

GUÍA

Velázquez



MUSEO DEL PRADO

ESPAÑOL

MUSEO DEL PRADO

24 502

BIBLIOTECA

• • •
MUSEO DEL PRADO

• • •
Velázquez

• • •
GUÍA

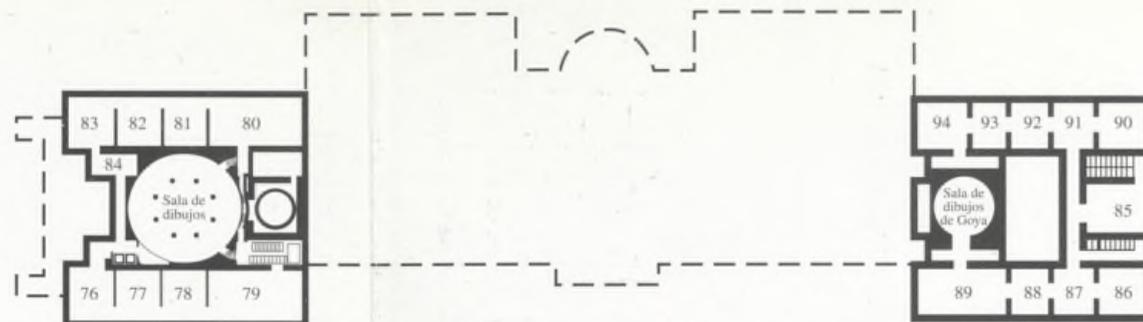
• • •
ESPAÑOL

CSL 111

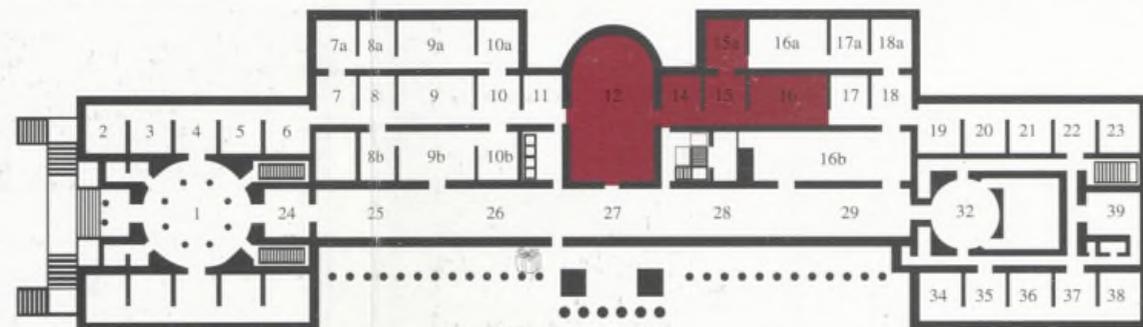
PLANO →

EDIFICIO VILLANUEVA

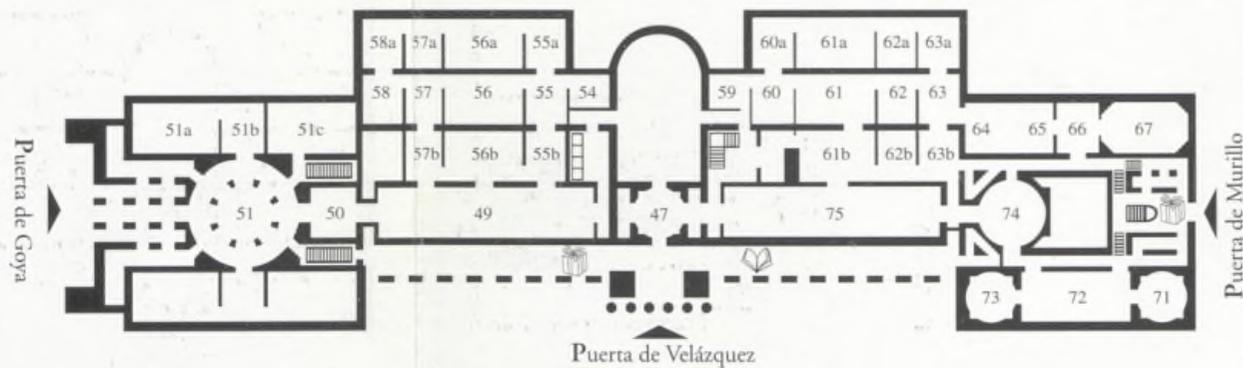
PLANTA SEGUNDA



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA



SÓTANO



 Salas de Velázquez

GUÍA

Velázquez

~~DUP.~~ 24.502

MUSEO DEL PRADO

Rp 36774



Los textos y fichas de esta guía han sido elaborados por:

Javier Portús

Conservador del Museo del Prado



PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN: UNA MIRADA INTELIGENTE	9
HISTORIA DE VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO . .	17
<i>§</i> - ETAPA SEVILLANA Y PRIMER VIAJE A LA CORTE - <i>§</i>	35
La adoración de los Reyes Magos	42
Retrato de caballero (¿Francisco Pacheco?)	45
La venerable madre Jerónima de la Fuente	47
<i>§</i> - PRIMEROS AÑOS EN LA CORTE - <i>§</i>	49
Retrato de hombre	56
Felipe IV	58
Felipe IV	60
El infante don Carlos	62
Los borrachos o El triunfo de Baco	64
<i>§</i> - PRIMER VIAJE A ITALIA - <i>§</i>	67
La fragua de Vulcano	74
Doña María de Austria, reina de Hungría	76
Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma	78
Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma	78
<i>§</i> - LAS COMPOSICIONES RELIGIOSAS - <i>§</i>	83
Cristo crucificado	88
Cristo en la cruz	91
San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño	92
La coronación de la Virgen	96
<i>§</i> - CORTESANOS, ARTISTAS Y OTROS RETRATOS - <i>§</i>	99
Don Diego del Corral y Arellano	104

Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, y su hijo don Luis . . .	104
Juan Martínez Montañés	108
Una sibila (supuesto retrato de doña Juana Pacheco)	110
Don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares	112
§ - EL SALÓN DE REINOS - §	115
Las lanzas o La rendición de Breda	122
Felipe III a caballo	126
La reina Margarita de Austria, a caballo	126
Felipe IV, a caballo	128
La reina Isabel de Francia, a caballo	128
El príncipe Baltasar Carlos, a caballo	130
§ - LA DECORACIÓN DE LA TORRE DE LA PARADA - §	133
Felipe IV, cazador	140
El cardenal infante don Fernando de Austria	142
El príncipe Baltasar Carlos, cazador	144
Esopo	146
Menipo	148
Marte	150
Cabeza de venado	152
§ - ENANOS, BUFONES Y HOMBRES DE PLACER - §	155
Pablo de Valladolid	162
El bufón 'Barbarroja', don Cristóbal de Castañeda y Pernia . .	164
El bufón llamado 'don Juan de Austria'	166
El bufón don Diego de Acedo, 'el Primo'	168
Don Sebastián de Morra	170
Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas	172
El bufón Calabacillas	174

℞ - LA FAMILIA REAL - ℞	177
Felipe IV	182
La reina doña Mariana de Austria	184
Taller de Velázquez:	
Felipe IV armado, con un león a sus pies	186
Juan Bautista Martínez del Mazo:	
La infanta doña Margarita de Austria	188
℞ - LAS GRANDES COMPOSICIONES FINALES - ℞	191
Las hilanderas o la fábula de Aracne	198
Las meninas o la familia de Felipe IV	202
Mercurio y Argos	205
 CRONOLOGÍA, BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	 207



PRESENTACIÓN

Hace ahora cien años, con motivo de la celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez, el Museo del Prado decidió destinar la gran sala basilical perpendicular al piso superior de la galería central (la Sala XII) a la exposición de la obra de Velázquez. Hasta entonces ese lugar noble y generoso había acogido una selección de las obras maestras del Museo, y con su nuevo uso se estaba afirmando simbólicamente una realidad de la que ya se habían hecho eco numerosos críticos, literatos y pintores: el artista cuya memoria se encuentra más íntimamente ligada a la del Prado es Velázquez; y ello tanto porque el "descubrimiento" del pintor que se produjo en el siglo XIX tuvo como escenarios las salas de la galería de Madrid, como porque la fama del Museo está directamente relacionada con su prestigio como albergue de la obra de un artista al que durante esa época se elevó a las mayores alturas del Olimpo artístico.

El Plan Museográfico que actualmente preside los destinos de la institución sigue teniendo como punto de referencia fundamental a Velázquez. Se reserva para él la que ha sido durante este siglo su habitual morada en la Sala XII, además de tres salas más que permiten una visión más satisfactoria de su obra. Y en función de esa ubicación se han encajado el resto de las colecciones, que se están ordenando según un criterio que combina la sucesión cronológica con el concepto de "escuela nacional". En la planta alta la pintura velazqueña queda perfectamente contextualizada. Muy cerca de él cuelga la escuela flamenca del Barroco, en la que brilla con luz propia Rubens, a quien tanto admiró y de quien tanto aprendió el sevillano. La gran Galería Central se destina a los tres grandes contemporáneos españoles: Zurbarán, Ribera y Murillo. Las salas interiores cercanas a las que acogen pinturas de Velázquez se dedican a la obra de sus colegas españoles coetáneos o inmediatamente posteriores, ordenadas según criterios temáticos. Con esto se da un paso más respecto a la organización de hace un siglo, y se sitúa la obra del pintor en relación con el contexto creativo en el que se desarrolló.

Pero la voluntad de reordenación de las colecciones que está presidiendo el devenir de los últimos años del Museo debe ir acompañada de un importante esfuerzo didáctico y de divulgación, que sirva para que el visitante encuentre el mayor número posible de claves que le ayuden a comprender las pinturas que ve y admira. Esta labor tiene varias vertientes: por una parte los programas de conferencias que tratan de acercar el Museo a la sociedad, o las actividades del Gabinete Didáctico, dirigidas fundamentalmente a grupos específicos de público; también la instalación de cartelas que expliquen el sentido y significado de cada sala y cada obra; y por último la edición de "guías de salas" a través de las cuales el visitante puede completar la información que le ofrecen otros medios. Y en estos días en los que se cumple el cuarto centenario del nacimiento del pintor me es particularmente grato presentar esta guía que no sólo pretende orientar al lector, sino también recordarle que en Madrid, en el Museo del Prado, puede soñar y disfrutar permanentemente con la pintura de Velázquez.

Fernando Checa

Director

INTRODUCCIÓN: UNA MIRADA INTELIGENTE

La imagen que tenemos actualmente de Velázquez es el fruto de la constante reflexión sobre su obra que durante generaciones han realizado críticos y artistas. Aunque su fortuna crítica a lo largo del tiempo ha sido desigual, hoy en día nadie duda en calificarlo como uno de los grandes nombres de la historia de la pintura. Para conocerle como artista y como hombre conservamos algo más de ciento veinte obras seguras, además de la memoria de varias más y una discreta cantidad de documentación escrita. Y si bien estamos en condiciones de describir los hechos más relevantes de su biografía, estudiar las distintas influencias artísticas e intelectuales que recibió a lo largo de toda su carrera, o definir el contexto histórico, político, cultural y creativo en el que se movió, son muchísimas las lagunas que quedan por llenar, algunas de las cuales sólo podrán ser parcialmente cubiertas a base de hipótesis y conjeturas. La falta de escritos propios o de documentación de tipo personal hace que apenas si tengamos unas pocas pistas sobre su carácter o sobre algunos aspectos de su contextura psicológica e intelectual. Y cuando los historiadores han querido llenar estas carencias documentales con reflexiones sobre su propia obra, han surgido interpretaciones muy dispares. Algunos han escrito su vida en términos casi hagiográficos, convirtiéndolo en un pintor no sólo receptivo hacia los estímulos visuales, sino también hacia la realidad humana y social que le rodeaba. Se ha proyectado sobre él la imagen de un hombre de arraigada y profunda religiosidad, compasivo hacia sus semejantes más desfavorecidos o incluso dueño de una anacrónica conciencia social. Pero los datos sobre los que se basan estas interpretaciones son los mismos que han servido

para describirlo como un artista que se preocupó frecuentemente porque nadie le hiciera sombra, altivo, orgulloso, desdeñoso, y mucho más preocupado por medrar dentro de la Corte que por las desdichas ajenas.

En realidad no es nada rara esta disparidad, pues existe incluso respecto a artistas de los que se conoce una gran cantidad de documentos biográficos, muchos de ellos de carácter muy personal, como Goya o Rembrandt. Ocurre con muchos de estos pintores que los juicios que hace la posteridad sobre su carácter y su personalidad son a veces más un fiel reflejo de la contextura psicológica de la época o el historiador que los emite que otra cosa.

Por eso, más que intentar vanamente identificar los distintos hilos que movieron la voluntad del pintor o los rasgos que definieron su psicología, creo que es más útil en estas páginas introductorias describir en líneas generales su trayectoria biográfica y dejar que el lector se forme su propia imagen sobre el pintor a través de estos pocos datos y de las conclusiones a las que le conduzca su reflexión sobre su obra pictórica.

La vida de Velázquez puede describirse de forma bastante rápida, y ello no sólo porque carezcamos de documentos biográficos que nos permitan explayarnos, sino también porque son pocos los hechos extraordinarios que la jalonan, aparte del milagro cotidiano de su propia producción artística. Básicamente se escribe en función de tres escenarios distintos, en los cuales fue desarrollando una carrera lineal y ascendente tanto desde el punto de vista artístico como social. Como trasfondo hay que situar la España del siglo XVII, que fue también el Siglo de Oro de nuestra cultura y una época muy compleja desde los puntos de vista social, económico y político. El país seguía siendo una potencia europea, si bien con el paso de los años fue perdiendo parte de su influencia. Pero al mismo tiempo, las necesidades de mantener su costosa presencia en el continente y los vaivenes de una economía básicamente agraria y dependiente de las riquezas de América, dieron lugar a profundas crisis económicas y demográficas. En las principales ciudades españolas se formó una sociedad muy variada y abigarrada, cuya ideología, básicamente conservadora, fue muy dirigida mediante una serie de formas de expresión de carácter masivo e instrumental, como el teatro o las fiestas. Las bases profundas de la cultura dominante consistían fundamentalmente en la militancia católica, la consideración de la monarquía absoluta como forma idónea de gobierno y la fe ciega en las bondades de un sistema social que se basaba en una estructura estamental, ordenada según un sistema muy codificado de privilegios que servía para situar a cada persona en el lugar que naturalmente le estaba asignado en el mundo.



Adoración de los Magos. Detalle.

El primero de los escenarios vitales de Velázquez fue Sevilla, donde nació en junio de 1599 e inició su aprendizaje artístico en 1610 en el taller de Francisco Pacheco, que además de pintor era un hombre muy culto que practicaba la poesía y pertenecía a la élite intelectual de la ciudad. Sin duda logró transmitir esas inquietudes a su discípulo, que en 1618 se convirtió en su yerno tras casarse con su hija Juana. El año anterior ya se había independizado laboralmente y fue admitido como maestro por el gremio de pintores de Sevilla. De esos años datan cerca de dos docenas de cuadros que tienen como características un uso casi tenebrista de la luz, un profundo gusto por los detalles naturalistas y el empleo de una gama bastante reducida de tonos terrosos,

que se hacen patentes en obras muy conocidas, como *Cristo en casa de Marta y María*, *Vieja friendo huevos*, *El aguador de Sevilla*, *El almuerzo* o *La adoración de los Magos*. En esa época la religión fue protagonista fundamental de su catálogo, como era costumbre entre el resto de los pintores de la ciudad y del país. También desarrolló una gran habilidad en la ejecución de retratos, que no abandonaría hasta el final de su vida, y que se expresa tanto en retratos independientes como en la precisión naturalista con que construye los rostros de muchos de los personajes de sus obras religiosas o costumbristas. En esa época aparece algo que sería constante a lo largo de toda su carrera: su gusto por las escenas con dobles significados o con desarrollos narrativos paradójicos (como la supuesta ventana o el supuesto espejo de *Cristo en casa de Marta y María*) que involucran al espectador en un inteligente juego de interpretación. Otra característica que



Sor Jerónima de la fuente. *Detalle.*

seguida advirtió que las extraordinarias dotes de su yerno merecían ser desarrolladas en un marco más ambicioso y prometedor que el que ofrecían las orillas del Guadalquivir, a pesar de que seguía siendo una de las grandes ciudades de la península. Por eso le animó a viajar a Madrid, adonde fue por vez primera en la primavera de 1622 con intención sin duda de introducirse en los ambientes cortesanos. El año anterior había subido al trono Felipe IV, que adoptó como hombre de confianza al conde duque de Olivares, cuya ascendencia andaluza sin duda hizo concebir esperanzas en Pacheco. En la Corte, Velázquez retrató a Luis de Góngora y visitó El Escorial, pero tuvo que volver a Sevilla sin conseguir un empleo concreto.

Regresó el verano siguiente, y después de pintar un retrato del cortesano Juan de Fonseca, su contacto en Madrid, se le permitió retratar a Felipe IV, quien en octubre le nombró su pintor. Desde entonces la Corte española sería el principal

no le abandonaría nunca es su originalidad: es cierto que en esos años se inspiró en la pintura del siglo XVI que existía en la ciudad, o en la que estaban realizando los maestros vivos, y muchos de los caracteres de su arte no se explican sin tener en cuenta esos ejemplos o las tendencias más generales de la pintura y la cultura europeas de su época, como el interés por el naturalismo y la iluminación claroscuro; pero también es verdad que, a pesar de estas influencias, las pinturas sevillanas de Velázquez no se parecen a ninguna de las que se estaban haciendo en su ciudad o en el resto del país durante esos años.

Pacheco era un discreto pintor pero un maestro inteligente y con mundo, que en

escenario de la carrera artística de Velázquez, y el rey su patrón fundamental. Su nueva situación laboral y biográfica tuvo consecuencias de diversa índole. Desde el punto de vista artístico, el contacto con las Colecciones Reales fue muy importante en su evolución estilística, y el trabajo al servicio del rey le obligó a especializarse en el género del retrato, hizo que apenas cultivara la pintura religiosa y propició la dedicación ocasional a escenas mitológicas. Paralelamente a su labor de pintor, desarrolló una carrera administrativa que sirvió para asentar su posición en la Corte y satisfacer sus ambiciones sociales, que en Velázquez fueron siempre muy acendradas. Los episodios fundamentales de esa carrera fueron el nombramiento de Ujier de Cámara en 1628; de Alguacil de Casa y Corte en 1633; de Ayuda de Guardarropa al año siguiente; de Superintendente de las Obras Reales y Ayuda de Cámara en 1643 y de Aposentador de Palacio en 1653. A partir de los años cuarenta fue uno de los puntos de referencia de la gran reestructuración decorativa que sufrieron el Alcázar y otros Sitios Reales, como el monasterio de El Escorial. El ejercicio de esas tareas, además de



Felipe IV, a caballo.
Detalle.

proporcionarle honores, le restó mucho tiempo para pintar, lo que explica lo reducido del catálogo de sus obras realizadas en las dos últimas décadas de su vida.



La meninas. *Detalle.*

Sus ambiciones sociales se vieron culminadas en 1658, cuando recibió el hábito de Santiago. Dos años después murió, y el inventario de sus bienes resulta muy útil para conocer sus inquietudes intelectuales, pues contiene referencia a su biblioteca, compuesta por 154 volúmenes sobre materias muy variadas, como arquitectura, astronomía, astrología, fisiognomía, poesía, etc. Su descubrimiento sirvió para perfilar la imagen de Velázquez como pintor culto interesado por materias muy heterogéneas.

Aunque desde 1623 la carrera del pintor se desarrolló fundamentalmente en la Corte, hubo dos episodios importantísimos que tuvieron como

escenario Italia. En 1629 y 1648 viajó a ese país, que influyó decisivamente en su carrera. La primera ocasión fue un viaje de estudio que le permitió entrar en contacto con la pintura del siglo XVI, la escultura antigua y la actividad que estaban desarrollando los pintores coetáneos establecidos en Roma. El conocimiento de todo ello tuvo consecuencias inmediatas en su arte, de manera que se puede decir que hay un antes y un después del viaje de 1629 en lo que al punto de vista estilístico se refiere. Veinte años después ya había alcanzado la plena madurez artística, y el viaje a Italia no perseguía tanto aprender como adquirir pinturas y esculturas para la decoración del Alcázar y demostrar su valía en el que era escenario principal de la actividad pictórica de Europa.

Tanto en Italia como en Sevilla o en la Corte, Velázquez fue extraordinariamente receptivo a todo tipo de estímulo visual, y a lo largo de toda su obra late una reflexión sobre lo que veía a su alrededor. Sus pinturas sevillanas tienen como punto de referencia las imágenes que podía ver en la ciudad; una vez establecido en la Corte tuvo los ojos muy abiertos hacia los grandes cuadros de las Colecciones Reales, y entre ellos fueron los venecianos, con Tiziano a la cabeza, quienes le influyeron más poderosamente. Y a medida que los palacios reales se enriquecían con obras modernas, realizadas por Rubens, Ribera o los pintores italianos, Velázquez fue procesando sus influencias. De sus viajes a Italia ya se ha comentado su decisiva importancia como fuentes de modelos y sugerencias artísticas. Desde un punto de vista estilístico, Velázquez se inscribe en una línea de la tradición occidental que prima los valores del color y que insiste en la reflexión sobre la visión como sujeto principal de la pintura. Es la misma tendencia a la que pertenecen Tiziano o Rubens, sus dos grandes maestros. Sin embargo, en todo momento supo ser original, y no sólo por su estilo absolutamente personal, sino también por la manera inusual como se enfrentó a los motivos pictóricos.

Tradicionalmente los pintores de la Edad Moderna se han dividido entre realistas e idealistas o clasicistas, y a Velázquez durante mucho tiempo se le ha dado un puesto cimerio entre los primeros. Sin embargo, frente a la visión tradicional del sevillano como artista que busca plasmar de manera implacable una experiencia visual, desde hace varias décadas cada vez está más claro para los historiadores que los términos en los que hay que referirse a su obra son otros. No fue el realista insobornable, sino que fue un pintor que desplegó una mirada inteligente tanto sobre la tradición artística como sobre la experiencia visual, y construyó cuadros que en muchos casos son de una gran complejidad intelectual e incluyen una reflexión no sólo sobre la realidad, sino también sobre las leyes de la representación, sobre la narración o sobre la propia historia del arte. Frente a la disyuntiva naturalismo-clasicismo, Velázquez proponía una tercera vía que en parte estaba relacionada con tendencias de la cultura española de la época, como el conceptismo. Son numerosos los ejemplos que prueban hasta qué punto el pintor involucraba no sólo a la experiencia estética, al gusto o a la cultura del espectador, sino también a su ingenio e inteligencia y a su conocimiento de la historia del arte. *Las meninas* es un cuadro complejísimo que admite numerosos niveles de lectura y en el que están implicados conceptos de todo tipo, como políticos, histórico-artísticos, biográficos, etc.; en *Las hilanderas* subyace una reflexión sobre la competencia artística, sobre la mitología, sobre Rubens y Tiziano, sobre la posición que ocupaba el mismo Velázquez dentro de la

tradición artística, etc.; *Esopo y Menipo* no se entienden sin tener en cuenta su lugar de destino (la Torre de la Parada) y su cercanía con *Heráclito y Demócrito* de Rubens; *Los borrachos* es posiblemente una contestación a los ambientes artísticos cortesanos y una reflexión sobre los géneros pictóricos y la pugna entre realismo y clasicismo; los retratos ecuestres sólo pueden ser correctamente entendidos si se tiene en cuenta la posibilidad de que se traten de una reflexión sobre una tradición iconográfica representada por Tiziano o Rubens; *Las lanzas* contiene un profundo discurso sobre la paz y la guerra y sobre el papel providencialista de la monarquía española, a la que se considera susceptible de encarnar conceptos muy arraigados en la tradición cristiana del buen gobernante, etc. Pero lo prodigioso no es tanto que un pintor haya querido expresar estos temas cuanto que se haya producido la confluencia maravillosa de originalidad intelectual con unas dotes inigualables para la narración artística.

HISTORIA DE VELÁZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO

Hace unos años el historiador del arte Denys Sutton llegó a escribir en una monografía sobre Velázquez: "Ninguna sala en ningún museo del mundo ofrece una nota tan pura y vivificante como la dedicada a Velázquez en el Museo del Prado de Madrid. Se advierte inmediatamente un cambio de atmósfera". Esa sensación se debe no sólo a los peculiares valores estéticos de la obra del pintor sino también a las características de ese ámbito especial que sigue acogiendo sus cuadros e incluso a la propia personalidad histórica del Museo del Prado. Aunque éste alberga colecciones sin par de algunos de los más importantes nombres de la historia de la pintura, como Tiziano, El Bosco, Rubens o Goya, el artista que más íntimamente ha estado ligado a su historia desde sus orígenes como galería de pintura es Velázquez. Y ello debido a que en sus salas Europa descubrió la existencia de un pintor poderoso y original hasta entonces desconocido y que sirvió como guía o faro estético para varias generaciones de artistas y críticos, a las que aportó un método aparentemente libre y seguro de enfrentarse a la experiencia visual. Era inevitable que ese encuentro se produjera en nuestro museo, pues con sus alrededor de cincuenta pinturas del sevillano alberga más del cuarenta por ciento de la obra segura, y casi todas sus composiciones más ambiciosas. Ninguna otra institución del mundo puede presumir como el Prado de conservar una parte esencial e insustituible de alguna de las figuras principales de la historia de la pintura, sin la cual no podría comprenderse de forma cabal su personalidad artística.

A efectos de su fama, Velázquez es una creación del Museo del Prado, al igual que éste en parte es una creación de aquél, en el

*Inauguración de la
sala de Velázquez en
1899.*



sentido de que fue el nombre que atrajo como un imán a Madrid a muchos de los más grandes artistas del siglo XIX y convirtió el edificio del Paseo del Prado en lo que el pintor Ricketts calificó como una “meca” para los artistas y críticos modernos. A la sombra del prestigio que dio a la institución su colección de obras de la escuela española, los viajeros y escritores que lo visitaban se fueron dando cuenta de su riqueza en otros grandes artistas europeos, de manera que a finales del siglo XIX una viajera pudo afirmar que “había oído hablar de él desde el momento mismo en que supe lo que significaba el arte”.

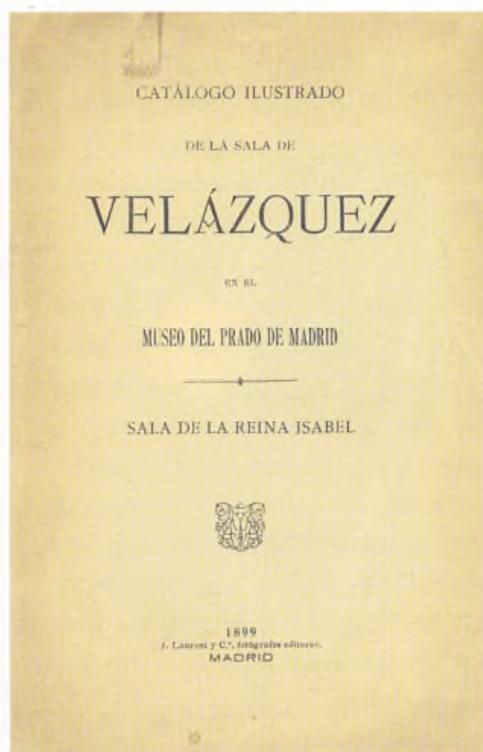
Estudiar los avatares de la obra de Velázquez en el Museo significa, por tanto, entrar en contacto con algunos de los episodios más destacados de la historia de la institución, pues el pintor y su casa han llevado una vida paralela. De esa relación se han dado cuenta muchísimos visitantes del Prado, como J. Rikard, que en 1922 afirmaba que “el Museo del Prado es, principalmente, Velázquez”.

Una de las razones que explican esta interdependencia radica en la propia biografía del pintor, que transcurrió casi enteramente al amparo del rey Felipe IV, para quien realizó la mayor parte de sus cuadros. Durante siglo y medio esas obras se conservaron en las diferentes residencias reales españolas, y aunque a consecuencia de

la Guerra de la Independencia algunas de ellas salieron del país, la mayoría siguieron siendo propiedad de la Corona. Por eso, cuando Fernando VII decidió dedicar el edificio del Prado a museo de pintura y escultura, y utilizar para ello las viejas colecciones reales, un gran número de pinturas de Velázquez pudieron utilizarse para el efecto. A diferencia de lo que ocurría en el resto de Europa, en España había existido una conciencia ininterrumpida de la crucial importancia de este pintor, en la que insistieron los grandes escritores e historiadores de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como Ponz, Jovellanos o Ceán Bermúdez. Estos mismos autores percibieron el olvido que sufría nuestra historia de la pintura en el resto de Europa, y de hecho, una de las razones que animaron a la apertura del Museo del Prado fue la reivindicación de nuestras glorias nacionales, entre las que ocupaba un lugar cimero el sevillano. Fruto de esto es que cuando se abrió el Museo, en noviembre de 1819, los únicos salones acondicionados estaban dedicados a la escuela española, en la que el catálogo de ese año cita 18 obras de Velázquez. Entre ellas había tres que actualmente se consideran de su escuela o realizadas por su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo, como son unos paisajes con cacerías y sitios reales, además de una cabeza de viejo. El siguiente catálogo, que data de 1821, contiene ya 44 cuadros, de los que al menos 12 hoy se creen de mano ajena. Sin embargo, ya se podían ver en el Museo casi todas las grandes obras del pintor, y se podía apreciar su maestría en todos los géneros pictóricos que cultivó.

Durante los siguientes años el Museo vivió un proceso de continua incorporación de obras procedentes de distintos palacios y residencias reales, al que no fue ajena la colección de Velázquez. Así, en 1827 ingresaron varios cuadros que desde 1816 se hallaban depositados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como *Pablo de Valladolid* (1198), *Don Juan de Austria* (1200) o *Marte* (1208). El resultado de todo ello fue que en 1843, cuando Pedro de Madrazo firmó su primer catálogo del Museo, la colección del pintor comprendía 61 obras, que es la cantidad máxima de asientos atribuidos a Velázquez en un catálogo del Museo. Son doce más de los que aparecen en el último (1996) y esta diferencia no debe explicarse, por supuesto, porque haya menguado la riqueza pictórica del Prado, sino porque desde entonces la intensa labor de estudio de la producción velazqueña ha conducido a un proceso de depuración que ha expurgado de su catálogo varios cuadros del museo. Puede ser interesante hacer una enumeración rápida de esas obras que ya no se creen del pintor, para que el lector identifique los términos en torno a los cuales se discute la caracterización de "lo velazqueño". Alguna de ellas es copia de originales perdidos o conocidos del pintor, como la "Cacería de jabalíes en el hoyo del real sitio del Pardo" (1230), o el "Retrato del célebre poeta Góngora" (1223). Otras fueron realizadas por su





Catálogo de la sala de Velázquez.

Antolínez, autor de dos retratos de niñas (1217 y 1228) que durante mucho tiempo se creyeron de mano de aquél. Por último, entre las obras consideradas velazqueñas en 1843 hay algunas que actualmente se consideran de artistas extranjeros, como la "cabeza de viejo" de Pier Paolo Bonzi (1226) o un retrato de señora atribuido actualmente a Stanzione (1285).

Un ejemplar de este catálogo de 1843, que contiene anotaciones manuscritas, puede ser útil para conocer los cuadros del pintor que más llamaban la atención en un visitante de ese momento. Son comentarios breves, que se reducen a alguna advertencia o a algún adjetivo calificativo, y que probablemente quieren servir de recordatorio de la visita. La advertencia "ojo" se encuentra junto a Mariana de Austria y los retratos ecuestres del conde duque de Olivares (1181), Felipe III (1176) y Margarita de Austria (1177),

prolífico taller, como el retrato del enano Don Antonio el Inglés, los de Felipe IV y Mariana de Austria orantes o *La fuente de los Tritones de Aranjuez* (1213). Varias son adscribibles a Juan Bautista Martínez del Mazo, su yerno, que fue el artista más cercano al estilo del maestro. Suya es la *Vista de Zaragoza* (889) de la que se dijo durante mucho tiempo que los grupos de figuras son obra de Velázquez, uno de los retratos de Baltasar Carlos, el de la infanta Margarita o numerosos paisajes que se citan a nombre de éste en los primeros catálogos, como *El Arco de Tito* (1212), *El jardín palatino* (1216), el *Paisaje con Mercurio y Hersé* (1217) y varios más. Otros cuadros hoy se atribuyen a pintores que trabajaban en la Corte en la época de Velázquez, y que compartieron con él algunos rasgos estilísticos, como José

además de composiciones de gran ambición como *La fragua de Vulcano* (1171) y *Las hilanderas* (1173), y de una obra considerada hoy de taller como *La fuente de los Tritones* (1213). Otras pinturas fueron merecedoras de una llamada de atención más explícita y entusiasta que el simple "ojo". Al dueño del catálogo le debían de gustar mucho los retratos ecuestres, pues además de los que se acaban de citar, cree merecedores de una atención especial los de Felipe IV e Isabel de Borbón, que califica como "soberbios". Las obras a las que dedica sus mayores elogios son varias de las grandes composiciones, como *Las meninas*, junto a la que escribe "muy notable", *La rendición de Breda* (1172), de la que asegura que es "cuadro capital", y *Los borrachos* (1170), que califica como "bellísimo". Son juicios que están muy en consonancia con los intereses estéticos de la época, cuando llamaba extraordinariamente la atención la faceta más realista y naturalista de Velázquez, y cuando existía un notable interés por la pintura de carácter histórico.

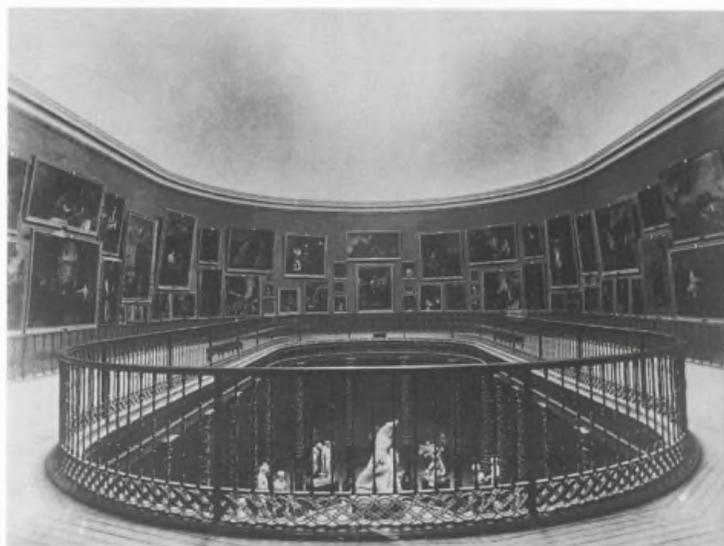
El catálogo de 1843 recoge gran parte de los cuadros de Velázquez que han ingresado en el Museo procedentes de las Colecciones Reales. Pero no estaban todos, pues a finales de 1848 o principios de 1849 llegaron desde El Escorial los retratos de *Felipe IV armado* (1219) y *Mariana de Austria* (1191).

Aunque los historiadores cada día son más conscientes de la existencia de un laborioso taller que trabajaba para Velázquez, lo cierto es que el poderoso y original estilo de este pintor facilitó mucho la labor de identificación de las obras salidas directamente de sus pinceles. Si bien se trata de una tarea que todavía sigue ocupando, y en el futuro sin duda ocupará, a los historiadores, a finales del siglo pasado el catálogo de las obras de este pintor pertenecientes al Museo del Prado ya estaba bastante depurado. Así, si comparamos el *Catálogo ilustrado de la sala de Velázquez* que se editó en 1899, con motivo del centenario del nacimiento del pintor, con el catálogo de las pinturas del Museo de 1996, comprobaremos que las variaciones son escasas. Entre las obras atribuidas entonces al sevillano que hoy se consideran de otro autor sólo figuran el retrato de don Antonio el Inglés (1203) y uno de los retratos de Mariana de Austria que actualmente se creen de taller y que desde hace cerca de cincuenta años pertenece al Museo del Louvre. También se da el caso contrario; es decir, la existencia de pinturas actualmente puestas bajo el único nombre de Velázquez, y entonces atribuidas con dudas, como *El bufón Barbarroja* (1199) o el supuesto *Autorretrato*.

La dependencia del Museo del Prado con la tradición coleccionista de los monarcas de las dinastías austríaca y borbónica es fundamental, pues a ellos debe la mayor parte de sus mejores colecciones. Sin embargo, desde que se fundó fue enriqueciendo sus fondos gracias a una

irregular labor de compras y a importantes donaciones de particulares. A ella debe, por ejemplo, su magnífico conjunto de obras de Goya, un pintor del que apenas poseía cuadros en los años siguientes a la apertura, y del que en la actualidad tiene una colección de alrededor de ciento veinticinco pinturas, casi medio millar de dibujos y numerosos ejemplares de estampas, cuya presencia en muchos casos constituye una prueba de la generosidad de la sociedad española para con el Prado. No ha ocurrido lo mismo con Velázquez, debido sin duda a que son pocas sus obras que han estado en manos de particulares españoles. No obstante, a lo largo del tiempo han ido ingresando unos pocos cuadros de este pintor por diversos medios; y de hecho, la primera pintura que ingresó en el Prado debido a la generosidad de un particular fue nada menos que el *Cristo crucificado* (1167), que fue regalado en 1829 por el duque de San Fernando a Fernando VII, quien lo destinó inmediatamente al Museo. En 1905 la duquesa de Villahermosa donó los retratos de *Don Diego del Corral* (1195) y *Doña Antonia de Ipeñarrieta* (1196), que habían estado en su palacio de Zarauz hasta mediados del siglo XIX y que procedían de la colección familiar. Tras la Guerra Civil se adquirió el retrato de *La venerable madre Jerónima de la Fuente* (2873), que se compró en 1944 a las monjas del convento toledano de Santa Isabel, y que tiene el interés de paliar la escasez de obras de la etapa sevillana del pintor, que es el momento comparativamente peor representado en el Prado. Dos años después las monjas del convento del Sacramento de Madrid, en agradecimiento al Estado por la reconstrucción de su sede regalaron el pequeño *Cristo en la cruz* (2903), que fue destinado al Museo. La última adquisición ha sido la *Cabeza de venado* (3253), donada por el marqués de Casa Torres y que cuelga de las salas desde 1984. Es obra que quizá proceda del viejo Alcázar de Madrid, lo que sirve para insistir de nuevo en la casi absoluta dependencia de la colección de Velázquez del Museo del Prado respecto a las Colecciones Reales.

La importancia de Velázquez para la elaboración de una identidad histórica y estética del Museo del Prado encuentra un reflejo muy interesante en la historia de la ubicación de sus obras dentro de la estructura espacial del edificio. Desde los inicios del Museo hasta nuestros días ha existido un concepto rector para la ordenación de las colecciones: el de escuela nacional, que, por otra parte, ha sido común a casi toda la museografía occidental. En consecuencia, durante las primeras décadas las pinturas de Velázquez se citan mezcladas con las obras de sus más importantes compatriotas de los siglos XVI, XVII y XVIII, que ocupan lugares privilegiados dentro de la organización de las salas. Aunque este esquema en sus líneas generales se mantuvo, fue sufriendo pequeñas alteraciones que no afectaban al conjunto, sino a algunas de sus partes. Así, en los años cincuenta se decidió dedicar el piso alto de la gran sala basilical perpendicular a la galería central (actual Sala 12) a exponer una selección de grandes obras. Era la llamada "Sala



*Sala de la reina
Isabel.*

de la reina Isabel”, en recuerdo de la esposa portuguesa de Fernando VII a quien se atribuye el principal impulso para la creación del Museo. Ese lugar insistía en un concepto, el de “obra maestra”, muy arraigado en el siglo XIX, y entre cuadros de Rafael, Tiziano, Durero, Van Dyck, Zurbarán, Ribera o Sebastiano del Piombo exhibía varias obras de Velázquez. A juzgar por la incompleta documentación que nos ha quedado sobre ese lugar, se trataba del pintor mejor representado allí. Suyos eran *Las hilanderas*, *Juan Martínez Montañés*, *El cardenal infante*, *cazador*, *Mercurio y Argos*, *Felipe IV, cazador*, *Los borrachos* o *Pablo de Valladolid*. La idea de reunir una sala antológica tenía varios precedentes, y se documenta desde los inicios de la museografía moderna. Es muy bien conocida, por ejemplo, la llamada “Tribuna de los Uffizi”, que en el palacio florentino reunía lo más escogido de la galería.

Como veremos más adelante, a finales del siglo XIX Velázquez se había convertido en punto de referencia fundamental no sólo para los historiadores del arte sino también para los propios pintores, y el “descubrimiento” de su obra se había consumado ya en Europa. El fenómeno fue parejo al incremento de prestigio del Museo del

*Inauguración de la
estatua de Velázquez,
1899.*



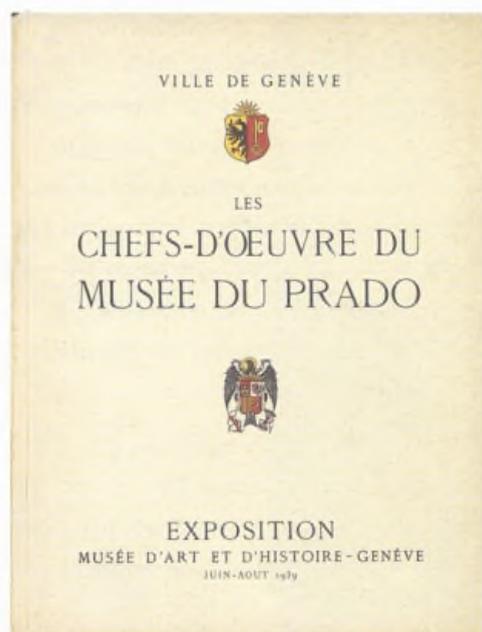
Prado, que, consciente de lo muy unida que iba su fortuna con la del pintor, decidió dar un paso más en la glorificación del sevillano y destinó para él esa sala donde antes se exponían las obras más importantes. Con ello se dio un paso muy significativo desde el concepto de "obra maestra" al de "pintor capital", y Velázquez ocupó el lugar más importante en la organización espacial del Museo, su auténtico corazón. La ocasión elegida fue la celebración del tercer centenario de su nacimiento, en 1899, en que se ordenaron todos los cuadros suyos en la sala siguiendo un criterio cronológico, empezando por *La adoración de los Reyes Magos* (1166) y acabando por *San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño* (1169). Para la ocasión se editó el catálogo ilustrado (el primero del Museo de estas características) al que hemos hecho referencia más arriba y se organizó un acto con intervención de las autoridades políticas y con lectura de composiciones poéticas. Unos días después, en el exterior

del Museo, se inauguró la estatua de bronce en homenaje al pintor que realizó Aniceto Marinas, para cuya ocasión acudieron a Madrid reputados artistas extranjeros, como Carolus-Duran o Jean Paul Laurens. Aunque el poeta Rubén Darío se quejó en la prensa de lo pobre que a su juicio fue esa celebración, un siglo después todavía seguimos disfrutando de sus frutos: la estatua de Marinas ya es parte indispensable de la fisonomía exterior del Museo, con la efigie del artista destacándose poderosa ante el solemne pórtico dórico; y en cuanto a la sala basilical, a nadie desde entonces se le ha pasado por la cabeza que ese lugar pueda ser ocupado por la pintura de otro que no sea Velázquez. Es decir, los actos del centenario acabaron por afirmar de una manera simbólica y efectiva su condición de "rey del Museo del Prado", como ha sido llamado varias veces.

De la vinculación tan estrecha que se quiso establecer entre la institución y una gloria artística nacional se pueden encontrar paralelos en otros museos de Europa. El Rijksmuseum de Amsterdam, por ejemplo, expresó lo muy orgulloso que estaba el país por haber sido patria de Rembrandt mediante una habitación que tenía mucho de santuario y que, en el corazón espacial del edificio, acogía la *Ronda nocturna*.

Antes de pasar a describir los avatares por los que ha atravesado la colección de cuadros de Velázquez del Museo durante el siglo XX, conviene detenernos en un asunto al que se ha hecho referencia velada en páginas anteriores, como es el de la conversión del mismo en el espacio privilegiado en el cual los artistas, literatos y aficionados europeos del siglo XIX descubrieron al pintor, y encontraron con él la posibilidad de ampliar sus horizontes estéticos.

Velázquez, desde el punto de vista de su prestigio mundial, es una creación del siglo XIX, y más concretamente de algunos de los artistas más avanzados de esa época. Para entender las razones de ese interés decimonónico hay que conocer la imagen que del pintor y su obra se tenía entonces. Una tradición historiográfica que se remonta hasta el siglo XVIII convirtió al artista en el "pintor de la realidad" por excelencia, aquel que de una manera más eficaz y sincera supo trasladar al lienzo la pura experiencia visual. Aunque hoy en día nuestra percepción ha cambiado y los historiadores subrayan lo que ese aparente realismo tiene de construcción intelectual muy meditada en la que entran en juego guiños conceptistas, dobles significados y una continua reflexión sobre la realidad y la apariencia, la representación y sus leyes, lo cierto es que el siglo XIX heredó y propagó esa imagen de Velázquez como realista a ultranza. Eso, que en el XVIII le había valido cierto menosprecio por parte de tratadistas como Mengs, sirvió para convertirlo en bandera para los nuevos



*Catálogo de la
exposición de Ginebra,
1939.*

el estilo de Velázquez sirvió para modificar el suyo, que se hizo más valiente de factura y rico de color. Otros pintores británicos siguieron sus pasos, como John Frederick Lewis o John Phillip, que adoptó las composiciones velazqueñas en sus retratos. Sin embargo, la primera labor de difusión de Velázquez en el extranjero no se debió tanto a los artistas como a algunos importantes escritores que visitaron España. Es la edad de oro del "viaje por España", un país al que acudían ávidos los habitantes de una Europa que afrontaba el inicio de la era industrial con una añoranza romántica por usos, costumbres y escenarios ya perdidos y que creían poder recuperar en los países del sur. Y entre nuestros numerosos visitantes se encontraron varios de una cultura y sagacidad notables, que difundieron por el continente el conocimiento de nuestra cultura. Fue el caso de Richard Ford, que además de espléndidos pasajes en su *Manual del viajero por España*, dedicó a Velázquez un artículo monográfico; o el de los escritores franceses Prosper Mérimée y Louis Viardot, autores de sendos trabajos sobre el museo de Madrid.

artistas, que aspiraban a desprenderse del corsé clasicista tradicional, y buscaban antecedentes en su nuevo interés por enfrentarse al mundo visible al margen de los convencionalismos académicos. Y en esa búsqueda algunos recalaron en Madrid y hallaron a Velázquez.

El interés por el pintor tuvo principios relativamente lentos durante las tres primeras décadas de vida del Museo. En ocasiones fueron artistas quienes advirtieron su gran valor, como el escocés David Wilkie, que lo visitó a finales de los años veinte y escribió que los siete meses pasados en España "ha sido el tiempo mejor empleado de toda mi vida profesional". Se cuenta que pasaba tres horas diarias ante *Los borrachos*, y



*E. Manet. El Pifano,
París. Museo D'Orsay.*

El Museo del Prado y Velázquez se convirtieron en dos de los temas recurrentes de los numerosos relatos de viajes por España de esas décadas, los cuales, junto con exposiciones celebradas en el extranjero con obras de escuela española del Siglo de Oro, fueron creando una importante expectación en Europa que dio como resultado el "peregrinaje" al Prado durante mediados del siglo para estudiar al pintor. Éste se convirtió en un auténtico punto de referencia estético para una gran variedad de pintores, muchos de los cuales militaban en bandos diferentes. Un simple repaso a algunos de estos nombres puede demostrar hasta qué punto su obra interesó a los artistas más importantes de la época.

En Francia, que fue uno de los escenarios fundamentales de renovación pictórica, hallamos pruebas de la influencia del pintor desde la tercera década hasta el final del siglo. A ella fueron sensibles desde representantes de la más

pura tradición académica, como Carolus-Duran, hasta los impresionistas, pasando por los recios realistas. De su influencia fue consciente el pintor Léon Bonnat, que llegó a escribir: "Yo me crié en el culto a Velázquez". Pero quienes convirtieron a este pintor en una auténtica bandera que les sirvió para reconocerse fueron los ya citados impresionistas, que hallaron en el sevillano un hermano mayor con el que les unía su afán por la pura experiencia visual. Manet, después de estudiar en París obras que se creían del pintor español, decidió hacer un viaje a Madrid en 1865 para visitar el Prado. Sus comentarios son muy conocidos, y describen una verdadera revelación. No dudó en calificarlo "el pintor de los pintores", y afirmó que la contemplación de sus obras sirvió para darle "una gran esperanza y una completa confianza" en el camino estético que había iniciado en París, pues encontró en él "la realización de mi ideal en la pintura".

Manet es reconocido universalmente como precursor inmediato de los pintores que más apropiadamente podían reclamar el título de "impresionistas". Entre las cosas que les transmitió figuran no sólo fórmulas técnicas y estéticas, sino también su mitificación de Velázquez, que fue una especie de faro para esos artistas. Los más importantes de ellos en algún momento de su vida hicieron un viaje a Madrid, con la intención expresa de entrar en el Museo del Prado y admirar al sevillano. Degas, que ya había pintado un *Homenaje a Velázquez* cuando en 1889 visitó el Prado, escribió: "Nada, absolutamente nada puede dar una idea aproximada de lo que es Velázquez"; y Renoir, que estuvo por esos mismos años, se expresó en términos parecidos: "Cuando has visto a Velázquez pierdes todo deseo de pintar. Comprendes que ya está todo dicho". La relación puede ampliarse con Toulouse-Lautrec, que afirmaba: "Sólo existe un pintor ... y ése es Velázquez", o con Claude Monet, que en 1904, ya anciano, anhelaba "ir a Madrid a ver los Velázquez". De su visita queda testimonio en una carta en la que Aureliano de Beruete comentaba a Joaquín Sorolla: "Salió admirado del Greco, Velázquez y sobre todo Goya. De lo demás no se asombra".

Los testimonios anteriores son en general bastante conocidos porque proceden de la pluma de algunos de los pintores más importantes de su siglo, representantes de uno de los movimientos estéticos que han conseguido ganar el favor popular. Aunque ha sido un tópico de la historiografía considerar a Velázquez un precursor del Impresionismo, los intereses estéticos que movieron al pintor español son en parte distintos. Además, Velázquez no sólo fue admirado por los impresionistas, sino que también lo fue por muchos otros artistas contemporáneos, y este fervor no debe utilizarse (como a veces se ha hecho) para diferenciar el Impresionismo de los demás movimientos, sino para buscar los rasgos comunes que definen las aspiraciones pictóricas de casi todo el siglo.

Así, es fácil hallar parecidas muestras de admiración entre artistas británicos, nórdicos o americanos. Entre éstos, que cada vez están siendo más valorados, pueden citarse William M. Chase, que visitó varias veces Madrid y afirmaba que "ningún pintor vivo puede producir obra más placentera para el ojo del crítico moderno"; o Eakins, que afirmaba que *Las hilanderas* contenía "el fragmento de pintura más bello que he visto en mi vida"; o Mary Cassats; o Sargent; o Haley, que se autorretrató como Pablo de Valladolid. Entre los nórdicos figuran Egron Lundgren, Ernst Josephson o Anders Zorn, que en 1900 hizo un viaje a Madrid porque, según manifestó, después de diecisiete años sin verlo echaba de menos a Velázquez. Pero tampoco faltaron holandeses como Josef Israels, británicos como el prerrafaelita Millais o alemanes como Von Marées o Lenbach.



Picasso. Cuadro de la serie Las Meninas. Museo Picasso de Barcelona.

A principios de siglo ya se había convertido en un auténtico tópico la imagen del crítico o del artista auténticamente deslumbrado en el Museo del Prado ante la visión de las obras de Velázquez. Y no hay mejor prueba de ello que un famoso pasaje del *Viaje a España* del crítico alemán Julius Meier-Graefe, que en 1910 se deleitó en describir perversamente lo que podríamos llamar la “contra-imagen”. Es decir, su profunda decepción al encontrarse en el museo de Madrid, rodeado de Velázquez, y no percibir ninguna sensación extraordinaria: “¡Sólo importaba el grande, el único Velázquez! Me daba la sensación como si durante años no hubiera vivido para otra cosa más que para experimentar este momento. Desde el mismo instante en que entré en la sala de Velázquez sentí que estaba ocurriendo algo doloroso y absurdo. Nunca lo hubiera esperado (...) Lo intenté otra vez con cada una de las pinturas. ¡Me conformaba con que sólo hubiera una que me atrajese!”. Aunque detrás de estos comentarios no sólo se esconde una opción crítica, sino también cuestiones de rivalidades profesionales (por ejemplo, con Justi), lo

cierto es que basan su gran eficacia retórica en el juego con esa idea ya muy firmemente instalada de la asociación entre Museo del Prado-Velázquez-asombro máximo.

A pesar de que desde el Impresionismo los criterios y los intereses estéticos han cambiado profundamente, lo cierto es que durante el siglo XX han sido muchos los artistas que han expresado su admiración por el pintor. Pero como éste ya estaba aupado al panteón de los grandes artistas, los relatos de su contacto con él carecen de los visos poéticos (y a veces casi heroicos) de sus colegas anteriores. Además, asumidos sus logros técnicos, su obra ha interesado por razones no estrictamente estilísticas y ha seducido a artistas aparentemente muy alejados de ella desde el punto de vista formal, como (por citar tres nombres entre decenas) Pablo Picasso, autor de una extensísima serie en la que reflexiona sobre *Las meninas*, Francis Bacon, obsesionado por *Inocencio X*, o Nicolas de Staël, que en 1954, un año antes de su muerte, escribió desde Madrid: "Mantiene el milagro de cada toque, sin dudar de dudar (...) da la impresión clara de ser el pilar inquebrantable de la pintura libre, libre. El rey de reyes".

Volviendo al hilo de nuestra narración sobre los avatares de la colección de Velázquez en el Museo del Prado, una vez que se hubo decidido que debía mantenerse unida en la gran sala basilical, las variaciones en su colocación han sido poco importantes. Lo más destacado es que a ese espacio se han ido añadiendo salas colaterales para exponer en mejores condiciones el conjunto; e incluso durante mucho tiempo *Las meninas* han vivido aisladas en la Sala 15 A, acompañadas por un espejo que en la pared frontal servía para subrayar el efecto de ilusión óptica del cuadro, y que todavía muchos visitantes del Museo seguimos recordando. Los cambios más importantes que ha sufrido la obra velazqueña en este siglo no hay que buscarlos, pues, en su ubicación concreta, sino que deben hallarse en su posición dentro de la organización general de las colecciones. La decisión de colocar a Velázquez en un lugar central como la Sala 12 ha ido condicionando la ubicación de los cuadros de los demás artistas, y ha sido uno de los principales elementos vertebradores de la estructura del Museo. Así, fue consecuencia lógica de ello la consagración de la gran galería central a la escuela barroca española, o la dedicación del cuerpo meridional del edificio a la obra de Goya. La cuidada organización expositiva que caracterizó el museo durante la época en la que fue subdirector y director Sánchez Cantón nació en parte como consecuencia de una reflexión en torno al carácter central y vertebrador de la sala de Velázquez; y así ocurre también en la actualidad.

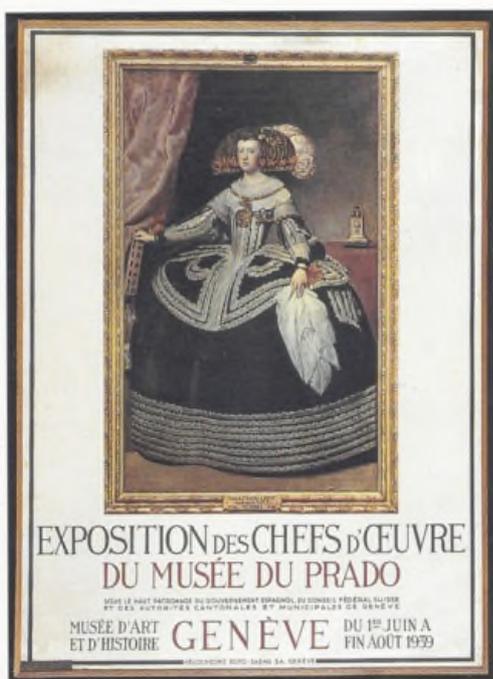
El reciente Plan Museográfico que ahora preside el devenir del Museo busca una ordenación razonada de sus colecciones, que se disponen mediante una combinación de criterios cronológicos y de escuelas nacionales. Velázquez conserva el que ya es su "santuario",



*F. Nenyon, T. Pérez
Rubio, G. J. Mann
y otros ante
Las Meninas en las
Torres de Serranos
de Valencia.*

al que se refería Denys Sutton al principio de este epígrafe, y en torno a él se organiza toda la pintura del siglo XVII europeo, con la galería central dedicada a Zurbarán, Ribera y Murillo, sus tres grandes contemporáneos, y una trama de salas colaterales destinadas a la exposición de otros artistas españoles de su época. Cerca de él cuelgan las pinturas de Rubens, a quien tanto admiró y de quien tanto aprendió, y el cuerpo sur sigue estando dedicado a Goya, con lo que se establece una línea de continuidad de toda la escuela española desde Ribera a Goya, con Velázquez como eje. La sombra de Velázquez también es fundamental para explicar uno de los grandes proyectos de futuro del Museo: la utilización para exposición de pinturas de los restos del palacio del Buen Retiro que hoy alberga el Museo del Ejército y en cuyo corazón, el Salón de Reinos, se desplegaba un discurso sobre la monarquía española que tenía como puntos fundamentales de referencia *Las lanzas* y los cinco retratos reales ecuestres del sevillano.

Como todo el Museo, la colección de Velázquez ha sido muy sensible a los distintos avatares por los que ha pasado el país durante el siglo XX. Así, como consecuencia de la Guerra Civil vivió una

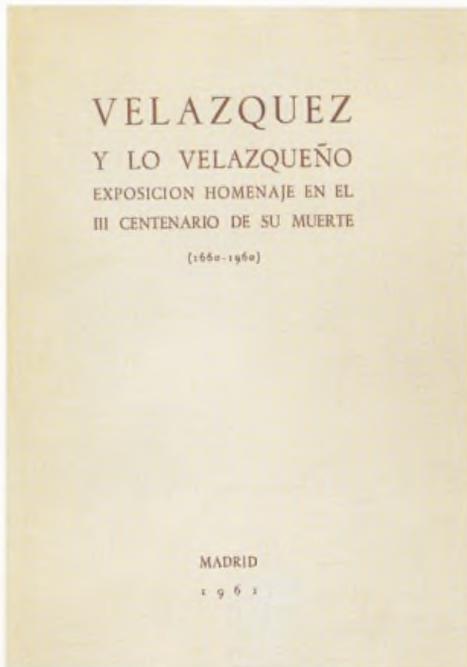


*Cartel de la
exposición de Ginebra,
1939.*

reunía una gran cantidad de obras maestras y fue visitada por unas cuatrocientas mil personas, con lo que constituyó un acontecimiento cultural de gran magnitud. Pero lo que aquí nos interesa subrayar más es la presencia en ella de obras de Velázquez. Aunque participaron grandes pintores de todas las escuelas, hubo un especial empeño en vincular el nombre del Prado con los pintores españoles, de manera que fueron Goya, con 38 obras, y Velázquez, con 36, los artistas más generosamente representados.

La exposición de Ginebra se convirtió en un auténtico fenómeno de masas gracias en gran parte al interés que suscitaba la presencia de obras como *Las meninas*; y en esto fue un precedente de dos de los hechos relacionados con Velázquez y el Museo del Prado más importantes de las últimas décadas. Me refiero a sendas exposiciones también multitudinarias que con su éxito demuestran hasta qué punto las grandes figuras de la historia del arte han podido convertirse en esta segunda mitad de siglo en objetos del

época difícil que la obligó a abandonar el edificio del Paseo del Prado en busca de refugios más seguros. Desde finales de 1936 se adoptaron las medidas necesarias para depositar las obras del Museo en Valencia, donde se alojaron en las Torres de Serranos y en el Colegio del Patriarca. Los acontecimientos bélicos obligaron a trasladarlos a Cataluña, y de ahí salieron al extranjero, bajo la tutela de la Sociedad de Naciones. La presencia de ese tesoro pictórico animó a montar una gran exposición en el Museo de Arte e Historia de Ginebra, en la que además de cuadros del Prado participaban, en mucho menor número, piezas procedentes de la Academia de San Fernando, del Palacio Real y del Monasterio de El Escorial. La muestra



*Catálogo de la
exposición Velázquez y
lo velazqueño.*

interés masivo de la sociedad. En 1961, para conmemorar el tercer nacimiento de la muerte del pintor, se celebró la exposición *Velázquez y lo velazqueño*, que reunió en el Casón del Buen Retiro más de cuatrocientas obras de arte y documentos con la intención de mostrar la producción velazqueña en el contexto de su época y su cultura. De ellas había algo más de treinta realizadas por el propio pintor, entre las que se contaban *La Venus del espejo*, *La túnica de José* o *La tentación de Santo Tomás de Aquino*. También se expusieron numerosos cuadros de autoría dudosa y que alguna vez habían sido puestos en relación con Velázquez, con objeto de facilitar su comparación con las obras más seguras. Aunque a esta exposición no

concurrió oficialmente el Prado (debido a lo insensato que resultaba un traslado masivo de obras para salvar tan corta distancia), lo cierto es que en realidad actuaba como el mejor de los complementos de la colección del Museo.

Casi treinta años después, en 1990, el Prado fue escenario de una segunda gran exposición antológica de Velázquez, a la que concurrieron 79 pinturas, lo que significa que a la colección del museo se agregaron otras treinta. Ha sido uno de los acontecimientos culturales de los últimos años que se han quedado más firmemente grabados en la memoria colectiva del país, y son muchas las personas que todavía recuerdan las interminables colas que tuvieron que hacer muchos de los cerca de medio millón de visitantes. Del interés que despertó el acontecimiento es también prueba expresiva que se vendieran más de trescientos mil ejemplares del catálogo. Aunque en nuestro país se han vivido en las últimas décadas varios

*Colas en la exposición
de Velázquez de 1990.*



fenómenos culturales masivos relacionados con la historia de nuestra pintura, lo cierto es que ha sido éste el que ha quedado como ejemplo máximo de la capacidad de convocatoria de un artista muerto. El fenómeno hay que explicarlo en función de varios factores, entre los que ocupa un lugar fundamental la conjunción de una institución –el Museo del Prado– que desde hace más de un siglo ha funcionado como objeto del orgullo nacional, con un artista que constituye uno de los símbolos de la identidad colectiva.

V

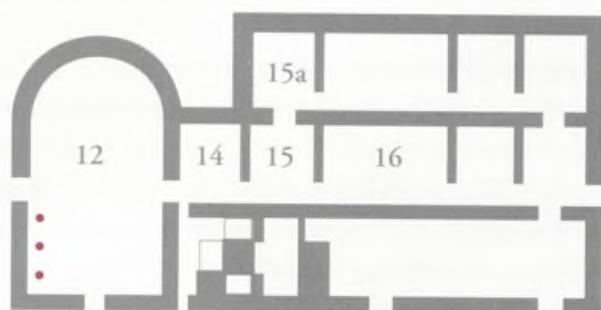
ETAPA SEVILLANA Y PRIMER
VIAJE A LA CORTE

La adoración de los Reyes Magos

Retrato de caballero

La venerable madre Jerónima de la Fuente





 8^o ETAPA SEVILLANA Y PRIMER VIAJE A LA CORTE 8^o

A diferencia de otros pintores coetáneos, que se caracterizaron por su gran movilidad, la biografía de Velázquez se escribe en función de únicamente tres escenarios en los que desarrolló toda su carrera. El principal fue la Corte de Madrid, donde habitó alrededor de treinta y cinco de sus sesenta y un años de vida. En Italia estuvo en dos ocasiones, y aunque no residió mucho tiempo allí, ese país fue testigo de episodios fundamentales de su evolución artística. El tercer escenario fue la ciudad que le vio nacer, Sevilla, en la que vivió su infancia y juventud y en la que recibió su primer aprendizaje artístico.

Una rica tradición urbana secular y la concesión del monopolio del comercio con las Indias habían convertido a Sevilla en la ciudad más importante de la Península Ibérica en la época en la que nació Velázquez. Su pujanza no sólo era económica, social y

demográfica, sino también cultural, y de hecho el llamado Siglo de Oro español tuvo entre sus escenarios principales las orillas del Guadalquivir, donde nacieron o vivieron escritores como Fernando de Herrera, Juan de Arguijo, Cervantes, Lope de Vega, Jáuregui y un largo etcétera.

Desde el punto de vista artístico era un centro de destacada importancia, que se caracterizaba por haber acogido desde hacía más de un siglo obras y artistas provenientes de los dos focos más importantes de creación plástica de Europa: Flandes e Italia. Todos estos factores son fundamentales a la hora de estudiar la trayectoria de Velázquez. El nacimiento en un lugar cosmopolita en el que existía una sociedad culta fue el mejor caldo de cultivo para las acendradas inquietudes intelectuales que mantendría durante toda su vida, y para desarrollar en él una alta estima hacia las actividades artísticas. Y también le fue muy útil para su aprendizaje la posibilidad que la ciudad le ofrecía para contrastar modelos estéticos diferentes.

Los historiadores son cada vez más conscientes de las múltiples deudas artísticas de Velázquez para con su ciudad, y aunque en algunas ocasiones se ha insistido en la caracterización del pintor como "pájaro solitario" (según definición del también artista Ramón Gaya) que no debe nada a nadie y elabora su estilo al margen de los demás, lo cierto es que se trató de un artista extraordinariamente receptivo a los estímulos externos. De hecho, la reflexión personal sobre esos estímulos fue uno de los motores que contribuyeron a dar impulso a su carrera.

Pero, ¿cuáles eran los estímulos artísticos que halló en Sevilla, y cómo los recibió? La ciudad acogió durante el siglo XVI una potente escuela pictórica caracterizada principalmente por la convivencia de formas y recursos expresivos procedentes del renacimiento y el manierismo italianos supeditados a un gusto de raíz flamenca por el detalle, el realismo y la factura minuciosa. Nombres como Sturmio, Pedro de Campaña o Luis de Vargas fueron creando una tradición pictórica de la que bebieron los antecedentes inmediatos a Velázquez. Entre ellos destaca su suegro, Francisco Pacheco, en cuyo taller entró a finales de 1611. Se trataba de uno de los artistas más influyentes de la ciudad debido tanto a sus discretas cualidades técnicas como, sobre todo, a su preparación intelectual. Fue prototipo de pintor erudito, bien instalado socialmente y amigo de los principales intelectuales de la ciudad, y supo dar expresión a sus inquietudes mediante la redacción de un importante tratado de pintura. En su taller el joven aprendiz podría conocer la estima intelectual que merecía el arte al que se iba a dedicar. Desde el punto de vista estilístico, Pacheco cultivaba un realismo detallista de tradición flamenca. Un caso muy

distinto fue el de Juan de Roelas, que probablemente viajó a Venecia, pues en su tratamiento del color y en la organización de sus composiciones demuestra el conocimiento de los maestros de esa ciudad.

Estos precedentes sirven para explicar muchos de los aspectos del estilo del joven Velázquez. La morosidad retratística con que representa no sólo seres humanos sino también los objetos, debe mucho a la corriente flamenca predominante en su ciudad. El interés por el naturalismo y por la representación de lo cotidiano también lo relaciona con Roelas; y en cuanto a su gran amor por los juegos de carácter conceptual, las dobles lecturas, o la inclusión de escenas y ámbitos espaciales distintos en un mismo cuadro (como se observa en algunas de sus historias bíblicas), responden también a una reflexión sobre los estímulos artísticos que encontraba a su alrededor. Probablemente no le serían ajenos tampoco ejemplos de pinturas que ya reflejaran la técnica tenebrista que se había puesto de moda en diversos lugares de Europa, y que explica el claroscuro que caracteriza muchas de sus composiciones.

Por su parte, la sofisticación cultural que se vivía en algunos sectores sociales de la ciudad y una larga tradición local de contacto con formas y estilos distintos, serviría para explicar la receptividad de una parte del mercado artístico hacia estas pinturas en las que Velázquez se aparta del ideal clásico y académico de belleza y gusta recrearse en la captación de lo real y cotidiano con una morosidad detallista infinita, lo que no excluye los juegos conceptuales y compositivos que ponen a prueba la inteligencia y el ingenio del espectador.

Los factores anteriores sirven para contextualizar la pintura temprana de Velázquez en su marco artístico y social más próximo, pero de ningún modo describen los ingredientes que la convierten en un conjunto de obras excepcionales. No explican cómo adquirió la insuperable maestría técnica para la recreación de texturas, su extraordinario rigor compositivo, su sabiduría para extraer las máximas posibilidades expresivas de una gama muy limitada de colores o su habilidad para envolver al espectador en sutilísimos juegos sobre las apariencias y la realidad. Partiendo de la pintura que existía, se hacía o iba llegando a su ciudad, supo crear a edad tempranísima una obra de gran calidad y extraordinaria personalidad, que no se parecía casi nada a lo que podía verse en Sevilla, y que en algunos aspectos se diferenciaría mucho de lo que pintó en Madrid o Italia. Pero ahora y entonces, todos sus cuadros, a pesar de las diferencias estilísticas, tendrían como denominador común el haber sido realizados por un artista con los ojos permanentemente abiertos a las influencias externas y al mismo tiempo con una capacidad creadora suficiente para adquirir una personalidad distinta y diferenciada.

De los seis años que median entre su examen como maestro de pintura (14 de marzo de 1617) y su asentamiento definitivo en la Corte, se conocen alrededor de veinte pinturas de Velázquez, lo que supone en torno a la sexta parte de su catálogo. De ellas, el Museo del Prado conserva únicamente tres, lo que convierte a esta época de la producción velazqueña en la peor representada, a excepción del segundo viaje a Italia. Faltan además obras maestras de esos años, con la calidad y el interés que pueden tener *La vieja friendo huevos* (Edimburgo), *Cristo en Casa de Marta y María* (Londres), los "almuerzos" de San Petersburgo y Budapest o *El aguador de Sevilla* (Londres), y sólo *La adoración de los Magos* en el Museo puede resistir la comparación con estos cuadros. La razón de esta relativa pobreza ha de buscarse en los orígenes de la colección de Velázquez del Prado, que en su inmensa mayoría procede de las antiguas Colecciones Reales. Es decir, las mismas circunstancias que explican por qué el Prado es tan rico en obras del período en que el pintor trabajó para el rey de España, sirven para justificar esta parquedad en pinturas de la época en la que todavía era un joven artista que vivía en su ciudad natal.

Œ O B R A S E X P U E S T A S *Œ*

LA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS

1619

Lienzo, 203 x 125 cm.

Inscripción: "1619"

Cat. 1166

Pintado en 1619, se trata de una de las escasas obras que el Museo del Prado posee de la etapa sevillana del maestro, cuando aún no había entrado en contacto con la Corte. En ella aparecen muchas de las que fueron características definitorias de ese momento temprano de su carrera, y algunas de las que mantendría hasta sus últimos años de vida. Así, el interés por el claroscuro o la descripción detallada y morosa de objetos y texturas son notas propias de sus años sevillanos, mientras que la maestría retratística que reflejan los rostros de los personajes le acompañará hasta el final de su vida y será una de sus señas de identidad más acusadas.

El realismo con que están descritos los rostros obliga a pensar en que se inspiran en modelos vivos, y ha dado origen a la teoría de que estamos ante una escena religiosa que esconde también un "retrato de familia", como ha sido calificada recientemente. El pintor llevaba un año casado y resulta muy seductor pensar que ha querido dejar constancia gráfica de su nuevo entorno afectivo en esta obra que representa a la Sagrada Familia visitada por los tres Reyes Magos. La Virgen sería Juana Pacheco, la joven esposa del pintor; al Niño le habría prestado sus rasgos Francisca, la hija recién nacida; el rey joven que aparece en primer término arrodillado sería un autorretrato, mientras que el rey viejo que se encuentra en un discreto segundo plano sería Francisco Pacheco, el suegro del artista. A esta identificación invita no sólo el ya aludido realismo de las facciones, sino también el hecho de que entraba perfectamente dentro de las estrategias de representación de la época el otorgar rasgos contemporáneos y reconocibles a los personajes de la historia sagrada.

Los caracteres del cuadro deben explicarse no sólo en función del estilo que desarrollaba su autor en ese momento, sino también en relación con las circunstancias del encargo y con el lugar al que iba dirigido. La obra se cita por primera vez en el noviciado de San Luis de los jesuitas de Sevilla en 1764, y todo indica que fue realizada para ese lugar. Esa hipótesis se vería avalada no sólo por su procedencia, sino también por las buenas relaciones que el suegro del pintor mantenía con la Compañía de Jesús o incluso por un detalle iconográfico aparentemente insignificante. En el extremo inferior de la pintura, medrando entre unas piedras estériles, aparece un espino que constituye una alusión inequívoca (y bastante frecuente) a la Pasión. Y nada más adecuado que esta alusión en un



noviciado dedicado al santo rey de Francia que estimaba como su posesión más querida una espina de las que ciñeron la cabeza de Cristo.

La relación de la pintura con su uso original y con su presumible lugar de destino afecta también a la composición y el estilo. Agrupando los personajes en un plano muy próximo al espectador, restringiendo las alusiones al entorno, y concentrando los recursos expresivos en las acciones y rasgos de las figuras, Velázquez ha construido un "cuadro de meditación", cuyo contenido se transmite de forma directa e inmediata. Ello enlaza con las teorías sobre las artes plásticas de San Ignacio, el fundador de la Compañía de Jesús, quien animaba a los artistas a realizar cuadros de gran eficacia comunicativa que propiciaran la "composición de lugar".

La presencia de Pacheco, suegro del pintor, en este cuadro es múltiple. Por una parte, como se ha dicho, quizá suyos sean los rasgos del rey viejo; pero también alienta en la propia composición, por cuanto sigue casi a la letra las recomendaciones iconográficas que hizo en su *Arte de la pintura* para construir la escena de la adoración de los Reyes.

Del noviciado de San Luis, hacia 1767 la obra pasó a manos de Francisco Bruna, un político culto que fue Asistente de Sevilla y poseyó una magnífica biblioteca y una rica colección de pintura. Tras su muerte, su sobrino Luis la ofreció a Fernando VII, quien la adquirió para las Colecciones Reales.



RETRATO DE CABALLERO
(¿FRANCISCO PACHECO?)

Hacia 1620-1622

Lienzo, 40 x 36 cm.

Cat. 1209

Durante la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII abundó en España un tipo de retratos masculinos cuyos modelos aparecen de busto, generalmente destacados sobre un fondo neutro y desprovistos de elementos que describan su oficio o su identidad. El traje negro y la gorguera son también comunes a estas piezas, y sirven para situar a los personajes en una escala social "burguesa" o noble. La falta de elementos retóricos de carácter social o laboral hace muy interesantes a estas obras, por cuanto demuestra que se trata de piezas realizadas mayoritariamente para el consumo privado y que actúan ante todo como recordatorio personal o familiar de los rasgos del modelo. Con esto, el retrato dejó de tener la función pública o representativa que hasta entonces mayoritariamente tuvo, y extendió sus dominios hacia el campo de lo privado. Ejemplares de este tipo los hay muchos y de gran calidad, y el visitante del Museo del Prado los encontrará firmados por El Greco, Tristán o Maíno.

Esta parquedad informativa, aunque interesante para entender la evolución del concepto de retrato, enfrenta continuamente a los historiadores a la tarea de identificación de los modelos. Un ejemplo de ello es esta obra que realizó Velázquez antes de enero de 1623, que es la fecha en la que se prohibió la utilización del tipo de cuello (de gorguera) que viste el retratado. Por su factura, todavía dura, y por la carnación tostada del modelo se ha supuesto realizada en torno a 1620. La gran calidad del cuadro y la extraordinaria personalidad de su autor han hecho que sean muchos los que se han interesado por la identidad del personaje. El nombre que generalmente se ha utilizado es el de Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, y él mismo pintor y una de las figuras con mayor peso en el contexto artístico e intelectual de la Sevilla de su época. Sin embargo, aunque resulte atractiva la idea de poseer una efigie de ese interesantísimo personaje realizada por su yerno, las pruebas barajadas no son en absoluto concluyentes: los parecidos con otros supuestos retratos de Pacheco (el de la *Adoración de los Reyes* o el del retrato masculino de Pacheco, en el Museo de Sevilla) son meramente superficiales, y el modelo no aparenta los alrededor de 55 años que cumplió aquél en 1619.

En cualquier caso, se trata de una obra de notable calidad, que denota el conocimiento por parte del pintor no sólo de la tradición retratística española de principios del siglo XVII sino también del medio artístico sevillano, pues refleja influencias de Pacheco, Vázquez o Campaña. Es además testigo del medio social al que pertenecía la clientela del pintor y anuncio temprano de la que sería maestría insuperable de su autor en el campo del retrato.

El cuadro se cita por vez primera entre los bienes que poseía Felipe V en 1746 en el palacio de La Granja, e ingresó en el Museo del Prado en 1819.



**LA VENERABLE MADRE JERÓNIMA
DE LA FUENTE**

1620

Lienzo, 160 x 110 cm.

Firmado: "Diego Velazquez F. 1620".

Cat. 2873

Cuando se proyecta una imagen de la España del Siglo de Oro, ésta aparece integrada fundamentalmente por reyes más o menos activos, capaces o indolentes, validos avispados, aristócratas poderosos, artistas geniales o literatos fecundos e ingeniosos. Pero nuestra visión de los personajes "públicos" del momento se quedaría muy sesgada si no incluyera también a un nutrido grupo de religiosos que con sus visiones, sus milagros, o sus campañas de autopromoción tuvieron pendientes suyos a todas las clases sociales. Algunos, como Simón de Rojas, se contaban entre las personas más famosas del momento y más capaces de generar en torno suyo expectativas de todo tipo. Una de estas figuras singulares fue la madre Jerónima de la Fuente, cuya biografía es paradigmática de los que podríamos llamar "profesionales de la santidad" en esa época. Nacida en Toledo en un medio familiar "burgués" (su padre era jurista), a los seis años se disciplinaba y usaba cilicios, y a los quince ingresó en las clarisas locales. Logró labrarse una prestigiosa carrera

dentro de su orden, y su fama llegó hasta la Corte, donde la reina Margarita de Austria la consultaba. De su carácter resuelto, enérgico y determinado nos quedan expresivas pruebas en su decisión de iniciar una labor evangelizadora en Filipinas.

Cuando en 1620 embarcó en Sevilla rumbo al Pacífico, tenía 65 años, una edad avanzada para los parámetros de la época. En Manila fundó el primer convento de religiosas de las islas y desarrolló una gran actividad evangelizadora, que le ha valido el inicio de un proceso de beatificación. Entre rezo y rezo lograba sacar tiempo para escribir, lo que dio como fruto varios libros hoy perdidos (*Cartas de marear en el mar del mundo*), y varias poesías, como la que en 1626, estando enferma, dictó a una compañera:

“En medio del corazón / todo en su sangre bañado,
muerto yace el buen Jesús / por los males que yo hago”.

Entre las principales devociones que desarrolló destacan las relacionadas con la crucifixión, como se encarga de subrayar Velázquez en su cuadro y como revela una de sus biografías, que nos habla de una particular forma de mortificación: “Ponía una cruz grande de madera clavada en la pared con tres gruesos clavos; subíase a un banquito, asíase a los clavos ajustando su cuerpo a la cruz, daba luego con el pie al banquito para retirarle y no tener apoyo, y quedábase colgada en la cruz, pasando así dos o tres horas en oración de manera tan penosa”.

En vísperas de su embarque en Sevilla realizó Velázquez este retrato, que es una de las efigies más impresionantes que nos ha dejado la pintura española de esa época sobre ese tipo de seres cuyas biografías fascinaban a medio país. Si careciéramos de los datos con los que reconstruir la personalidad de esta mujer, no importaría nada, porque Velázquez ha logrado plasmarlos en esta imagen: su energía, su fortaleza, su decisión, su seguridad, su convencimiento absoluto de la importancia de su misión se revelan sin confusión en ese cuerpo sólidamente plantado en el espacio indeterminado, en esas manos que sujetan firmes un libro y prácticamente “blanden” el Crucifijo, en esos labios resueltos y en esa mirada llena de experiencia de poder. Sin renunciar a la individualización, Velázquez ha sabido trascender las circunstancias particulares de un personaje concreto para legarnos la más exacta descripción del “religioso determinado” tan característico de la vida española.

El origen del retrato se halla en la fama de santidad que ya acompañaba a la religiosa, lo que invitaría a su propia orden o a algún devoto a tener una efigie suya. De esta función nos queda otra prueba en una réplica que actualmente se conserva en colección particular y que procede (al igual que el cuadro del Prado) del convento toledano de Santa Isabel la Real.

P R I M E R O S A Ñ O S E N L A C O R T E

Retrato de hombre

Felipe IV

Felipe IV

El infante don Carlos

Los borrachos o El triunfo de Baco





 8^o PRIMEROS AÑOS EN LA CORTE 8^o

Las grandes dotes que demostró Velázquez en su etapa sevillana animaron a su suegro a enviarle a Madrid para que probara fortuna en la Corte, que estaba desplazando rápidamente a Sevilla como principal centro de poder y de cultura. En 1622 el joven pintor estuvo una temporada allí y se dio a conocer a varios personajes amigos de Pacheco y pertenecientes al entorno cortesano. Uno de ellos, Juan de Fonseca, aprovechó la muerte del pintor de cámara Rodrigo de Villandrando y la gran influencia del también andaluz conde duque de Olivares para reclamar a Velázquez a Madrid, adonde llegó en agosto de 1623. Inmediatamente realizó un retrato de Fonseca que se hizo llegar al rey, quien determinó que el siguiente modelo sería él mismo.

Esa decisión marcaría la vida de Velázquez y sería fundamental para la construcción de una imagen histórica del reinado de

Felipe IV, que apenas llevaba un año en el trono. En el primer caso, porque el resto de su carrera vivió a la sombra del rey, que fue su cliente más importante y la causa que explica gran parte de los temas pictóricos que trató o el estilo que desarrolló. Fue un monarca cultivado, tan aficionado a la pintura como para poder ser considerado uno de los grandes coleccionistas de la historia, pero que no desdeñaba el cultivo de otras actividades intelectuales. Se interesó por la música, fue autor de una extensa traducción de una obra histórica, de su mano conservamos un extenso epistolario, y con él el teatro cortesano se elevó a las mayores alturas. Bajo Felipe IV la Corte española vivió una época de intensa actividad cultural, pues se desarrolló al máximo la conciencia de que las fiestas, el teatro, la poesía, las artes plásticas, la arquitectura o la música no eran simplemente entretenimientos intrascendentes, sino que se trataba de los mejores instrumentos para arropar al rey y a la monarquía, propagando una imagen de prestigio y esplendor. No debemos olvidar que cuando Velázquez entró en contacto con Felipe IV, éste seguía siendo uno de los monarcas más importantes y con mayores recursos de Europa, dueño de posesiones repartidas por gran parte del continente.

La importancia que para el pintor tuvo el contacto con el rey fue fundamental. No sólo halló en él al cliente con el que estaría ligado el resto de su vida, sino también al aficionado que fue capaz de apreciar un tipo de pintura que quizá otra persona no hubiera estado capacitada para entender, debido a lo novedoso e inusual de su estilo. Además, Velázquez en seguida identificó sus aspiraciones, que no eran sólo la de desarrollarse plenamente como artista, sino también la de iniciar una próspera carrera como cortesano, es decir, como funcionario al servicio de la Corte española. El contacto con los palacios reales le permitió conocer sus riquísimas colecciones pictóricas, que influirían decisivamente en la evolución de su estilo y en la formación de su ideología artística. Pero las obligaciones de su trabajo como pintor y cortesano tuvieron otro tipo de consecuencias en su obra. Así, las tareas de carácter burocrático a las que tuvo que atender (sobre todo al final de su vida), aunque servían para ir colmando sus ambiciones sociales, le restaron mucho tiempo para pintar, y son responsables de lo relativamente exiguo de su catálogo; y la peculiar naturaleza de la clientela con la que tuvo que tratar le obligó a especializarse en un género como el retrato, a realizar escasas escenas religiosas y a internarse en campos poco habituales entre sus colegas españoles, como la mitología. Desde muchos puntos de vista, Velázquez fue una creación de Felipe IV.

El primer retrato del rey gustó lo bastante a éste como para nombrarle en octubre de 1623 su pintor. Desde entonces hasta 1629, en que partió para Italia, se desarrolló una

etapa de la vida de Velázquez jalonada desde el punto de vista profesional por una serie de episodios que fueron afirmando una posición preferente en el contexto artístico cortesano. En Madrid se encontró con una escuela pictórica que, si bien sólo de discreta calidad, había logrado ya cierta entidad e influencia sociales. La formaban artistas como Vicente Carducho, Eugenio Cajés o Juan Van der Hamen, mayores que Velázquez y afectos a un estilo a caballo entre el manierismo y el naturalismo. Eran pintores cultos, conscientes de su dignidad profesional, que habían logrado formar un importante grupo de presión del que también participaban famosos escritores como Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán o Juan de Piña. La llegada de un joven sevillano que en seguida se había hecho con la estimación real no fue bien acogida, y los primeros años de Velázquez en la Corte fueron testigos de un pulso entre los viejos pintores protegidos por su propio prestigio y su entorno social, y Velázquez, que contaba como eficaces armas con su genio artístico, la probable simpatía del rey y la protección del todopoderoso conde duque de Olivares, siempre amigo de promocionar a sus paisanos. Algunos golpes de efecto también ayudaron mucho a afianzar la posición del pintor, como fue la exitosa exposición pública en 1626 de su retrato ecuestre de Felipe IV, hoy perdido.

El episodio más conocido de ese enfrentamiento se produjo en 1627, cuando por iniciativa del rey fueron convocados los principales artistas de la ciudad a un concurso pictórico que tenía como tema *La expulsión de los moriscos* y como premio su colocación en el Salón Nuevo del Alcázar. Los jueces fueron Juan Bautista Maíno y Giovanni Battista Crescenzi, que decidieron a favor de Velázquez. Ese triunfo fue importante y significativo, por cuanto lo que sus rivales achacaban a Velázquez es que sólo sabía "pintar cabezas"; es decir, únicamente se dedicaba al retrato, que era un género secundario en la jerarquización artística de la época, frente a otros temas más prestigiosos como la "historia". Con su cuadro, Velázquez demostraba su maestría en la ejecución de un tipo de escenas consideradas más "nobles", más difíciles y cuyo cultivo requería unos mayores conocimientos pictóricos.

Sin embargo, a los pintores madrileños no les faltaba razón cuando afirmaban que el sevillano sólo se dedicaba a retratos. Todas las pinturas conocidas realizadas por él entre su asentamiento en la Corte y el concurso (a excepción, quizá, de *La cena en Emaús*) pertenecen a estos géneros y representan al rey, su hermano Carlos, el conde duque o algún desconocido. Otra probable forma de contestación de Velázquez hacia sus críticos fue la ejecución de *Los borrachos*, como más adelante se verá.

Coincidiendo con el concurso, Felipe IV le nombró en marzo de 1627 Ujier de Cámara, que ya era un cargo plenamente burocrático y que suponía un acto de afirmación del deseo del rey de tener a Velázquez cerca de sí, a su servicio no sólo como pintor sino como integrante de la estructura administrativa de la Corte.

Velázquez era ya un pintor que estaba empezando a cosechar pequeños triunfos en Madrid y se estaba afirmando como un artista con grandes posibilidades de futuro cuando, en 1628, se produjo un hecho fundamental para el posterior desarrollo de su carrera, que además ocurrió en el momento más oportuno. Ese año llegó Pedro Pablo Rubens, que con sus cincuenta años de edad era uno de los artistas más prestigiosos e importantes de Europa. Además, vino a Madrid no en calidad de pintor sino como embajador para negociar la paz entre España e Inglaterra. En él tuvo Velázquez ocasión de encontrar a un artista culto, cosmopolita, dueño absoluto de todos los secretos de su oficio, seguro de sí mismo, consciente de su dignidad y de la de su arte y con una posición social destacada. Los dos pintores llegaron a tratarse, y esa convivencia tuvo probablemente consecuencias de distinto tipo en el sevillano. Por una parte, le proporcionó un modelo de artista que había alcanzado el éxito social; por otra, todo indica que Rubens le enseñó a "ver" las pinturas de la Colección Real, especialmente las venecianas, le mostró su propia manera de trabajar (compartieron taller) y con toda seguridad le aconsejaría el viaje a Italia, tan importante para la maduración de su estilo pictórico.

℘

W O B R A S E X P U E S T A S *W*

RETRATO DE HOMBRE

Hacia 1623

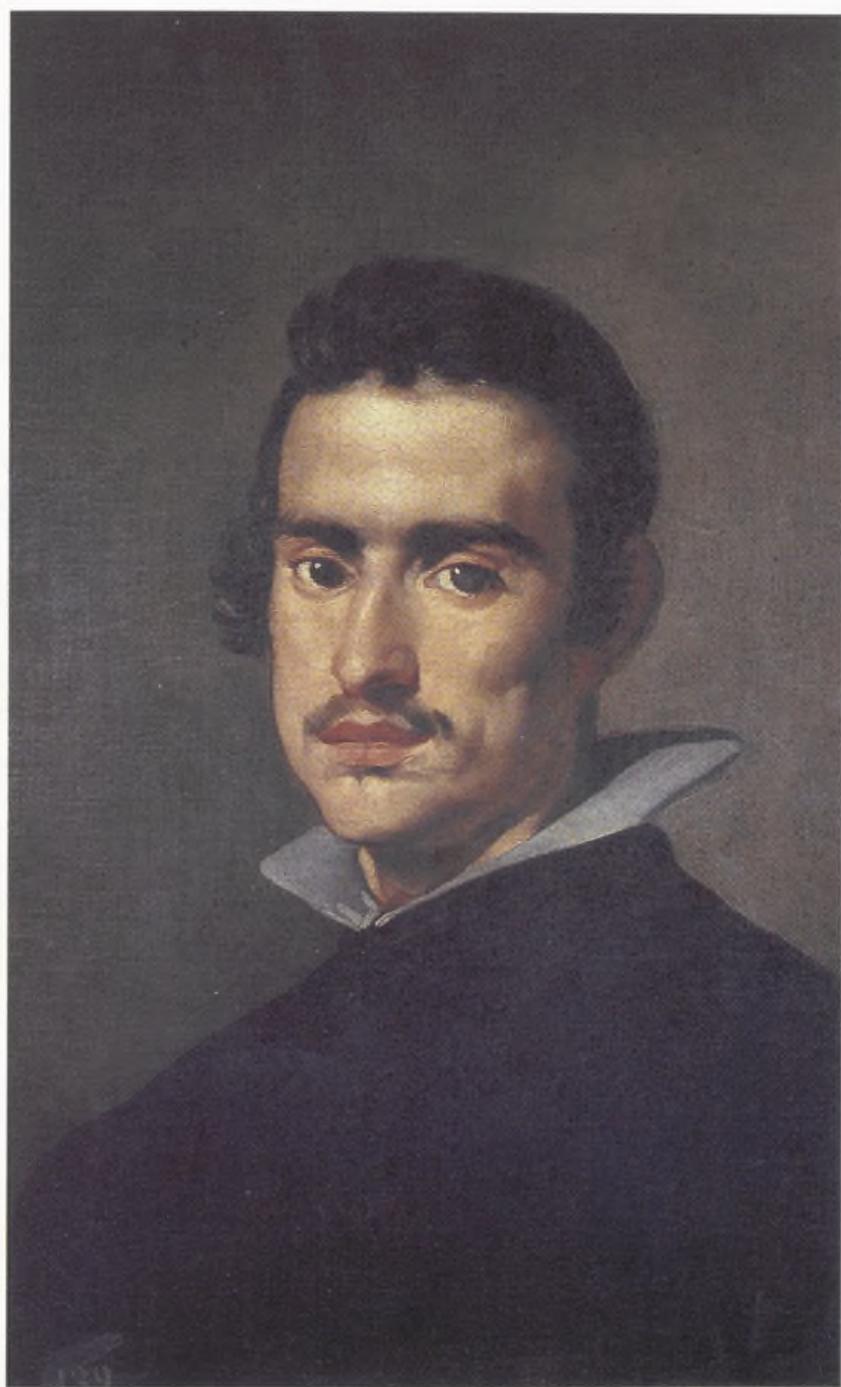
Lienzo, 55,5 x 38 cm.

Cat. 1224

La pragmática de enero de 1623 sobre reforma de los trajes, que sirve para fechar el supuesto retrato de Pacheco, también se puede utilizar como guía para éste, por cuanto el modelo viste el tipo de cuello que se haría habitual a partir de entonces. Su estilo, con una pincelada todavía prieta y detallista, un modelado algo duro, y una luz muy dirigida, también concuerda con el que practicaba Velázquez en torno a esa fecha, en el momento de transición entre sus últimos años sevillanos y su asentamiento definitivo en la Corte. También muy habitual de los retratos que hizo durante los años veinte fue la utilización de una gama de color muy restringida, apoyada en los negros que integraban mayoritariamente la indumentaria masculina, los tostados y rosas del rostro y los grises y pardos de los fondos.

Al igual que ocurre respecto al *Retrato de caballero*, se ha especulado mucho acerca de la identidad del personaje aquí representado, y han sido varios los autores que han querido buscarla entre el entorno familiar del pintor. La edad que representa el modelo, el giro de su cabeza hacia el espectador, su mirada fija y el parecido de sus rasgos con los del protagonista de *San Juan Evangelista en Patmos* (Londres, National Gallery) han llevado a algunos a pensar incluso en un autorretrato, mientras que otros han apuntado la posibilidad de que se trate del hermano del pintor, Juan. Sin embargo, no existe ninguna prueba realmente fiable que avale cualquiera de estas hipótesis.

El misterio que rodea a la identidad del retratado es extensible también a la procedencia del cuadro, que no se ha podido localizar en ninguno de los numerosos inventarios de los Sitios Reales realizados en los siglos XVII y XVIII, pero que sin duda estuvo en las Colecciones Reales, por cuanto desde 1819 se expuso en el Museo del Prado.



FELIPE IV

1623-1628

Lienzo, 198 x 101,5 cm.

Cat. 1182

Si es cierto que en algunos aspectos Velázquez fue una creación de Felipe IV, también es verdad lo contrario, o al menos que la imagen que actualmente tenemos de su persona y de su reinado la percibimos a través del filtro que suponen los retratos de su pintor. Y a pesar de que su carrera al lado del rey fue larga (casi cuarenta años), desde los comienzos hasta el final los retratos de éste conservan algunos rasgos comunes que se pueden apreciar aquí: la gravedad, la distancia, la impasibilidad, las alusiones a sus responsabilidades como gobernante; características todas que contribuyen a construir una imagen de la majestad real. En este caso lo presenta imponentemente de cuerpo entero, aislado en un espacio neutro e indeterminado que sirve para subrayar la realidad corpórea de su persona, en una actitud que tiene su precedente en efigies de Sánchez Coello, y acompañado de referencias a su dignidad y su oficio: la insignia del Toisón de Oro que cuelga de su cuello, la espada en cuyo pomo apoya la mano izquierda, el papel que sostiene en la derecha o la mesa sobre la que descansa el sombrero, todo lo cual nos habla de sus obligaciones para con la administración, la justicia y la defensa de su reino.

Aunque hay dudas sobre la fecha y las circunstancias de su ejecución, los historiadores tienden a pensar que se trata de un cuadro realizado a finales de 1623 a partir del retrato que Velázquez hizo al rey en agosto de ese año y que le valió su entrada en la Corte. Unos años después (quizá hacia 1628) el pintor lo retocaría ampliamente, corrigiendo la posición de las piernas (que en principio estarían más abiertas) y el vuelo de la capa, y rehaciendo la cara, que se adecuaría más a su nueva edad. De estas correcciones son testigos las copias que se hicieron del retrato en su estado original y las radiografías que se han tomado recientemente.

Entre 1701 y 1794 se cita en el Palacio del Buen Retiro, de donde pasó al Palacio Real y de allí, en 1816 a la Academia de San Fernando, para ingresar en 1827 en el Museo del Prado.



FELIPE IV

Hacia 1626-1628

Lienzo, 57 x 44 cm.

Cat. 1183

La vida de muchos cuadros en el siglo XVII, y especialmente cuando se trataba de retratos reales, no se acababa cuando el pintor decidía que había dado la última pincelada, pues estaban sujetos a numerosas posibilidades de intervención. Entonces apenas existía el respeto casi sagrado hacia el arte que tenemos en la era de los museos, y las pinturas eran objetos con múltiples funciones. De todo ello son muy buenos ejemplos algunas de las obras de Velázquez que, dado su uso palaciego, podían además ser en cualquier momento modificadas por su propio autor, que las tenía siempre a la vista.

Este cuadro, que representa a Felipe IV, es un magnífico exponente de la azarosa vida de los retratos, que tantas especulaciones originan en los historiadores. En las primeras décadas de este siglo se comprobó que se trataba de un fragmento de un lienzo mayor, y algunos sugirieron que podía ser resto del famoso retrato ecuestre expuesto en 1626. Además, las radiografías prueban que el rostro fue modificado, y las grandes diferencias estilísticas entre la cabeza, la armadura y la banda invitan a pensar en dos momentos distintos de ejecución. Se ha aventurado incluso la hipótesis de que es la obra en la que está basado el retrato de pie del Museo del Prado (1182), y que fue de nuevo modificada para usarla como modelo para el retrato ecuestre. Se tiende a fechar entre 1626 y 1628, y llegó al Prado desde las Colecciones Reales.



EL INFANTE DON CARLOS

Hacia 1626

Lienzo, 210,5 x 126,5 cm.

Cat. 1188

El retratado había nacido en Madrid en 1607 y era hermano menor del rey Felipe IV, con quien guarda suficiente aire de familia como para que durante mucho tiempo se pensara que representa a éste. Las noticias que se conservan sobre su carácter, sus ambiciones o incluso sobre los hechos más relevantes de su corta vida (murió en 1632) son ambiguas y dispares, y se prestan mucho a confusión. A lo que parece, siempre estuvo a la sombra de su hermano y no destacó especialmente por nada. Pero ha pasado a la posteridad gracias fundamentalmente a este retrato, uno de los mejores de la primera etapa cortesana de Velázquez, y que se suele fechar en torno a 1626 o 1627, aunque hay alguna disparidad al respecto.

En él su autor demuestra cómo se puede alcanzar la mayor elegancia utilizando sabiamente unos pocos medios pictóricos y rehuyendo los alardes y las estridencias. En este caso planta la sobria figura del infante en un espacio neutro, modulado únicamente por las gradaciones de los grises y por la sombra que proyecta el cuerpo sobre el suelo, y juega con detalles aparentemente insignificantes pero que otorgan al retrato una distinción sin par, como la mano derecha que sostiene el amplio sombrero o, sobre todo, la mano izquierda que apenas sujeta un prodigioso guante.

La belleza del detalle de la mano y el guante, que entre sus precedentes cuenta con una famosa obra de Tiziano, ha sido desde hace tiempo unánimemente alabada, y de ella se hizo eco el poeta Manuel Machado en los versos finales de un famoso soneto dedicado a este retrato, que creía representación de Felipe IV:

“Y, en vez de cetro real, sostiene apenas
con desmayo galán un guante de ante
la blanca mano de azuladas venas”.

El cuadro se cita en el Alcázar y, tras su incendio, en el Palacio Real, desde donde fue trasladado en 1816 a la Academia de San Fernando. Once años más tarde ingresó en el Museo del Prado.



LOS BORRACHOS O EL TRIUNFO DE BACO

Hacia 1628-1629

Lienzo, 165 x 188 cm. 225

Cat. 1170

Entre las cosas que convierten a Velázquez en una figura sobresaliente de la historia de la pintura siempre se ha llamado la atención sobre su capacidad para traducir en términos pictóricos su experiencia de la realidad, a través de una técnica muy personal que, sin embargo, bebe de estímulos cercanos. Pero Velázquez fue también un auténtico renovador de muchos de los grandes géneros pictóricos, como el retrato, el paisaje o los acontecimientos históricos. Otro de los temas a los que supo dar un tratamiento narrativo novedoso y muy personal fue el de la mitología, a pesar de que hacía más de un siglo que estaba siendo muy tratado por todo tipo de artistas.

La manera en la que el pintor se acercó a la fábula clásica tiene puntos de contacto con los nuevos intereses de algunos escritores e intelectuales españoles del Barroco. Por una parte, se mostró muy amigo de explotar el juego conceptista en torno a las apariencias y los niveles de la realidad que le proporcionaba este campo, como demuestra *Las hilanderas*. Por otra, tal como hicieron Cervantes, Quevedo y tantos otros, hizo una lectura de los dioses y sus cuitas en términos cercanos y reales, bajándolos del Olimpo a la tierra. Y una de sus obras en que mejor se advierte esta operación es *Los borrachos*, en la que aparece Baco semidesnudo en primer término rodeado de un grupo de alegres bebedores que, lejos de presentar rasgos idealizados, parecen directamente extraídos de las calles y las tabernas de Madrid.

Esta mezcla de mitología y vida cotidiana hace que desde el punto de vista narrativo el cuadro se aparte mucho de las representaciones habituales de los temas báquicos, lo que ha dado lugar a distintos intentos de explicación. Algunos acuden al precedente de unas mascaradas flamencas semejantes, pero la verdad es que en la literatura, en el teatro o en las representaciones festivas españolas de la época abundan los ejemplos de intromisión de la realidad contemporánea en los relatos mitológicos. Todo ello cuadra muy bien con la distancia que demostró Velázquez a lo largo de toda su carrera cuando se trataba de enfrentarse a las narraciones clásicas, que le dieron siempre pie para llevar a cabo una reflexión muy personal sobre el mito y sus enseñanzas. En este caso estaríamos ante un discurso pictórico sobre las bondades del vino y su capacidad para consolar a las gentes de las penalidades de la vida diaria. En el fondo, se trata de una operación parecida a las que llevaba a cabo en Sevilla cuando construía sus escenas de la historia sagrada, como *Cristo en casa de Marta y María*.

Esta obra está, por lo demás, muy cuidadosamente compuesta, y revela un estudio paciente y detenido por parte del pintor, quien, sin duda, era consciente de estar



internándose en un campo reputado noble y prestigioso y al mismo tiempo para él novedoso: el de la fábula mitológica. Pero en vez de limitarse a seguir el camino seguro que le marcaba la tradición ennoblecedora del mito clásico que podía estudiar en los cuadros de las Colecciones Reales, realizó un auténtico alarde de independencia y seguridad en sí mismo y transmitió su propio ideario artístico: su gusto por las gamas terrosas, por los rostros curtidos y por la indumentaria popular, su afición a las paradojas narrativas y su capacidad absoluta para (si lo cree conveniente) recrear un cuerpo según las convenciones académicas y dar una lección de su dominio de las expresiones. En este sentido se ha aventurado la hipótesis (no carente de fundamento) de que estemos ante un auténtico manifiesto de su autor dirigido a aquellos que le menospreciaban por dedicarse a pintar "sólo cabezas" y no saber elevarse a cotas más altas de invención artística.

La obra le fue pagada por Felipe IV en 1629, y, aunque hay críticos que la creen bastante anterior, estilísticamente concuerda con esas fechas, cuando todavía conservaba el gusto naturalista que desarrolló en sus años sevillanos pero ya conocía la obra de Rubens y de los pintores venecianos del siglo XVI. A veces se ha puesto en relación con un cuadro de tema báquico de Ribera del que sólo se conservan tres fragmentos (dos de ellos en el Prado) y con el *Sacrificio a Baco* de Máximo Stanzione (Prado), y se ha pensado que los tres en alguna ocasión pudieron formar parte de una serie unitaria.

Ha sido un cuadro siempre muy estimado por los distintos reyes que lo han poseído, y forma parte del Museo del Prado desde el mismo año de su apertura, 1819.

P R I M E R V I A J E A I T A L I A

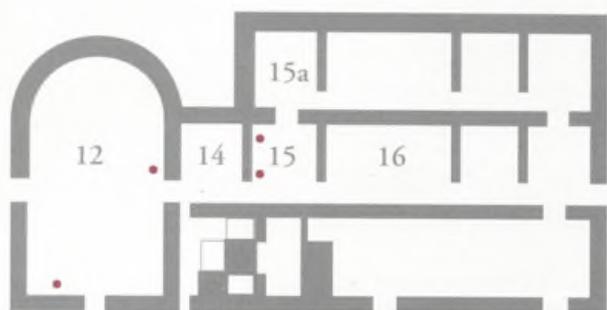
La fragua de Vulcano

Doña María de Austria, reina de Hungría

Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma

Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma





 8^o PRIMER VIAJE A ITALIA 8^o

El encuentro con Rubens en 1628-1629 al que nos referíamos en el apartado anterior tuvo consecuencias que van más allá del hallazgo de un modelo vital de pintor cortesano e intelectual. Probablemente el flamenco le abriría los ojos a las infinitas posibilidades que ofrecían las magníficas pinturas de las Colecciones Reales para investigar en nuevos caminos estilísticos, y le animaría a viajar a Italia. Este país había sido punto de referencia fundamental para el arte español desde hacía más de un siglo, ya fuera porque muchos de los más importantes pintores, escultores o arquitectos habían acudido allí para estudiar o trabajar, o porque las formas italianas se habían importado a través de cuadros, esculturas o estampas. Sin embargo, esas obras no podían suplir del todo la experiencia sobre el terreno, entre otras cosas porque lo que podía verse en Madrid eran

principalmente pinturas realizadas en épocas anteriores, y la actualidad artística estaba pobremente representada.

El caso es que en junio de 1629, Velázquez obtuvo permiso para ausentarse durante dos años de la Corte y seguir recibiendo su salario como funcionario real. Para su viaje se hizo con numerosas cartas de recomendación que servirían para abrirle difíciles puertas en los Estados italianos, pero que tuvieron también el efecto de alarmar a los diferentes embajadores en Madrid, algunos de los cuales escribieron a los señores a quienes servían alertando de la futura presencia de un pintor protegido por el rey de España que viajaba con intenciones poco claras.

En agosto partió desde Barcelona en un barco en el que también viajaba Ambrosio Spínola, a quien representó en *Las lanzas*, y que un mes después recaló en Génova. Se iniciaba así el primero de los dos largos viajes que hizo Velázquez por Italia, que constituyen hitos fundamentales en su carrera, por lo que tuvo el primero de importancia para la definitiva formación de su estilo, y por lo que significó el segundo como consagración (siempre relativa) en los ambientes artísticos romanos. En esta primera ocasión recorrió el país de norte a sur, visitando algunos de los centros artísticos más activos y manteniendo los ojos permanentemente abiertos. En Génova probablemente entró en contacto con las obras de Van Dyck, Rubens o Bernardo Strozzi que existían en sus palacios y sus iglesias. En Venecia, adonde llegó después de parar en Milán, hallaría a viejos conocidos de las Colecciones Reales, como Tiziano, y tendría ocasión de profundizar en el estudio de las obras de Tintoretto, peor representado que éste en Madrid, y dueño de un estilo muy original que el sevillano estudió en sus copias de la Crucifixión y la Cena. Las siguientes etapas fueron Ferrara y Cento, la patria de Guercino, un artista algo mayor que él y que sería uno de los pintores vivos que más le influyeron en ese viaje italiano. Tras pasar por Loreto, llegó a Roma, donde permaneció durante cerca de un año, alojado en el Vaticano y en la Villa Médicis.

1630 fue un año crucial no sólo en la biografía de Velázquez, sino también en el propio devenir artístico de la ciudad del Tíber. Superado ya el debate entre clasicistas y naturalistas que había tenido ocupados a los medios pictóricos locales durante las dos primeras décadas del siglo, se planteaba ahora la pugna entre esos clasicistas (más sus herederos) y los propulsores de un barroco decorativo. Pero al mismo tiempo, era la época en la que se estaban empezando a abrir camino pintores extranjeros que llegaban con nuevas propuestas de gran personalidad, como Poussin o Claudio de Lorena, y la afluencia de importantes

cuadros del norte del país (como los 'Andrios' de Tiziano) llenaba la atmósfera pictórica de aires neovenecianos. En torno a esos años surgieron obras maestras como *El rapto de Helena* de Guido Reni, *La muerte de Dido* de Guercino o *El rapto de las sabinas* de Pietro da Cortona, que no son más que ejemplos sobresalientes de un momento vivificador de reflexión sobre el clasicismo en términos nuevos y alejados del encorsetamiento académico. Velázquez fue extraordinariamente receptivo a ese clima, y toda su obra posterior estaría condicionada por su primera experiencia romana, que no sólo le proporcionó modelos pictóricos, sino que le reafirmaría en la definición de la pintura como actividad mental, una idea con la que ya estaba familiarizado desde su paso por el taller de Pacheco.

Consecuencias inmediatas de ese contacto con el medio italiano fueron las dos grandes composiciones que realizó allí: *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano*, que se inscriben en la línea de grandes "narraciones" a la que pertenecen las obras de Cortona, Reni o Guercino citadas. En ellas no sólo cambia el énfasis narrativo de la escena, sino también el propio estilo, que se hace más seguro y anuncia lo que serían constantes estilísticas de la madurez de su autor. Ya no existe ningún tipo de titubeo en las composiciones, se advierte un gran interés por la representación del desnudo y existe un revelador énfasis en la teoría de los gestos. Ha desaparecido cualquier viso del tenebrismo de las etapas sevillana o madrileña anterior, la luz modela de forma directa y poderosa los volúmenes, y el color se hace mucho más claro y rico. Pero hay que decir que en este cambio de estilo no sólo intervino el conocimiento de la pintura que se estaba haciendo entonces en Roma, sino que se explica también por el estudio de los grandes maestros italianos del Renacimiento. En Roma, el pintor pudo admirar a sus anchas a Miguel Ángel, que sería una referencia constante en sus obras, y ya se ha señalado que en Venecia también mantuvo los ojos muy abiertos. Esas alternativas se aprecian muy bien en las dos grandes obras citadas: mientras que *La túnica ...* es por su tratamiento del color y por la insistencia en los valores atmosféricos una obra emparentable con la tradición veneciana, de *La fragua* se ha dicho que se relaciona más con clasicistas como Guercino, a su vez bastante influido por Venecia. En Roma, e Italia en general, se estaba viviendo un momento artístico especialmente rico, con una gran variedad de alternativas pictóricas, lo que también animaría a Velázquez a buscar su propio lenguaje expresivo. Sin duda lo encontró, como demuestran los dos cuadros anteriores, que aunque relacionables con obras contemporáneas no se parecen a ninguna de ellas, o como prueban las dos vistas de Villa Médicis si es que, como parece, fueron ejecutadas entonces. Respecto a estas dos últimas obras hay que decir que el hecho mismo de que hoy duden los historiadores en fecharlas en 1630 o veinte años después es índice de hasta qué punto el

pintor adquirió un estilo propio y reconocible en época relativamente temprana, del que daría nuevas pruebas en los cuadros que realizó inmediatamente después de regresar de su periplo italiano.

El último escenario de ese viaje fue Nápoles, donde se encontró con Ribera y retrató a la infanta María de Austria que se dirigía a reunirse con su reciente (y para ella desconocido) esposo, el rey de Hungría don Fernando. De allí viajó a Madrid, adonde llegó a principios de 1631, con un notable adelanto respecto a las fechas previstas, motivado por la impaciencia de Felipe IV por tener de nuevo a su pintor junto a sí en la Corte.

8

W O B R A S E X P U E S T A S *W*

LA FRAGUA DE VULCANO

1630

Lienzo, 222 x 290 cm.

Cat. 1171

Como se ha dicho más arriba, fue pintado por Velázquez en Roma en 1630, durante su primer viaje, y muchos autores opinan que forma pareja con *La túnica de José* (Monasterio de El Escorial), a pesar de las diferencias de dimensiones de ambos lienzos. Se trata de dos de los pocos cuadros que hizo el pintor una vez establecido en la Corte cuyo origen no puede vincularse a un encargo concreto. Más bien parece que los pintó a iniciativa propia y que se los vendió a Felipe IV en 1634. La escena representa el momento en que Apolo, que aparece coronado de laurel, vistiendo túnica anaranjada y rodeado por un halo luminoso, irrumpe en la fragua donde trabaja Vulcano para anunciarle el adulterio de su esposa (Venus) con Marte. Velázquez, siempre tan amigo de dar la vuelta a los mitos y de explotar sus posibilidades más paradójicas, en vez de convertir el relato en una escena burlesca (como era habitual en la literatura de la época), insiste en el estudio de reacciones como la sorpresa o la incredulidad. La obra es un auténtico alarde de las capacidades de su autor para construir una "historia", que nace no sólo como un conjunto de acciones individuales, sino también como un repertorio coordinado de gestos y de expresiones.

El origen de la composición parece encontrarse en una stampa del grabador Antonio Tempesta que representa el mismo tema y que habría servido como punto de partida al pintor. Pero además de estas deudas iconográficas, el cuadro revela numerosas influencias formales y estilísticas, a las que ya se ha hecho alusión. Es así deudor del conocimiento de primera mano de la estatuaria grecorromana que Velázquez adquirió en Roma, o del estudio de algunos de los más importantes maestros coetáneos, como Guercino o, sobre todo, Guido Reni, de quien deriva el modelado de los cuerpos, en los que se mezcla potencia estructural con suavidad expresiva. Desde un punto de vista narrativo y compositivo esta obra se relaciona con algunas de las que estaban realizando varios de los más importantes artistas activos en Italia, y que consistían en episodios de la mitología o la Historia Sagrada realizados en telas en general de gran formato y en los que se advierte un especial interés por el estudio de las emociones y los gestos, todo lo cual describe uno de los momentos más importantes en la definición del clasicismo barroco.

La mejor manera de advertir lo que significa *La fragua* en el contexto de la carrera de Velázquez es compararla con *Los borrachos*: ambas son escenas mitológicas en las que se juega con el contraste entre un personaje de rasgos idealizados (en este caso Apolo) y una serie de figuras de gran realismo. Pero mientras que en *Los borrachos* sus intérpretes se encuentran como en un friso y la obra es ante todo la descripción de unos tipos realizados en una técnica todavía muy naturalista, en *La fragua* estamos ante una



historia que se desarrolla a base de acciones, gestos y expresiones y que se describe mediante un estilo pictórico en el que ha desaparecido cualquier rasgo de tenebrismo.

Se ha discutido mucho sobre el significado profundo de este cuadro. Algunos han pensado que estamos ante una especie de alegoría sobre el arte: Apolo irrumpe con su figura luminosa en el taller para iluminar el mundo de las tinieblas con la luz de las artes mayores. No han faltado quienes, en esta misma línea interpretativa, han advertido las similitudes entre esta obra y *La túnica de José* en lo que se refiere a circunstancias de ejecución, ambición compositiva y número de personajes, y han propuesto una lectura global para ambos cuadros, que reflejarían el tema del poder de la palabra para influir sobre los sentimientos y los comportamientos de los seres humanos, lo que se traduciría en un discurso sobre la superioridad del mundo de las ideas sobre el del trabajo mecánico.

Tras citarse en el palacio del Buen Retiro en 1701, este cuadro aparece en distintos inventarios del Palacio Real hasta que en 1819 ingresó en el Museo del Prado.

DOÑA MARÍA DE AUSTRIA, REINA DE HUNGRÍA

Lienzo, 59,5 x 44,5 cm.

Cat. 1187

Hermana de Felipe IV, nació en El Escorial en 1606 y su destino fue, como correspondía a su estirpe real, el de convertirse en una pieza más del juego de alianzas matrimoniales al que tan aficionadas eran todas las cortes europeas. En su condición de infanta casadera, se pensó en ella para mejorar las relaciones diplomáticas con Inglaterra, lo que dio origen al famoso viaje del príncipe de Gales a Madrid en 1623, del que volvió soltero y sin compromiso pero dueño de alguna magnífica pintura que le regaló su frustrado cuñado. Fracasado ese intento de matrimonio por incompatibilidades religiosas entre los interesados, María fue unos años más tarde prometida a su primo Fernando de Habsburgo, por entonces rey de Hungría y más tarde emperador de Austria. Se casó por poderes en Madrid en 1630, y cuatro años después hizo su propia contribución a esa larga historia de matrimonios entre familiares cuando dio a luz a una niña que acabaría casándose con su tío Felipe IV.

Durante mucho tiempo se ha creído que este cuadro es el que cita Pacheco cuando, al tratar sobre el viaje de su yerno a Italia, escribió que en Nápoles "pintó un lindo retrato de la reina de Hungría, para traerlo a su Majestad", lo que lo fecharía entre el 13 de agosto y el 18 de diciembre de 1630. Estaríamos, pues, ante una obra fruto del deseo del rey de conservar recuerdo visual de la hermana a la que sabía no volvería a ver, y en este sentido podría relacionarse con la multitud de retratos que se hicieron en las cortes europeas con objeto de que los familiares alejados supieran de la evolución física de las personas queridas.

Sin embargo, el hallazgo de un documento fechado a finales de octubre de 1628 relacionado con el encargo a Velázquez de retratos de varios miembros de la familia real (entre ellos el de la infanta María) ha arrojado dudas sobre la datación de esta obra, y aunque esa noticia no aclara si realmente llegó a pintar los cuadros, lo cierto es que los historiadores manejan ambas fechas y acuden a análisis estilísticos para decidirse por una o por otra. Esas mismas dudas se mantienen respecto a la historia de este cuadro en las Colecciones Reales. Se ha pensado que es el que se cita en el aposento de Velázquez a su muerte en 1660, pero la inexistencia de rastros seguros en los inventarios hasta su ingreso en el Museo del Prado impide precisar nada que no sea simplemente constatar que procede de la Colección Real.



VISTA DEL JARDÍN DE LA VILLA MÉDICIS, EN ROMA

Lienzo, 48,5 x 43 cm.

Cat. 1210

VISTA DEL JARDÍN DE LA VILLA MÉDICIS, EN ROMA

Lienzo, 44,5 x 38,5 cm.

Cat. 1211

Estas vistas romanas son dos de los cuadros más singulares, por su tema y su técnica pictórica, de los que forman el catálogo de Velázquez, y aquellos que más han contribuido a sentar la fama de este pintor como precedente de artistas posteriores. Ambos tienen como tema una combinación de arquitectura, vegetación, escultura y personajes vivos que se integran de manera natural en un ámbito ajardinado. La luz y el aire, como repiten incansablemente los críticos, son también protagonistas fundamentales de esos cuadros. También se ha insistido secularmente en la voluntad que parece latir en ellos de plasmar un momento concreto, es decir, de describir unas circunstancias atmosféricas determinadas, lo que ha llevado a la teoría de que nos encontramos ante una representación de la "tarde" y el "mediodía", anticipando lo que haría Monet más de dos siglos más tarde con sus famosas series de la catedral de Rouen. Como motivo común a los dos cuadros, Velázquez utiliza una "serliana" o estructura arquitectónica que resulta de la combinación de un hueco en el centro culminado por un arco de medio punto, flanqueado a ambos lados por sendos huecos adintelados. En un caso se trata de una serliana abierta a través de la cual el cielo y la luz se introducen en la escena, y en el otro está cerrada y actúa como un muro opaco.

Son cuadros que representan de manera fiel otros tantos rincones de la Villa Médicis, uno de los palacios más importantes de Roma. En ellos aparentemente no existe un tema identificable, pues los personajes que los pueblan vagan por el jardín sin interpretar una historia concreta. En un caso, lo que se ha supuesto una lavandera parece extender una sábana sobre la balaustrada, mientras dos hombres abajo conversan quizá sobre la arquitectura que contemplan. A su lado un busto clásico (probablemente un hermes) asoma entre el seto, y en la pared una hornacina con una escultura nos recuerda el prestigio del lugar como depositario de una espléndida colección de estatuaria antigua. En el otro lienzo, un criado o jardinero aparece en primer término dirigiéndose al caballero, mientras, al fondo, un hombre con capa se asoma ante la serliana para mirar el espléndido paisaje de cipreses, cielo y edificios y anticipa algunas de las tan delicadas figuras contemplativas que ha popularizado el Romanticismo nórdico. A su derecha duerme Ariadna convertida en mármol.



Son dos los factores que singularizan estas obras en relación al contexto de la pintura de su tiempo, además de su altísima calidad. En primer lugar, la ausencia de tema. En el siglo XVII el paisaje se convirtió en un género pictórico de relativa importancia, y el Museo del Prado puede dar fe de ello a través de sus espléndidas colecciones francesa, flamenca o incluso española. Sin embargo, muy rara vez la representación de la naturaleza en un lienzo (no así en un dibujo o aguada) se justificaba por sí misma, pues en general debía de estar acompañada de una "historia" mitológica, sagrada, etc. que justificara el cuadro. El paisaje en sí mismo no se consideraba un tema digno de ser representado a no ser que estuviera arropado por una excusa narrativa o fuera una vista urbana o monumental. Hubo, por supuesto, excepciones, tanto en Italia como en Flandes, y entre ellas éstas de Velázquez son aquellas en las que se transmite una visión aparentemente más directa de la experiencia de la naturaleza. A ello contribuye el segundo de los factores que otorgan a estas vistas un estatus pictórico singular: aunque se sabe de artistas, como Claudio de Lorena, que salían al campo a tomar apuntes directos del paisaje en sus cuadernos de dibujo, son rarísimos los casos en los que el pintor se plantaba con sus útiles de pintar delante del motivo y atacaba directamente el lienzo, como hizo Velázquez en estos dos casos.

También resulta muy singular en estas obras el tipo de impresión que se trata de transmitir de la naturaleza: no es una visión inmutable e intemporal de un fragmento de jardín, sino que parece existir la voluntad de reflejar la experiencia de un momento. Para esa difícilísima tarea Velázquez no ha rehuido las dificultades y ha planteado sendas composiciones que le obligaran a hacer un gran alarde de sus habilidades. En el cuadrado con la serliana abierta, por ejemplo, ha utilizado el difícilísimo contraste entre el fondo que actúa como foco de luz y el primer plano sombreado por los árboles para multiplicar los juegos de luces y sombras y crear esa inigualable sensación de vida y animación. Pero, amigo como era de las paradojas y las medias palabras, ha querido jugar también con el contraste entre los dos hombres del primer término, sorprendidos en un momento de su acción, y el hombre que contempla y la estatua que duerme que actúan como contrapunto a tanta fugacidad.

Es muy poco lo que se conoce sobre estas obras, y aunque su sola presencia y su exquisita belleza deberían bastarnos, los investigadores llevan décadas dando vueltas alrededor de ellas. El primer problema que se plantea es el de su propia naturaleza o función como pintura. Algunos pensaron que se trataba de sendos bocetos que haría el pintor con vistas a poder utilizarlos en composiciones más extensas, pero actualmente se tiende a pensar que se trata de cuadros acabados y justificables en sí mismos, pues técnicamente encajan con los usos de su autor. Mayores discrepancias existen en lo que se refiere a las fechas de su ejecución. Está claro que fueron



realizados durante uno de sus dos viajes a Roma, y a partir de esta premisa se han barajado las distintas posibilidades: que fueran ambos del primer viaje, que los hiciera en el segundo, o que la supuesta "tarde" datara del primero y el "mediodía" del segundo.

Los que los datan en el primer viaje aducen que el pintor vivió durante dos meses en Villa Médicis, atraído por su situación sana y aireada y por la posibilidad de estudiar sus estatuas antiguas; que las obras están pintadas sobre una preparación de la llamada "tierra de Sevilla", habitual en las épocas más tempranas de la carrera del artista; o que estilísticamente se trata de paisajes de una madurez similar a la que evidencian cuadros fechados en esos años, como *La túnica de José*, que también realizó en Italia y que muestra una libertad de toque y un interés por los efectos lumínicos y ambientales similares. También llaman la atención sobre un documento de 1634 por el que el protonotario Jerónimo de Villanueva adquirió del pintor para Felipe IV "cuatro paisillos". Por lo demás, estas obras no serían absolutamente excepcionales dentro del ambiente romano de hacia 1630, donde ya existía cierta tradición en la pintura de paisaje (con nombres como Paul Brill) y algunos artistas realizaban obras que en parte recuerdan a las de Velázquez, como Agostino Tassi en los frescos del palacio del Quirinal.

Los defensores de la hipótesis del segundo viaje se apoyan en los caracteres estilísticos de estos lienzos que, a su juicio, encajan mejor dentro de la última fase de la evolución del pintor y revelan un estadio estilístico posterior al que muestran los fondos de los retratos de cazadores. Además, en esos años están documentadas obras en la gruta artificial que muestra uno de los lienzos: el mismo en el que la entrada aparece tapada por unos tablones.

En cualquier caso, se trata de dos obras maestras de la historia del paisaje occidental, que anticipan algunas fórmulas pictóricas del siglo XIX, si bien su valor no ha de hallarse tanto en ese carácter precursor cuanto en su propia calidad como obras de arte en las que su autor ha sabido expresar de una manera original y personalísima su concepción del paisaje no tanto como escenario de una historia cuanto como motivo pictórico modelado por la luz, el color y el aire, por el espacio y el tiempo. Dos pinturas que se cuentan entre las más singulares de un museo repleto de obras sobresalientes, y a las que Eugenio d'Ors se refirió certeramente como aquellas "que todos nosotros hemos querido tanto".

L A S C O M P O S I C I O N E S R E L I G I O S A S

Cristo crucificado

Cristo en la cruz

San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño

La coronación de la Virgen





 8 LAS COMPOSICIONES RELIGIOSAS 8

Velázquez es sin duda el pintor español de su época (aparte de algún bodegonista) en cuyo catálogo tiene menos importancia la temática religiosa, y lo mismo se podría decir si tomamos como motivo de comparación Italia, Bélgica o Francia. Esto es especialmente llamativo cuando comprobamos que la Iglesia era el principal cliente de la mayoría de los artistas y la Biblia y los relatos hagiográficos eran las fuentes de donde éstos extraían la mayor parte de sus historias. Las razones de esto son obvias, y tienen que ver con la fuente de donde procedían sus encargos: la familia real y contados nobles, que reclamaban de él ante todo retratos. De hecho, cuando, en sus años sevillanos, estuvo inmerso en un mercado similar al del resto de sus colegas, tuvo que dedicar gran parte de sus esfuerzos a representar escenas de carácter religioso.

Una vez en la Corte, se especializó en otro tipo de temas y sólo se acercó a la religión cuando hubo un deseo expreso de que lo hiciera por parte del rey y su entorno. El Museo del Prado guarda cuatro composiciones de este tipo de su etapa posterior a su asentamiento en la Corte, y de ellas tres están directamente relacionadas con un encargo regio, mientras que la otra es de dudoso origen y de atribución problemática. Una quinta gran obra religiosa es *La tentación de Santo Tomás*, del Museo Diocesano de Orihuela, cuyo origen quizá se relaciona con un religioso bastante influyente en los medios cortesanos, fray Antonio de Sotomayor.

Aunque a veces se ha utilizado esta parquedad para argumentar una cierta tibieza religiosa por parte del pintor, y se ha llamado la atención sobre la escasez de libros de esta temática en su biblioteca, la verdad es que no existe ninguna prueba que corrobore esta teoría, y por otra parte es difícil encontrar en la sociedad española de la época testimonios de incredulidad, aunque no falten los de heterodoxia. El tema es ambiguo y se presta a la disparidad de interpretaciones. Así, frente a los que dudan de la sinceridad del sentimiento religioso de Velázquez, no faltan quienes ante la contemplación de obras como el *Crucificado*, han afirmado que se trata de uno de los artistas que han sido capaces de transmitir de manera más rotunda y convincente un hondo sentimiento religioso.

8

∩ O B R A S E X P U E S T A S ∩

CRISTO CRUCIFICADO

Hacia 1631-1632

Lienzo, 248 x 169 cm.

Cat. 1167

Estamos ante una de las obras del Museo del Prado más reproducida y que ha originado un mayor número de comentarios, y la que mejor puede ilustrar sobre los cambios de estatus que reciben las pinturas una vez que ingresan en este tipo de instituciones. El rostro sereno y semioculto de este Cristo ha sido una de las imágenes más familiares para los españoles, que lo han visto continuamente reproducido en los recordatorios mortuorios de las personas queridas, o presidiendo muchas de sus aulas escolares. Esta gran fortuna iconográfica se ha visto acompañada de un enorme prestigio literario, pues han sido varios e importantes los autores a los que la contemplación de este cuadro ha servido para reflexionar no sólo sobre el pintor, sino también sobre cuestiones relacionadas con la religión o la condición humana. Y entre ellos, el que lo hizo de una manera más hermosa, intensa y profunda fue Miguel de Unamuno, cuyo *El Cristo de Velázquez* (Madrid, 1920) es uno de los puntos de referencia de la poesía española de este siglo. Su condición de icono nacional también ha sido aprovechada por pintores como Antonio Saura, que ha recreado esta imagen en varios de sus lienzos. Aunque frecuentemente se dice que la aparición de los museos en Europa sirvió para cambiar la función de muchas de las obras contenidas en ellos, que pasaron de ser instrumentos de devoción a objetos de contemplación estética, éste y otros cuadros del Prado (como los de Murillo) prueban que en ocasiones la fama y difusión que proporciona un museo han servido precisamente para multiplicar el prestigio religioso y devocional de ciertas pinturas.

El destino original del cuadro fue el convento de benedictinas de San Plácido, que todavía existe en la madrileña calle de San Roque. La leyenda dice que fue pintado a instancias de Felipe IV, que quiso de esta manera expiar su enamoramiento de una religiosa de ese convento. También se baraja la posibilidad de que fuera encargo del protonotario Jerónimo de Villanueva, que vivía en las cercanías. El caso es que allí permaneció hasta los primeros años del siglo XIX, en que pasó a poder de Godoy. Cuando murió su esposa, la condesa de Chinchón, su yerno eligió esta obra entre los bienes a los que tenía opción como heredero, y en 1829 la regaló a Fernando VII, quien inmediatamente la destinó al Museo del Prado.

Resulta superfluo explicar las razones que han dado tanta fama a la obra, pues son absolutamente evidentes para quien la contempla. Nunca se ha pintado un crucificado con un rigor geométrico mayor que el que proporcionan a éste el doble triángulo que forma la cruz y el Cristo. Por su parte, la anatomía de Jesús, con su



cuidadoso estudio de las proporciones, nos recuerda que para la pintura occidental el cuerpo humano ha sido el canon en función del cual debe medirse la naturaleza entera. Estamos además ante uno de los desnudos más hermosos y logrados de la historia de la pintura, en el que los miembros aparecen suavemente modelados por una tenue luz. Durante unos meses este cuadro convivió con la *Venus del espejo* en la colección de Godoy, y resulta atractivo imaginar juntas estas dos obras maestras: ambas supremas portadoras de un ideal de belleza, pero en una de ellas la carne está al servicio de la transmisión de un contenido erótico, y en la otra ha sido objeto de una sublimación religiosa.

A diferencia de muchas otras interpretaciones del Crucificado, en las que se expresa el dramatismo extremo del martirio y el sacrificio, en la suya Velázquez ha buscado la concentración, la soledad y el silencio, presentándonos a un Cristo inerte, noble, apolíneo en sus proporciones, clavado en una cruz de extraordinaria lisura y destacándose sobre la nada de un fondo oscuro. Lo único que rompe esta retórica de la quietud y el silencio es el halo luminoso que rodea su rostro, inolvidablemente oculto entre la melena y la barba. La serenidad y equilibrio de esta obra tienen precedentes en escultores sevillanos de la época, como Martínez Montañés, y a ellas contribuye el hecho de que Cristo está clavado con cuatro clavos, un recurso iconográfico que ya aparece en Durero y que fue muy alentado por Francisco Pacheco, suegro del pintor e impulsor de una auténtica campaña de promoción de esta forma de representación.

En cuanto a la fecha de ejecución de la obra, los estudiosos barajan los años comprendidos entre 1628 y 1635, y la mayoría se inclinan hacia 1631-1632, debido a las similitudes con los desnudos de *La fragua de Vulcano*.



CRISTO EN LA CRUZ

1631

Lienzo, 102 x 57 cm.

Firmado: "D^o. Velázquez fa. 1631".

Cat. 2903

Uno de los últimos cuadros relacionados con Velázquez que ha ingresado en el Museo del Prado es éste, que perteneció al convento madrileño de las Bernardas del Santísimo Sacramento hasta que, agradecidas por la reconstrucción del templo tras la Guerra Civil, lo donaron en 1946 al Estado, que lo destinó al Prado.

Frente a la absoluta unanimidad sobre su autoría y sobre sus extraordinarios méritos que existe respecto al *Cristo de San Plácido*, éste ha dividido mucho a los historiadores, entre los que hay algunos que no lo consideran obra autógrafa de Velázquez. Entre los argumentos esgrimidos en favor de la paternidad velazqueña figura la firma, si bien no deja de extrañar que un pintor tan poco amigo de dejar constancia de su nombre en sus cuadros haya querido hacerlo en una obra sin duda menor y de pocas pretensiones. También se esgrimen sus evidentes semejanzas anatómicas con el destinado a San Plácido, o la presencia de los cuatro clavos, que fue una singularidad iconográfica muy relacionada entonces con artistas del círculo de Pacheco, como su yerno o Alonso Cano. Algunos han hallado relaciones cromáticas con *La túnica de José* y *La fragua de Vulcano*, dos obras próximas cronológicamente a la fecha que figura en la firma.

Otros creen que, si bien relacionable con el entorno de Velázquez, se trata de una obra muy inferior a sus capacidades, con un fondo construido incluso con cierta torpeza, y que quizá fue realizada por el taller del pintor. Los estudios técnicos realizados en los últimos años aconsejan también ser escépticos acerca de la plena autoría velazqueña.

SAN ANTONIO ABAD Y SAN PABLO,
PRIMER ERMITAÑO

Lienzo, 261 x 192,5 cm.

Cat. 1169

El palacio del Buen Retiro se concibió como villa suburbana en la que abundaban las referencias a la naturaleza. En algunos casos esas alusiones se llevaban a cabo mediante espléndidas series de paisajes clasicistas de Claudio de Lorena, Poussin, Dughet, etc.; mientras que en otros se hacían explícitas a través de los extensos jardines que rodeaban el edificio y que en gran parte todavía subsisten. En ellos no podían faltar las referencias religiosas, que tomaban la forma de ermitas diseminadas por el lugar. La alusión a la vida eremítica era un tópico de la cultura española de la época, y encarnaba la aspiración a una vida tranquila, libre de ambiciones terrenales y en contacto con la naturaleza. En cierto sentido era la respuesta católica al *beatus ille* horaciano. Y aunque eran raros aquellos que, como el militar Alonso de Contreras, llegaron a ejercer el oficio de ermitaño, la sociedad cortesana gustó mucho de mantenerse cerca de ese tema a través de la literatura, las series iconográficas o la propia visita ocasional a esos lugares.

Para una de estas ermitas, la de San Pablo, pintó Velázquez este magnífico lienzo, que encarna mejor que cualquier otro esa asociación entre naturaleza, estoicismo y vida eremítica tan frecuente en la cultura del momento. Narra distintos episodios de la vida de los santos Antonio Abad y Pablo Ermitaño: el periplo de aquél para encontrarse con éste, guiado por un centauro y un sátiro; su insistente llamada a la puerta de su cueva; la reunión de ambos con el milagroso transporte de la doble ración de comida por un cuervo; y la oración de Antonio ante el cadáver de su compañero de santidad. Esta conjunción de acciones en una sola escena vulnera los principios elementales de la composición clásica, pero la sutileza narrativa con que están hilvanadas aporta gran frescura a la obra. En el cuadro se subraya la relación entre naturaleza y vida eremítica concediendo a aquélla un gran protagonismo en la composición. Sin embargo no es posible afirmar, como suele hacerse, que estemos simplemente ante un paisaje con una excusa narrativa. Si del cuadro extrajéramos a todos sus personajes nos quedaría una obra con un significado muy distinto, pues habría desaparecido la sutil referencia que se hace a la naturaleza como marco propicio para la vida tranquila, meditativa y verdadera.

El tema del cuadro aparece citado frecuentemente en los relatos hagiográficos. Así relata, por ejemplo, la *Leyenda dorada* el episodio del cuervo: "A la hora de la





comida presentóse en la celda un cuervo llevando en su pico doble ración de la acostumbrada. Pablo explicó a su sorprendido compañero que todos los días Dios, por medio de aquel cuervo, traíale un pan, pero que en aquella ocasión hábale enviado dos, porque dos eran los comensales”.

La obra es de una frescura y de una valentía extraordinarias, y denota por parte de su autor una seguridad tal en sus propios medios que durante mucho tiempo se consideró su última pintura, aquella en la que culmina toda una carrera dedicada a investigar la manera de introducir la luz, el aire y la vida en un trozo de lienzo. Sin embargo, últimamente se tiende a fechar en los años inmediatamente posteriores a 1634, año en que se estaba reamueblando el interior de la ermita de San Pablo. Para entonces probablemente ya había realizado las vistas de Villa Médicis y el fondo de paisaje de *La túnica de José*, en todos los cuales expresa una concepción del paisaje similar a la que aparece aquí. Sin embargo, mientras las *Vistas* se pintaron directamente ante el motivo, éste es un cuadro realizado en el estudio que debe mucho al conocimiento de estampas y pinturas de maestros ajenos. Se han señalado así sus



relaciones, entre otros, con Durero, con Patinir o con un fresco del mismo tema realizado por Lanfranco y que se conserva en Santa Maria dell'Orazione de Roma.

El pintor supo hacer uso de todas esas influencias y fundirlas para crear un cuadro inconfundiblemente personal, en el que los objetos y los personajes aparecen envueltos en una luz vivificadora. En palabras del pintor escocés David Wilkie, en este cuadro está "el mismo sol que estamos viendo y el aire mismo que respiramos, y el verdadero espíritu de la naturaleza". Desde sus años sevillanos, Velázquez fue un maestro en la explotación de las infinitas posibilidades que da el uso adecuado de una corta gama de colores. En este caso, limita su paleta a los verdes, azules y grises, con algunos toques de negro, para transmitir más fielmente la experiencia del paisaje.

La obra se cita en la ermita de San Antonio de los Portugueses, también en el Retiro, hacia 1660, y en 1772 ya estaba en el Palacio Real de Madrid, desde donde ingresó en el Museo del Prado en 1819.

LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN

Lienzo, 178,5 x 134,5 cm.

Cat. 1168

A este cuadro se refiere Antonio Palomino, uno de los primeros biógrafos de Velázquez, en 1724, indicando que fue realizado para el oratorio del Cuarto de la Reina del Alcázar de Madrid, por los mismos años en que pintó *Las lanzas*. Aunque la pintura no fue citada en ningún inventario conocido de ese palacio hasta 1734, en general se admite como buena la información de ese escritor sobre su destino primero. Sin embargo, como es habitual, los especialistas no se ponen de acuerdo en lo que se refiere a su fecha, lo que no es tanto índice de la disparidad de criterios de los críticos cuanto aviso de la imposibilidad de estudiar el catálogo de Velázquez a base de lo que hoy entendemos como términos "evolutivos". Algunos lo creen de las últimas obras de su autor, otros (basándose en que el pintor zaragozano Jusepe Martínez tiene una obra de 1644 aparentemente inspirada en ésta) lo fechan a principios de los años 40, y hay quien lo data hacia 1645-1648, dadas sus similitudes con *Las hilanderas* o *La Venus del espejo*.

Como precedentes formales se han apuntado pinturas y estampas de varios autores, como El Greco, Durero, Martin de Vos o incluso Rubens. Respecto a El Greco, se ha pensado en composiciones del mismo tema actualmente en el Museo del Prado, en el hospital de la Caridad de Illescas (Toledo) y en la capilla de San José de Toledo. En cuanto a Durero, el modelo aducido es una de sus estampas, que influyeron también en otras obras del pintor; y en lo que se refiere a Martin de Vos, tiene un cuadro con una composición con semejanzas con ésta, que fue difundida a través del grabado por Jan Sadeler y Karel de Mallery. Pero como siempre en Velázquez, este tipo de filiaciones sirve sobre todo para admirarnos de lo muy personal que fue su transformación de modelos ajenos. El tema, que propiciaba un tratamiento dinámico de la composición, se resuelve aquí de una manera extraordinariamente reposada, a lo que contribuye el rigor geométrico con que están dispuestas las figuras, las actitudes de las mismas o el sentido unitario que otorga al cuadro el gran protagonismo de rojos y ocre. Se trata de una de las pinturas más serenas y equilibradas de su autor, y se emparenta con algunas de sus mejores obras religiosas en lo que tienen de llamada a la meditación sosegada e íntima. En este sentido, constituye pareja inmejorable del *Cristo crucificado* de San Plácido.

Se ha señalado muy agudamente la posible existencia de una sutil alusión al Corazón de María, que era una de las devociones en boga durante la época en la que se pintó este cuadro. La forma en la que se disponen los personajes sagrados y



los tonos rojizos de sus vestiduras evocan, efectivamente, el músculo cardíaco. A esta interpretación contribuye también el que la Virgen se lleve su mano derecha al pecho.

Tras el incendio del Alcázar en 1734 el cuadro fue depositado en el convento de San Gil, de donde pasó al Palacio Real y de allí al Museo del Prado en 1819.

C O R T E S A N O S , A R T I S T A S
Y O T R O S R E T R A T O S

Don Diego del Corral y Arellano

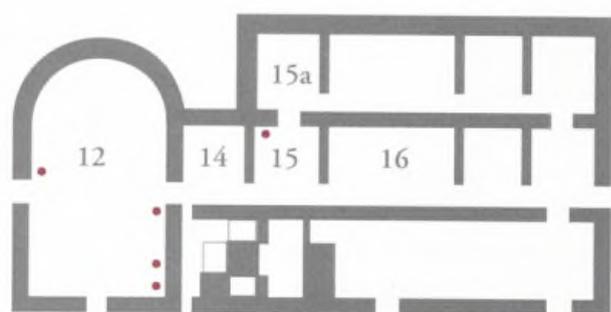
Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, y su hijo don Luis

Juan Martínez Montañés

Una sibila (supuesto retrato de doña Juana Pacheco)

Don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares



*V* CORTESANOS, ARTISTAS Y OTROS RETRATOS *V*

Aunque Velázquez fue un pintor que trabajó preferentemente para su rey, que fue el destinatario de la mayor parte de sus obras desde su asentamiento en Madrid, una sección de su producción estuvo destinada a clientes a los que podríamos llamar particulares, aunque todos ellos con el común denominador de su estrecha cercanía a la Corte. Para algún poderoso aristócrata realizó composiciones ambiciosas de temática mitológica, como *Las hilanderas* o *La Venus del espejo*, pero la mayor parte de sus encargos privados fueron retratos, que era el género en el que se había especializado. Se trataba de un tipo de cuadros cada vez más consumido por la sociedad urbana española, cuyos miembros, a imitación de los reyes, desarrollaron un extendido gusto por estas imágenes a través de las cuales dejaban constancia de sus rasgos y de su posición social. La novela o el teatro de la época abundan en

testimonios que prueban hasta qué punto los retratos eran objetos con los que convivían cotidianamente los habitantes de nuestras ciudades, que veían en ellos unos objetos capaces de procurarles prestigio.

El empleo de Velázquez al servicio del rey constituiría para sus posibles clientes privados una garantía de excelencia, y teóricamente serían muchos los deseos de tener una efigie realizada por el mismo artista para el que posaba el monarca. Sin embargo, la documentación apenas se refiere a ello. Hay que tener en cuenta que el estilo de Velázquez, aunque hoy universalmente admirado y en su época muy apreciado por Felipe IV, no era entonces entendido por todos, y de ello existe una conocida anécdota transmitida por el tratadista Jusepe Martínez, que refiere el disgusto de una dama aragonesa ante el retrato que le hizo el sevillano. Incluso Cassiano dal Pozzo, uno de los más importantes intelectuales romanos de la primera mitad del siglo y conocido como gran protector de artistas, manifestó su gusto por los retratos secos y correctos de Juan van der Hamen y su escaso aprecio por los de Velázquez. El caso es que los retratos cortesanos de éste, lejos de tener como modelos únicamente a los miembros más importantes del entorno del rey, presentan una curiosa variedad en lo que se refiere a la procedencia social de sus personajes. Es verdad que entre ellos figura nada menos que el válido conde duque de Olivares, del que conservamos varios retratos, o un príncipe como Francesco d'Este, duque de Módena, que se hizo pintar cuando pasó por Madrid, pero también personas pertenecientes a la pequeña y mediana nobleza y lo que podríamos llamar "altos funcionarios", como don Diego del Corral y su mujer, Juan Mateos, Pedro de Berberana, el anónimo caballero de Santiago del Museo de Dresde o Francisco Bandrés de Abarca, también caballero de Santiago y miembro de la casa del cardenal infante don Fernando. No faltan tampoco artistas a los que retrató aprovechando su paso por la Corte, como el escultor andaluz Martínez Montañés; y existe alguna efigie femenina de inquietante personalidad de la que no conocemos su rango o su nombre, como la *Dama del abanico*.

Con todo ello, se puede decir que si bien Velázquez nos ha legado la más completa y exacta imagen de dos de los sectores más importantes de la sociedad cortesana en tiempos de Felipe IV (la familia real y los bufones), podemos lamentar que sus ocupaciones laborales o el desinterés de la clientela hayan impedido que hiciera lo mismo con muchos de los otros grupos sociales que integraban la Corte.

8

V O B R A S E X P U E S T A S *V*

DON DIEGO DEL CORRAL Y ARELLANO

Hacia 1631

Lienzo, 205 x 116 cm.

Cat. 1195

DOÑA ANTONIA DE IPEÑARRIETA Y GALDÓS, Y SU HIJO DON LUIS

Hacia 1631

Lienzo, 205 x 115 cm.

Cat. 1196

Una parte destacada de las personas con las que tenía que tratar cotidianamente Velázquez en el cumplimiento de sus funciones palaciegas serían personajes pertenecientes al mundo del alto funcionariado y de servidores cualificados de la Corte. Él mismo dirigía sus propias aspiraciones sociales a la pertenencia a ese grupo profesional en el que acabaría integrándose. De algunos de sus miembros nos ha dejado retratos, y entre ellos el Prado guarda estos de Diego del Corral y de su esposa Antonia de Ipeñarrieta. El primero había nacido en Silos en 1570 y murió en Madrid en mayo de 1632 después de ejercer importantes oficios relacionados con la jurisprudencia: fue así oidor del Consejo de Castilla y catedrático en Salamanca, e intervino en algún sonado juicio, como el que llevó a don Rodrigo Calderón a la horca. En 1627 se casó con Antonia de Ipeñarrieta, que había nacido en Madrid entre 1599 y 1603, era viuda de otro jurisconsulto y dentro de la jerarquía palaciega ocupaba un lugar en la servidumbre del príncipe Baltasar Carlos.

Aunque no conociéramos la identidad de los retratados, los datos que aporta Velázquez en sus pinturas son suficientes para situarlos con cierta precisión en la escala social. La cruz de Santiago que luce en su pecho don Diego delata su origen noble, y tanto el bufete como la toga o los papeles que sostiene en las manos son testigos de su empleo al servicio de la justicia. Nada es gratuito en este tipo de retratos, y todos los elementos aportan información no tanto sobre la personalidad individual del modelo, cuanto sobre su rango. Tratándose de un personaje perteneciente a una sociedad tan estamental como la española, organizada según un sistema muy codificado de privilegios, es natural que aparezcan referencias claras a esos privilegios, que son símbolos absolutos de integración en el orden social. Así, el sombrero de alto copete que descansa sobre la mesa alude a la posibilidad que su dueño tiene de cubrirse. En cuanto a su mujer, el hecho de que apoye su mano izquierda en una silla lejos de ser un dato gratuito o un simple recurso compositivo es una alusión a su derecho a sentarse.



Se trata de dos retratos de gran calidad cuyo autor da prueba en ellos de su sabiduría para sacar el mayor partido a una gama muy limitada de recursos cromáticos y compositivos. Son figuras simples, muy bien asentadas en un espacio indeterminado mediante la estructura cónica de sus cuerpos, que se ven acompañadas por los elementos retóricos imprescindibles, y que basan su eficacia comunicativa en el contraste entre el sobrio entorno general y los focos de luz y expresividad que constituyen rostros y manos.

Son varias las dudas de carácter técnico, iconográfico y cronológico que plantean estos dos cuadros. La existencia de un recibo fechado en 1624 por el que doña Antonia encargaba al pintor los retratos del rey, del conde duque de Olivares y de su primer marido, y el hecho de que éste fuera también jurisconsulto y caballero de Santiago han llevado a pensar que estamos ante un retrato de ese año modificado para adaptarlo a la fisonomía del segundo esposo. Sin embargo, el análisis estilístico invita a rechazar esta hipótesis, por cuanto revela una técnica cercana a la de los inicios de la década de los treinta. En todo caso ha de ser anterior al 20 de mayo de 1632, fecha de la muerte del modelo, pues no resulta creíble que nos encontremos ante un retrato póstumo.

En cuanto al cuadro compañero, ha habido dudas en la identificación del niño. Como se ha señalado más arriba, doña Antonia sirvió en la casa del príncipe Baltasar Carlos y, como era normal para la mayoría de los servidores, le estaba prohibido llevarlo de la mano. Esto llevó a pensar que estamos ante un retrato del príncipe. Sin embargo, el asiento de los bienes de dos de los hijos del matrimonio en 1688 aclara que se trata de Luis, uno de sus dos hermanos que llevaron ese nombre.

Ambos cuadros se citan en el palacio de los Corral de la villa guipuzcoana de Zarauz. Allí permanecieron hasta que a mediados del siglo XIX pasaron a Madrid, donde los heredó la duquesa de Villahermosa, quien en 1905 los legó al Museo del Prado, de manera que se trata de dos de las escasas pinturas de Velázquez que han ingresado en el Museo por vías distintas a la de las Colecciones Reales.



JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS

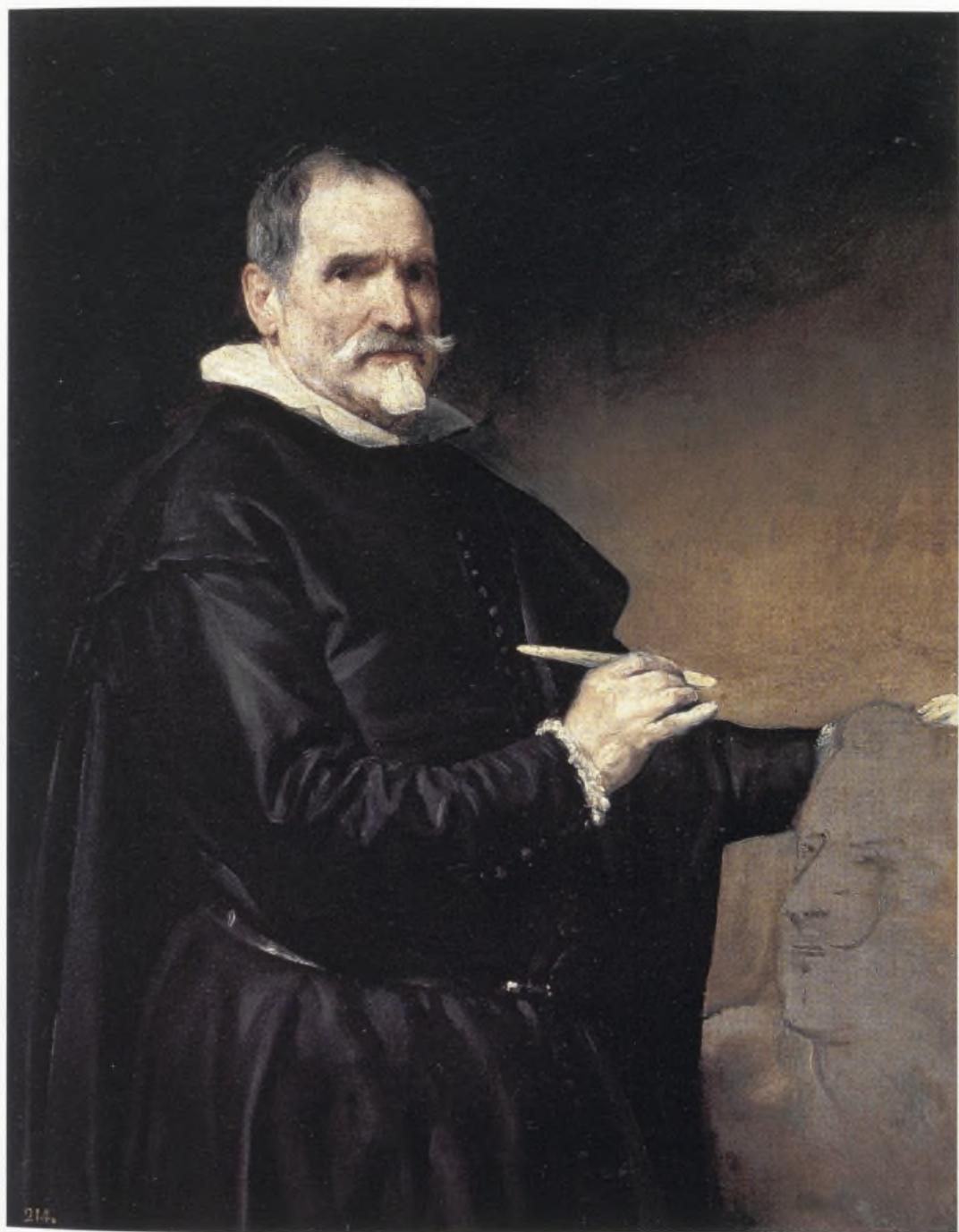
1635-1636

Lienzo, 109 x 107 cm. 88

Cat. 1194

Esta obra llegó al Museo del Prado desde las Colecciones Reales, donde se cita a finales del siglo XVIII. Representa a un escultor que aparece modelando (se ha sugerido que en cera) una cabeza de Felipe IV, y constituye uno de los retratos de artistas más importantes de la pintura española del siglo XVII, por cuanto además de tener gran calidad es un auténtico manifiesto sobre la imagen que querían propagar de sí mismos los artífices. El escultor mira fijamente al espectador, de manera que es más importante su expresión y su rostro (donde se aloja la Idea) que su actividad manual; además, aparece con unas vestiduras que contradicen cualquier rastro "artesanal" y se dedica a una de las actividades socialmente más útiles en las que podía emplearse un artista: el retrato de los rasgos de su rey, con lo que hacía un importante servicio propagandístico. A este respecto hay que recordar que el estatus del artista en la sociedad española del siglo XVII era todavía ambiguo, y los pintores y escultores tenían que luchar constantemente por ver reconocida una dignidad social que en muchas ocasiones les era negada. El tema late en las mejores producciones pictóricas, como *Las meninas* o, según algunos, *Las hilanderas*, y dio origen a una amplísima literatura escrita por teóricos de arte, poetas, dramaturgos, etc.

Se ha discutido mucho la identidad del modelo. Periódicamente algún historiador sostiene que se trata de Alonso Cano, y para ello se utilizan argumentos como el ropaje que viste, que se ajustaría a la dignidad sacerdotal que alcanzó este artista en los años cincuenta. De ser así, debería datarse en torno a 1658, cuando hizo un viaje a Madrid. Son más numerosos, sin embargo, los que piensan que se trata de Juan Martínez Montañés, uno de los más importantes escultores de la generación anterior a Velázquez. A favor de esta identidad juega el parecido con un retrato seguro y otro supuesto del mismo, y, sobre todo, el hecho de que el escultor fue llamado a la Corte para realizar un busto del rey que se quería enviar a Florencia con objeto de que Tacca fundiera el retrato ecuestre que hoy adorna la plaza de Oriente de Madrid. De ser así, que es lo más probable, el cuadro se dataría entre junio de 1635 y enero de 1636. En cualquier caso, tanto Cano como Martínez Montañés eran escultores muy conscientes de su dignidad intelectual, que dejaron muchas pruebas de su orgullo profesional y que cuadran muy bien con la imagen del artista autosuficiente que nos ha transmitido Velázquez en este lienzo.



UNA SIBILA (SUPUESTO RETRATO DE DOÑA JUANA PACHECO)

Hacia 1631-1632

Lienzo, 62 x 50 cm.

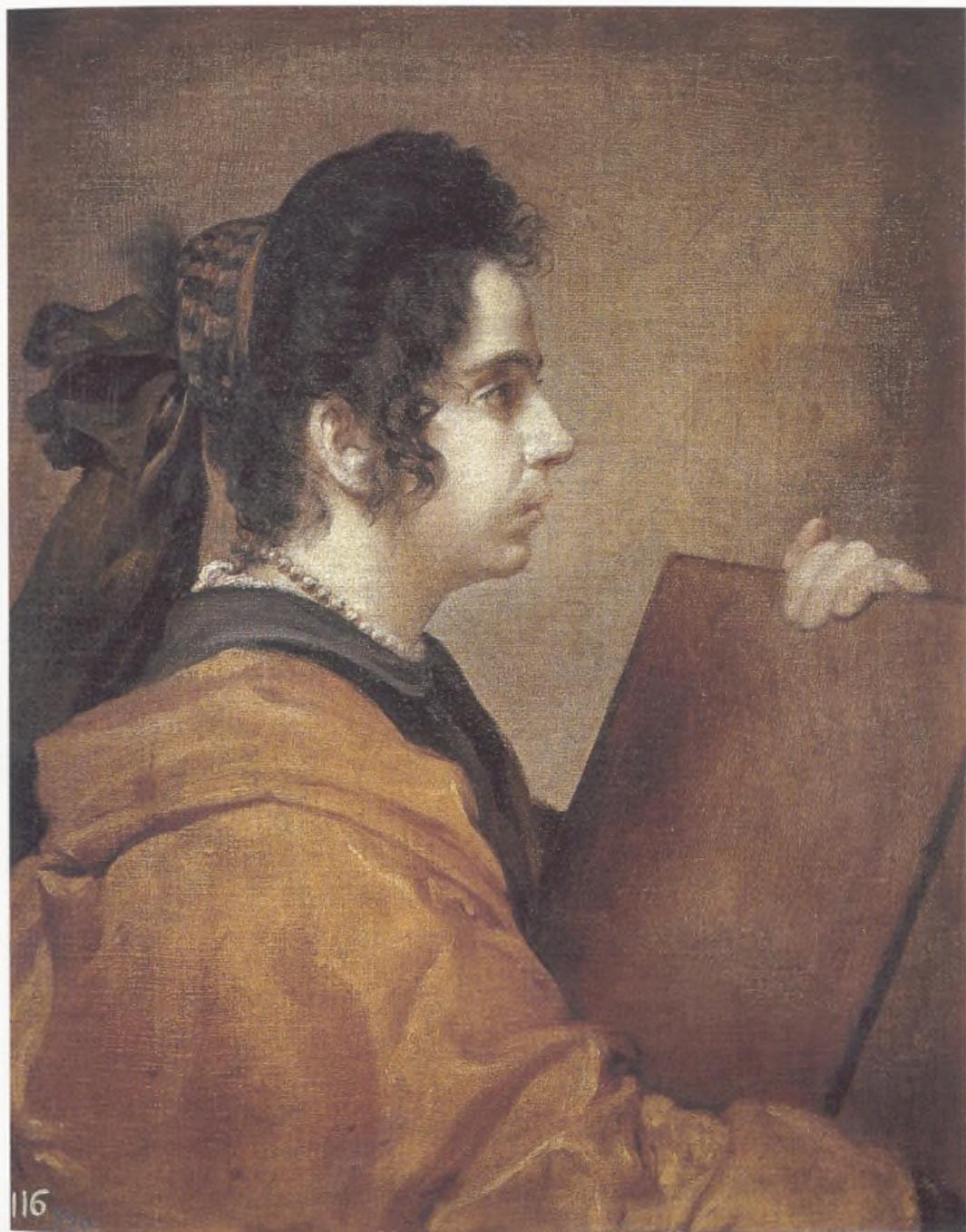
Cat. 1197

En el empeño por parte de algunos críticos e historiadores de otorgar a los protagonistas de los cuadros de Velázquez una personalidad concreta y a ser posible relacionable familiarmente con el pintor, le llegó el turno también a este cuadro que en 1746 fue inventariado como "la mujer de Velázquez". Desde entonces han sido varios los autores que han acogido como buena esa identificación y han buscado argumentos que la prueben. El principal (aparte del precedente dieciochesco) es el carácter verídico de los rasgos de la modelo, que invita a suponer que estemos ante un retrato. También se ha llamado la atención sobre el aire de familia que guarda con otras figuras del pintor, como uno de los ángeles de la parte superior de *La imposición de la casulla a San Ildefonso* (Ayuntamiento de Sevilla). Sin embargo, no existen pruebas concluyentes que avalen esa teoría, que se contradice además con el hecho de que en 1631-1632 (cuando supuestamente fue pintado el cuadro) Juana Pacheco contaba con unos 28 años, que era una edad ya adulta para los parámetros de la época.

Tampoco hay acuerdo sobre el asunto que representa. Se ha supuesto que se trata de una sibila porque con su mano izquierda sostiene lo que se cree sería una tablilla en la que escribiría sus premoniciones del Nuevo Testamento. Además, se ajusta a los modelos iconográficos habituales en este tipo de representaciones, con la mirada dirigida al infinito en busca de inspiración. Sin embargo, hay quien piensa que estamos ante una representación de Clío, la musa de la Historia, o incluso ante una alegoría de la Pintura.

El cuadro, por su factura y su gama temática, se emparenta con obras de principios de los años treinta, como *La túnica de José*, y es uno de los muchos ejemplos del interés de Velázquez por inmiscuir referencias de la vida cotidiana (en este caso el rostro de una mujer reconocible) en obras de carácter histórico y alegórico.

La obra fue adquirida por Isabel de Farnesio después de 1714 y se cita en La Granja entre 1746 y 1794. En 1814 estaba en el Palacio Real de Madrid, desde donde ingresó en el Museo del Prado en una fecha indeterminada anterior a 1843.



116

DON GASPAR DE GUZMÁN, CONDE DUQUE DE OLIVARES

Lienzo, 314 x 240 cm.

Cat. 1181

El conde duque de Olivares (Roma, 1587-Toro, 1645) fue la figura más importante de la primera parte del reinado de Felipe IV, con quien le separaban 18 años de edad y de quien se convirtió en favorito desde su mismo acceso al trono en 1621. Hombre de aguda inteligencia, fuerte tenacidad y gran instinto político, se las arregló para llevar personalmente las riendas del gobierno durante dos décadas, y para mantener entretenido al monarca en asuntos a veces alejados de sus obligaciones de hombre de Estado. Todo ello le convirtió en el personaje más poderoso del país hasta su caída en desgracia en 1643, tras la grave crisis política en la que se sumió la nación.

Olivares fue uno de los puntos de referencia de la biografía de Velázquez, por cuanto a él probablemente le debe su introducción en la Corte y una protección que se supone constante. Entre las causas de ello se ha citado el interés del conde duque de hacerse rodear por personas afines que tenían en común su vinculación con Andalucía, de donde procedía él mismo. De esa relación quedan como testigos varios retratos, entre los que destacan especialmente los que lo representan de pie a mediados de los años veinte y este ecuestre. Todos ellos tienen en común sus similitudes con efigies de Felipe IV: los primeros con el retrato del Museo del Prado (1182) donde aparece igualmente de pie, en un espacio neutro, arrimado a una mesa y portando atributos de su poder y dignidad; y éste con la efigie ecuestre destinada al Salón de Reinos.

Rey y valido aparecen en sus respectivos retratos ecuestres montados "en corveta", es decir, con la cabalgadura únicamente asentada sobre sus cuartos traseros, que es la misma posición que toma la estatua ecuestre de Felipe IV de Tacca. No se trata de una simple fórmula compositiva, sino que está dotada de un profundo significado que es posible descifrar a través de libros de emblemas y otras formas de literatura: se trataba de la expresión máxima de mando y de poder; pero no aludía sólo a un poder de carácter exclusivamente militar, pues también connota significados morales y políticos, como la capacidad de gobernarse a sí mismo. A diferencia del retrato de Felipe IV, en el que el monarca avanza majestuoso y sereno, en éste el favorito se representa arrogante e impetuoso, a lo que contribuye también la posición girada de caballo y jinete o la mayor viveza y variedad de color. La existencia de este retrato es en sí misma prueba del poder de su modelo, por cuanto nadie que no hubiera alcanzado su posición privilegiada en la Corte hubiera osado hacerse pintar gobernando un caballo en corveta, en una posición semejante a la de su rey.



Se discute mucho la fecha de ejecución del cuadro. Los que piensan que el acontecimiento bélico del fondo es la batalla de Fuenterrabía lo datan a partir de 1638, que es cuando tuvo lugar ese suceso en el que, por cierto, no estuvo presente Olivares. Muchos creen, sin embargo, que el humo y la batalla son simplemente alusiones genéricas a la condición de general del conde duque, que se expresa también mediante su banda y su bastón de mando. Los partidarios de esta interpretación manejan los años en torno a 1634, es decir, los mismos en los que se estaba trabajando para el Salón de Reinos del Buen Retiro. A este respecto, se han señalado las grandes semejanzas entre esta composición y el general que aparece en primer término de *La toma de Brisach*, de Jusepe Leonardo, que se han tratado de explicar argumentando que una obra deriva de la otra o que ambas proceden de una estampa de Tempesta.

El cuadro perteneció al conde duque y a sus descendientes hasta mediados del siglo XVIII, en que se cita en la casa del marqués de la Ensenada, a quien la adquirió Carlos III en 1769. Desde entonces permaneció en el Palacio Real hasta que en 1819 ingresó en el Museo del Prado.

E L S A L Ó N D E R E I N O S

Las lanzas, o La rendición de Breda

Felipe III, a caballo

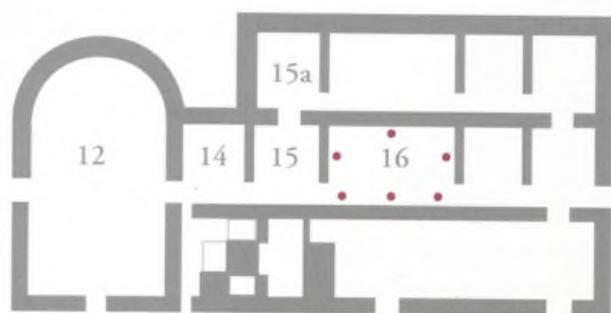
La reina Margarita de Austria, a caballo

Felipe IV, a caballo

La reina doña Isabel de Francia, a caballo

El príncipe Baltasar Carlos, a caballo





W EL SALÓN DE REINOS *W*

Uno de los episodios fundamentales relacionados con la gran actividad artística que generó la Corte española en los años treinta fue la construcción y decoración del palacio del Buen Retiro, una villa suburbana destinada a los ocios del rey y sus allegados que empezó a levantarse a partir de 1629 en terrenos colindantes con el monasterio de San Jerónimo el Real. Era un espacio fundamentalmente para el placer, abundante en jardines, estanques, ermitas y plazas donde celebrar grandes fiestas, que fue levantado a iniciativa del conde duque de Olivares para desviar la atención del rey y poder ocuparse con más libertad de llevar las riendas del gobierno. Aunque su arquitectura era más bien mediocre, como corresponde a la premura con que se realizó, se hallaba decorado con una impresionante colección de pinturas, generalmente dispuestas en forma de series. El edificio no sólo contenía galerías

de paisajes, un coliseo para las representaciones teatrales y otros lugares para el ocio del rey y de su corte, sino que también incluía uno de los salones con mayor importancia protocolaria y mayor densidad de significación política que podían exhibir los palacios reales. Se trataba del llamado Salón de Reinos, que era una gran sala de 34 x 10 metros en planta y ocho metros de altura, situada en el centro del cuerpo septentrional del palacio. En la actualidad acoge parte del Museo del Ejército, y de aquí a unos pocos años está previsto que se integre en el Museo del Prado.

La decoración de ese lugar proponía un discurso pictórico muy coherente sobre la monarquía española. Además de una serie de pinturas murales entre las que destacaban los escudos de los distintos reinos de la monarquía española (y de ahí su nombre), incluía numerosos cuadros que se disponían en series complementarias en cuanto a sus significados. Así, en los lados menores del rectángulo que formaba el salón aparecían los retratos ecuestres de Felipe III, Margarita de Austria, Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos, todos ellos pintados por Velázquez. Es decir, se afirmaba la idea de continuidad dinástica mediante la presencia de los reyes actuales, sus predecesores inmediatos y su heredero. En las paredes laterales se sucedían doce grandes cuadros de batalla. Sus autores eran todos artistas que trabajaban en España, como Juan Bautista Maíno, Eugenio Cajés, Vicente Carducho, Jusepe Leonardo, Antonio de Pereda, Francisco Zurbarán o Diego Velázquez, que estaba representado por *La rendición de Breda*. Los once cuadros que se conservan pertenecen al Museo del Prado, fueron ejecutados entre 1633 y 1635 y tienen como particularidad el hecho de que recrean sucesos bélicos sucedidos más o menos recientemente, pues dos de ellos ocurrieron en 1622, cinco en 1625, uno en 1629 y otros cinco en 1633. También se caracterizan por el uso de un lenguaje narrativo que huye de la alegoría y busca la exactitud histórica. Era una manera de reafirmar gráficamente el poderío militar que todavía conservaba la monarquía, en vísperas de unas décadas funestas en ese aspecto. Pero a través de estas escenas de batalla no se trataba únicamente de afirmar la potencia bélica, sino que hubo también un intento de propagar una imagen de España como potencia justa que sabe utilizar la clemencia para con los vencidos. El discurso que conformaban los escudos de armas, los retratos reales y las batallas victoriosas se complementaba con diez escenas que narraban los "trabajos" de Hércules. Fueron realizadas por Zurbarán en torno a 1634 y se disponían entre los cuadros de batalla, si bien los historiadores discrepan sobre su ubicación concreta.

La presencia reiterada del héroe mitológico en el Salón de Reinos se justifica sobradamente si tenemos en cuenta que se le consideraba el fundador de la monarquía española; y de hecho, la célebre divisa "Non plus ultra" que forma parte del escudo español

tiene su origen en ese personaje. A través de él no sólo se completaba el discurso genealógico que formaban los retratos ecuestres, sino que se exponían al público las virtudes que debían regir el comportamiento del príncipe. A este respecto hay que recalcar el hecho de que en la teoría política de la época el oficio del rey no sólo llevaba asociada una larga serie de privilegios, sino que también se relacionaba con unas responsabilidades concretas hacia los súbditos. Por eso, en la mayor parte de los discursos iconográficos de carácter alegórico relacionados con la monarquía española no faltan alusiones a las virtudes que legitiman para el ejercicio del poder. Y frecuentemente estas referencias se realizaban a través del héroe mitológico por excelencia: Hércules, que mediante sus "trabajos" ejemplificaba la astucia, la prudencia, la fidelidad, el sentido del deber, la abnegación, etc.

El Salón de Reinos fue la empresa decorativa basada en un programa de exaltación política más importante realizada durante el reinado de Felipe IV. Gran parte de la eficacia de ese discurso la debe a que fue concebido de forma global y de una vez; pero el papel fundamental que juega en la creación de una memoria histórica nacional no procede tanto de su coherencia iconográfica, como de la intervención de Velázquez, que además de cinco grandes retratos ecuestres de las personas reales, pintó para ese lugar el que se puede considerar uno de los "iconos" nacionales: *Las lanzas*, que durante mucho tiempo ha servido para dar forma visible a los distintos tópicos creados en torno a la hegemonía militar española en Europa.

§



Œ O B R A S E X P U E S T A S *Œ*

LAS LANZAS, O LA RENDICIÓN DE BREDA

1634-1635

Lienzo, 307 x 367 cm.

Cat. 1172

La pintura, una de las más famosas de su autor, narra el momento en el que Ambrosio Spínola, general genovés al mando de los tercios de Flandes, recibe del gobernador holandés Justino de Nassau las llaves de la ciudad de Breda, rendida tras un largo asedio. Ese hecho ocurrió el 5 de junio de 1625 y se consideró en su momento un episodio clave de la larga guerra que mantuvieron los españoles para evitar la independencia holandesa.

El cuadro, que se pintó antes de finales de abril de 1635, representa uno de los hechos históricos más importantes que se reproducían en el Salón de Reinos y de entre todos es aquel en el que su autor revela una actitud más personal hacia la narración histórica. La importancia del suceso había generado un número importante de obras literarias y artísticas que lo ensalzaban, en una campaña propagandística que demuestra hasta qué punto la monarquía española era todavía capaz de activar los mecanismos de autoexaltación. El tema fue objeto de destacadas estampas de Callot, de varios cuadros de Peeter Snayers (Museo del Prado), de una magnífica narración histórica del jesuita Hermann Hugo (la llamada *Obsidio bredana*) ilustrada con varios grabados, y de una comedia de Pedro Calderón de la Barca, *El sitio de Breda*.

Esta obra teatral se relaciona muy estrechamente con la pintura de Velázquez, y no sólo porque éste se inspiró en alguna de sus escenas, sino también porque ambas participan de un espíritu y una ideología afines que sirven para singularizarlas respecto a otras narraciones literarias y pictóricas de sucesos bélicos. A diferencia de la mayor parte de los cuadros de batallas contemporáneos (incluyendo muchos de los del Buen Retiro), en el suyo Velázquez no se recrea en la victoria y huye de la visión panegírica. No hay generales triunfantes y ejércitos humillados. El pintor no soslaya la realidad bélica, y nos presenta un fondo humeante que nos habla de destrucción, guerra y muerte. Pero concentra nuestra atención en un primer plano en el que se desarrolla lo que quiere ser no tanto el final de la guerra como el principio de la paz. El general vencedor recibe atento al vencido, y todo se desarrolla en términos "realistas" u objetivos, sin la presencia de las alegorías triunfales tan frecuentes en este tipo de obras.

Ese mismo clima preside *El sitio de Breda*, que se estrenó pocos meses después de producirse el hecho bélico, y en el que Calderón huyó del melodrama e insistió en los episodios que demuestran la elegancia moral de los vencedores, tal como se expresa en los versos siguientes :





“Honrar al vencido es
una acción que dignamente
el que es noble vencedor
al que es vencido le debe.
Ser vencido no es afrenta”.

Siguiendo con ese tono, el general Spínola sentencia más adelante:

“Que el valor del vencido
hace famoso al que vence”.

Tanto el dramaturgo como el pintor insisten en el concepto de “clemencia”, que en contextos bélicos o políticos tiene precedentes en relatos antiguos relacionados con el emperador Augusto, y que concuerda también con la imagen que algunos pensadores afectos a la monarquía hispánica querían transmitir sobre el comportamiento de ésta, haciéndola portadora de valores de carácter humanístico.

A pesar de tratarse de un cuadro en el que no existe la habitual retórica de la victoria y del que están aparentemente ausentes los elementos simbólicos, pocas veces la pintura de sucesos históricos ha logrado plasmar de una manera tan exacta, nítida y eficaz un mensaje concreto;



y ello debido en gran parte a esa desnudez retórica. El simple gesto y la habilidad compositiva han bastado a su autor para transmitir una visión de la guerra. El prodigioso caballo de la derecha forma con el grupo de soldados españoles una especie de herradura que se ve reflejada por la que componen el otro caballo y los holandeses que tienen enfrente, y entre las dos cobijan el foco principal de la acción, que es el inicio de abrazo de sus respectivos jefes. Aquí Velázquez ha jugado con la extraordinaria capacidad comunicativa que tiene ese gesto por el que Spínola recibe a Nassau para, apartándose de cualquier precedente plástico conocido, afirmar que una guerra justa debe tener como respuesta la clemencia hacia el vencido. Los investigadores, cuando han tratado de buscar antecedentes de ese gesto, significativamente los han encontrado sobre todo en escenas de la historia sagrada o similares.

Ese contenido sólo pudo transmitirse tan nítida y poderosamente gracias a la sabiduría compositiva de Velázquez, que en este cuadro da prueba de su dominio de todos sus recursos pictóricos: de su habilidad para introducir el aire libre, la luz y el paisaje en sus cuadros, de su maestría retratística, de su conocimiento cabal de la perspectiva, etc. Sin embargo, no partió de cero, y desde hace años se han señalado las múltiples deudas en cuanto a composición y detalles que presenta esta pintura respecto a cuadros y estampas anteriores.

El cuadro permaneció en el Salón de Reinos hasta muy entrado el siglo XVIII. En 1772 y 1794 estaba en el Palacio Real, desde donde ingresó en el Museo del Prado en 1819.

FELIPE III, A CABALLO

Lienzo, 300 x 314 cm.

Cat. 1176

LA REINA MARGARITA DE AUSTRIA, A CABALLO

Lienzo, 297 x 309 cm.

Cat. 1177

Presidían uno de los lados menores del Salón de Reinos, y representan a los padres de Felipe IV, con lo que constituyen una referencia a los inmediatos precedentes de la línea sucesoria. Sin embargo, parece ser que el origen de estos retratos no debe vincularse con el Buen Retiro, pues todo apunta a que se trata de reelaboraciones realizadas a partir de cuadros anteriores para adecuarlos a sus nuevas funciones en el Salón. Incluso la intervención del propio Velázquez fue discontinua, y se ha dicho que los comenzó antes de su viaje a Italia, para continuarlos a su regreso. Se ha llamado también la atención sobre las diferencias de ejecución entre unas zonas y otras de estos cuadros. Así, de los rostros, los caballos o parte de los paisajes se ha dicho que convienen con el estilo propiamente velazqueño, mientras que los elementos de indumentaria, sobre todo en el caso de la reina, denotan una factura seca y detallista, característica de los pintores de la generación inmediatamente anterior a la del sevillano, como Bartolomé González. Estos cuadros no son sólo fruto de una elaboración en dos momentos distintos y por artistas diferentes, pues también sufrieron intervenciones muy posteriores, que consistieron en el añadido de bandas laterales que hoy resultan bastante visibles.

El rey aparece en corveta, que ya hemos dicho es símbolo de mando y majestad. Entre los elementos que lo identifican, aparte de su propio rostro, se encuentra la amplia gorguera que embute su cuello y que se ajusta perfectamente a la moda vigente durante la vida del monarca. Del río se ha dicho que puede representar al Tajo, con lo que la ciudad que se encuentra en la otra orilla sería Lisboa, en la que Felipe III entró triunfalmente en 1619.

Después de decorar durante más de un siglo el Buen Retiro, ambos cuadros figuran en los inventarios del Palacio Real desde 1772, y en 1819 ingresaron en el Museo del Prado.



FELIPE IV, A CABALLO

Lienzo, 301 x 314 cm.

Cat. 1178

LA REINA ISABEL DE FRANCIA, A CABALLO

Lienzo, 301 x 314 cm.

Cat. 1179

En el extremo opuesto a donde se encontraban los dos retratos anteriores, y situados a ambos lados de una puerta se hallaban estos dos cuadros, en los que se representan a los monarcas que estaban reinando cuando se construyó el palacio del Buen Retiro. El de Isabel de Francia presenta problemas de fechas y autoría parecidos a aquéllos, y se admite generalmente la presencia de varios artistas distintos. Sin embargo, existen fragmentos sobresalientes que denotan la mano maestra de Velázquez, como la espléndida cabeza del caballo, con sus no menos hermosas crines cayendo en cascada.

En contraste con las obras anteriores, el retrato de Felipe IV se considera obra completamente de Velázquez y mantiene a lo largo de toda su superficie pictórica un nivel de calidad igualmente excelente. Se ha apuntado la posibilidad de que esté realizado sobre otro cuadro de iguales características pintado en 1626. En cualquier caso, lo que el artista nos representa es una reflexión personal sobre un género de gran prestigio en ambientes áulicos y sobre el que las Colecciones Reales conservaban algunos de los ejemplos más sobresalientes, que Velázquez sin duda tuvo en mente al elaborar esta obra: el retrato ecuestre. Es el caso fundamentalmente del *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano y el *Felipe IV ecuestre* que pintó Rubens durante su estancia en España en 1628 y hoy sólo se conoce por copia. La personalidad del sevillano se advierte en la comparación de su cuadro con los de estos dos maestros, que además se contaban entre los artistas que más profundamente admiraba. Tiziano nos presenta a un héroe militar victorioso, que avanza majestuoso sobre la llanura alemana y porta una lanza, lo que le identifica como una doble encarnación del caballero cristiano y del héroe antiguo. Rubens, por su parte, construye un cuadro repleto de contenido alegórico, en el que el rey de España asume la tarea de la defensa de la fe y se ve ayudado y alentado por las fuerzas del bien, personificadas en mujeres que acompañan por el aire su marcha triunfal. Velázquez, en cambio, huye de la retórica y se concentra en la transmisión (sin ningún tipo de distracciones) del contenido esencial de la obra: la imagen del rey armado como general, que domina seguro los ímpetus de su caballo en corveta y que es, por lo tanto, capaz de llevar con mano firme las riendas de su Estado y de su propio carácter. Su postura erguida y su gesto firme y determinado contribuyen a aumentar esa sensación de majestad sin retórica que tan bien sabía expresar el pintor.



EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS, A CABALLO

Lienzo, 209 x 173 cm.

Cat. 1180

La idea de continuidad dinástica con la que jugaba el programa iconográfico del Buen Retiro quedaba expresada en la efigie de Baltasar Carlos, que estaba colocada entre las de sus padres, en la parte superior de una puerta. Esta ubicación explica algunas de las características formales de la obra, y especialmente la distorsión anatómica del caballo, que está pensado para ser mirado de abajo a arriba.

Como el de su padre, este es un retrato espléndido que se ha ganado la admiración y simpatía unánimes de historiadores, críticos, artistas y visitantes del Museo del Prado, y cuyo protagonista más que ideas de majestad real evoca en el contemplador contemporáneo sus experiencias infantiles en el tióvivo. Ese niño que parece jugar a ser mayor está instalado en un magnífico paisaje y se recorta sobre un fondo de montañas que un madrileño puede identificar sin dificultad con el macizo de la Maliciosa y que fue descrito como "la sierra desnuda con la luz primigenia" por María Zambrano en un comentario a estos "lejos" velazqueños. Semejante entorno sirve como excusa para construir una obra que cuenta entre sus protagonistas a un elemento tan querido por Velázquez como es la luz, que inunda un cuadro realmente expansivo en el que apenas existen las sombras. Tanto la cabalgadura, como su joven jinete o el medio natural que los rodea están realizados con la extraordinaria fluidez técnica que caracteriza las mejores obras de Velázquez.

El azul en el que están envueltos caballo y jinete ha llamado poderosamente la atención, por su frescura, a finos conocedores de la pintura, como el poeta Rafael Alberti, que estaba pensando en obras como ésta cuando escribió sobre Velázquez:

"Y también conocía
aquel azul a quien le preguntaba:
¿Qué es ese azul que apenas
si es montaña, si es nieve, si es azul?
Y su respuesta:
-Soy, pero teniendo
por pincelada y por color el aire".





L A D E C O R A C I Ó N D E L A
T O R R E D E L A P A R A D A

Felipe IV, cazador

El cardenal infante don Fernando de Austria

El príncipe Baltasar Carlos, cazador

Esopo

Menipo

Marte

Cabeza de venado





 Ɔ LA DECORACIÓN DE LA TORRE DE LA PARADA Ɔ

La década de los treinta fue una época de actividad frenética para las Colecciones Reales. El país todavía no había entrado de lleno en la crisis política, económica y social posterior, y el rey, que podía considerarse uno de los monarcas más poderosos e influyentes de Europa, dio rienda suelta a su afán coleccionista y procuró rodearse de un marco de suntuosidad y esplendor acordes con su poder. Fue el momento en que se construyó el palacio del Buen Retiro, para el que se encargaron cientos de pinturas, o en que se remodeló el programa decorativo de algunos sectores del Alcázar. Todo ello condujo a Madrid una gran cantidad de obras de los mejores autores coetáneos que trabajaban en Italia y Flandes, como Lanfranco, Poussin, Claudio de Lorena o Rubens, y acabó de encumbrar a Felipe IV como uno de los grandes mecenas de pintura de su época. Resultado de ese interés fue

también el hecho de que sea de esa época de la que conservamos un mayor número de cuadros de Velázquez, que intervino activamente en muchas de las empresas decorativas de su señor.

Uno de esos lugares que se beneficiaron de la actividad suntuaria de la Corte fue la Torre de la Parada, un pabellón de caza situado en los montes de El Pardo que se reformó y reacondicionó entre 1635 y 1638. El rey se interesó mucho por la marcha de las obras de ese lugar que no tenía ninguna función representativa, sino que estaba dedicado casi exclusivamente a su descanso en sus frecuentes jornadas venatorias. Para decorarla proyectó un extenso programa pictórico cuya dirección encargó a Rubens, que no sólo era uno de sus pintores favoritos, sino también uno de los artistas más prestigiosos de la Europa del momento. Constaba de sesenta y tres episodios mitológicos y unas sesenta escenas de animales y cacerías. Éstas fueron ejecutadas por Frans Snyders y Paul de Vos, y aquéllas fueron obra de algunos de los más importantes pintores de Amberes, que trabajaron bajo la dirección de Rubens, quien aportó todos los bocetos y realizó más de una docena de los lienzos finales. El resultado fue uno de los ciclos mitológicos más importantes de la época, que constituye una auténtica reflexión gráfica sobre la historia del hombre y la naturaleza de sus pasiones, y que prueban hasta qué punto el gran artista flamenco era dueño de todas sus capacidades pictóricas y narrativas.

Aunque no se conocen descripciones detalladas que aclaren la composición y disposición de la colección de pintura que encerraba la Torre en los años inmediatamente posteriores a su reforma, un inventario levantado en 1700 puede servirnos de ayuda a este respecto. En él se señala la existencia de una pieza diferenciable de las demás porque no la adornaban escenas mitológicas, sino retratos de la familia real o episodios de la vida cinegética cortesana. Entre cacerías reales pintadas por Snyders había hasta cuatro cuadros de Velázquez: La llamada *Tela real*, hoy en Londres (National Gallery), que representa uno de los habituales ocios campestres de la Corte, y los tres famosos retratos de Felipe IV, su hermano Fernando y su hijo Baltasar Carlos como cazadores, todo lo cual convertía a esta pieza en el lugar del palacio con una más alta densidad de significado político. Como han señalado algunos autores, era el equivalente al Salón de Reinos del Buen Retiro, aunque en clave distendida, familiar e íntima, lo que no quiere decir que careciera de un contenido ejemplar. De hecho, un índice de hasta qué punto la pintura en esa época no era en casi ningún caso un arte frívolo o carente de significación nos lo proporciona esa "torre" sin apenas valor "representativo", pero adornada con un completo programa iconográfico a

través del cual el rey y sus acompañantes podían aprender lecciones sobre la mitología y la historia.

Al valor ejemplar de la decoración de la Torre de la Parada no sólo contribuían las pinturas mitológicas o los retratos reales, pues varios cuadros de Rubens y Velázquez que se alejaban de esa temática también lo subrayaban. Es el caso del *Heráclito* y el *Demócrito* del flamenco y *Esopo* y *Menipo* del sevillano, que proponían para la reflexión de sus contempladores sendos modelos de filósofos de fuerte personalidad.

La representación de Velázquez en la Torre no se acababa con estos cinco cuadros, pues suyo es también el *Marte* que se encontraba junto a *Esopo* y *Menipo*, y que hoy, como éstos, cuelga de las paredes del Museo del Prado.

℘



∫ O B R A S E X P U E S T A S ∫

FELIPE IV, CAZADOR

Hacia 1632

Lienzo, 191 x 126 cm.

Cat. 1184

Mientras que en el Salón de Reinos se aludía mediante los retratos a la idea de continuidad dinástica, en la representación de los miembros de la monarquía que se hace en la Torre de la Parada no existe una voluntad tan clara de marcar una línea sucesoria. En primer lugar, porque sólo aparecen dos generaciones, pero también porque se hallan ausentes las esposas y las madres. Como pabellón de caza, sus principales destinatarios eran los hombres, y a perpetuar el recuerdo de sus rasgos y a narrar sus hazañas cinegéticas estaban destinados los cuadros.

Pero el tema del príncipe cazador tiene un significado que va más allá de la simple anécdota deportiva, por cuanto se consideraba que ésta era una actividad muy apropiada para la educación del noble, pues no sólo fortalecía su cuerpo y distraía sanamente sus ocios, sino que le inculcaba virtudes aconsejables para el buen ejercicio del poder, como la paciencia, la astucia y la prudencia. Además, todas las fuentes literarias de la época recalcan que se trataba de una auténtica "imagen de la guerra".

Esta obra, que se suele fechar a principios de los años treinta, vuelve a mostrarnos a un maestro en el empleo de una gama aparentemente muy limitada de recursos pictóricos y compositivos. De hecho, hay en muchas de las pinturas de Velázquez un regusto en hacer alarde de esta economía y de convertir las aparentes limitaciones en instrumentos de gran eficacia, como destacó el viajero romántico inglés Richard Ford cuando escribió que "nunca tocaba el lienzo sin una intención definida ni añadía nunca un trazo de más". Lejos de rehuir la dificultad de integrar una figura vestida de pardo en una tierra también parda y junto a un perro y un árbol igualmente marrones, asume el reto y construye un retrato de suprema elegancia en el que utiliza los tonos claros para señalar los principales puntos expresivos (el rostro del rey, sobre todo, pero también sus guantes o el cuerpo tenso del perro).

Tras permanecer en la Torre de la Parada hasta muy entrado el siglo XVIII, esta obra se cita en los inventarios del Palacio Real entre 1772 y 1814. En 1828 ya se encontraba en el Museo del Prado.



EL CARDENAL INFANTE DON FERNANDO DE AUSTRIA

Hacia 1632-1634

Lienzo, 191,5 x 108 cm.

Cat. 1186

El retratado había nacido en El Escorial en 1609 y era hijo de Felipe III y Margarita de Austria. Se trataba, pues, de un hermano de Felipe IV, y como consecuencia de su rango ocupó dignidades muy elevadas. Así, en 1619 fue nombrado cardenal y desde 1634 hasta su muerte en 1641 fue gobernador de Flandes, sucediendo en ese puesto a su tía la archiduquesa Isabel Clara Eugenia.

El cuadro se suele fechar hacia 1632-1634, en los años inmediatamente anteriores a su partida, aunque hay muchas discrepancias entre los especialistas y no faltan quienes lo creen posterior y basado en algún dibujo o en algún retrato de busto. En cualquier caso, resulta muy interesante la comparación con el retrato contemporáneo de su hermano. Resaltan en primer lugar las similitudes fisiognómicas, lo que ha hecho que durante mucho tiempo se creyera representación del rey. A este respecto, recordemos que algo parecido ocurrió con el retrato de su hermano don Carlos, lo que es explicable por la singularidad de los rasgos de casi todos los miembros de la dinastía austríaca. La comparación también sirve para admirar la inventiva de su autor: siendo dos retratos de cazadores situados en un entorno natural parecido, acompañados igualmente por sus perros y vestidos de manera similar, transmiten una impresión diferente. El pintor ha variado la manera en que ambos están asentados sobre el terreno y ha convertido al rey en una figura sólida y majestuosa, mientras que la figura de su hermano, más girada, presenta cierta inestabilidad de gran elegancia.

En la segunda mitad del siglo XVIII el cuadro ya había abandonado la Torre de la Parada y decoraba el Palacio Real de Madrid, de donde pasó al Museo del Prado en 1819.



EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS, CAZADOR

1635-1636

Lienzo, 191 x 103 cm.

Inscripción: "Anno aetatis suae VI"

Cat. 1189

La inscripción de la parte inferior izquierda sirve para fechar este retrato entre los meses de octubre de 1635 y 1636, una época en la que Velázquez, después de su primera experiencia italiana y su concienzudo y permanente estudio de las Colecciones Reales, había alcanzado ya una plena madurez artística. El protagonista de la obra es el joven príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón, que había nacido en octubre de 1629 y en quien estaban depositadas todas las esperanzas de sucesión dinástica. Su carácter activo y su despierta inteligencia prometían el desarrollo de unas buenas cualidades para gobernar, pero esperanzas y promesas se truncaron con su muerte en octubre de 1646. Aunque puede sorprender ver a un niño de tan corta edad vestido de cazador, lo cierto es que, según testimonios contemporáneos, la caza se contó entre las primeras asignaturas de su programa educativo, como correspondía a su estirpe real, y desde muy niño contó con un equipo apropiado, del que formaba parte el arcabuz que sostiene con la mano derecha, que había sido un regalo del virrey de Navarra a Felipe IV cuando todavía era un niño.

Esta pintura, además de soberbio testimonio de la originalidad de Velázquez en el campo del retrato, es un ejemplo del interés que desarrolló en esos años por otro género pictórico: el paisaje, que aquí sirve como entorno y fondo a la figura, está realizado con la frescura y libertad tan admiradas siempre en el pintor, y se halla inspirado en una experiencia real, por cuanto el árbol es una de las viejas encinas que pueblan el monte de El Pardo, y las montañas del fondo evocan a cualquier madrileño el Guadarrama azul. Se trata de uno de los cuadros de su autor en el que se hace más vívida la sensación de aire libre.

El cuadro ha llegado hasta nosotros recortado en el lateral derecho, como demuestran viejas copias en las que aparece un perro más. Tras adornar la Torre de la Parada, desde mediados del siglo XVIII se cita en el Palacio Real de Madrid, y en 1819 estaba en el Museo del Prado.



ESOPO

Lienzo, 179 x 94 cm.

Cat. 1206

Uno de los cuadros más famosos de Velázquez durante el siglo XIX fue este Esopo, del que abundan las copias realizadas por pintores españoles (Goya, Fortuny, etc.) y extranjeros, y sobre el que se llama la atención en casi todos los relatos de viajes, como el del escritor Hans Christian Andersen, quien afirmaba que después de haber visto esa pintura "no se puede imaginar al fabulista con otra fisonomía". Dos eran las razones que hicieron la obra tan atractiva en aquella época: por una parte, por supuesto, sus valores puramente pictóricos, pues en pocos cuadros demuestra su autor tan bien su dominio de la pincelada y de las gamas cromáticas y su habilidad para transmitir con una gran economía de medios una imagen veraz y realista, al gusto de lo que perseguía la pintura europea decimonónica. Pero también había razones, digamos, "literarias", por cuanto a la inicial sorpresa de ver vestido con harapos a un escritor antiguo sucedía el asombro de comprobar lo muy adecuadamente que ese hombre harapiento, cansado y rendido, pero que mira orgulloso y sin titubear al espectador, sirve para encarnar de una manera concreta y verídica al filósofo.

Un siglo después no disponemos de mucha más información puntual sobre esta obra, aunque sí han aparecido numerosas especulaciones, algunas de ellas contradictorias entre sí. Mientras que muchos creen apreciar que en el fondo existe una identificación entre la mirada sabia, escéptica y socarrona del escritor y la propia actitud del pintor ante la realidad, otros, los menos, piensan que éste se está burlando de aquél, construyendo su rostro según las características que en los libros de fisiognomía de la época tenían los "hombres con cara de buey".

Tanto las vestiduras que lo cubren como los objetos que tiene junto a sí se han leído como alusiones a diversas circunstancias vitales. Su pobre impedimenta aludiría a su origen esclavo y su vida humilde; el balde de agua sería referencia a una contestación muy ingeniosa que dio al filósofo Xanthus, su dueño, que como recompensa le otorgó la libertad; y en cuanto al equipaje aludiría a su muerte. Cuando estando en Delfos dijo a sus ciudadanos lo que pensaba sobre la inflada reputación de la ciudad, aquéllos para vengarse escondieron una copa en su equipaje, lo acusaron de robo y lo despeñaron.

Estas referencias a su ingenio, a su independencia de juicio y a su desapego hacia los bienes terrenales, así como la expresión seria e inteligente de su rostro y la poderosa presencia de su figura otorgan gran dignidad a este personaje, que fue pintado probablemente para decorar, junto con *Menipo* y *Marte*, una de las dependencias de la Torre de la Parada, donde se citan en 1701. A partir de entonces vuelve a aparecer en distintos Sitios Reales hasta 1819, en que se encontraba en el Museo del Prado.



MENIPO

Lienzo, 179 x 94 cm.

Cat. 1207

Este lienzo es compañero del anterior y, como aquél, representa a uno de los filósofos "sencillos", que nacieron esclavos y desarrollaron una importante labor de crítica social. La primera vez que se citan aparecen en la Torre de la Parada junto a *Marte*, con el que comparten unas dimensiones parecidas. La existencia de esta probable serie ha llevado a pensar que estamos ante una reflexión sobre las vanidades del mundo (riqueza, poder militar, etc.).

Hay mucha disparidad entre los críticos en cuanto a la fecha y las circunstancias de ejecución de estas dos obras, y aunque generalmente se baraja un espectro de algo más de diez años, entre 1629 y 1642, ha habido quienes han fechado *Menipo* en la última década de la vida de su autor, aludiendo a lo maduro de su estilo.

Últimamente se tiende a pensar que son obras coetáneas y realizadas en torno a 1640, a la vista de *Heráclito* y *Demócrito*, dos figuras de filósofos que realizó Rubens para la Torre de la Parada, en donde ya se encontraban en 1638.

Estaríamos, pues, ante una respuesta del sevillano al flamenco que, por otra parte, no sería la única, como se puede apreciar en *Las hilanderas*.

Se trata de un cuadro que, como su compañero, ha generado mucha literatura que ha tenido como objeto no sólo tratar de identificar su sentido y significado, sino también aprovechar las posibilidades que ofrece esa figura harapienta y medio burlesca para reflexionar sobre el mundo popular español del Siglo de Oro, sobre el que contamos con tan abundantes y preciosos testimonios literarios y tan escasos documentos gráficos.

En cuanto a sus vicisitudes en las Colecciones Reales, son similares a las de la pintura anterior.



MARTE

Hacia 1640

Lienzo, 179 x 95 cm.

Cat. 1208

Una de las obras en que mejor se advierte la mirada crítica y personal que solía arrojar Velázquez sobre los temas mitológicos es *Marte*, al que en vez de presentar como un héroe aguerrido, pinta como un soldado melancólico cuyo cuerpo no se muestra tenso y presto a la batalla, sino cansado y derrotado. Aunque se trata de una lectura descontextualizada, resulta muy atractivo contemplar en esta imagen (trescientos cincuenta años después) el símbolo de un país que había dominado durante un siglo con sus ejércitos Europa y que estaba empezando a atravesar una larga época de decadencia política y militar. También se ha querido ver en este cuadro una continuación de la historia iniciada con *La fragua de Vulcano*, un retrato "a lo mitológico" del bufón Antonio Bañules, en la misma línea que *Barbarroja* o *Don Juan de Austria*, o incluso una representación de Agamenón. Sin embargo, sus atributos iconográficos coinciden plenamente con los del dios de la guerra.

Las interpretaciones del cuadro han de partir de la base de que se pintó hacia 1640, muy probablemente para la Torre de la Parada (que es donde se cita por vez primera), y en relación con *Esopo* y *Menipo*, lo que, como se ha dicho más arriba, invita a situar esta obra en un contexto de desengaño o escepticismo.

En este cuadro, su autor demuestra no sólo su dominio narrativo y su capacidad para construir imágenes repletas de connotaciones, sino también su absoluta maestría técnica, con una pincelada ancha, libre y eficaz, unos colores que deben mucho por su frescura y por la valentía de su combinación al estudio de Tiziano, y con un tratamiento de la carne que denota el conocimiento de la obra de Rubens. Para construir esta obra no partió de cero, pues su composición está inspirada en imágenes anteriores, entre las que se han barajado fundamentalmente la escultura clásica llamada *Ares Ludovisi* (Roma, Museo Nazionale) e *Il Penseroso* de Miguel Ángel en la tumba de los Médicis (Florencia, San Lorenzo).

La pintura se cita en la Torre de la Parada entre 1701 y 1747; de allí pasó al Palacio Real, fue una de las enviadas a Francia al término de la Guerra de la Independencia con el llamado "equipaje del rey José", al ser devuelta se depositó en la Academia de San Fernando, y en 1827 ingresó en el Museo del Prado.



CABEZA DE VENADO

1626-1636

Lienzo, 58 x 44,5 cm.

Cat. 3253

Aunque no consta que se hiciera para la Torre de la Parada, su tema nos invita a situar el comentario a esta obra entre los dedicados a los cuadros destinados a ese pabellón de caza. A diferencia de lo que ocurrió con otros pintores, el estilo de Velázquez no puede describirse en términos de progresión lineal, pues muchos de los caracteres de su pintura aparecen a lo largo de gran parte de su carrera. Por ello, las obras que no se encuentran mínimamente documentadas ofrecen serios problemas de datación a los historiadores. Un ejemplo de ello es esta cabeza de venado, que ha sido fechada entre 1626 y 1636. De ella se sabe que en 1920 fue adquirida por el marqués de Casa Torres, quien en 1975 la donó al Museo reservándose su usufructo hasta su muerte, que aconteció en 1984.

Su calidad, su tema y su autoría han hecho pensar que fue obra destinada a alguno de los Sitios Reales, y los historiadores llaman la atención sobre la posibilidad de que sea la misma que aparece descrita en el inventario del Alcázar de Madrid de 1637, donde se describe un rótulo que decía: "Le mató el rey nuestro señor Felipe quarto el año de 1626". Esta misma obra apareció descrita en diferentes inventarios hasta 1747; y se ha supuesto que a causa del mal estado en que quedó tras el incendio del Alcázar de 1734 acabó saliendo de las Colecciones Reales. La referencia al año 26 ha servido a quienes identifican el cuadro con el inventario para fechar la obra, aunque no faltan quienes creen que pudo haber una errata, y tratarse realmente de 1636. Otros afirman que la obra citada en este año corresponde con la *Cuerna de venado* que guarda Patrimonio Nacional.

Independientemente de su fecha y de su origen, se trata de una pintura de gran calidad, que por su frescura, inmediatez y naturalismo alguna vez ha sido calificada como "retrato" de un animal; y cuyo tema era muy habitual en la Corte española, por cuanto casi todos nuestros reyes desarrollaron una auténtica pasión por la caza. En este sentido, hay que llamar la atención sobre la abundancia de temas cinéuticos relacionados con el arte y aun la poesía cortesanos, de lo que son testigos las obras que decoraban la Torre de la Parada o libros enteros como el *Anfiteatro de Felipe el Grande*, que su autor -José de Pellicer- dedicó a alabar a un rey capaz de matar de un certero arcabuzazo un toro en la Plaza Mayor de Madrid.





E N A N O S , B U F O N E S
Y H O M B R E S D E P L A C E R

Pablo de Valladolid

El bufón 'Barbarroja', don Cristóbal de Castañeda y Pernia

El bufón llamado 'don Juan de Austria'

El bufón don Diego de Acedo, 'el Primo'

Don Sebastián de Morra

Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas

El bufón Calabacillas





El ENANOS, BUFONES Y HOMBRES DE PLACER *El*

Entre los muchos datos que sirven para singularizar a Velázquez en relación con los pintores coetáneos destaca su especial tratamiento de los géneros pictóricos. Incluso en algunos de ellos, que contaban con gran tradición desde hacía varios siglos, supo internarse de una manera nueva y original. Es el caso del retrato, al que se dedicó durante toda su carrera utilizando fórmulas y estrategias que en parte procedían de la sólida tradición anterior, pero que también en gran parte nacían como fruto de una reflexión muy personal. Esto se hace muy evidente en los que tienen como modelos a algunos miembros del nutrido grupo de los "monstruos, enanos, bufones y hombres de placer" que poblaban la Corte española desde el siglo XVI, y que con sus deformidades físicas y mentales, sus golpes de ingenio y sus desgracias entretenían los ocios de una sociedad convencida de que cada cual

tiene un papel muy concreto que interpretar en el mundo. Eran parte indispensable del paisaje humano de cualquier palacio real, e incluso nobiliario, y de muchos de ellos se conoce una biografía relativamente próspera. Los numerosos retratos que hizo Velázquez de estos personajes plantean muchos problemas de interpretación, y han producido reacciones muy distintas a lo largo del tiempo, según los intereses de cada época. Así, en el siglo XIX abundan los que expresan su desagrado ante algunas de estas pinturas, y no falta quien tacha de inhumanidad a Velázquez por haberse recreado en el retrato de esos seres. A lo largo del siglo XX, sin embargo, son muy numerosos quienes elaboran una interpretación "humanista" de los cuadros y, llevados por lo que hoy percibimos como dignidad y desamparo en estas representaciones, recalcan el sentimiento solidario del pintor ante el sufrimiento ajeno. Es cierto que la mirada fija y digna, la ausencia de elementos retóricos y anecdóticos o el espacio amorfo que enfrentan directamente a los bufones de Velázquez con el espectador propician este tipo de lecturas; pero también hay que tener en cuenta que estas obras fueron realizadas para decorar los palacios reales, y no resulta fácil admitir una interpretación muy alejada de las expectativas que sobre este tipo de personas pudiera tener un cortesano del siglo XVII. En cualquier caso, se trata de obras que desde hace mucho tiempo han enfrentado muy directamente a sus espectadores con su propio concepto de la dignidad humana, lo que las convierte en auténticos hitos de la historia de la pintura en lo que este arte tiene de vehículo para la transmisión y el estímulo de una reflexión sobre el hombre.

Velázquez no fue, ni mucho menos, el primero en representar a estos seres. Sin salir de la Corte española, se pueden citar ejemplos salidos de los pinceles de Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello o Juan van der Hamen que pueden contemplarse en el Museo del Prado. E incluso no se trataba de un fenómeno estrictamente cortesano, pues la atracción por las "rarezas" naturales (categoría en la que se incluían muchos de los bufones) estaba extendida por toda la sociedad, como prueba el éxito de los relatos impresos o las estampas que las describían. Lo que resulta bastante extraño no es que los tomara por modelo, sino que lo hiciera en tantas ocasiones. El Prado guarda siete retratos de ellos, sin contar con los dos que aparecen en *Las meninas*, y en museos extranjeros se custodian el retrato de Juan Calabazas (Cleveland) y el de Baltasar Carlos con un enano (Boston). Esto los convierte en uno de los principales protagonistas del catálogo del pintor. Sin embargo, todavía no está claro el origen de estos retratos o su función. El hecho de que sean personajes al servicio de la Corte y que de los cuadros se conozca su paso por las Colecciones Reales hace pensar en el rey como principal destinatario. Pero desconocemos si fueron pintados a instancias suyas

o si se trató de un tema querido por el pintor, bien porque, como piensan muchos, le permitía arrojar y difundir una mirada compasiva por esos seres o porque, como creen otros, se trataba de puros motivos "pictóricos", frente a los que no tenía ningún tipo de responsabilidad y que por lo tanto le permitían ensayar sus capacidades para transmitir una experiencia visual. Lo mismo que cuando, en su etapa sevillana, se deleitaba en la descripción exacta del volumen y la materia de un cántaro o cuando, en Roma, puso su empeño en trasladar al lienzo la experiencia de un momento en un jardín. Sin embargo, a la hora de juzgar estas interpretaciones hay que tener en cuenta que en ningún caso se trata de un retrato puro, pues en casi todas las ocasiones los protagonistas se rodean de atributos o interpretan acciones que añaden un significado a los simples rasgos corporales. Uno actúa, otro maneja en sus manos un juego de cartas, hay dos que están disfrazados de héroes guerreros, otro se acompaña de un par de calabazas, hay quien pasa las páginas de un grueso libro y mantiene junto a sí recado de escribir, otro, de pie, nos muestra un retrato femenino y sostiene un molinillo de inconstante viento... Además, en esa época no existía el concepto de realismo "objetivo" o aséptico tal como lo concebimos actualmente, pues al mundo real estaban indisolublemente asociados numerosos significados de carácter religioso o moral.

℘



ℳ O B R A S E X P U E S T A S *ℳ*

PABLO DE VALLADOLID

Hacia 1632-1635

Lienzo, 213,5 x 125 cm.

Cat. 1198

En el mundo de los bufones palaciegos se distinguía entre aquellos cuyo atractivo residía en sus taras físicas o mentales y los que, desprovistos de esas taras, tenían como oficio divertir con su ingenio o su personalidad. Entre estos últimos se contaba Pablo de Valladolid, que nació en Vallecas en 1587 y murió en diciembre de 1648, después de haber estado al servicio de la Corte desde 1632. En este cuadro aparece en una actitud declamatoria que hizo que durante mucho tiempo la pintura fuera identificada como "el cómico". La razón de ser de esta acción se debe a que muy probablemente entre los recursos que utilizaba esa gente para entretener a la familia real, y en consecuencia seguir contando con un sueldo de la Corte, figuraba la declamación o la interpretación de carácter teatral.

Se trata de uno de los retratos en que Velázquez hace un mayor alarde de su voluntaria restricción de medios pictóricos: la gama cromática es muy limitada, aunque muy rica en matices, el personaje sólo se vale de su propia expresión y su gesto, sin ningún tipo de adinículo que le apoye, y se alza sobre un espacio indeterminado apenas sugerido por la tenue sombra que arroja su cuerpo. Tanta sobriedad, lejos de restar contenido y expresión a la obra, los multiplica, y obliga al espectador a enfrentarse directamente, sin intermediarios que le distraigan, con el sujeto que tiene delante. Pero conseguir tal efecto no depende de la sola voluntad del pintor, quien debe estar dotado además de unos recursos técnicos que le permitan sacar partido de tan pocos medios y fundir al personaje con el espacio en el que está inmerso.

Esta retórica de lo esencial fue muy valorada por los pintores de finales del siglo XIX, como Edouard Manet, quien comentó que esta obra es "quizá el trozo de pintura más asombroso que se haya pintado jamás", y se basó en ella para construir su famoso *Pifano*. Su colega holandés Josef Israels, después de ver esta pintura, escribió que "Velázquez es el pintor que más se acerca al modelo de pintor que uno imagina cuando es joven".

Se ha fechado en torno a 1635, aunque hay disparidad, y algunos creen que formó parte de un grupo de cuadros que en 1634 se pagaron a Velázquez para decorar el Buen Retiro. Lo único seguro es que en 1701 y 1716 se hallaba en ese palacio, en 1772 y 1794 se cita en el Palacio Real, en 1816 se depositó en la Academia de San Fernando y en 1827 ingresó en el Museo del Prado.



EL BUFÓN 'BARBARROJA', DON CRISTÓBAL DE CASTAÑEDA Y PERNIA

Lienzo, 200 x 121,5 cm.

Cat. 1199

El cuadro representa a un hombre vestido a la turca, que agarra firmemente una espada y fija su mirada colérica en un objetivo indeterminado. El inventario del palacio del Buen Retiro de 1701 lo identifica como el bufón "Pernia" y aclara que la obra se encuentra sin acabar.

Don Cristóbal de Castañeda y Pernia fue un hombre de placer documentado en la Corte española entre 1633 y 1649, y de él se sabe que, entre otras funciones, actuó como emisario del cardenal infante don Fernando de Austria. Lo que se conoce sobre su carácter cuadra muy bien con la imagen que transmite esta pintura, pues fue un personaje muy conocido por su genio exaltado y bravucón, del que hacía gala incluso ante los propios reyes. Así, una respuesta impertinente a Felipe IV le valió una temporada de destierro en Sevilla en 1634. Velázquez, probablemente buen conocedor de su carácter y su fama, eligió para su retrato el disfraz de Barbarroja, el célebre pirata turco que asoló las costas del Mediterráneo en la segunda mitad del siglo XVI y que fue vencido en Lepanto por don Juan de Austria, que es la personalidad bajo la que aparece otro de los bufones.

La obra es un prodigio de expresión, en la que tanto el fuerte color de la túnica como la composición del cuerpo o la propia pincelada (rápida y enérgica) se ponen al servicio de la plasmación del carácter colérico del personaje. Se observa una gran diferencia de factura entre el manto que le cae desde el hombro izquierdo y el resto del cuadro, lo que se ha justificado afirmando que aquél es un añadido muy posterior.

Existen los mismos problemas de carácter cronológicos, que ya hemos visto respecto a *Pablo de Valladolid*, con quien comparte una historia similar en las Colecciones Reales desde que se cita por vez primera en 1701.



EL BUFÓN LLAMADO 'DON JUAN DE AUSTRIA'

Lienzo, 210 x 124'5 cm.

Cat. 1200

Probablemente formaba pareja con *El bufón Barbarroja*, con quien se relacionaría en cuanto a contenido no sólo por su disfraz militar o por las conexiones de los dos personajes a los que interpretan con la batalla de Lepanto, sino también por su condición de representantes de dos caracteres diferentes: si aquél se muestra colérico y sanguíneo, éste es tímido y pasivo. En este caso, la adopción de semejante disfraz no se debe a un deseo por parte del pintor de adecuar el carácter de un bufón a la memoria de un héroe histórico, sino que tiene su origen en una operación más directa: el nombre con el que se le conocía en palacio era el mismo que el del hijo de Carlos V; y Velázquez aprovechó esa circunstancia para vestirlo de general, con las armas y pertrechos de guerra en el suelo, y destacarlo sobre el fondo de una batalla naval. Aunque hoy nos parece evidente el carácter más bien poco marcial, caricaturesco y hasta un poco patético de esta representación, no siempre ha sido así, y en distintos inventarios de los siglos XVIII y XIX el cuadro ha sido registrado como retrato de "un general" o incluso como efigie del marqués de Pescara.

Al igual que *Marte*, esta obra ha servido en época contemporánea para reflexionar sobre la decadencia militar del país, si bien se trata mucho más probablemente de una interpretación *a posteriori* que de una reflexión del pintor. El hallazgo de un documento fechado en 1632 por el que se le entrega la ropa necesaria para un traje semejante ha hecho pensar que el cuadro debe datarse en torno a ese año; si bien hay historiadores que lo creen bastante más tardío.

Por su valentía técnica, esta obra nos demuestra lo muy a gusto que debió de sentirse Velázquez a la hora de pintar los retratos de bufones, que le proporcionaban una libertad pictórica que no siempre halló cuando se trataba de retratar a personajes de la Corte y de la familia real. Pocas veces su pincelada se hizo tan fluida y deshecha como en los rojos del vestido, y nunca llegó a cotas más altas de libertad expresiva que en la prodigiosa batalla que se desarrolla al fondo.

Juan de Austria está documentado en la Corte de Madrid entre 1624 y 1654, y su retrato se hallaba en 1701 y 1716 en el palacio del Buen Retiro, en 1772 y 1794 en el Palacio Real y en 1816 en la Academia de San Fernando, de donde pasó en 1827 al Museo del Prado.



EL BUFÓN DON DIEGO DE ACEDO, 'EL PRIMO'

Lienzo, 107 x 82 cm.

Cat. 1201

Don Diego de Acedo se cuenta entre los servidores de palacio desde 1635 y compatibilizó su empleo como bufón con otro tipo de oficios, como el de correo real y oficial de la estampilla. En esto no fue un caso aislado, y tiene como precedentes, por ejemplo, a Agustín Profit, que fue hombre de placer y Alcaide de la Casa de Campo en época de Felipe II. Su responsabilidad al frente de la estampilla con la firma real justifica la presencia del enorme infolio que sostiene y del recado de escribir depositado en el suelo. En cualquier caso, es uno de los bufones velazqueños que muestra una personalidad más segura y determinada, lo que le valió que el novelista Múgica Laínez lo describiera como "inquieto, imaginativo y fisgón", y le hiciera más o menos enamorado de la Dánae de Tiziano.

En cuanto a su apodo de 'el Primo', se han manejado varias teorías: algunos han recordado que ese era el nombre de un personaje del Quijote un tanto pedante; otros han creído que se trata de un pariente lejano del pintor; y recientemente se ha llamado la atención sobre el hecho de que ése era el apelativo con que trataba el rey a los grandes, que tenían además el privilegio de permanecer con la cabeza cubierta ante él, de la misma forma como se encuentra el bufón. De ser cierta esta última hipótesis, que parece la más plausible, estaríamos probablemente ante un apodo que satiriza las ínfulas de grandeza del personaje. De su vida se conocen algunos datos, como que tenía un criado, que en 1643 se vio envuelto en un crimen pasional o que murió pobre en octubre de 1660, dos meses después que Velázquez.

Durante 1644 acompañó a Felipe IV a la campaña de Aragón, y existe prueba documental de que el pintor lo retrató en Fraga. Por eso, algunos tienden a fechar el cuadro en ese año, si bien otros piensan que es de la década anterior y que fue pintado para la Torre de la Parada. Para sostener esa teoría se basan en el estilo del paisaje del fondo, que refleja la Maliciosa tal y como se ve desde El Pardo, y en el hecho de que la primera mención segura a esta obra se encuentra en el inventario de la Torre de 1701, pues las alusiones que aparecen a un retrato del 'Primo' en los inventarios del Alcázar de 1666, 1686 y 1700 parecen referirse a un cuadro hoy perdido.

Entre 1714 y 1772 se cita en el palacio de El Pardo. A continuación aparece en el Palacio Real, y en 1819 ingresó en el Museo del Prado.



DON SEBASTIÁN DE MORRA

Hacia 1643-1649

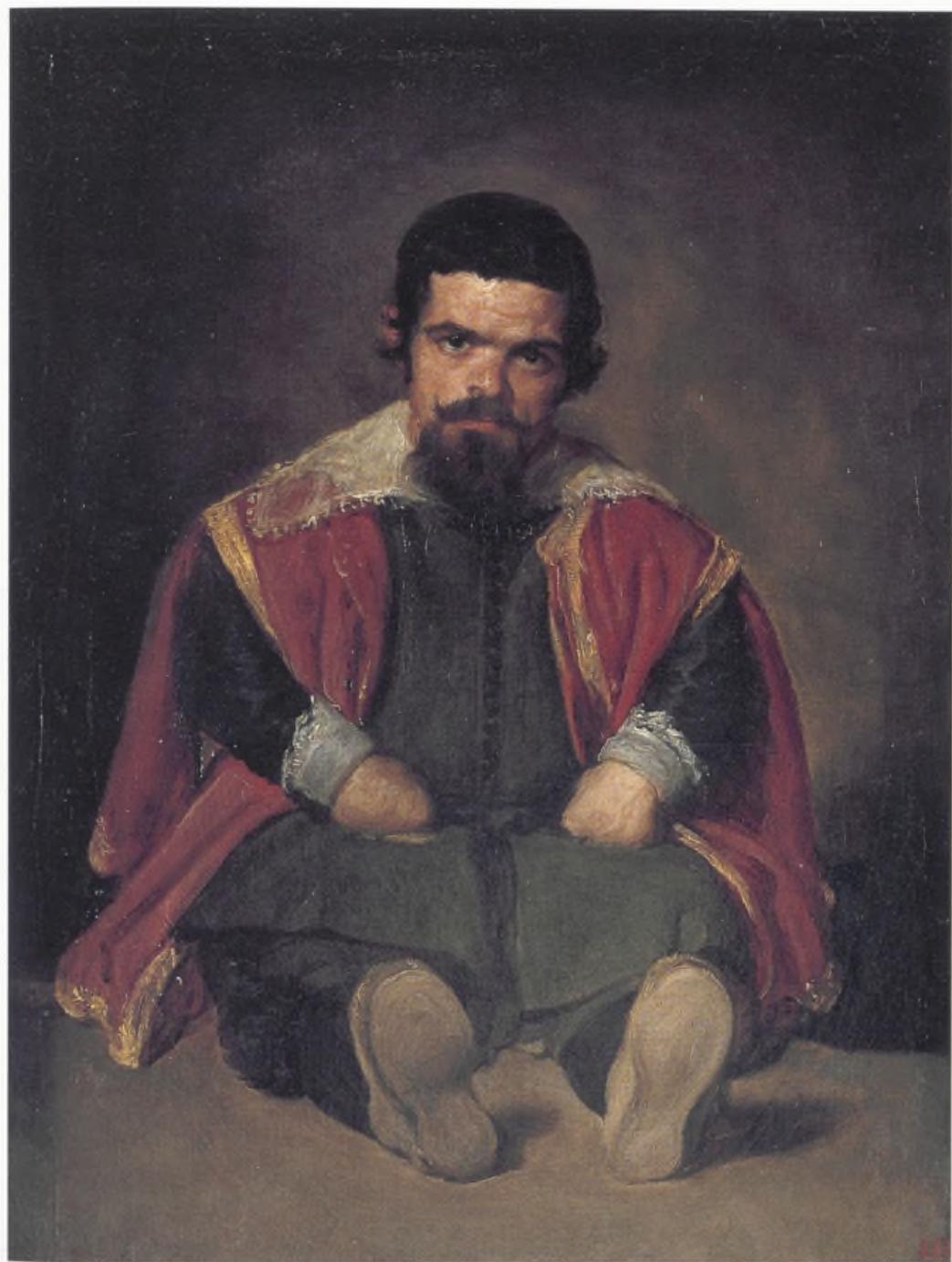
Lienzo, 106 x 81 cm.

Cat. 1202

De entre todos los bufones de Velázquez este es uno de los más sobresalientes e impactantes, a lo que contribuye mucho la austera construcción espacial, pues la ausencia del espacio propicia la reflexión y la concentración. El color es espléndido, sobre todo la forma como está resuelto el contraste del verde del traje y el ocre del espacio con el rojo y oro de la chaquetilla y el plata de las mangas y la valona. Del retratado se sabe que sirvió al cardenal infante en Flandes y que a su muerte regresó a España, donde se puso al servicio del príncipe Baltasar Carlos en 1643. Se ha dicho que es el enano que le acompaña en el cuadro que le muestra en una lección de equitación. El caso es que el príncipe llegó a apreciarle, y de ello dejó prueba en su testamento, en el que le legó varias armas y dos veneras. También se ha dicho que la rica ropilla que le cubre pudo ser regalo de su señor. La fecha del cuadro ha sido bastante discutida. Se supone que data de hacia 1645, pero en todo caso ha de situarse entre 1643 y 1649, año de la muerte del modelo.

Velázquez ha sabido jugar con el contraste entre la expresión grave, reflexiva y melancólica del enano y la deformidad de su cuerpo casi infantil, y a través de él ha propiciado en sus espectadores durante varios siglos una reflexión que va más allá de las particulares circunstancias del modelo y se extiende a la definición de la condición humana.

Entre 1666 y 1734 el retrato se documenta en el Alcázar; tras el incendio de 1734 se depositó en el Buen Retiro; a partir de 1772 se cita en el Palacio Real y en 1819 ingresó en el Museo del Prado.



FRANCISCO LEZCANO, EL NIÑO DE VALLECAS

Lienzo, 107,5 x 83,5 cm.

Cat. 1204

El retratado era natural de Vizcaya, y de él se tienen noticias sobre su actividad en la Corte desde 1634. Allí estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos, y entre 1645 y 1648, coincidiendo con la muerte de éste, se alejó de los medios palaciegos. Murió en 1649. Su apodo "el Niño de Vallecas" aparece por vez primera en 1794, y todo indica que no se le conoció así en vida.

Los bufones retratados por Velázquez debían su empleo a una gran variedad de causas: en algunos casos su propio aspecto físico era suficiente, en otros su peculiar ingenio, y había algunos caracterizados por sus deficiencias psíquicas. Lezcano, además de por su enanismo, era apreciado por su enfermedad mental, que ha sido diagnosticada como "cretinismo con oligofrenia".

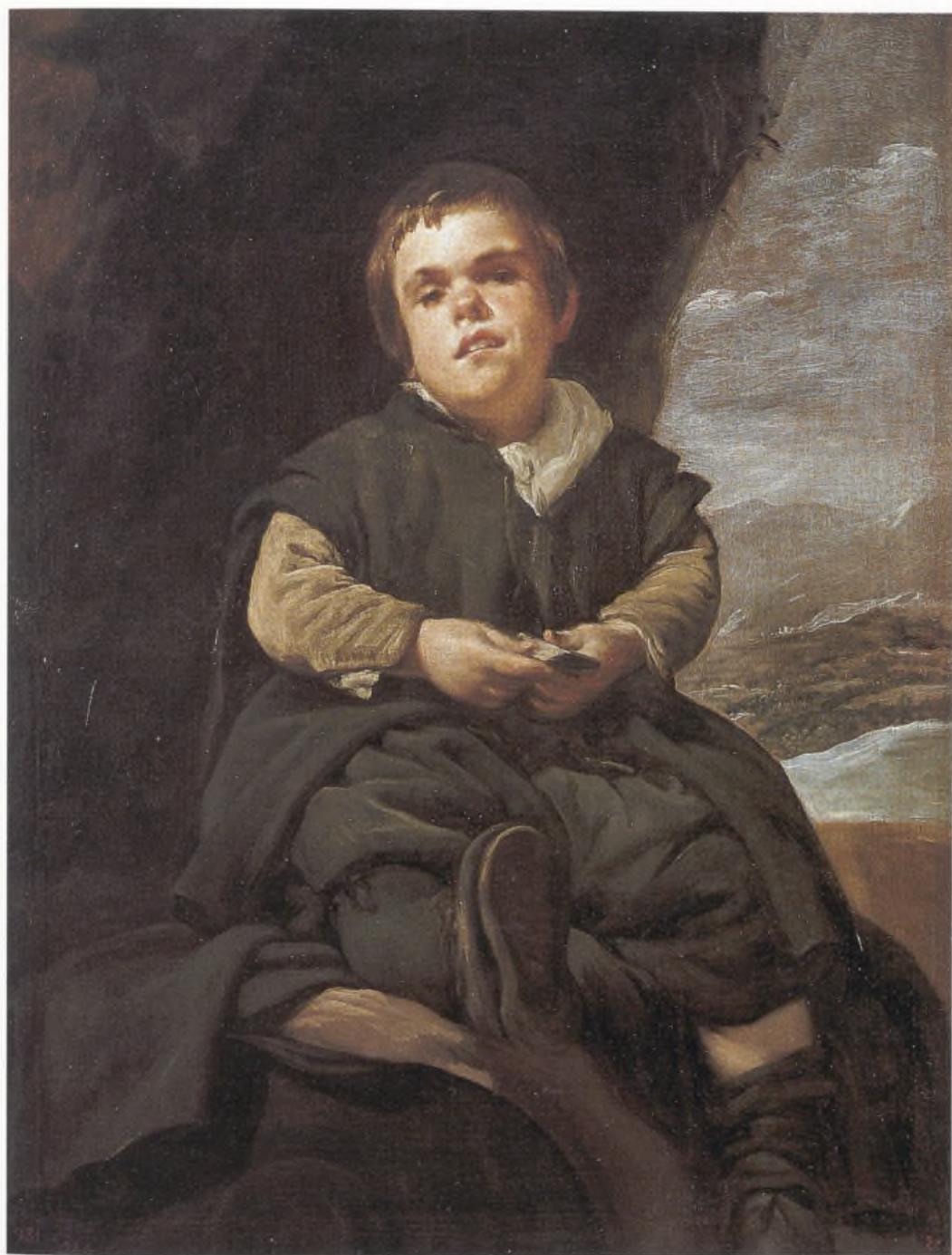
Velázquez nos enfrenta directamente con la realidad física y psíquica de este ser, colocándolo en un primerísimo plano y haciendo que los principales focos de atracción pictórica y lumínica sean también las dos partes más expresivas de su anatomía: su rostro de expresión ambigua y sus manos, que parecen manejar una baraja. Sobre la fecha de ejecución existen las discrepancias habituales entre los historiadores, algunos de los cuales la sitúan a mediados de los cuarenta y otros la adelantan hasta diez años.

De entre todos los retratos de bufones, éste es quizá el que ha tenido una mayor fortuna literaria, propiciada por las grandes posibilidades que ofrece la figura desvalida de Lezcano. León Felipe hizo de él el protagonista de su famoso poema "Pie para el niño de Vallecas", que incluye los conocidos versos que dicen:

"de aquí no se va nadie.
Mientras esta cabeza rota
del niño de Vallecas exista".

Otro poeta, Vicente Aleixandre, también reflexionó sobre el cuadro, y lo hizo recogiendo la ya vieja tradición que atribuye al sentimiento solidario de Velázquez el origen de estas pinturas: "Ese fue el descubrimiento que en la vida española, áspera y dolorosa por tantas vías, hizo Velázquez con su pintura y proclama a lo largo de los siglos".

El cuadro se cita por vez primera en la Torre de la Parada en 1701. En 1714 fue trasladado al palacio de El Pardo y a partir de 1772 se cita en el Palacio Real de Madrid hasta 1819, en que ingresó en el Museo del Prado.



EL BUFÓN CALABACILLAS

Lienzo, 106,5 x 82,5 cm.

Cat. 1205

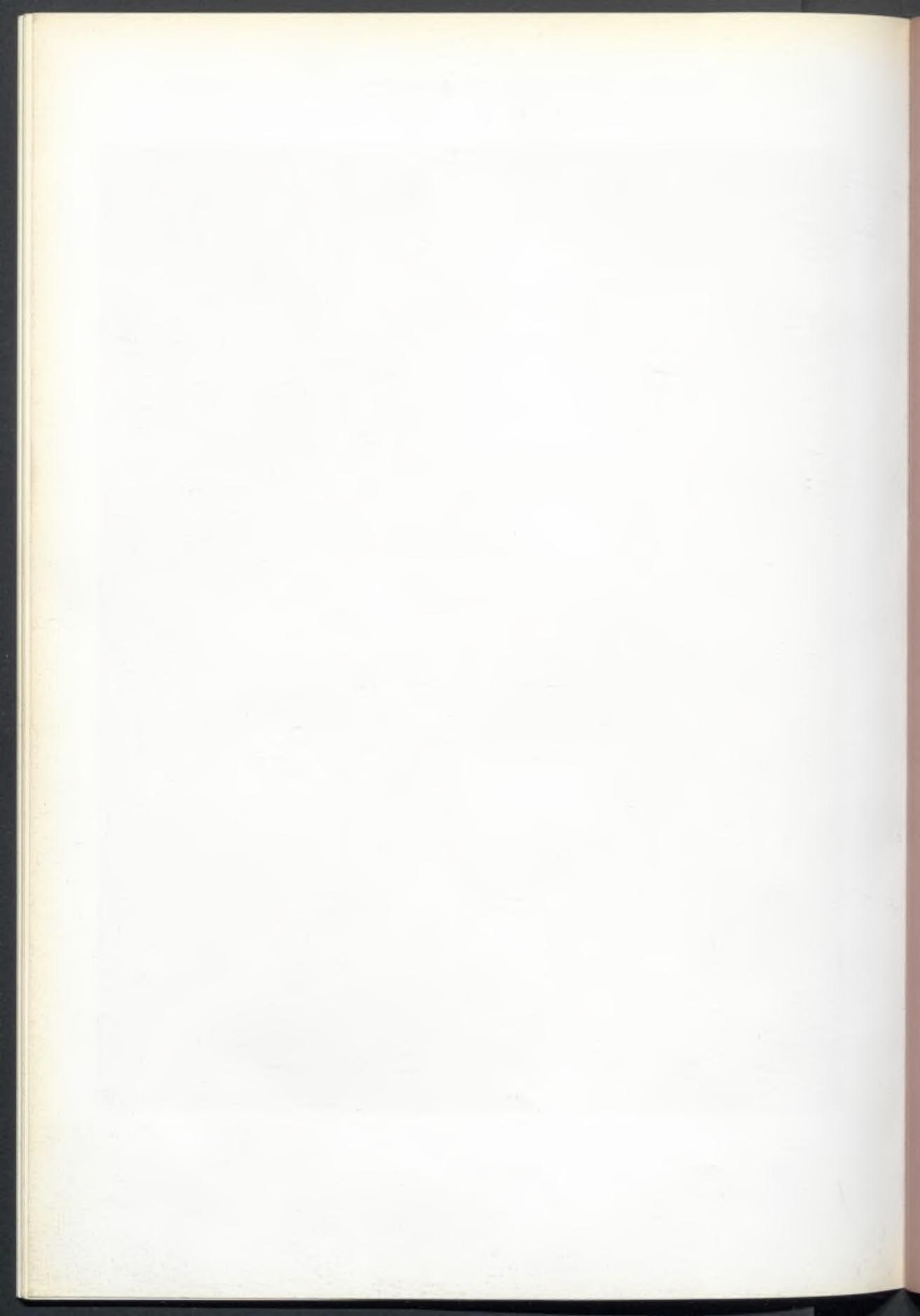
Aunque durante mucho tiempo ha sido identificado con el llamado "Bobo de Coria", el personaje que aparece casi arrumbado en el suelo indeterminado es Juan Calabazas, que sirvió primero como bufón del cardenal infante don Fernando de Austria y en 1632 pasó al servicio del rey, para morir siete años más tarde.

Su sonrisa entre alelada y beatífica y las calabazas que tiene junto a sí en el suelo son claros indicios del retraso mental que afectaba a este bufón. También lo es su nombre, que se cuenta entre los que han sido denominados como "nombres-mote"; es decir, aquellos puestos *a posteriori* y que se basan en una característica física, psíquica o biográfica del interesado. Calabazas es un apellido que se documenta respecto a otros bufones desde mediados del siglo XVI y hace alusión a una tara mental, por cuanto existía una gran tradición de uso de esa palabra para referirse a la falta de juicio. Se ha apuntado muy atinadamente que la relación entre este fruto y la estulticia procede en parte del hecho de que fuera común el uso de cascos de calabaza para la compostura de heridas en el cráneo.

Estamos ante uno de los varios retratos de bufones de Velázquez que basan su eficacia comunicativa en la presencia imponente del personaje en un primerísimo plano, su ubicación en un espacio indeterminado, su extraña y casi descoyuntada postura (inadecuada en cualquier otro tipo de retratos) y el juego entre la deformidad física y la expresión insólita. Además, en este llama poderosamente la atención el tratamiento técnico, sobre todo en lo que se refiere a la cabeza, realizada a base de un eficaz difuminado que evoca dos de los versos del poema de Rafael Alberti dedicado al pintor: "Nunca la línea se sintió más ágil / y menos responsable del contorno".

Esta obra, que data probablemente de los años anteriores a 1639, aparece por primera vez citada en el inventario de la Torre de la Parada de 1701; en 1772 y 1794 se encontraba en el Palacio Real, y desde allí ingresó en el Museo del Prado en 1819.





L A F A M I L I A R E A L

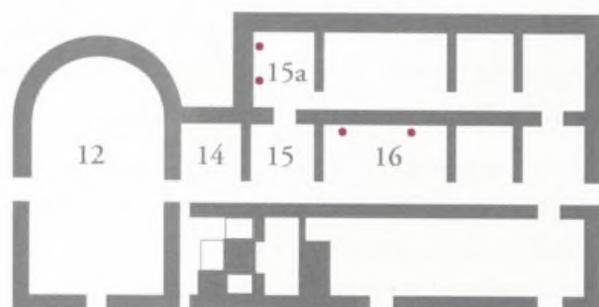
Felipe IV

La reina doña Mariana de Austria

Taller de Velázquez "Felipe IV armado, con un león a sus pies"

Juan Bautista Martínez del Mazo "La infanta doña Margarita de Austria"





Durante la edad moderna española, el régimen político se basaba en la monarquía hereditaria, lo que convertía a la "familia" en un concepto absolutamente clave y a sus miembros en figuras del auténtico tablero de ajedrez que constituía la diplomacia europea. Por eso las muertes en 1644 y 1646 de la reina Isabel de Francia y de su hijo el príncipe Baltasar Carlos, que era la única esperanza de sucesión masculina para Felipe IV, fueron importantes reveses que obligaron a replantear la política matrimonial de los Austrias españoles.

Para paliar ambas ausencias se casó al rey en 1649 con su sobrina Mariana de Austria, que estaba en principio destinada para Baltasar Carlos, y de la que se esperaba diera pronta descendencia, a ser posible mediante hijos varones. Éstos tardaron en llegar y cuando llegaban duraban poco, por lo que la Corte vivió unos cuantos

años muy entretenida en buscar la mejor manera de aprovechar los pocos recursos matrimoniales que tenía, los cuales durante mucho tiempo se redujeron a un par de infantas. Diego Velázquez, como pintor del rey, se vio muy involucrado en estos asuntos, y una gran parte de la producción de sus últimos años son retratos de los miembros de la familia real. E incluso una obra como *Las meninas* no puede entenderse adecuadamente sin tener en cuenta ese trasfondo político.

Las diferentes funciones que tenían esos retratos hacen que hoy se repartan entre Madrid y Viena. Aquí se quedaron, lógicamente, las efigies más o menos oficiales de los reyes y los cuadros de "consumo doméstico", mientras que a Austria viajaron dos tipos distintos de piezas: aquellas que tenían una función eminentemente casamentera y estaban destinadas a propiciar la continuidad de los vínculos familiares entre ambas cortes; y las que servían como testigos de la evolución física de los hijos de Mariana de Austria que, no lo olvidemos, se había criado en la Corte imperial.

℘

V O B R A S E X P U E S T A S *V*

FELIPE IV

Lienzo, 69 x 56 cm.

Cat. 1185

Es uno de los retratos más conocidos de Velázquez, quien con una gran economía de medios ha logrado las más altas cotas de eficacia en la transmisión de un perfil psicológico. En él se hace realidad un célebre axioma de la arquitectura contemporánea: "menos es más". Esta suprema eficacia nos sirve para reflexionar sobre la naturaleza de esta obra, y permite hacer alguna sugerencia sobre una tipología pictórica con la que podemos arriesgarnos a emparentarla. Velázquez demuestra que los elementos esenciales del retrato son los rasgos del rostro del modelo. Esto, aunque hoy pueda parecer obvio, no era así en el siglo XVII, cuando los retratos tenían como finalidad no tanto la descripción psicológica o individual de una persona cuanto su catalogación social y profesional. Por eso, con mucha frecuencia aparecen arropados por elementos retóricos relacionados con el vestuario, con el entorno arquitectónico, etc., que tenían una gran importancia caracterizadora.

En esta singular definición del retrato como reflejo de un individuo Velázquez tenía un antecedente en las llamadas "vera effigies"; es decir, en retratos de personajes con fama de santidad que frecuentemente se realizaban ante sus cadáveres y que tenían por objeto principal transmitir los rasgos de su rostro a la posteridad. Formalmente muchos eran parecidos a éste de Felipe IV: el personaje de busto, sobre un fondo oscuro y con una ejecución muy sumaria de sus vestidos. Dada su calidad y la personalidad de su autor, se trata de una pieza fundamental en la dirección que tomaría el retrato europeo hacia una profundización en la caracterización del modelo como un ser con psicología individual.

Aunque hay dudas sobre la fecha concreta de esta obra, en general se está de acuerdo en situarla entre 1653, en que se fecha una carta del rey a la monja sor Luisa Magdalena de Jesús, en la que asegura que "á nueve años que no se a hecho ninguno [retrato] y no me inclino a pasar por la flema de Velázquez assí por ella como por no verme ir envejeciendo", y 1657, en que fue utilizada por el grabador Pedro de Villafranca para la portada de un libro. Eran momentos muy duros para Felipe IV, que veía cómo se iban frustrando sus esperanzas de tener un heredero varón, y que asistía a la pérdida de influencia política internacional. Sintomáticamente fue también una época en la que se volcó en su colección de pinturas, que usó como un refugio. El retrato transmite esta imagen triste y un tanto derrotada del rey, que es la misma que nos han legado escritores contemporáneos, como Jerónimo de Barrionuevo, que en carta de noviembre de



1656 escribía: "Su Majestad ha venido muy melancólico y mesurado del Escorial (...) estuvo el rey en el panteón, de rodillas, dos horas, sin querer almohada, arimado al nicho donde se ha de enterrar en El Escorial, a puerta cerrada, de donde salió con los ojos encarnizados de llorar, y cada uno como un puño".

La obra estuvo en el Alcázar y en el Palacio Real de Madrid hasta 1816, en que se depositó en la Real Academia de San Fernando, de donde pasó en 1827 al Museo del Prado.

LA REINA DOÑA MARIANA DE AUSTRIA

Hacia 1652-1653

Lienzo, 231 x 131 cm.

Cat. 1191

Mariana era hija del emperador Fernando III y de la infanta María de Hungría, y por lo tanto sobrina carnal de Felipe IV, con quien se casó en 1649, cuando todavía no había cumplido los quince años de edad. En principio estaba destinada al matrimonio con Baltasar Carlos, pero su temprana muerte frustró ese proyecto, y para seguir alimentando las esperanzas de sucesión masculina para la Casa de Austria en España se decidió la boda con su tío.

Cuando la reina llegó a Madrid para casarse, Velázquez se encontraba en Italia, por lo que este retrato es forzosamente posterior a su vuelta en 1651. Normalmente se barajan las fechas de 1652-1653, habida cuenta de la edad que aparenta la retratada, la necesidad que se plantearía enseguida de tener una imagen de la nueva reina y la dificultad de que éste se hubiera podido realizar en 1651, con Velázquez recién llegado y Mariana atravesando por un delicado postparto.

La obra se cita por vez primera en El Escorial en 1700, formando pareja con el *Felipe IV armado, con un león a sus pies*, que se suele considerar del taller de Velázquez. Probablemente en las operaciones de adaptación a su nuevo emplazamiento le fue añadida una banda en la parte superior. Permaneció en el monasterio hasta 1845, en que ingresó junto con su cuadro compañero en el Museo del Prado.

Se trata de un retrato unánimemente alabado por los críticos, que han resaltado la sabia conjunción de una composición que subraya los elementos simbólicos de la majestad real y una técnica pictórica extraordinariamente sabia y elaborada. Entre esos elementos "parlantes" figuran el propio vestido de la reina, el generoso cortinaje que tiene junto a sí, la silla sobre la que apoya la mano derecha (símbolo de su dignidad) o el reloj que descansa tras la mesa del fondo, alusivo seguramente a la prudencia que debe caracterizar a toda reina. Desde el punto de vista de la materia pictórica, asombra sobre todo la sinfonía de color que componen los grises, rojos, negros, platas y marfiles, aplicados con una pincelada cuyas extraordinarias soltura y frescura llamaron poderosamente la atención a los pintores de finales del siglo pasado, pasmados ante la habilidad de Velázquez para reproducir una experiencia visual a partir de unos pocos golpes de pincel.



A la colección del Museo del Prado relacionada con Velázquez pertenecen también otros dos retratos reales de autoría bastante dudosa y discutida, pero que compositiva y estilísticamente se mueven en la órbita del pintor sevillano:

TALLER DE VELÁZQUEZ

FELIPE IV ARMADO, CON UN LEÓN A SUS PIES

Lienzo, 234 x 131 cm.

Cat. 1219

Según han revelado los estudios técnicos, esta obra es el fruto de un repinte de un retrato previo que presentaba al rey más joven y ante un fondo mucho más elaborado. A principios de los años cincuenta se decidió retocar el original con objeto de ajustarlo en sus dimensiones y en sus características compositivas al de la reina Mariana de Austria (1191), y ambos se citan durante el siglo XVIII formando pareja en El Escorial. De acuerdo con su función representativa, se subrayan en esta imagen los atributos que revelan la alta categoría social del modelo, que aparece de pie, vestido con armadura, ciñendo banda de general, sujeta su mano izquierda al pomo de su espada y portando en su derecha una bengala alusiva a su mando militar. A sus pies, un león tendido constituye una clara alusión a sus virtudes como rey. Se trata de uno de los retratos reales relacionables con Velázquez y su taller en los que el personaje se ve arropado con una mayor carga simbólica, lo que no deja de ser significativo si tenemos en cuenta que en la fecha en que se supone realizado el cuadro España estaba inmersa en una profunda crisis política y militar, y Velázquez realizaba algunos de los retratos del soberano más directos, desnudos y despojados de cualquier sombra de retórica.



JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO

LA INFANTA DOÑA MARGARITA DE AUSTRIA

Lienzo, 212 x 147 cm.

Cat. 1192

La protagonista es la hija de Felipe IV y Mariana de Austria, nacida en 1651 y que es también uno de los personajes principales de *Las meninas*. En 1666 se casó con el emperador Leopoldo de Austria, y durante sus primeros años de vida fueron muchos los retratos que se le hicieron con objeto de ir preparando el terreno para su futuro matrimonial. La mayor parte de ellos salieron de los pinceles de Velázquez y su taller.

Se trata de una de las obras que ha dado lugar a más discusiones e interpretaciones sobre su autoría. Tanta polémica no se debe exclusivamente al lógico interés que suscita cualquier asunto que tenga que ver con Velázquez, sino que ha sido propiciada también por la extraordinaria calidad del cuadro, que contiene detalles de gran belleza y maestría. Los críticos más recientes tienden a negar la autografía velazqueña y se inclinan a pensar que se trata de una obra realizada enteramente por Juan Bautista Martínez del Mazo, que daría así pruebas de sus grandes cualidades técnicas y lo muy bien que asimiló las enseñanzas de su suegro. Para ello se basan en el estudio de la composición y la factura del lienzo y en la edad que aparenta la retratada. Tradicionalmente, sin embargo, se ha venido considerando la última obra comenzada por Velázquez, que quedaría inacabada a consecuencia de su muerte, y continuada por su yerno. Detalles magníficos como las transparencias del pañuelo, el manojito de flores que sostiene con la mano izquierda la infanta o el vestido en general, al lado de fragmentos más torpes, como el rostro o el pesado cortinaje, ayudaron a sostener esa hipótesis que hoy se considera muy poco probable.

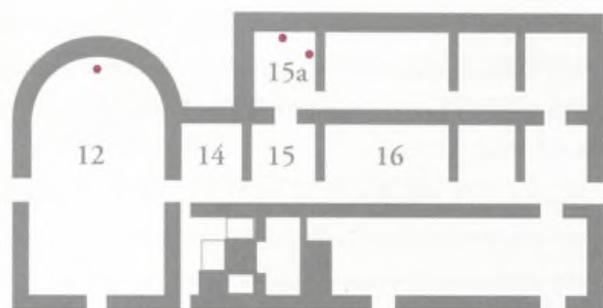




L A S G R A N D E S
C O M P O S I C I O N E S F I N A L E S

Las hilanderas o La fábula de Aracne
Las meninas, o La familia de Felipe IV
Mercurio y Argos





V LAS GRANDES COMPOSICIONES FINALES *V*

Aunque desde que entró en contacto con la Corte Velázquez se dedicó fundamentalmente al retrato, su carrera estuvo jalonada por la ejecución de una serie de grandes cuadros de tema histórico que se fechan desde mediados de los años veinte hasta los últimos años de su vida, y que son testigos de la maestría con la que supo enfrentarse a cualquier género pictórico. En los quince últimos años de su vida aumenta significativamente el número de estas composiciones, con obras como *Las hilanderas*, *La Venus del espejo*, *Las meninas* o los cuadros con que decoró el Salón de los Espejos y de los que actualmente sólo conservamos *Mercurio y Argos*.

Esa etapa de su carrera fue fundamental para la formación de la imagen posterior del pintor, pues en ella se fechan algunos de los cuadros que le han proporcionado mayor fama y algunos de los episodios biográficos más destacados. Durante esos años realizó su

segundo viaje a Italia, país al que ya no fue, como en 1629, para aprender, sino para comprar obras de arte por encargo de su rey y, también, para demostrar su gran valía en lo que todavía era el ombligo artístico de Europa. Durante ese viaje realizó algunas de sus obras maestras en el campo del retrato, como el muy famoso de Inocencio X, y demostró ante la comunidad de pintores que habitaban en la ciudad sus excepcionales cualidades. Desde un punto de vista más personal, la estancia en Roma fue testigo de una aventura amorosa que trajo como consecuencia un hijo.

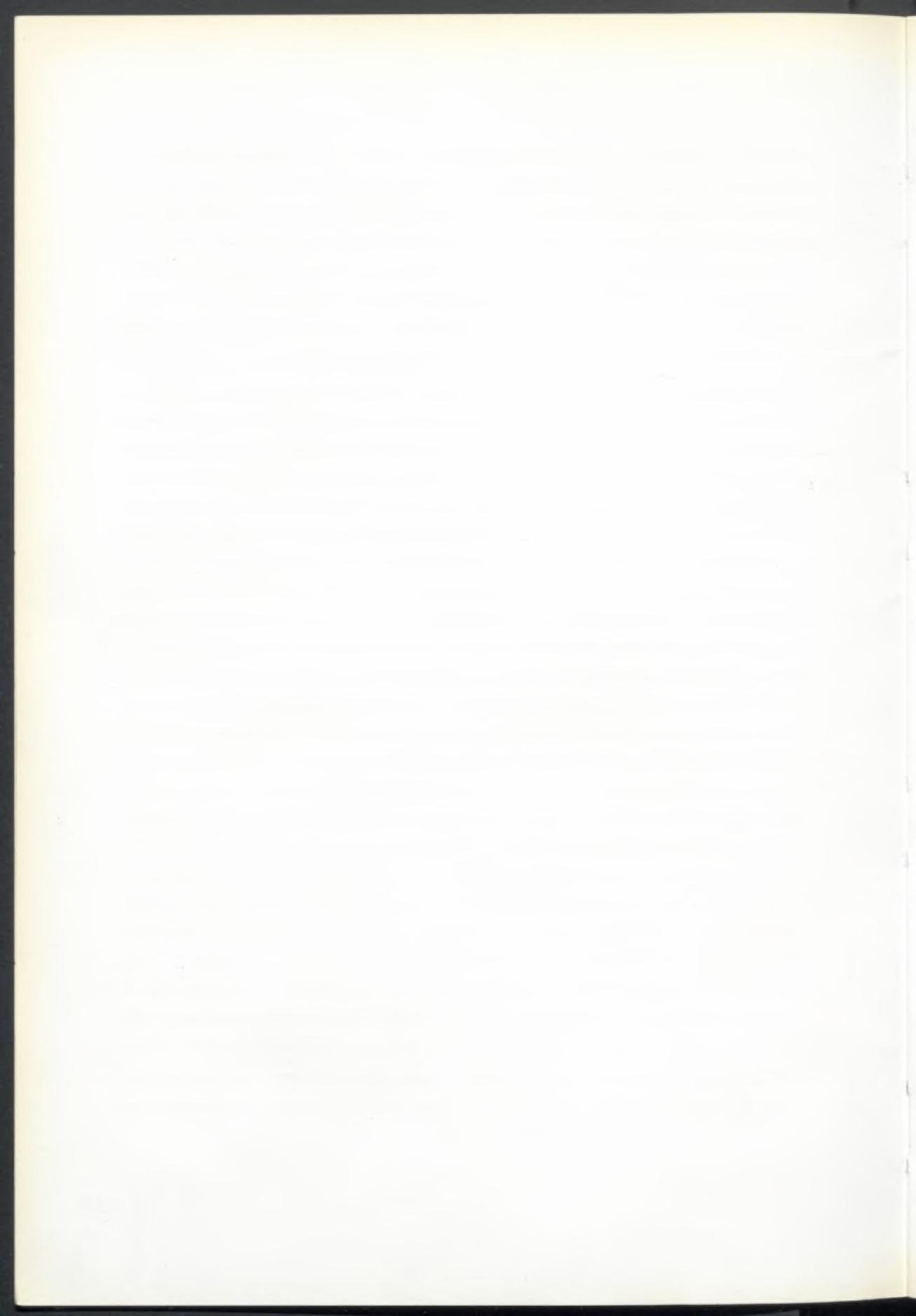
A partir de su vuelta de Italia en 1651 toda la labor conocida del pintor se relaciona exclusivamente con la familia real y sus residencias. En 1652 fue nombrado Aposentador de Palacio, un puesto que, si bien servía para llenar su ambición de situarse de la mejor manera posible en la estructura administrativa cortesana, le obligó a una dedicación plena que le restó muchísimo tiempo para pintar. Esta es la causa de que durante esos años el número de las obras salidas de sus pinceles fuera muy escaso, aunque, eso sí, todas ellas de una altísima calidad y algunas de una gran complejidad compositiva, como *Las meninas*. Durante esa época, además, Felipe IV atravesó por una profunda crisis personal que no fue sino una reacción a la funesta década anterior, en la que además de a los graves conflictos sociales y políticos por los que atravesó el país tuvo que enfrentarse a la pérdida de su primera mujer y de su hijo Baltasar Carlos, en quien estaban depositadas todas las esperanzas de sucesión dinástica. Los primeros años de la década de los cincuenta contemplan a un Felipe IV abatido y derrotado, que encuentra refugio a su triste situación en la religión y en la intensificación de su pasión coleccionística, de la que ya había dado pruebas desde hacía tiempo. En esos años no sólo interviene como factor principal en algunas de las grandes almonedas de Europa (como la de Carlos I de Inglaterra), sino que toma un interés especial por la remodelación decorativa de algunos de los Sitios Reales, especialmente el Alcázar de Madrid y el monasterio de El Escorial. En el Alcázar concentra su interés en las salas más importantes del sector meridional, especialmente en el Salón de los Espejos y, sobre todo, en las llamadas Bóvedas de Tiziano, donde reúne una pasmosa colección de desnudos que forman el núcleo más apreciado y querido por el rey de todos su cuadros. En cuanto a El Escorial, se reordenan las salas y se enriquecen notablemente mediante el trasvase de pinturas del Alcázar o la compra de cuadros nuevos. Y en todas estas tareas estuvo muy probablemente presente Velázquez, en quien desde hacía tiempo Felipe IV había depositado sus expectativas para todo lo que se refería a cuestiones artísticas y decorativas.

La comunicación entre el rey y su pintor se debió de hacer más intensa en esos años en que ambos eran personas con bastante experiencia vital, que ya habían entrado en la plena

madurez, que se conocían desde hacía más de dos décadas y a las que unía un interés similar por la pintura. Y aunque nunca sabremos si es posible utilizar la palabra "amistad" para referirnos a la relación que se estableció entre ambos, lo cierto es que presumiblemente se debió de establecer cierta complicidad vital, sobre todo respecto a algunos temas comunes. Prueba muy significativa de que al monarca no le eran ajenas algunas de las preocupaciones y ambiciones más personales de Velázquez es su intervención decisiva para la concesión del hábito de Santiago en 1658, a pesar de que los términos en los que se desarrolló el proceso de información previa no eran en absoluto favorables para el artista.

Con la obtención del hábito Velázquez colmaba sus aspiraciones razonables de ascenso social, y daba sentido a toda una larga carrera administrativa guiada por la idea del ennoblecimiento personal. Ese empeño fue acompañado también por un deseo constante de reivindicar su nobleza como artista. Y el papel que jugó la cruz de Santiago desde el punto de vista de su carrera cortesana fue el mismo que ya había jugado dos años antes *Las meninas* en lo que se refiere a su identidad artística. En ese cuadro no sólo se involucra en el mismo espacio que habitan reyes e infantas, de tal manera que sin su presencia la composición dejaría de tener sentido, sino que hace un auténtico alarde de sus posibilidades en dos direcciones principales: por una parte en lo que se refiere a su capacidad ilusionística y a su habilidad para reproducir fielmente una experiencia visual; por otra, en lo que la pintura en general tiene de arte mental, que nace de un sutil ejercicio intelectual, y cuyas claves sólo son adecuadamente entendidas por los pocos capaces de "juzgar". El gran esfuerzo que tuvo que hacer Velázquez para llevar a buen puerto sus aspiraciones al hábito nobiliario sólo es comparable al que realizó para construir ese cuadro: ambas cosas son el resultado de toda una vida enfrentándose a la realidad social en un caso y a la experiencia visual e intelectual en el otro. Lo que ocurre es que mientras que caballeros de Santiago los ha habido a cientos, *Las meninas* sólo se ha pintado una vez.

℘



∩ O B R A S E X P U E S T A S ∩

LAS HILANDERAS O LA FÁBULA DE ARACNE

Lienzo, 220 x 289 cm.

Cat. 1173

Durante generaciones los espectadores de esta obra se han hecho lenguas sobre la capacidad de Velázquez para recrear un momento cotidiano en un obrador de tapices, y sobre su habilidad para reproducir la vida y el movimiento. De ella dijo Mengs que estaba pintada con sola la voluntad. Pero, curiosamente, esta escena, que ha sido una de las pinturas que consagraron a su autor como rey de los realistas, está repleta de elementos simbólicos y esconde varios niveles de narración. El descubrimiento del inventario que se hizo en 1664 de los bienes de su primer propietario (el montero del rey don Pedro de Arce) confirmó las sospechas que albergaban algunos investigadores: efectivamente, tras esa apariencia realista y cotidiana se esconde una narración mitológica, más concretamente la de la fábula de Aracne.

Aracne era una simple mortal que tenía una habilidad extraordinaria para tejer tapices, lo que suscitó primero el interés y más tarde los celos de Minerva, que era la diosa protectora de todas las artes y creía imposible que nadie pudiera igualar su habilidad manual. Llevada por su deseo de demostrar su superioridad retó a Aracne a una competición artística, que acabó en empate. Sin embargo, la diosa pudo dar rienda suelta a su frustración convirtiendo a la mortal en araña, bajo el pretexto de que se había permitido trasladar al tapiz los amores de Júpiter, su padre.

En la obra aparecen cuatro escenas distintas, pero a la vez relacionadas entre sí. En primer término, lo que en apariencia es un momento cualquiera en la labor de la fábrica de tapices de Santa Isabel, en Madrid, con cinco mujeres realizando las tareas de hilado y devanado de la lana, y un gato que dormita entre los ovillos. En este lugar abundan los objetos y las acciones a los que se creen dueños de contenido simbólico, como la escalera que apoya en la pared, la rueca o la devanadera. Tampoco faltan referencias histórico-artísticas, como las dos mujeres que ocupan el primer plano, y que proceden de sendos efebos desnudos realizados por Miguel Ángel para la Capilla Sixtina. Al fondo, un segundo grupo narrativo nos presenta a tres damas, que observan un tapiz en el que a su vez se reproducen dos acciones: Minerva y Aracne disputando la primacía en el arte textil y el rapto de Europa que ha tejido ésta.

La escena en su conjunto ha sido interpretada como una alegoría de la nobleza de la pintura. Para algunos, Minerva y Aracne no sólo aparecerían en el tapiz del fondo, sino que serían también la anciana y la joven del primer término respectivamente, en la fase más artesanal de su oficio. En este sentido, el cuadro en su conjunto puede leerse como una descripción del proceso creativo, que incluye una fase manual y otra fase eminentemente intelectual que tiene una naturaleza casi





divina, requiere ser iluminada por la luz de la idea, y necesita ser "juzgada" para poder ser valorada.

Una de las claves para la interpretación de la obra y para situarla en el contexto creativo y vital de su autor nos la da la escena que supuestamente representa el tapiz del fondo. Es el rapto de Europa, que copia la interpretación pictórica que había hecho Tiziano y que por entonces se guardaba en el Alcázar de Madrid (hoy está en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston). En este sentido se ha dicho que Velázquez sutilmente está calificando como "divina" la pintura del veneciano, pues mereció el empate con la misma Minerva. También se ha sugerido que con esa operación estaba defendiendo el carácter noble y liberal de toda actividad pictórica.

Pero a la hora de plantearnos el papel del rapto de Europa en la escena hay que tener en cuenta otro aspecto. El cuadro, efectivamente, fue pintado por Tiziano y



PEDRO PABLO RUBENS
El rapto de Europa
Museo del Prado

permaneció en las Colecciones Reales, pero no fue la única obra similar que pudo ver Velázquez, pues una de las tareas a las que se dedicó Rubens durante su estancia en Madrid en 1627-1628 fue copiar obras del veneciano, entre ellas ésta. Y sabiendo que compartió taller con el sevillano, se puede asegurar que éste conocía esa faceta de copista. La obra del flamenco fue comprada por Felipe IV en su almoneda, por lo que cuando Velázquez pintó *Las hilanderas* es prácticamente seguro que ya estaba en las Colecciones Reales. Estos datos no tendrían importancia si se tratase de una copia sin más; pero Rubens, más que copiar servilmente, lo que hizo fue traducir a Tiziano a su propio lenguaje pictórico, y se planteó esa empresa en términos de emulación y competencia, convencido de que su obra propia suponía un paso más en la tradición pictórica a la que también pertenecía el veneciano.

Velázquez sin duda sabía que Rubens había copiado el *Rapto de Europa* y que lo hizo animado por un deseo de aprender y de competir. Y quizá él, en esta escena mitológica que tiene entre sus temas la competencia entre una diosa y una mortal, quiso también emular a sus dos grandes maestros y competir con ellos. Pero en vez de limitarse a reproducir el cuadro en su estilo pictórico personal, lo que hizo fue enmascararlo en una sutil trama narrativa que demostraba hasta qué punto era un



pintor que proyectaba una mirada inteligente sobre todos sus temas y gustaba jugar con los distintos niveles de realidad. “Yo también compito, pero a mi modo”, parece decir.

El formato original del cuadro era sensiblemente menor que el que tiene actualmente, pues le fueron añadidos más de cincuenta centímetros por la parte superior y 37 por los laterales. Esto condiciona mucho la composición, y contribuye a restar protagonismo al luminoso ámbito del fondo, esencial para la comprensión plástica y narrativa del cuadro.

Existen muchas discrepancias en cuanto a su fecha de ejecución. Algunos, dado lo avanzado de su estilo, lo fechan en el último lustro de la vida de Velázquez, con posterioridad a *Las meninas*, mientras que otros llaman la atención sobre sus semejanzas con *La Venus del espejo* y lo creen anterior al segundo viaje a Italia.

En 1711 pasó desde la colección del duque de Medinaceli al Alcázar de Madrid, en cuyo incendio de 1734 parece ser que sufrió bastante. De allí se trasladó al palacio del Buen Retiro y en 1772 se cita en el Palacio Real, desde donde fue transferido al Museo del Prado en 1819.

LAS MENINAS, O LA FAMILIA DE FELIPE IV

1656

Lienzo, 318 x 276 cm.

Cat. 1174

No es solamente el cuadro más famoso de su autor, sino también aquel en el que mejor se compendian las características de su arte, y el más útil para comprobar hasta qué punto la pintura de Velázquez puede fascinar a generaciones sucesivas y colmar las expectativas diferentes de cada una de ellas. Porque esta obra ha sido y está siendo reinterpretada continuamente sin que parezca que vaya a agotarse nunca su capacidad de sugerir en el espectador continuos y renovados estímulos visuales e intelectuales.

Durante mucho tiempo sirvió para demostrar la obsesión realista de Velázquez, que como tema de su obra maestra eligió plasmar un momento en su taller.

Actualmente se considera, por el contrario, ejemplo máximo del interés de su autor en utilizar temas aparentemente realistas para esconder tras ellos un complejísimo mundo de significados y relaciones. Pero ayer como hoy la obra pasma por su prodigiosa construcción espacial modelada a través de la perspectiva y de la luz, por su magnífica composición en la que el equilibrio de las masas no es incompatible con la variedad de las figuras y las acciones, por su factura libre y segura, por la exquisita belleza de cada uno de los personajes que pueblan ese espacio y, en resumen, por la capacidad del pintor para introducir un instante de vida y un fragmento de pensamiento en un trozo de lienzo.

La escena se desarrolla en una sala del Alcázar de Madrid y sus protagonistas incluyen la gran variedad de personajes que integraban la estructura humana cortesana, desde los situados en lo más alto de la escala social hasta los seres considerados inferiores. De izquierda a derecha aparecen en primer lugar Velázquez, que se retira del lienzo que tiene frente a sí para pensar y mirar, con lo que hace alusión al carácter intelectual de la pintura. En el cinto deja ver la llave que da fe de su oficio de Aposentador, y sobre el pecho luce la noble cruz de Santiago. Junto a él se arrodilla la "menina" o dama de honor María Agustina Sarmiento, que ofrece una salvilla con un búcaro a la infanta Margarita. Ésta tenía unos cinco años, pues había nacido en 1651 y el cuadro data de 1656, y era una pieza fundamental en el juego político de la Casa de Austria. Junto a ella, y en ademán de inclinarse, vemos a Isabel de Velasco, otra de las meninas de la infanta. Cierra la composición por la derecha un trío formado por los bufones María Bárbola y Nicolás Pertusato y un mastín que se asienta poderoso y tranquilo sobre el suelo. Un poco más atrás aparece un "guardadamas" anónimo con Marcela de Ulloa, vestida con traje de



"dueña". Al fondo, tras la puerta, vemos al Aposentador José Nieto. Con estos no se acaban los personajes del cuadro, en el que también aparecen los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, cuyos rostros se ven al fondo en lo que alguna vez ha sido interpretado como "cuadro dentro del cuadro" y generalmente se tiende a considerar como un espejo.

A partir de esta descripción general en la que todos están más o menos de acuerdo, las interpretaciones han sido múltiples, si bien lo más interesante y sintomático de ellas es que frecuentemente no son excluyentes sino complementarias, con lo que el lienzo se ha ido enriqueciendo con nuevos significados. Casi todos los esfuerzos interpretativos han ido en dos direcciones: la que tiene como objetivo analizar el papel que juega el pintor dentro del cuadro, y la que se ha preguntado por las razones de la presencia de la infanta y de los reyes. La presencia de un artista con los atributos de su categoría social (cruz de Santiago, llaves, etc.), que se encuentra "pensando" y que tiene como testigos de su actividad a los propios reyes se considera una afirmación expresa de la nobleza del arte de la pintura. Esa idea se ve confirmada por los cuadros que aparecen al fondo de la pintura, que reproducen sendas copias de Martínez del Mazo de *Minerva y Aracne* de Rubens y de *Apolo y Marsias* de Jordaens, es decir, dos escenas mitológicas que inciden también en el origen divino de la actividad artística.

Velázquez, a sus cincuenta y siete años, está diciendo a través de este cuadro: "Yo soy noble y mi arte también lo es, porque es una actividad mental, digna de dioses y puesta al servicio de los reyes, que la honran con su interés". Pero hay muchas más cosas en la obra. Existe, por ejemplo, una complejísima construcción matemática de la perspectiva, y una reflexión muy sutil sobre la representación en cuanto tal, es decir, sobre las leyes que rigen nuestra visión y sobre la relación entre superficie pintada, espacio sugerido y espacio psicológico en el que habita el espectador. El cuadro también admite una lectura política en relación con las esperanzas sucesorias de la monarquía, depositadas en la infanta Margarita. Se ha dicho certeramente de él que se trata de una "conversación" entre Velázquez y Felipe IV en un momento en que, después de convivir más de treinta años, ambos se revelan sus inquietudes más íntimas, y utilizan al espectador como testigo de ese diálogo.

El cuadro se cita en 1666 en el Despacho de Verano del rey, en el Alcázar de Madrid, y desde entonces ha permanecido en las Colecciones Reales. En 1819 ingresó en el Museo del Prado.



MERCURIO Y ARGOS

1659

Lienzo, 128 x 250 cm.

Cat. 1175

Entre los distintos espacios del Alcázar de Madrid cuya decoración sufrió una remodelación en los años cincuenta figura el Salón de los Espejos, que era uno de los lugares con mayor significación oficial y protocolaria del viejo palacio y en 1659 fue escenario del recibimiento de una embajada francesa que venía nada menos que a negociar el matrimonio de la infanta española María Teresa con el rey Luis XIV de Francia. Para esa ocasión se intensificó el énfasis decorativo en esa sala y Velázquez realizó dos parejas de lienzos mitológicos destinados a colocarse sobre las ventanas de la sala. Una de ellas representaba a *Venus y Adonis* y a *Cupido y Psique*, y la otra a *Apolo y Marsias* y *Mercurio y Argos*. El incendio que sufrió el Alcázar en 1734 acabó con las tres primeras, con lo que nos privó de obras en las que su autor muy probablemente se internaba en un campo del que sólo queda una muestra suya, aunque magnífica: el desnudo femenino.

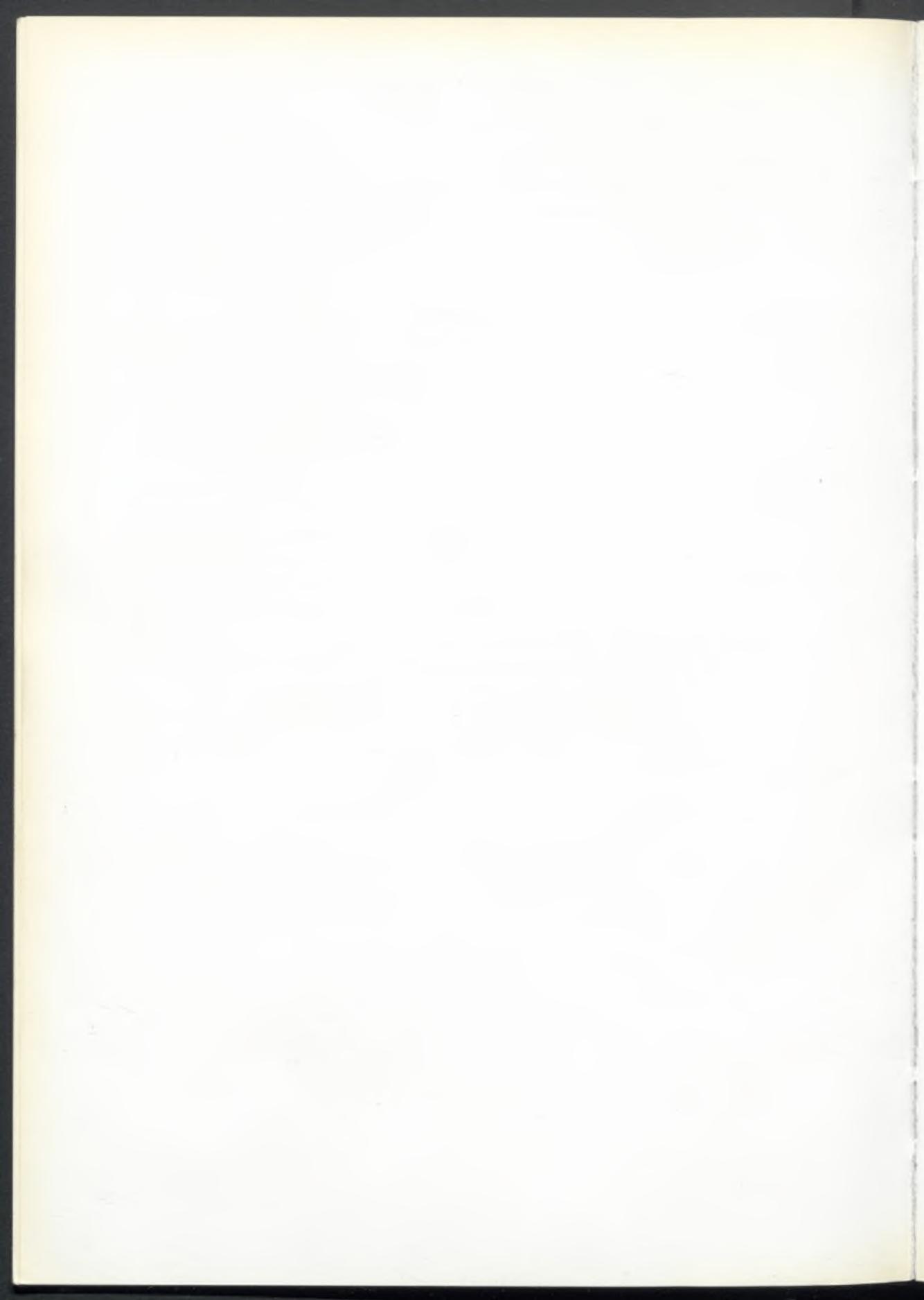
La fecha de su ejecución y el lugar al que iba destinado explican algunas de las características de este cuadro: su composición ligeramente forzada para adecuarlo al formato necesariamente apaisado, o su técnica, que se hace de una valentía y una fluidez extraordinarias, y mediante la cual ha sabido insertar las figuras en un todo, destruyendo los límites o contornos y llenando el cuadro de vida.

Es el último cuadro de composición que se conoce de Velázquez y en él resume toda una vida de dedicación a la pintura, fundiendo de manera maestra los distintos ingredientes que hacen de esta actividad un arte en el que se complementan los valores narrativos y los puramente pictóricos. Además, este dominio de la narración pictórica le sirve para otorgar a la escena un halo poético muy sutil y de gran atractivo.

Como siempre que se enfrenta a la mitología, Velázquez hace una reflexión muy personal que le aparta de las tradiciones iconográficas. Si no fuera por el sombrero alado que identifica a Mercurio sería muy difícil describir la escena en términos que no fueran directamente trasladables a la experiencia cotidiana: un pastor parece dormir junto a su ganado, mientras otro personaje se le acerca sigilosamente. Aquél es Argos, a quien le había sido encomendada por Juno la misión de guardar a Io, que había sido seducida por Júpiter y transformada en vaca. Para su tarea contaba con cien ojos, cincuenta de los cuales permanecían siempre alerta. Sin embargo, ese recurso de poco sirvió ante la música adormecedora de Mercurio, quien se acerca a Argos con objeto de cortarle la cabeza y raptar a Io. Se han dado varias explicaciones a la presencia de una obra de este tema en el Salón de los Espejos, entre ella que se trata de una alusión a la necesaria vigilancia que debe ejercitar continuamente el príncipe.

Tras ser salvada del incendio del Alcázar, la pintura se cita en el palacio del Buen Retiro, en el Palacio Real, y, en 1819, en el Museo del Prado.

v **C**RONOLOGÍA, **B**IBLIOGRAFÍA E
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES *v*



CRONOLOGÍA

- 1599, 6-VI – Es bautizado en Sevilla, en la parroquia de San Pedro.
- 1602, 1-VI – Nace en Sevilla Juana Pacheca, hija del pintor Francisco Pacheco y futura esposa de Diego Velázquez.
- 1609 – Ingresa en el taller del pintor Francisco Herrera el Viejo, en Sevilla.
- 1610, 1-XII – Se cambia al taller de Francisco Pacheco.
- 1611, 27-IX – Contrato entre el padre de Velázquez y Pacheco, por el que éste se compromete a acoger a Diego durante seis años.
- 1617, 14-III – Se independiza profesionalmente e ingresa en el gremio de pintores de Sevilla.
- 1618, 23-IV – Se casa con Juana, hija de Francisco Pacheco.
- 1619, 18-V – Bautizo de Francisca, primera hija del matrimonio.
- 1620, 1-II – Admite en su taller como estudiante a Diego de Melgar, por un periodo de seis años.
- 1621, 29-I – Bautizo de Ignacia, segunda hija.
- 1622 – En primavera viaja a Madrid, con intención de introducirse en los ambientes cortesanos. Allí hace un retrato del poeta Luis de Góngora y visita El Escorial.
- 1623 – En verano hace su segundo y definitivo viaje a Madrid. Tras realizar el retrato de Juan de Fonseca, retrata al rey.
- 1623, 6-X – Felipe IV le nombra Pintor de Cámara.
- 1625, 26-VIII – Se ordena que se le haga efectivo el llamado 'derecho de aposento'.
- 1626, 19-X – Ana de Brizuela coloca como aprendiz a su hijo Andrés en el taller de Velázquez.
- 1627 – Felipe IV convoca un concurso entre sus pintores (V. Carducho, E. Cajés, A. Nardi y D. Velázquez) consistente en la realización de un cuadro con el tema de "La expulsión de los moriscos". Vence Velázquez.
- 1627, 7-III – Es nombrado Ujier de Cámara.
- 1627 – Autoriza a Pacheco a vender su casa de Sevilla.
- 1628 – Segunda visita de Rubens a España, donde conoce a Velázquez.
- 1629, 28-VI – El rey autoriza a Velázquez para viajar a Italia.
- 1629, 10-VIII – Velázquez embarca en Barcelona.
- 1629, 19-IX – Llega a Génova. A continuación visita, por este orden, Milán, Venecia, Ferrara, Cento, Bolonia y Loreto.
- 1629, X – Llega a Roma, donde permanece un año.

- 1630 – A finales de año se dirige a Nápoles, donde se encuentra con Ribera. Desde allí regresa a Madrid.
- 1631, I – Está ya de regreso en Madrid.
- 1631, 14-V – Arrienda una casa en la parroquia de Santiago.
- 1633, 21-VIII – Su hija Francisca se casa con su discípulo Juan Bautista Martínez del Mazo.
- 1633 – Es nombrado Alguacil de casa y corte.
- 1634 – Es nombrado Ayuda de guardarropa.
- 1635 – Acaba la *Rendición de Breda*, para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.
- 1643 – Es nombrado Superintendente de las Obras Reales y también Ayuda de Cámara. Muerte de su suegro y de la reina Isabel. En junio acompaña al rey a Fraga, donde le retrata.
- 1646 – Es nombrado Ayuda de cámara con oficio.
- 1647 – Es nombrado Veedor y contador de obras de la pieza ochavada de palacio.
- 1648, 1-XI – Llega a Málaga.
- 1649, 21-I – Embarca en Málaga.
- 1649, 11-II – Llegada a Génova.
- 1649, 10-VII – De nuevo en Roma.
- 1650, 17-II – Felipe IV escribe a su embajador para que arregle la vuelta de Velázquez entre mayo y junio.
- 1650, 19-III – Exposición del retrato de Juan de Pareja en el Panteón.
- 1650, 21-VI – Se le reclama con urgencia desde Madrid.
- 1650, 3-X – Se le vuelve a reclamar.
- 1651, 23-VI – El rey informa al duque del Infantado que Velázquez se encuentra de nuevo en Madrid.
- 1652, 16-II – Es nombrado Aposentador de palacio.
- 1656 – Pinta *Las meninas*.
- 1658, 12-VI – Es nombrado caballero de la Orden de Santiago.
- 1660, 7-VI – Asiste al matrimonio de María Teresa y Luis XIV de Francia en la Isla de los Faisanes.
- 1660, 6-VIII – Muere en Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, D., *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*, Madrid, Istmo, 1999.
- BERUETE, A., *Velázquez* (1898), Madrid, 1987.
- BOUZA, F., *Locos, enanos y hombres de placer en la España de los Austrias*, Madrid, Temas de hoy, 1991.
- BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986.
- BROWN, J., ELLIOTT, J.H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.
- BROWN, J., GARRIDO, C., *Velázquez. La técnica del genio*, Madrid, Fundamento, 1998.
- CAIYO SERRALLER, F., *Las Meninas de Velázquez*, Madrid, TF, 1997.
- CAMÓN AZNAR, J., *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols., 1964.
- Catálogo de la exposición *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- Catálogo de la exposición *Velázquez in Seville*, Edimburgo, National Galleries of Scotland, 1996.
- DELEUDA, O., *Velázquez, peintre religieux*, Ginebra, editions du Cerf, 1993.
- DÍEZ DEL CORRAL, L., *Velázquez, la monarquía e Italia*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1972.
- GÁLLEGO, J., *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974.
- GÁLLEGO, J., *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- GARRIDO, C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- GAYA NUÑO, J.A., *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963.
- GERSTENBERG, K., *Diego Velázquez*, Múnich, Deutscher Kunstverlag, 1957.
- GUDIOL, J., *Velázquez, 1599-1660*, Barcelona, Polígrafa, 1973.
- HARRIS, E., *Velázquez*, Vitoria, Ephialte, 1991.
- JUSTI, Karl, *Velázquez y su siglo* (1888), Madrid, Istmo, 1999.
- LÓPEZ-REY, J., *Velázquez*, Colonia, Taschen, 2 vols., 1996.
- MARAVALL, J.A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- MARIAS, F., *Diego Velázquez*, Madrid, Historia 16, (1996).
- MARIAS, F. (ed.), *Otras Meninas*, Madrid, Siruela, 1995.
- McKIM-SMITH, G., NEWMAN, R., *Ciencia e historia del arte. Velázquez en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1993.
- MOFFITT, J.F., *Velázquez, práctica e idea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1991.

ORSO, S., *Velázquez, Los Borrachos and painting at the court of Philip IV*, Cambridge University Press, 1993.

ORTEGA Y GASSET, J., *Velázquez*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

VV.AA. *Obras maestras de Velázquez*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1999 (en prensa).

Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 2 vols., 1960.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Adoración de los Reyes Magos, La</i>	43	<i>Fragua de Vulcano, La</i>	75
<i>Bornachos o El triunfo de Baco, Los</i>	65	<i>Francisco Lezcano, el Niño de Vallecas</i>	173
<i>Bufón 'Barbarroja', don Cristóbal de Castañeda y Pernia, El</i>	165	<i>Hilanderas o la fábula de Aracne, Las</i>	199
<i>Bufón Calabacillas, El</i>	175	<i>Infanta doña Margarita de Austria, La (Juan Bautista Martínez del Mazo)</i>	189
<i>Bufón don Diego de Acedo, 'el Primo', El</i>	169	<i>Infante don Carlos, El</i>	63
<i>Bufón llamado 'don Juan de Austria', El</i>	167	<i>Juan Martínez Montañés</i>	109
<i>Cabeza de venado</i>	153	<i>Lanzas o La rendición de Breda, Las</i>	123
<i>Cardenal infante don Fernando de Austria, El</i>	143	<i>Marte</i>	151
<i>Coronación de la Virgen, La</i>	97	<i>Meninas o la familia de Felipe IV, Las</i>	203
<i>Cristo crucificado</i>	89	<i>Menipo</i>	149
<i>Cristo en la cruz</i>	91	<i>Mercurio y Argos</i>	205
<i>Don Diego del Corral y Arellano</i>	105	<i>Pablo de Valladolid</i>	163
<i>Don Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares</i>	113	<i>Príncipe Baltasar Carlos, a caballo, El</i>	131
<i>Don Sebastián de Morra</i>	171	<i>Príncipe Baltasar Carlos, cazador, El</i>	145
<i>Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, y su hijo don Luis</i>	107	<i>Reina Isabel de Francia, a caballo, La</i>	129
<i>Doña María de Austria, reina de Hungría</i>	77	<i>Reina Margarita de Austria, a caballo, La</i>	127
<i>Esopo</i>	147	<i>Reina Doña Mariana de Austria, La</i>	185
<i>Felipe III a caballo</i>	127	<i>Retrato de caballero (¿Francisco Pacheco?)</i>	45
<i>Felipe IV (1182)</i>	59	<i>Retrato de hombre</i>	57
<i>Felipe IV (1183)</i>	61	<i>San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño</i>	93
<i>Felipe IV (1185)</i>	183	<i>Sibila (supuesto retrato de doña Juana Pacheco), Una</i>	111
<i>Felipe IV, a caballo</i>	129	<i>Venerable madre Jerónima de la Fuente, La</i>	47
<i>Felipe IV armado, con un león a sus pies (Taller de Velázquez)</i>	187	<i>Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma (1210)</i>	79
<i>Felipe IV, cazador</i>	141	<i>Vista del jardín de la Villa Médicis, en Roma (1211)</i>	81



© de la edición: Organismo Autónomo Museo del Prado / Aldeasa, 1999

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN

Aldeasa

CUBIERTA

Velázquez, *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* (detalle)

DISEÑO

Talía Hormigo

MAQUETACIÓN

Myriam López Consalvi

FOTOGRAFÍA

Archivo fotográfico Museo del Prado

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRESIÓN

tf

Primera edición, junio 1999

NIPO: 183-99-006-3

ISBN: 84-87317-74-X (Museo del Prado)

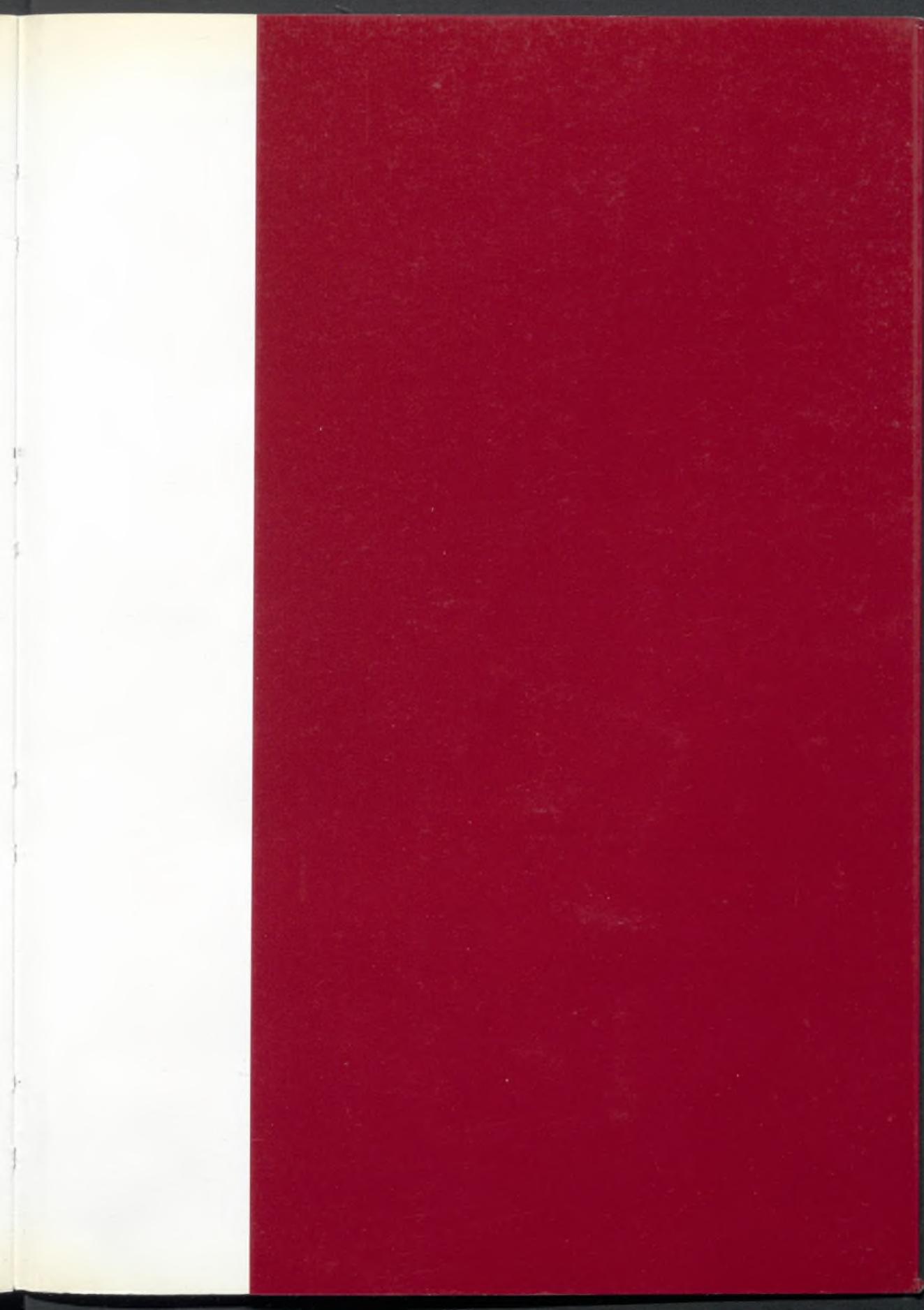
ISBN: 84-8003-166-2 (Aldeasa)

DEPÓSITO LEGAL: M-25298-1999



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN MADRID, EN TF ARTES GRÁFICAS,
EL 6 DE JUNIO DE 1999, FESTIVIDAD DE SAN NORBERTO Y DÍA EN QUE SE CUMPLE
EL CUARTO CENTENARIO DEL BAUTIZO DE DIEGO VELÁZQUEZ.





ISBN 84-8003-166-2



9 788480 031660

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA