichtbeziehungen zwischen Bildern nachvollzogen werden können. Diesen grundlegenden Ausführungen folgt die Besprechung der Einzelbildnisse, wobei durch den Serienkontext gemeinsame Themen und dadurch auch Interpretationsansätze bereits vorgegeben sind. Die Analyse der Narrenbilder von Velázquez ist, soweit es sich um Originale handelt, zweigeteilt, wobei ein Teil inhaltliche, der andere maltechnische Aspekte in den Blick nimmt. Den Abschluss bilden übergreifende Analysen des jeweiligen Bildprogramms. Bezüglich der Funktion dieser Serien für den Betrachter zeigen sich deutliche Parallelen, aber auch starke Variationen, so dass diese direkt im Anschluss an die jeweiligen Kapitel besprochen werden.

Das vierte Kapitel, das sich bezüglich der Struktur und Vorgehensweise von den ersten dreien unterscheidet, wendet sich nochmals der Narrentreppe des Alcázar zu. 1645 wurde Velázquez die Verantwortung übertragen, einige Räume des Palasts, darunter die alte Narrengalerie von 1625, umzugestalten. Es handelt sich hierbei um eine der ersten Tätigkeiten, die Velázquez auf dem Gebiet der Dekoration der königlichen Paläste übernahm. Auf der Grundlage des Palastinventars von 1666 lassen sich Änderungen im Bildprogramm und die Hinzufügung zweier eigener Narrenporträts verfolgen. Für eines dieser Bilder kann der Entstehungszusammenhang rekonstruiert werden, und da dieses ursprünglich nicht für die Narrentreppe vorgesehen war, wird bei der Bildanalyse der Entstehungskontext und nicht der Hängungskontext im Vordergrund stehen.

Die Funktion der Narrenbilder für Velázquez wird innerhalb der einzelnen Kapitel nur im Bezug auf das einzelne Bild diskutiert, um im fünften Kapitel in einem größeren Kontext betrachtet zu werden. Die malerische Ausführung

der Werke ist vom barocken Thema des *engaño* und *desengaño* (Illusion und Desillusionierung) geprägt. Dieses Thema wird zunächst im Bezug auf inhaltliche Aspekte der Bilder diskutiert. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, inwiefern sich das Narrenbildnis für die künstlerische Auseinandersetzung mit Realität und Schein besonders eignete und welche Möglichkeiten der künstlerischen Selbstdarstellung sich dabei für Velázquez ergaben.

Das letzte Kapitel befasst sich schließlich mit dem Serienphänomen. Hier werden zunächst weitere Narrengalerien in Madrider Privatsammlungen in den Blick genommen und Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit jenen von Velázquez herausgestellt. Darüber hinaus wird hier versucht, eine Antwort auf die Frage zu finden, warum Narrenporträts in Serien gehängt wurden und warum dies vorzugsweise in Treppenhäusern bzw. Durchgangssituationen geschah.



# 1 Die Narrentreppe im Alcázar

Bereits einen Tag nach seiner Ankunft in Madrid, am 27. November 1628, suchte der französische Botschafter Guillaume de Bautru den Conde-Duque de Olivares in dessen Studierzimmer auf, um mit diesem die konträren Interessen der französischen und spanischen Krone bezüglich des Mantuanischen Erbfolgekriegs<sup>90</sup> zu verhandeln. Das Anliegen Bautrus war von so hoher Dringlichkeit, dass sein Treffen mit dem Ersten Minister Philipps IV. im Geheimen und fernab jeder Formalitäten, die für gewöhnlich einem außerordentlichen Botschafter zustanden, stattfinden musste.<sup>91</sup> Während der Conde-Duque den geheimen Besucher zu seinen Gemächern führte, lenkte er das Gespräch zunächst auf unverfänglichere Themen und fragte den Botschafter, ob der Kardinal Richelieu nicht verrückt geworden sei vor Glück, die Belagerung der protestantischen Stadt La Rochelle<sup>92</sup> endlich siegreich beendet zu haben. Der Botschafter, bekannt für seine „bons mots“<sup>93</sup> und geistreichen Antworten, erwiderte:

„er habe immer Angst gehabt, dass der schwache Gesundheitszustand den Kardinal noch ins Grab bringe. Er habe aber, Gott sei Dank, neuen Mut gefasst, ausgelöst durch eine Anordnung, die man immer bei den Medaillen illustrierter Personen antreffe, aber niemals in einer solchen Galerie, wie er sie passierte, als er in Olivares' Stu-

- 
- 90 Zum Mantuanischen Erbfolgekrieg vgl. Elliott, John H.: Spain and the war. In: Geoffrey Parker (Hg.): The Thirty Years' War. London [u. a.] 1997, S. 92-98, hier: S. 95-98.
- 91 Armand-Jean du Plessis, Cardinal-Duc de Richelieu, schilderte das Aufeinandertreffen von Guillaume de Bautru und Gaspar de Guzmán in seinen Memoiren Michaud und Poujoulat 1836-1839, S. 565. Richelieu zitierte für seine Memoiren fast wörtlich aus dem originalen Reisebericht Bautrus. Auf diesen wiesen Brown und Elliott 1981 erstmals hin, interpretierten jedoch weder die Quelle, noch brachten diese mit der Narrentreppe des Alcázar-Inventars von 1636 in Verbindung. So gelangten die Autoren zu der falschen Annahme, es habe sich bei der Galerie Olivares' um ein Durchgangszimmer gehandelt (Brown und Elliott 1981, S. 191. Die Bemerkung Bautrus über die Narrengalerie ist dort in Anm. 1, S. 192 wiedergegeben: „*cette gallerie où j'avais passé en entrant dans son cabinet (c'est une petite gallerie toute pleine de portraits de fols de toute sorte de manière)*“, zitiert aus: Archives des Affaires Etrangères, Correspondance politique. Espagne, tome 15, fol. 285v. M. de Bautru. Relation de la première conférence que j'ai eu avec M. le comte-duc, du 27 novembre 1628).
- 92 Zur Belagerung der protestantischen Stadt La Rochelle, bei der die spanische Krone König Ludwig XIII. unterstützt hatte und die am 28. Oktober 1628 siegreich beendet wurde vgl. Elliott 1997, S. 94f.
- 93 Bayle, Pierre (Hg.): Dictionnaire historique et critique. Bd. 1. 4 Bände. Rotterdam 1697, S. 509-511.

dierzimmer trat: Das war eine kleine Galerie, voll von Narrenporträts und jeder Art von Irrsinn.“<sup>94</sup>

Die scherzhafte Einstimmung des Botschafters und des Conde-Duque auf die anschließende konfliktgeladene Verhandlung entzündete sich hier an einem neuartigen, höchst ungewöhnlichem Bildprogramm, das in den folgenden Jahren in den königlichen Palästen und im Einflussbereich des Hofes eine bemerkenswerte Popularität erreichen sollte. Diese erste belegbare Narrengalerie Spaniens, die zum Studierzimmer des Ersten Ministers Philipps IV. führte, entstand zunächst noch ohne Mitwirkung Velázquez'. Da die Narrenserie aber gut durch Quellen dokumentiert ist, lassen sich durch deren Analyse Erkenntnisse über Entstehungsbedingungen, Struktur und Wahrnehmung eines solch außergewöhnlichen Bildprogramms gewinnen. Darüber hinaus diente sie Velázquez, der als Erster Hofmaler Philipps IV. die königlichen Sammlungen hervorragend kannte, wahrscheinlich als Anregung für seine spätere Narrentreppe im Buen Retiro (vgl. Kap. 2). Überdies hat sich Velázquez im Jahr 1645 selbst nochmals mit der Narrengalerie im Alcázar auseinandergesetzt, indem er sie um zwei seiner Narrenporträts ergänzte und darüber hinaus weitere Umgestaltungen vornahm (vgl. Kap. 4).

## 1.1 Der Hängungskontext

### 1.1.1 Lokalisierung der Narrentreppe im Alcázar

Der Alcázar wurde nach einem Brand am Heiligabend 1734 abgerissen, so dass die Forschung hier auf zeitgenössische Ansichten<sup>95</sup> und Dokumente angewiesen ist. Obwohl die Bemerkung des französischen Botschafters zur Narrengalerie im

---

94 „il avoit eu souvent peur que le peu de santé dont il jouissoit lui fit rendre l'esprit; mais que, grâce à Dieu, il avoit le front fait d'une construction que l'on rencontroit souvent dans les médailles des illustres, mais jamais dans cette galerie par où il avoit passé en entrant dans son cabinet: c'étoit une petite galerie toute pleine de portraits de fous et toute sorte de manies.“ (Michaud und Poujoulat 1836-1839, S. 565). Für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Französischen danke ich Monika Wermuth.

95 Zahlreiche Ansichten des Alcázar sind abgebildet und kommentiert in: Barbeito 1992. Die Stadtansicht von Madrid, die 1656 von Pedro Texeira gezeichnet wurde, bietet einen guten Überblick über den gesamten Palastkomplex und seine Lage innerhalb der Stadt sowie das im Norden anschließende Gelände. Ein Detail des Plans ist abgebildet in: Bassegoda i Hugas, Bonaventura: La fachada norte del Alcázar de Madrid. In: Reales Sitios 41 (160), 2004, S. 64-67, hier: S. 65.

Alcázar durch Brown und Elliott seit 1981 bekannt ist<sup>96</sup> und die Gemächer des Conde-Duque de Olivares im Alcázar von Elliott und Orso zeitgleich 1986 lokalisiert wurden,<sup>97</sup> gab es bisher keinen Versuch, beide Faktoren zusammenzubringen. Weder wurde die von Bautru beschriebene Narrengalerie im königlichen Alcázar verortet noch konkrete Bilder benannt, von denen der Botschafter gesprochen haben könnte. Desgleichen wurde die Lage von Olivares' Arbeitszimmer bisher nicht identifiziert. Im Folgenden soll daher nach einer kurzen Schilderung der Daten zum Studierzimmer des Conde-Duque erstmals eine Lokalisierung und Identifizierung der Narrenporträts auf Grundlage des vorhandenen Quellenmaterials vorgenommen werden.

Die Gemächer des Conde-Duque de Olivares im königlichen Alcázar in Madrid, dem offiziellen Regierungssitz der Monarchie, lassen sich mithilfe eines Palastgrundrisses identifizieren, den Juan Gómez de Mora,<sup>98</sup> Erster Architekt und Planzeichner des Königs (*maestro y trazador mayor de las obras de su magestad*), 1626 anfertigte. Gómez de Mora zeichnete Pläne des Erdgeschosses („*Planta baja*“, Abb. 1.1) und des ersten Stockwerks („*Planta Alta*“, Abb. 1.2), versah die Räumlichkeiten mit Nummern und legte eine zugehörige Legende an.<sup>99</sup>

---

96 Brown und Elliott 1981, S. 191. Die Autoren nahmen an, es habe sich bei der Galerie Olivares' um ein Durchgangszimmer gehandelt. Eine Interpretation der Quelle erfolgte nicht.

97 Vgl. Elliott, John H.: *The Count-Duke of Olivares. The statesman in an age of decline*. New Haven [u. a.] 1986, S. 282 und Orso, Steven N.: *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton, NJ 1986, S. 23. Der Conde-Duque de Olivares besaß darüber hinaus ein Haus in Madrid, die Casa de la Cruzada, die er am 27. Januar 1620 erworben hatte. Dennoch residierte er für gewöhnlich im Alcázar, vgl. dazu Marañón y Posadillo, Gregorio: *La Casa del Conde-Duque*. In: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 19, 1950, S. 109-122, hier: S. 117 und Barbeito 1992, S. 140, Anm. 242.

98 Zu Juan Gómez de Moras Bauprojekten am spanischen Königshof vgl. vor allem die Ausführungen im Ausstellungskatalog: Agulló y Cobo, Mercedes (Hg.): *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid*. Kat. Ausst. Museo Municipal Madrid 1986. Madrid 1986.

99 Die Grundrisse und die Legende waren Teil eines Verzeichnisses spanischer Paläste, das für Kardinal Francesco Barberini angefertigt wurde und befinden sich heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana (siehe hierzu: Orso 1986, S. 15). Beide Pläne sind mit einer von Gómez de Mora unterschriebenen Randnotiz versehen, die neben der Stockwerknummer die Datumsangabe 15. Juli 1626 enthält. Sie wurden 1952 erstmals von Francisco Iñiguez Almech veröffentlicht: Iñiguez Almech, Francisco: *Casas reales y jardines de Felipe II (Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma)*. Rom 1952. Die vollständig Legende ist abgedruckt in: Agulló y Cobo 1986, S. 381-386: „*Relación de las traças que se an echo de algunas de las*

Im Plan des ersten Stockwerks erstrecken sich die Räume, die laut Legende dem „*Conde de Olibares*“<sup>100</sup> zugewiesen waren, in L-Form über die Hälfte des nördlichen Anbaus und die daran angrenzenden Räume im nördlichen Palastflügel. Im nördlichen Anbau befanden sich ein großes Empfangszimmer, das durch einen Gang mit einer zweiläufigen Treppe verbunden war, sowie eine nördlich daran anschließende, noch größere Galerie. Ein kleiner, abgesonderter Raum im Nordwesten des Anbaus bot dem Conde-Duque eine Möglichkeit, sich zurückzuziehen. Die im Nordflügel gelegenen Räume besaßen mit ihren geringen Abmessungen wohl eher privaten Charakter und wurden in der Legende zusammenfassend als „*Gemächer seiner Exzellenz und geheime Kapelle*“ bezeichnet.<sup>101</sup>

Bautru hatte in seinem Reisebericht festgehalten, dass er die Narrengalerie auf dem Weg zum Arbeitszimmer des Conde-Duque passierte. Im Grundriss des Alcázar ist zwar keiner der Räume explizit als Arbeitszimmer gekennzeichnet, doch es ist sehr wahrscheinlich, dass der Minister seinen Gast in das große Empfangszimmer für Besuch führte und dass ihm ebendieses gleichzeitig als Arbeitszimmer diente.<sup>102</sup> Aus Berichten anderer Besucher ist bekannt, dass der Conde-Duque in dem Zimmer, in dem er zu arbeiten pflegte, auch auswärtige Gäste empfing und dass dieses ungewöhnlich groß war. So hielt Cassiano dal Pozzo, der 1626 den Kardinal Francesco Barberini bei einem Madridbesuch begleitete, in seinem Tagebuch fest, der Kardinal habe den Conde-Duque in seinem Arbeitszimmer angetroffen, das ihn aufgrund der Größe mehr an einen Saal als an ein Zimmer erinnert habe.<sup>103</sup> Der Raum, in dem der Minister mit dem

---

*cassas que tiene el Rey en España. Ase de ber con las plantas, para su mayor declaracion“.*

100 Die Nummern 75 bis 84 wurden mit ebendiesem Randvermerk versehen, vgl. ebd., S. 383.

101 Die Raumbezeichnungen entstammen der Legende von Gómez de Mora: „75 *Entrada del Quarto del Conde de Olibares, Cavallérico Mayor de Su Magestad, etcetera.* 76-79: *Apposentos de Su Excelencia i oratorio secreto donde oie Missa.* 80 *Apposento donde recibe las bisitas.* 81 *Galería.* 82 *Apposento retirado.* 83 *Passo que ba al apposento de Su Magestad.* 84 *Puerta que entra a los apposentos de Su Magestad por la Galería del cierço.*“ (Auszug aus der Legende zu den Gemächern des Conde-Duque de Olivares, abgedruckt in: Agulló y Cobo 1986, S. 383).

102 Elliott dagegen führte in seiner Olivares-Monografie Arbeitszimmer und Empfangszimmer als getrennte Räume auf, machte jedoch keine Angaben, wo dieses Arbeitszimmer gewesen sein könnte (Elliott 1986, S. 282).

103 „*appartamento [...] del Co. d'Olivares, che stava in una stanza lunga, che era più sala, che stanza in fondo della quale stava disacciando negotii col Seg. rio Carnero*“, Tagebucheintrag Cassiano dal Pozzos, Madrid 1. August 1626. Das Tagebuch befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana und ist vollständig publiziert in: Anselmi

französischen Botschafter verhandelte, lässt sich daher aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem Empfangszimmer im nördlichen Anbau identifizieren.

Ein direkt an dieses Zimmer anschließender Korridor ermöglichte die Kommunikation mit den im Westteil des Palasts gelegenen Wohn- und Repräsentationsräumen des Königs und verband beide gleichzeitig mit einem Treppenhaus im nördlichen Anbau des Palasts, das im Grundriss Gómez de Moras mit der Nummer 22 gekennzeichnet ist. Der Architekt vermerkte in seiner Legende, dass Philipp IV. das Treppenhaus benutze, um von seinen Gemächern im Hauptgeschoss zu den Sommergemächern in den Untergeschossen des Palasts zu gelangen („*22 Escalera por donde baja el Rey a los aposentos de las bóvedas para pasar las horas de la siesta el berano*“).

In eben jenem Treppenhaus muss Bautru die Narrenbilder gesehen haben, die er kurz vor seinem Eintreten in das Arbeitszimmer des Conde-Duque pasierte. Diese Information lässt sich aus einem Inventar des Alcázar<sup>104</sup> ableiten, das 1636 und damit nur acht Jahre nach dem Besuch des Botschafters angefertigt wurde. Da die Inventarschreiber die inventarisierten Räume mit Benennungen versahen und das Inventar nur eine einzige Serie von Narrenporträts im gesamten Palast belegt, lässt sich die Narrengalerie eindeutig im Treppenhaus des nördlichen Annex lokalisieren und klar von den übrigen Räumen und ihren Bildprogrammen abgrenzen.

Die Narrentreppe, die Bautru in seinem Reisebericht kommentierte, lag demnach in einem abgelegenen Teil des Palasts. Sie führte von den offiziellen Gemächern des Königs und dem Arbeitszimmer seines Ersten Ministers im ersten Obergeschoss zu den Sommergemächern in den Kellergeschossen und markierte hier einen Übergang von Repräsentationsräumen in weniger formelle Bereiche des Hoflebens. In unmittelbarer Nähe, vor der Nordfassade des Alcázar,

---

2004, hier: S. 258 (fol. 139r). Zum Besuch des Kardinals Francesco Barberini in Madrid und seinen Beziehungen zum Conde-Duque de Olivares vgl. Simón Díaz, José: *Dos privados frente a frente. El Cardenal F. Barberini y el Conde-Duque de Olivares* (Madrid 1626). In: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 3/7, 1980, S. 7-53. Eine ausführliche Beschreibung des Studierzimmers findet sich in Juan Antonio de Vera y Figueroas Biografie des Ministers von 1627/1628: Vera y Figueroa, Juan Antonio de: *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán [1627-1628]*. In: Antonio Valladares de Sotomayor (Hg.): *Semanario erudito, que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de nuestro mejores autores antiguos y modernos*, Bd. 2 (1787). 34 Bände. Madrid 1787-1791, hier: S. 274.

104 AGP, Sección administrativa, leg. 768; das Inventar von 1636 ist vollständig transkribiert und kommentiert in: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007. Es wurde im März 1637 fertiggestellt, wird aber im Folgenden der Einfachheit halber als „Inventar von 1636“ bezeichnet.



lag ein großes, dem Zeitvertreib und Vergnügen gewidmetes Areal, auf dem *pelota* und *cañas* gespielt und Stierkämpfe inszeniert wurden und das mit einem Reitplatz und einem Vogelkäfig ausgestattet war.<sup>105</sup>

## 1.1.2 Bauprojekt und architektonische Beschaffenheit

Als der französische Botschafter im Jahr 1628 Madrid besuchte, lagen der Bau des Treppenhauses und seine Ausstattung mit Gemälden noch nicht lange zurück. Der exakte Baubeginn der Narrentreppe geht aus den Quellen nicht hervor. Da sich aber im Palastarchiv in Madrid und dem Generalarchiv in Simancas zahlreiche Dokumente aus den Jahren 1624 und 1625<sup>106</sup> erhalten haben, die sich auf fortgeschrittene Arbeiten am Treppenhaus beziehen und dieses als „neu“ bezeichnen,<sup>107</sup> ist anzunehmen, dass mit dem Bau kurz zuvor begonnen worden war. Der Treppenbau stand in Zusammenhang mit einem größeren Bauprojekt, zu dem sowohl Umbau- und Renovierungsarbeiten in den Gemächern des Conde-Duque als auch der Ausbau der Kellergeschosse im nördlichen Teil des Palasts zu einem Sommerquartier des Königs gehörten.<sup>108</sup>

---

105 Barbeito 1992, S. 118-122.

106 AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625; AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624; AGP Sección Administrativa, leg. 710, 20.09.1624.

107 So z. B. in einer Kostenaufstellung des Zahlmeisters Juan Gómez Mangas über Zahlungen an Juan de la Peña vom 6. Mai 1624 bis 26. Februar 1625: „*Käufe von Eisengeländern und -balustern für die Treppe, die neu gemacht wurde, dort wo Seine Majestät zu den Kellergeschossen hinuntersteigt, die unterhalb des neuen Quartiers des Königlichen Rats liegen, im Alcázar dieser Stadt Madrid*“ („*compras de pasamanos y balaustrés de hierro para la escalera que de nuevo sea echo por donde Su mgd a de baxar a las bouedas que estan debaxo del quarto nuevo del consexo Real en alcaçar desta villa de madrid*“), AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624.

108 Zur Baugeschichte des Alcázar vgl. vor allem die reich mit Quellen-, Bildmaterial und Rekonstruktionszeichnungen ausgestattete Monografie von Barbeito (Barbeito 1992) sowie den Ausstellungskatalog: Checa Cremades, Fernando (Hg.): *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Kat. Ausst. Palacio Real Madrid 1994, Madrid 1994. Speziell zu den Umbauten im 16. Jahrhundert vgl. Gérard, Véronique: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (Libros de Arquitectura y Arte)*. Bilbao 1984 und Martín González, Juan J.: *El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)*. In: *Archivo español de arte* 35, 1962, S. 1-19. Zu den Umbauten unter Philipp IV. vgl.: Castillo Ramírez, Elena: *Las reformas en el Alcázar de Madrid en tiempos de Felipe IV*. In: *Fundación Cajamurcia* (Hg.): *Ecos de Velázquez*. Kat. Ausst. Sala Cajamurcia Belluga Murcia

Bevor der Conde-Duque de Olivares sein Quartier im Hauptgeschoss des nördlichen Annex bezog, hatte hier zunächst der Königliche Rat (*Consejo Real*) residiert, bis die Räume 1614 als Quartier des neunjährigen Thronfolgers Philipp (IV.) hergerichtet wurden.<sup>109</sup> Als Philipp III. 1621 starb, gab der Prinz seine Gemächer im Annex auf und bezog als neuer spanischer König die Räume im westlichen Teil des Alcázar. Unverzüglich beanspruchte sein zukünftiger Minister, obwohl er erst 1622 zum Günstling (*valido*) des Königs aufsteigen sollte, das Prinzenquartier für sich und begann, verschiedene Renovierungsarbeiten durchführen zu lassen.<sup>110</sup>

Zur gleichen Zeit wurden die Kellergeschosse im Norden des Alcázar ausgebaut, in die sich der König während der heißen Sommermonate zurückziehen konnte. Sie waren 1623 weitgehend fertig gestellt<sup>111</sup> und spätestens 1624 in Gebrauch.<sup>112</sup> Da sich keine Grundrisse erhalten haben, ist ihre exakte Aufteilung nicht rekonstruierbar, sie scheinen sich jedoch in L-Form<sup>113</sup> unterhalb des nördlichen Annexes und dem östlichen Teil des Nordflügels entlanggezogen zu haben. Während Volk<sup>114</sup> noch davon ausgegangen war, dass die königlichen

---

2008. Murcia 2008, S. 11-16. Eine Zusammenfassung der älteren Literatur zur Baugeschichte bei Orso 1986, S. 11f, Anm. 2.

109 Im Rahmen der Herrichtung der Räume im nördlichen Annex für den Kronprinzen erhielt u. a. der Steinmetzmeister Miguel de Valle Zahlungen für die Anfertigung und Versetzung von Türen und Fenstern. Auch im neuen Quartier des Consejo Real, das ein Stockwerk tiefer gelegt wurde und damit unterhalb der Gemächer des Prinzen lag, wurden Renovierungsarbeiten durchgeführt (AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9386, expediente 10, 1614).

110 Bereits 1621 erhielten die Schreiner Baltasar de Villanueva und Gabriel Benito Zahlungen, um im Quartier des Conde-Duque Trennwände aus Holz einzuziehen (AGP Sección Administrativa, leg. 710, 1621). Zu dieser Quelle und der Kühnheit Olivares', ein Quartier von derart enormen Ausmaßen und bedeutender Lage zu beziehen, vgl. Barbeito 1992, S. 141, Anm. 248 und S. 142f. Weitere Renovierungsarbeiten standen im Zusammenhang mit dem Besuch des Prinzen von Wales im März 1623, der während seines Aufenthalts in Madrid in den Gemächern des Conde-Duque untergebracht wurde (vgl. Barbeito 1992, S. 142).

111 Zum Bau der Sommergemächer des Königs vgl. AGP Sección administrativa, leg. 710, 1923 sowie die Ausführungen in: Volk 1981, S. 513, 519 und Barbeito 1992, S. 154.

112 Dies belegt ein Brief des spanischen Diplomaten und Conde de Gondomar Don Diego Sarmiento de Acuña an Ambrogio Spignola vom 1. Juni 1624. Der Brief im Archive du Royaume Brüssel, Papiers d'Etat et de l'Audience, liasse 1466<sup>3</sup> ist in Auszügen zitiert in: Volk 1981, S. 519).

113 Diese Anordnung vertraten sowohl Volk 1981, S. 514 als auch Orso 1986, S. 23. Barbeito schloss sich dem an und hielt seine Erkenntnisse in einer schematischen Rekonstruktionszeichnung fest: Barbeito 1992, S. 157.

114 Volk 1981, S. 514.

Sommergemächer lediglich ein Stockwerk umfassten, konnte Orso<sup>115</sup> auf Grundlage des Palastinventars von 1686 überzeugend darlegen, dass sie sich über zwei Geschosse erstreckten.

Mithilfe der Grundrisse des Alcázar von 1626, des Quellenmaterials zum Bauverlauf und der Raumbenennungen im Inventar von 1636 wird im Folgenden erstmalig der Versuch unternommen, die Anlage der Narrentreppe im nördlichen Annex in ihrer Grundstruktur zu rekonstruieren.

Von der Nordfassade existiert nur eine einzige Ansicht, die wahrscheinlich Ende des 17. Jahrhunderts entstand.<sup>116</sup> Der Annex erscheint hier als ein sehr heterogenes Gebilde mit zahlreichen Anbauten, das wenig über die innere Struktur der Räume preisgibt.

Das Treppenhaus ist auf beiden Grundrissen des Alcázar (Erdgeschoss, 1. Obergeschoss, Abb. 1.1-1.2) abgebildet; von den beiden Unterschossen (*cuarto bajo*/ 1. Untergeschoss, *bóvedas*/ 2. Untergeschoss) existieren keine Pläne. Gómez de Mora vermerkte in seiner Legende zum ersten Obergeschoss, der König habe die Treppe benutzt, um zu den Sommergemächern in den *bóvedas*, d. h. bis zum zweiten Untergeschoss, zu gelangen. Dieselbe Treppe versah er in der Legende zum Erdgeschoss mit der Anmerkung, sie führe von der *galería del cierzo* zu den *bóvedas* hinunter.<sup>117</sup> Im Inventar von 1636 wird sie bezeichnet als „Treppe, die von der *galería del cierzo* zum *cuarto bajo* und den *bóvedas* für die Sommermonate führt“.<sup>118</sup> Aus diesen drei Umschreibungen lässt sich folgern, dass die Treppe ihren Ausgangspunkt nahe der *galería del cierzo* im ersten

---

115 Orso 1986, S. 23. Diese These vertrat auch Barbeito (Barbeito 1992, S. 155), siehe dazu auch die Rekonstruktionszeichnung des *cuarto bajo* ebd., S. 157. Die Aufteilung in zwei Stockwerke lässt sich gut im Alcázar-Inventar von 1686 nachvollziehen, das zwischen dem *cuarto bajo* als erstem Untergeschoss und den *bóvedas* als zweitem Untergeschoss unterscheidet. Diese Differenzierung wird dadurch bekräftigt, dass im Inventar eine separate Treppe zwischen beiden erwähnt wird. Der entsprechende Abschnitt des von Bottineau in fünf Teilen publizierten Alcázar-Inventars von 1686 findet sich in: Bottineau, Yves: L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe siècle (Suite). In: Bulletin hispanique 60, 1958, S. 289-326, hier: S. 289, 303f.

116 Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinete de Dibujos y grabados Barcelona. Veröffentlicht, kommentiert und datiert in: Bassegoda i Hugas 2004; die Ansicht ist abgebildet auf S. 64.

117 „22 Escalera por donde baja el Rey a los aposentos de las bóvedas para passar las horas de la siesta el verano“; „117 Esta escalera baja a las bóvedas desde la Galería del cierzo“. Legende Juan Gómez de Mora 1626, in: Agulló y Cobo 1986, S. 381, 385.

118 „Escalera que ba desde la galería del çierço al quarto bajo y bóvedas de uerano“, Inventar Alcázar 1636, in: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007, S. 98.

Obergeschoss nahm und von dort über das Erdgeschoss und das *cuarto bajo* im ersten Untergeschoss bis zu den *bóvedas* im zweiten Untergeschoss führte. Das Treppenhaus verband also vier Stockwerke miteinander.

Anhand der Grundrisse lässt sich nachvollziehen, dass die Treppenarchitektur zwischen dem ersten Stock und dem Erdgeschoss einer zweiläufigen U-Form folgte, beginnend mit einer kurzen Stufenfolge zu einem Viertelpodest im Hauptgeschoss, von dem ein langer Treppenarm zum Halbpodest des Zwischengeschosses führte. Von dort verlief ein kürzerer Treppenarm zu einem Halbpodest im Erdgeschoss, von dem ein ebenso langer Treppenarm in Richtung *cuarto bajo* hinunterführte. Der weitere Verlauf der Treppe in den Untergeschossen geht aus den Grundrissen nicht hervor.<sup>119</sup>

Die Grundrisse und Bauunterlagen geben darüber hinaus Auskunft über Öffnungen des Mauerwerks in Form von Türen und Fenstern. Im ersten Obergeschoss besaß das Treppenhaus einen Zugang von Süden; darüber hinaus zeigt der Grundriss in der südöstlichen Ecke eine kurze Stufenfolge, die wahrscheinlich eine Verbindung zu dem parallel zur Galerie verlaufenden Gang herstellte.<sup>120</sup> Im Grundriss des Erdgeschosses sind keine Türen verzeichnet. Da das Inventar von 1636 vermerkt, die Treppe führe zum *cuarto bajo* und den *bóvedas*,<sup>121</sup> muss in den beiden Untergeschossen mindestens je ein Zugang angenommen werden.

In den Grundrissen sind zwei Fensteröffnungen in der Westwand des Treppenhauses markiert, eines in Erdgeschosshöhe und ein weiteres auf der Ebene des ersten Zwischengeschosses. Die Bauunterlagen belegen die Rahmung eines großen Fensters im Treppenschacht sowie den Durchbruch einer Luke nahe der Tür des Königlichen Rats und die Rahmung von Fenstern in einem der Treppenkorridore.<sup>122</sup> Da diese Fenster in angrenzende Räume und nicht nach draußen

---

119 Es wäre denkbar, dass die Treppe in den Untergeschossen die zweiläufige U-Form beibehielt, alternativ wären aber aufgrund einer möglicherweise niedrigeren Deckenhöhe der Kellergeschosse auch einläufige Treppen oder eine Kombination aus beiden Formen möglich.

120 Hier ergibt sich das Problem, dass aus dem Grundriss nicht hervorgeht, wie der Zugang zu diesem Korridor erfolgte. Die oben beschriebene Lösung erscheint plausibler als die Annahme einer Fortführung der Treppe in das zweite Obergeschoss, zum einen, da der Treppenlauf in diesem Falle aus dem Treppenschacht hinaus führen würde, zum anderen, da sowohl Gómez de Mora als auch die Inventarschreiber die *galería del cierzo* als Ausgangspunkt der Treppe benannten.

121 „*Escalera que ba desde la galería del çierço al quarto bajo y bóvedas de uerano*“, Inventar Alcázar 1636 in: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007, S. 98.

122 Vgl. dazu den Zahlungsbeleg des Schreinermeisters Gregorio Sánchez für einen großen Fensterladen im Treppenschacht (Anfang 1625), den Zahlungsbeleg des Steinmetzen Francisco de Casa für die Öffnung einer Luke im Treppenhaus, nahe der Tür des

fürten, muss die Beleuchtung relativ schlecht gewesen sein; wahrscheinlich wurde die Treppe zusätzlich künstlich beleuchtet.

Im Palastarchiv in Madrid und im Generalarchiv in Simancas haben sich darüber hinaus Dokumente erhalten, die Auskunft über die handwerkliche Ausstattung des Treppenhauses geben. So sind eine Reihe von Zahlungen an den Schmied Juan de la Peña dokumentiert, der zwischen dem 6. Mai 1624 und dem 26. Februar 1625 insgesamt 18 823 Reales und 33 Maravedís erhielt für: „*Geländer und Baluster aus Eisen, zu deren Anfertigung er verpflichtet war, für die Treppe die man neu gemacht hat und die Seine Majestät benutzt, um zu den Gewölben hinunterzugehen, die unterhalb der neuen Räumlichkeiten des Königlichen Rats liegen*“.<sup>123</sup> Die Schmiedearbeiten wurden vom 21. bis 28. Juni 1624 ausgeliefert und nur wenige Tage später, vom 1. bis 13. Juli montiert.<sup>124</sup> Die Lieferung Juan de la Peñas umfasste einen großen Treppenhpfosten und fünf Geländer, davon drei zu je 21 Balustern mit zwei Treppenhpfosten, ein kürzeres zu neun Balustern mit zwei Treppenhpfosten sowie ein längeres Geländer zu 27 Balustern mit nur einem Pfosten.<sup>125</sup>

Das lange Geländer besaß einen rechtsseitigen Handlauf, war für den Korridor „*über der Treppe*“ („*sobre la dicha escalera*“) bestimmt und besaß keine Schräge.<sup>126</sup> Auf Grundlage dieser präzisen Angaben kann man schließen, dass

---

Königlichen Rates (23. Juli 1624) sowie den Zahlungsbeleg des Monteurs Miguel de Alcázar für die Lieferung eines Nussbaumbretts für die Fensterläden im Gang der Treppe (21. Juli 1624): AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625, in kürzerer Form ebenfalls erwähnt in AGP Sección Administrativa, leg. 710, 20.09.1624.

123 „*passamanos y balaustres de hierro que estauan a su Cargo de hazr p.a la escalera que de nuevo se hizo por donde Su magd a de uaxar a las bouedas que estan de uaxo del quarto nueuo del Conss.o RI*“ (AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625). Die gleichen Zahlungen sind vermerkt in AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624.

124 AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624. Ferner lieferte Juan de la Peña Dübel, Träger, Pfosten und andere Materialien, um das Geländer zu befestigen.

125 „*Primeramente Un antepecho Con Ueinte y un balaustre y dos columnas [...] Otro antepecho con Ueinte y un balaustre y dos Columnas [...] Una columna larga con su trabante [...] otro antepecho corto con nuebe balaustres y dos columnas [...] otro antepecho con Ueinte y Un balaustre y dos columnas [...] otro antepecho con Ueinte y siete balaustres y Una columna*“, Kostenaufstellung Gabriel Benitos aus: AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624.

126 Gabriel Benito notierte diesbezüglich: „*er [Juan de la Peña] brachte ein weiteres Geländer ohne Schräge, das 27 Baluster und einen Treppenhpfosten umfasste und 26 arroba und 10 libra wog*“ („*entrego otro antepecho sin biaje que tubo ueinte y siete balaustres y una columna que peso Ueinte y seis arrobas y diez libras*“), AGP Admi-

dieses Geländer die Ostseite des Korridors im ersten Stock säumte, der unmittelbar südlich der Narrentreppe lag.

Über die exakte Position der übrigen Geländer lässt sich keine Aussage treffen, da die komplette Ausstattung des Treppenhauses ein weiteres Geländer mit Überlänge für den ersten Treppenarm im Hauptgeschoss erfordert hätte, welches aber in den Lieferungen nicht aufgezählt wird.<sup>127</sup> Aus der Konstruktionsweise mit balustrierten Eisengeländern – anstelle einer Trennwand – lässt sich jedoch schließen, dass die Aufhängung von Gemälden nur an den Innenwänden des Treppenschachts möglich war. Bilder konnten demnach nicht alternierend links und rechts, sondern nur zur Linken des herabsteigenden Betrachters angebracht werden.

Die Treppenhpfosten der Geländer waren mit Messingkugeln besetzt, die der Messinggießer Andrés Mazo angefertigt hatte und für die er am 3. Juni und am 28. Juli 1624 zwei Teilzahlungen von insgesamt 278 Reales erhielt.<sup>128</sup> Zwei wei-

---

nistraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624. In einem von Juan de Herrera unterzeichneten Schriftstück wird das Gelände folgendermaßen spezifiziert: „*Geländer des Korridors, der über der besagten Treppe liegt, es wog 26 arroba und 10 libra, à 2 ¼ Reales pro libra*“ („*antepecho del coredor que esta sobre la dicha escalera que peso Ueinte y seis arouas y diez libras a dos Reales y quartillo cada libra*“), AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 5, 1624. Die Rechtsseitigkeit des Handlaufs („*pasamano derecho*“) ist erwähnt in: AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625.

- 127 Vom 3. bis zum 30. März 1626 lieferte Juan de la Peña vier weitere Geländer, die bestimmt waren „*für die Treppe, die vom Hof des Königlichen Rates zu den Gewölben Seiner Majestät führt*“ („*la escalera que baja desde el patio de el consejo Real a las Uobedas de su mgd*“), AGP Administraciones Patrimoniales, El Pardo, caja 9390, expediente 7, 1626. Es handelte sich dabei um ein Geländer zu 17 Balustern, eines zu sechs Balustern und zwei kleine Geländer ohne Schräge. Diese Lieferungen waren scheinbar für eine andere Treppe bestimmt, die im Grundriss des Erdgeschosses im südlichen Teil des Annex lag, da der Königliche Rat einerseits wahrscheinlich keinen Ausgang zur Narrentreppe besaß und die verschiedenen Geländerlängen andererseits in keinen sinnvollen Zusammenhang mit der Treppe gebracht werden können.

- 128 „*An den Messinggießer Andrés Mazo [...] wurde die Summe von 378 Reales vollständig ausbezahlt, die er für neun Kugeln aus Messing bekommen sollte, die er angefertigt hatte, um sie auf die Abschlüsse der Eisengeländer der Treppe zu setzen, die neu gemacht wurde, damit Seine Majestät von der galerie del cierzo zu den neuen Gewölben hinuntersteigen kann, die unterhalb des Königlichen Rates liegen.*“, („*A Andres Mazo latonero [...] se le cumplieron y acauaron de pagar los Trecientos y Setenta y ocho Rs que huuo de hauer Por nuue bolas de laton que hizo para ponerlas en los remat.s de los Pasamanos de hierro que estan en la escalera que de nuevo se hizo pa que Su magd vaxa desde la galeria del çierço a las bouedas nuevas que estan devaxo del Conso RI*“), AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625.

tere Zahlungsanweisungen über insgesamt 300 Reales wurden am 5. Mai und am 21. Juli 1625 erteilt, um die Kosten des Malers Julio César Semín für die Grundierung der Treppengeländer und einiger Eisengitter über den Türen der bóvedas zu begleichen.<sup>129</sup>

Die Wände des Treppenhauses waren mit Wandfliesen (*azulejos*) aus Talavera geschmückt; dies belegen Zahlungen vom 1. Juli bis zum 6. Dezember 1624 an Gerónimo und Alonso Hernández sowie Pedro Gonzalez, die insgesamt 420 arroba (4 830 kg) Fliesen für die Ausstattung des Treppenhauses lieferten.<sup>130</sup>

### 1.1.3 Ausstattung des Treppenhauses

„es war schon spät, so dass man zur Comedia über ein paar Treppen hinaufsteigen musste, die mit verschiedenen Malereien geschmückt waren, insbesondere Landschaften, seltsamen, Seiner Majestät mitgebrachten Vögeln wie dem Tukan, und vielen weiteren. Einer davon war einer Zwergtrappe sehr ähnlich, oder einem Hirtenhund, so groß wie ein indischer Hahn, oder ein bisschen weniger, eines von einem Falken, im Pardo schon genannt, eines, ich weiß nicht welche Art von Ziege, und eine Kuh aus Indien, ein bekleideter, schwarzer Steppenpavian, ein Luchs, [...] und andere Bizarrerien...“<sup>131</sup>

129 „An den besagten Julio César Semín 200 Reales [...], die er als Abschlagszahlung bekommen sollte für die Grundierung der besagten Eisengeländer der Treppe, die von der galería del cierzo zu den Gewölben hinunterführt, die unterhalb der neuen Räumlichkeiten des Königlichen Rates liegen im Alcázar der genannten Stadt [Madrid] und einige Eisengitter die über den Türen der besagten Gewölbe angebracht sind“, („A dho Julio cesar semín Pintor duzientos Reales [...] que los huuo de Hauer a buena quenta de lo que montase el dar de ymprimazion los dhos Pasamanos de hiero de la escalera que baja de la galería del cierco a las bobedas que estan debajo del quarto nuevo del consejo Real en el alcaçar desta dha villa y unas rrejuelas de hierro que ay sobre las Puertas en las dhas bobedas“), AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625.

130 AGS Contaduría Mayor, Tercera época, leg. 784, 1623-1625, in kürzerer Form ebenfalls erwähnt in AGP Sección Administrativa, leg. 710, 20.09.1624.

131 „era già tardi in modo che s’hebbe a salire alla comedia passando per alcune scale adornate di diverse pitture, e particolarmente paesi, uccelli strani portati a S. Mtà come del toccan con diversi altri d’uno simile alla gallina pratarola, ò sia cane Pretiere, mà grande come un gallo d’India ò po’ meno, d’un falcone di già detto al Pardo, non so che capra, e bestia vaccina dell’Indie, un cinocefalo nero, che tenevano vestito, un lupo cerviere, o lince, e altre bizzarrie...“, Tagebucheintrag Cassiano dal Pozzos, Madrid 13. Juli 1626 (Für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Italienischen danke ich Nele Schröder und Riccardo Baldelli). Das Tagebuch befindet sich in der Biblioteca Apostolica Vaticana und ist vollständig publiziert in: Anselmi 2004, hier: S. 232



Wie bestaunenswerte Kuriositäten beschrieb Cassiano dal Pozzo eine Reihe von Gemälden im Treppenhaus des nördlichen Annexes des Alcázar in seinem Tagebucheintrag vom 13. Juli 1626. Dal Pozzo war als Sekretär des Kardinals Francesco Barberini nach Madrid gekommen und während der Kardinal mit der königlichen Familie der Aufführung einer Comedia beiwohnte, vertrieb sich sein Begleiter die Zeit mit einer Besichtigung der Gemälde in den Sommergemächern des Königs. Als er sich wieder auf den Weg nach oben begab, staunte er im Treppenhaus vor allem über die Bilder exotischer Tiere, die, wie aus dem Inventar von 1636<sup>132</sup> hervorgeht, am Fuß der Narrentreppe hingen.

Dal Pozzos Tagebucheintrag vom 13. Juli 1626 und die letzte überlieferte Zahlungsanweisung für Handwerksarbeiten im Treppenhaus von Februar 1625 können als Eckdaten für die Datierung der Ausstattungskampagne herangezogen werden, die demnach mit hoher Wahrscheinlichkeit zwischen dem Frühjahr 1625 und Juni 1626 stattgefunden hat. Da die Angaben Dal Pozzos jedoch nicht vollständig mit denen des Inventars übereinstimmen – so nennt er drei Vogelarten, im Inventar ist jedoch nur vom Bild eines Vogels die Rede – besteht die Möglichkeit, dass nach 1626 nochmals Veränderungen vorgenommen wurden. Cassianos Bemerkung, auf der Treppe habe es neben exotischen Tieren noch andere Bizarrerien gegeben, könnte darauf hindeuten, dass die Narrenbildnisse bereits 1626 zum Programm gehörten; definitiver terminus ante quem ist das Jahr 1628, als sie der französische Botschafter Bautru dort sah.

Eine ausführliche Quelle zum Bildprogramm des Treppenhauses bietet das Palastinventar von 1636.<sup>133</sup> Die Inventarisierung erfolgte nach Räumen, die jeweils mit einer Benennung versehen wurden, so dass sich die Bilder im Treppenhaus klar von jenen der benachbarten Räume abgrenzen lassen.<sup>134</sup> Durch die eindeutige Benennung ist es darüber hinaus möglich, den Weg und damit die Richtung der Inventarschreiber durch den Palast zu verfolgen: Im Nordflügel angelangt,

---

(fol. 122v). Dal Pozzos Beschreibung der königlichen Sommergemächer wurde bereits vorher in Auszügen publiziert in: Volk 1981, Appendix 1.

132 Inventar Alcázar 1636: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007 [791-795].

133 AGP, Sección administrativa, leg. 768; das Inventar von 1636 wurde vollständig transkribiert und kommentiert in: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007. Es wurde im März 1637 fertiggestellt, wird aber im Folgenden der Einfachheit halber als „Inventar von 1636“ bezeichnet. Eine Abschrift des sich auf die Narrentreppe beziehenden Inventarabschnitts mit deutscher Übersetzung findet sich in Appendix 1.

134 „Treppe, die von der galería del cierzo zum Untergeschoss und den Gewölben für die Sommermonate führt“, „Escalera que ba desde la galería del çierço al quarto bajo y bóbedas de uerano“, Inventar Alcázar 1636: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007, S. 98.



nahmen sie zunächst die Gemälde der *galería del cierzo* auf, um von dort aus die Treppe hinunterzusteigen und anschließend mit der Inventarisierung der Bilder im Sommerquartier des Königs fortzufahren. Da eine Treppe den Weg einer Person in gewisser Weise vorschreibt – nach oben oder nach unten – und weil die mit dem Treppensteigen verbundene Kraftanstrengung ein beliebiges Auf- und Absteigen in einem viergeschossigen Treppenhaus für gewöhnlich vereitelt, kann man annehmen, dass die Schreiber die Gemälde so inventarisierten, wie sie ihnen ins Sichtfeld kamen. Da zu ihrer Rechten das balustrierte Eisengeländer verlief, müssen alle Bilder zu ihrer Linken an den Innenwänden des Treppenschachts gehangen haben. Möglich wäre eine einfache Reihung, wahrscheinlicher ist aber, dass kleinere Bilder eine Reihe über den größeren Gemälden hingen.<sup>135</sup>

Von den insgesamt 32 im Treppenhaus inventarisierten Gemälden zeigten neun Hofnarren, von denen acht im oberen Teil des Treppenhauses hingen; das Porträt eines Zwergs folgte einzeln etwas weiter unten. Drei dieser Porträts sind heute erhalten bzw. identifizierbar und befinden sich im Prado in Madrid. Zum Bildprogramm gehörten weiterhin eine Serie von sechs Schlachtenbildern und im unteren Treppenabschnitt eine Gruppe von fünf Darstellungen exotischer Tiere, gefolgt von zwei Porträts. Zehn Ansichten waren im ganzen Treppenhaus verteilt. Von diesen Bildern konnte nur eine Stadtansicht von Antwerpen identifiziert werden.<sup>136</sup> Viele der Gemälde lassen sich in einem früheren Inventar des Alcázar identifizieren, das zwischen 1598 und 1609 angefertigt wurde (im Folgenden „Inventar von 1598“ genannt). Zu diesem Zeitpunkt hingen die Bilder noch in anderen Räumen des Palasts.<sup>137</sup> Aus den Inventareinträgen lassen sich weitere Informationen über die dargestellten Personen gewinnen und die Herkunft jener Bilder bestimmen.

---

135 Die Art und Weise der Bilderhänger im Alcázar ist in Gemälden Juan Carreño de Mirandas gut nachvollziehbar, in denen der Hofmaler Mitglieder der Königsfamilie im Alcázar porträtierte, so z. B. im Porträt der Königin Mariana von Austria (um 1675) im Museo Nacional del Prado Madrid. Das Bild zeigt im Hintergrund eine Wand, an der Gemälde in drei Registern übereinander gehängt sind; vgl. hierzu auch: Bottineau, Yves: *L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686: Aspects de la Cour d'Espagne au XVIIe siècle*. In: *Bulletin hispanique* 58, 1956a, S. 421-452, hier: S. 420f, Anm. 2.

136 Patrimonio Nacional, die Identifizierung in: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007, S. 155.

137 Das Inventar wird im Archivo General de Palacio in Madrid aufbewahrt und ist transkribiert in: Sánchez Cantón, Francisco J.: *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. 2 Bände (Archivo documental español, 10-11). Madrid 1959.

## 1.2 Von der Wunderkammer zur Bildergalerie

### 1.2.1 Bildnisse von Narren und exotischen Tieren

Die Narren- und Tierbilder im Treppenhaus des Alcázar lassen sich mithilfe der Inventareinträge von 1636, ergänzenden Informationen aus dem Inventar von 1598 sowie der Kenntnis der überlieferten Bilder relativ detailliert beschreiben. Den Auftakt der Narrenreihe bildete:

„Ein halbfiguriges Porträt, das El Calabrés zeigt. Er ist schwarz gekleidet, eine Hand am Hosenbund und in der anderen ein Paar Handschuhe, mit einer Kette um den Hals, mit einem Rahmen aus Kiefernholz.“<sup>138</sup>

Das Porträt des Hofnarren El Calabrés gehört zu den wenigen erhaltenen Gemälden der Narrentreppe (108 x 95 cm, Abb. 1.3).<sup>139</sup> Es wird einem Nachfolger des Hofmalers Alonso Sánchez Coello zugeschrieben und aufgrund der Charakteristika der Kleidung um 1570/1580 datiert. Gemäß der Mode des 16. Jahrhunderts trägt der Narr einen hohen Hut mit schmaler Krempe, Halskrause und Spitzbart,<sup>140</sup> die sein faltengezeichnetes Gesicht mit den hängenden Augenlidern rahmen. An seiner schweren, goldenen Halskette hängt ein Kruzifix. Unter dem Spitznamen El Calabrés verbarg sich der Hofnarr Agustín Profit,

---

138 „*Un retrato de medio cuerpo arriba que es el Calabrés, está bestido de negro, una mano en la pretina y en la otra unos guantes con una cadena al cuello, tienen moldura de pino*“ (Inventar Alcázar 1636: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007 [770]). Eine Abschrift des sich auf die Narrentreppe beziehenden Inventarabschnitts mit deutscher Übersetzung findet sich in Appendix 1.

139 Das Gemälde befindet sich heute im Museo Nacional del Prado in Madrid. Zur Person, Tätigkeit am Hof und Identifikation des Porträtierten vgl. Bouza Álvarez 1996, S. 103-105, 118f und Bouza Álvarez, Fernando J.: *Cartas de Felipe II a sus hijas* (Akal universitaria, 199). Tres Cantos 1998, S. 40f, Anm. 24, zur Datierung des Gemäldes vgl. Descalzo, Amalia: 2. El Calabrés. In: *Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V* (Hg.): *El mundo de Carlos V. De la España medieval al siglo de oro*. Kat. Ausst. Antiguo Colegio de San Ildefonso México 2000-2001. O. Ort [Madrid] 2000, S. 146.

140 Zu Kleidung und Mode im Spanien des 16. Jahrhunderts siehe vor allem Bernis, Carmen: *La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte*. In: Stephanie Breuer-Hermann und Alfonso E. Pérez Sánchez (Hg.): *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado Madrid 1990. Madrid 1990, S. 65-112; Anderson, Ruth M.: *Hispanic costume. 1480-1530* (Hispanic notes & monographs. Peninsular series). New York 1979; Ashelford, Jane: *A visual history of costume. The sixteenth century*. Bd. 2. 6 Bände. London [u. a.] 1983.

der im Dienst König Philipps II. stand.<sup>141</sup> Bevor das Gemälde seinen Platz auf der Narrentreppe fand, hing es in den *guardajoyas* (Schmucksammlung) des Alcázar, wie aus dem 1598 erstellten Inventar des Königspalasts hervorgeht.<sup>142</sup>

Zu den erhaltenen Narrenporträts gehört des Weiteren das Porträt des Hofnarren Perejón (184,5 x 93,5 cm, Abb. 1.4)<sup>143</sup> von Anthonis Mor, der es wahrscheinlich während seines Spanienaufenthalts zwischen 1559 und 1561 für Philipp II. gemalt hatte:

„Ein weiteres Ganzkörperporträt von Perrejón, einem Narren mit missgebildeter Hand, altertümlich gekleidet mit weißen Kniehosen und Ärmeln sowie einem schwarzem Obergewand und in der rechten Hand, die missgebildet ist, ein Kartenspiel, mit der anderen hält er den Knauf seines Schwerts.“<sup>144</sup>

Der Hofnarr Perejón<sup>145</sup> ist ganz nach der höfischen Mode seiner Zeit gekleidet, auch wenn diese den Inventarschreibern von 1636 teilweise „*altertümlich*“ erschienen sein mag. Dazu gehören die an den Armkränzen befestigten, offenen Ärmel (*mangas colgantes*), der aufwendig geschlitzte (*acuchillado*) weiße Stoff

---

141 In seinem Testament von 1588 bekundete Agustín Profit nachdrücklich den Wunsch, mit einer goldenen Kreuzeskette beige setzt zu werden, die wahrscheinlich mit der im Bild dargestellten identisch ist.

142 Der Inventareintrag zu El Calabrés lautet: „*Un retrato de medio cuerpo, en lienzo, de pincel, al ollio, del Calabrés, bestido de negro, con una cadena de oro al cuello, en su marco, con molduras de madera; tiene de alto una vara y cinco dozabos y de ancho vara y tercia. Tasado en doze ducados*“ (Inventar Alcázar 1598-1609: Sánchez Cantón, Francisco J.: Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II. Bd. 2. 2 Bände (Archivo documental español, 10-11). Madrid 1959 [4024]).

143 Museo Nacional del Prado Madrid, zur Person vgl. Moreno Villa 1939, S. 123, zum Gemälde vgl. Mena Marqués, Manuela B.: *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (a propósito del ‘Retrato de enano’ de Juan van der Hamen). Kat. Ausst. Museo Nacional del Prado Madrid 1986. Madrid 1986, S. 58; Woodall, Joanna: Anthonis Mor. Art and authority (Studies in Netherlandish art and cultural history, 8). Zwolle 2007, S. 211; Silva Maroto, Pilar: 98. Antonis Mor. Pejerón to the count of Benavente and the Duke of Alba. In: Lorne et al Campbell (Hg.): *Renaissance faces. Van Eyck to Titian*. Kat. Ausst. The National Gallery London 2008-2009. London 2008, S. 288-289.

144 „*Otro retrato cuerpo entero de Perrejón, un loco manco, bestido a lo antiguo con calças y mangas blancas, ropilla negra y en la mano derecha, que es manca, una baraja de naipes y con la otra tiene el puño de la espada*“ (Inventar Alcázar 1636: Martínez Leiva und Rodríguez Rebollo 2007 [771]).

145 In der Literatur erscheint sowohl der Name *Perejón* als auch *Pejerón*. Eine nachvollziehbare Herleitung der Schreibweise *Perejón* vom tatsächlichen Vornamen des Namens Pero [Pedro] und der für Narren verwendeten Bezeichnung *Perico* mit den Abwandlungen *Perejón* und *Perote* findet sich bei Silva Maroto 2008, Anm. 3.