

JAVIER PORTÚS

Velázquez:
su mundo y el nuestro
Estudios dispersos

© de esta edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018

© de los textos: Javier Portús

© de las ilustraciones: ver Créditos fotográficos

Índice onomástico: Inés Cabrera Sendra

Diseño de cubierta: TAU y PeiPe Diseño y Gestión, SL

Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones, SL y PeiPe Diseño y Gestión, SL

Maquetación y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, SL

Fotomecánica e impresión: TF Artes Gráficas, SA

ISBN: 978-84-15245-79-7

Depósito Legal: M-16340-2018

Imagen de cubierta: Diego Velázquez, *Juan Martínez Montañés* (detalle de fig. 81).
1635-1636. Óleo sobre lienzo, 109 × 88 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

El texto «Cuadros de desnudo y retratos ecuestres: un contexto para la *Venus del espejo*» aparece reproducido con permiso de la National Gallery Company, Londres. Se publicó por primera vez en inglés en *Velázquez*, Dawson Carr (ed.) © National Gallery Company Limited 2006.

Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

INTRODUCCIÓN

Reúne este libro catorce ensayos publicados entre el año 2000 y 2015 que tienen como tema a Velázquez. Para su selección se ha procurado, por una parte, evitar textos que se solapasen demasiado, lo que inevitablemente ocurre cuando se trabaja sobre un tema por fuerza limitado como es un pintor antiguo, de producción discreta en términos cuantitativos, y del que nos han quedado un volumen de noticias no muy extenso. Por otra parte, se ha pretendido que estos ensayos sean variados desde el punto de vista cronológico y temático. Por ello se han agrupado en cuatro secciones, a través de las cuales se pretende ofrecer una imagen amplia de la carrera del artista, de sus preferencias temáticas y de la repercusión de su obra.

La primera sección («Sevilla y la cuestión de las atribuciones») gira en torno a dos cuadros importantes (*San Juan Bautista en el desierto* y *La educación de la Virgen*), de autoría controvertida, y cuyo estudio nos pone en contacto con alguno de los temas recurrentes en la bibliografía velazqueña desde hace más de un siglo: la descripción de los umbrales de calidad en los que se mueve el arte de Velázquez, la repercusión de su estilo en su entorno sevillano y cortesano, y los instrumentos críticos, documentales y técnicos con que contamos para la definición de su arte. Son temas siempre de actualidad, tanto más complejos cuanto que en torno a ellos no sólo giran criterios científicos, sino también intereses económicos, museográficos y profesionales. En los últimos años han ido apareciendo varias obras de las que se ha propuesto una atribución a Velázquez, o se han «rescatado» como suyos algunos cuadros que la crítica tradicional consideraba pinturas de su entorno. El fenómeno muestra la vitalidad de la figura del pintor, que en parte es una reacción a los criterios tan restrictivos que han guiado tradicionalmente el establecimiento de su catálogo, y puede alterar la definición habitual de Velázquez como artista que pintó poco, pero siempre lo hizo con un grado de calidad muy alto, pues últimamente no siempre se mantiene ese baremo tan selectivo. Los dos artículos que integran la sección,

al mismo tiempo que abordan algunas cuestiones de este tipo, nos ponen en contacto con la etapa más temprana de la producción del pintor, que transcurrió en su Sevilla natal.

El siguiente escenario de su carrera fue la corte de Madrid, en la que permaneció desde 1623 hasta su muerte en 1660, con dos pequeños intervalos en Roma. La principal tarea a la que se dedicó en ese tiempo fue la de retratar al rey, su familia y los miembros de su corte, y a ese tema está dedicada la segunda sección («Velázquez, retratista cortesano»). En ella, además de un artículo en el que se da una visión general sobre el tema, se incluyen otros dos que se centran, respectivamente, en su producción al comienzo y al final de su etapa junto al rey. Son dos épocas muy diferentes entre sí, en lo que se refiere a la situación de la Monarquía, las expectativas que generaba el retrato real, y la experiencia y los intereses estéticos tanto de Velázquez como de Felipe IV. El punto de partida de ambos textos es el mismo: no se puede hablar de retrato real como un asunto que concierne exclusivamente al retratista, pues es el fruto de un compromiso entre el pintor y su cliente, y a través de él es posible acercarse a los códigos y las aspiraciones del mundo cortesano, así como a las circunstancias políticas, económicas y sociales de cada momento. Del igual modo, el retrato real es una más de entre un nutrido conjunto de manifestaciones culturales y expresivas cortesanas, al margen de las cuales nunca se podrá entender. Lo realmente genial de Velázquez es que, ya fuera a través de la austeridad cromática y la restricción gestual de sus primeros retratos cortesanos o de la suntuosidad de los últimos, supo dar expresión magnífica tanto a los anhelos políticos y a la retórica reformista que imperaban al principio del reinado de Felipe IV, como a la ansiedad dinástica y el esplendor celebrativo que dominaban al final del mismo.

En cuanto pintor al servicio de una corte cosmopolita como la española, Velázquez pudo sustrarse a los condicionamientos temáticos que limitaban la obra de sus colegas españoles, por lo general obligados a cultivar los asuntos religiosos, que eran los que satisfacían de forma mayoritaria la demanda local. En su catálogo se incluye un número destacado de pinturas mitológicas, importantes no tanto por su cantidad cuanto por su calidad e interés, pues al ser varias de ellas composiciones complejas, constituyen las obras en las que asumió algunos de los principales retos narrativos. Al tema está dedicada la tercera sección («La pintura de historia»), que comienza con un artículo en el que se plantean temas generales acerca de la definición de Velázquez como «pintor de historia». El hecho de que las historias mitológicas constituyeran un repertorio abierto, sujeto a múltiples interpretaciones, las convertía en un lugar que los artistas aprovecharon con frecuencia para expresar aspectos pertenecientes a una gran variedad de campos de la experiencia. Velázquez no fue ajeno a ello, sino todo lo contrario; y a través de sus composiciones de este tipo se acercó a cuestiones relacionadas con las leyes de la narración, su propia conciencia creativa, la definición del

cuadro como un artefacto intelectual o la tradición pictórica. A través de *La fragua de Vulcano* es posible asomarse a la postura del pintor ante el clasicismo; la *Venus del espejo*, donde confluyen erotismo, arte y prohibición, revela tanto la respuesta de Velázquez ante la tradición pictórica como el lugar singular que ocupaba entre sus colegas españoles; y *Las hilanderas* es una obra a través de la cual el pintor señala sin dudar la tradición con la que se identifica y el lugar que reclama dentro de ella. Si para entender la labor de Velázquez como retratista cortesano es imprescindible conocer el sistema de la corte y la coyuntura política, en el caso de sus pinturas mitológicas su estudio sólo puede ser abordado desde el conocimiento del marco teórico y del horizonte histórico de la pintura de su tiempo, de las prácticas coleccionistas cortesanas, de los anhelos de autoafirmación profesional de los artistas y de la cultura literaria de la corte de Madrid.

Cuatro siglos después del nacimiento de Velázquez, el estudio de sus obras no sólo puede realizarse a base de preguntas directas a las mismas. Tras tanto tiempo contamos con otro instrumento importantísimo: las repuestas que las diferentes generaciones han ido dando a esas preguntas. Y es importante no sólo porque, como es lógico, allanan nuestro camino, creando una tradición de exégesis; también lo es porque nos ayudan a relativizar nuestras propias posturas y amplían nuestras perspectivas. Por ejemplo, para tratar de entender *Las hilanderas* constituye un hecho sumamente revelador el que durante varios siglos fuera confundida con una escena simplemente costumbrista y nadie se percatara de que se trata de un relato mitológico. Del mismo modo, cuando comprobamos que durante generaciones *Las meninas* fue considerada una maravillosa instantánea y el mejor ejemplo de la aspiración ilusionista de la pintura occidental, podemos relativizar las ansias contemporáneas por tratarla como un formidable jeroglífico, y podemos volver los ojos y maravillarnos ante la capacidad del pintor para crear pálpito y vida, algo que a veces se olvida tratando de desentrañar su por otra parte innegable enigma. Al mismo tiempo, el que *Las meninas* o *Las hilanderas* hayan tenido la facultad de generar tantos estímulos e interpretaciones es la mejor prueba de su vitalidad y de lo muy justamente que tienen ganado el título de «obras maestras». Ese reconocimiento de que la vida de las pinturas no se acaba cuando el pintor las da por finalizadas es lo que ha animado a incluir una sección («Velázquez después de Velázquez») cuyo primer capítulo estudia el contexto en el que Jovellanos inició una caracterización crítica moderna del artista y lo defendió de los prejuicios de Mengs. Una de las obras a través de las cuales el intelectual asturiano reflexionó sobre el tema fue *Las meninas*, objeto de los dos ensayos finales de la obra. Uno de ellos analiza la fortuna crítica del cuadro hasta principios del siglo XX, y el segundo toma el testigo estudiando los avatares de la sala donde se expuso independientemente desde 1899 hasta hace cuatro décadas, con lo que se consagró su condición de «obra maestra».

La procedencia de los textos es muy variada. Algunos vienen de libros colectivos, otros proceden de revistas especializadas y seis son ensayos que formaron parte de catálogos de exposiciones. Todo ello hace que sean muchas las personas que han intervenido en ellos, invitándome a participar en sus publicaciones, ofreciéndome consejo, información y ayuda, o preparando cuidadosamente los manuscritos para su edición. La lista de agradecimientos sería, pues, muy larga, por lo que aquí la quisiera personalizar en José Luis Colomer y su equipo. De Colomer partió la iniciativa de continuar con estos trabajos su serie que reúne escritos dispersos sobre Velázquez realizados por diferentes estudiosos. Es un honor doble –y causa también doble de agradecimiento– haber sido invitado y participar de una serie a la que han contribuido algunos de los historiadores que más admiro. A su equipo, especialmente a Isabel Morán, que se ha hecho cargo de la edición, tengo que agradecer el esmero, la profesionalidad y el buen sentido con el que han dado unidad a un material tan heterogéneo.

SEVILLA Y LA CUESTIÓN DE LAS ATRIBUCIONES

SAN JUAN BAUTISTA EN EL DESIERTO *Y EL CANON DEL JOVEN VELÁZQUEZ* (2009)

Entre los espacios que llaman más la atención del Art Institute de Chicago figura la gran sala dedicada a exponer cuadros de escuela española, en la que se mezclan obras maestras como la *Asunción* del Greco o el *Crucificado* de Zurbarán. Una de las pinturas que destacan en ese lugar de calidad excepcional representa a san Juan Bautista sentado al aire libre, ante un árbol, y acompañado por el cordero que lo identifica¹ (fig. 1). El cuadro llegó al museo en los años cincuenta con la etiqueta «Velázquez», pero los avatares de su fortuna crítica aconsejaron a partir de 1990 sustituir esa atribución por la de «sevillano». Muy probablemente se trataba de la pintura española de mayor calidad expuesta en un museo que estaba identificada como anónima.

A partir de 1960, su exclusión de los catálogos y monografías sobre Velázquez más serios y rigurosos, y de las exposiciones relacionadas con el maestro, apartaron esta obra del debate historiográfico, lo que arrojó sobre ella un manto de olvido que no merece su calidad evidente. En los últimos años varias iniciativas han paliado esa penuria crítica y han servido para difundir el conocimiento del cuadro entre un público amplio y para ahondar en su estudio. La exposición *De Herrera a Velázquez* (Sevilla y Bilbao, 2005-2006) permitió contemplar la obra en el contexto de la pintura que se hizo en la ciudad andaluza en las primeras décadas del siglo XVII, y observar lo que la acerca y separa de artistas como Herrera, Pacheco, Roelas, Tristán, Velázquez, Cano o Zurbarán. Entre esa compañía, *San Juan Bautista*, que figuró atribuida a Cano, reafirmó sus virtudes y confirmó su ejecución por un artista excepcional, que dominaba las reglas para la descripción naturalista del cuerpo humano, que poseía un sentido monumental de la composición y que había aprendido la manera más

¹ Probablemente es la que en 1832 se cita en la colección de Julian Benjamin Williams, en Sevilla.



1. Diego Velázquez, *San Juan Bautista*. Hacia 1622.
Óleo sobre lienzo, 175 × 152 cm. Art Institute of Chicago.

eficaz de insertar la forma humana en un entorno paisajístico. La comparación con importantes cuadros con desnudos de Caravaggio, Ribera o Borgiaanni demostraba que el autor de esta obra había sabido encontrar una fórmula singular para representar el cuerpo humano².

² SEVILLA 2005-2006. El cuadro de Chicago lleva el número 58, y firma su ficha Zahira Véliz.

ALGUNOS PROBLEMAS EN LA EDUCACIÓN DE LA VIRGEN (2015)

Una de las aportaciones más importantes de las últimas décadas a la discusión sobre los comienzos de la carrera de Velázquez es, sin duda, *La educación de la Virgen*¹ (fig. 7). Las dimensiones de la obra, su complejidad compositiva, la nobleza de algunos de sus personajes o su propio tema lo convierten en un cuadro de indudable interés intrínseco. A ese interés hay que sumar la posibilidad evidente de relacionarlo con artistas y obras que marcan las primeras décadas de la pintura sevillana del siglo XVII. Temáticamente, hay una relación directa con el cuadro del mismo tema de Roelas (fig. 8), del que constituye una respuesta en clave naturalista. En ese sentido, constituye una obra de gran interés para documentar en qué términos se planteó la sustitución de los ideales estéticos encarnados por los artistas de la generación y el temperamento narrativo de Roelas, y cómo se impuso en la pintura sevillana un nuevo aliento naturalista. Desde el punto de vista estilístico, la referencia fundamental –como es bien sabido– es la obra temprana de Velázquez; y existe algún elemento que recuerda vivamente las primeras obras conocidas de Zurbarán, como la mesa, que por su tipología y la manera como se inmiscuye en el espacio pictórico recuerda –según se ha señalado– obras como la *Curación milagrosa del beato Reginaldo de Orleans* (Sevilla, Santa María Magdalena).

El cuadro se encuentra en un estado de conservación deficiente, pues ha sufrido desgastes a lo largo de toda su superficie que en muchos casos son bastante acusados y alteran mucho las condiciones originales de percepción de la pintura, tanto en lo que se

¹ Dada a conocer en MARCIARI 2010. Ha sido recientemente tema de la exposición SEVILLA 2014. Ambas publicaciones aportan valiosísima documentación histórica, técnica e interpretativa, a la que me remito, y que constituye el punto de partida en relación al cual hay que leer el presente artículo, que es una puesta en orden de mi intervención en la mesa redonda celebrada en el marco del congreso *El joven Velázquez*.



7. Entorno de Diego Velázquez, *La educación de la Virgen*. Hacia 1620. Óleo sobre lienzo, 168 x 136 cm. New Haven, Yale University Art Gallery.

refiere a la descripción de los personajes como a las relaciones espaciales. Estas últimas también se han visto alteradas por la reducción del lienzo en todo su perímetro, siendo especialmente acusada en la parte superior. Son datos que no se pueden obviar a la hora de emitir un juicio sobre la autoría de la obra. Por lo demás, desde el punto de vista técnico, tanto el soporte como la gama cromática o numerosos recursos coinciden con usos habituales en la etapa sevillana de Velázquez.

VELÁZQUEZ,
RETRATISTA CORTESANO

VELÁZQUEZ EN GRIS, 1623-1629: DECORO Y REPRESENTACIÓN (2012)

La década siguiente al primer viaje de Velázquez a la corte en 1622, cuando apenas tenía veintitrés años de edad, es uno de los periodos de su carrera con una personalidad más acusada, y de los que mejor muestran su capacidad para adaptarse a un nuevo medio y satisfacer las expectativas del mismo. El conjunto de obras que hizo en Madrid en esos años se diferencia mucho de lo que había estado haciendo en Sevilla; de las convenciones que imperaban en el retrato cortesano inmediatamente anterior a su llegada; e incluso de los cuadros que el pintor realizó durante el periodo siguiente. En este ensayo se pretende ofrecer una visión general de ese momento de su carrera, haciendo énfasis en los contenidos de sus retratos cortesanos, y en la manera en que reflejan tanto la estructura de la corte española como las peculiares circunstancias políticas de entonces o los sutiles juegos de poder que estaban teniendo lugar en Madrid¹.

Para ello disponemos de un conjunto de pinturas importante por su calidad y su variedad, y contamos también con un notable caudal de información sobre la corte en ese momento, y sobre los avatares de Velázquez y sus obras. Todo ello proporciona un conocimiento de esa parte de la carrera del pintor mucho más nítido del que poseemos acerca de cualquier otro artista español anterior en un periodo de tiempo semejante. La fuente más importante es el libro *Arte de la pintura*, que escribió Francisco Pacheco, suegro de Velázquez. Entre sus estrategias para demostrar los honores que había recibido la pintura recurrió a describir la relación entre los reyes españoles y sus principales pintores, lo que le dio ocasión para detallar la carrera de Velázquez desde que entró al servicio de Felipe IV en 1623

¹ La conciencia de la relación entre estas obras y la estructura de la corte está presente en los estudios sobre Velázquez desde al menos la célebre monografía de Justi de 1888. Véanse JUSTI (1888) 1999, pp. 191 y ss.; o BROWN 1986, pp. 40 y ss.



15. Diego Velázquez, *Luis de Góngora*.
1622. Óleo sobre lienzo, 50 × 40 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.



16. Diego Velázquez, *Felipe IV*. 1623-1624.
Óleo sobre lienzo, 61 × 48 cm.
Dallas, Meadows Museum, SMU.

gora que hizo en Madrid en ese mismo año, y el de Felipe IV del Meadows Museum, que debe de ser de 1623 o 1624 (figs. 15 y 16). Esa similitud de formatos ayuda a la comparación, de la que se extrae de manera inmediata la idea de que la experiencia madrileña trajo como consecuencia en Velázquez una progresiva simplificación. El rostro de Pacheco se encuentra minuciosamente modelado a base de un juego muy sutil de luces y sombras, que van definiendo todos los rasgos y da como resultado una epidermis muy accidentada. La gorguera, prodigiosamente descrita, actúa como marco que resalta un rostro lleno de sutiles transiciones, lo que a su vez redundaba en verosimilitud e inmediatez. Velázquez no volvería a hacer un rostro tan lleno de matices hasta principios de la década de 1630. Frente a la complejidad de Pacheco, cuyo rostro se arma a través de un *continuum* modelado por la luz, el de Góngora se organiza mediante una combinación de planos bastante nítidos que consiguen transmitir de manera eficaz no sólo unos rasgos concretos, sino también un carácter y una personalidad determinados, que coinciden con la imagen que reflejan otras fuentes. Ese proceso de simplificación y abstracción continúa en el *Felipe IV* del Meadows, y al mismo contribuye un aclaramiento progresivo del fondo, que hace que rasgos y perfiles se definan de manera más nítida. Si de los retratos en busto pasamos a los de cuerpo entero, y comparamos la efigie de sor Jerónima de la Fuente (Madrid, Prado) con los primeros retratos de Felipe IV de pie, comprobaremos hasta qué punto ese proceso no se limita a la manera como está descrito el rostro, y se extiende



21. Diego Velázquez, *Felipe IV*. Hacia 1624. Óleo sobre lienzo, 200 x 102 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

Todavía más lujoso es el traje que viste el rey en el retrato del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, que sigue el modelo velazqueño en el rostro y que ha sido relacionado con Bartolomé González y Van der Hamen⁴⁷. El mismo Velázquez, como hemos indicado más arriba, a partir de los años treinta buscó otras fórmulas, y en sus retratos del rey insistió en otros aspectos. Así pues, de entre todas las posibilidades que ofrecía la representación del rey en la década de 1620, Velázquez eligió (o fue inducido a ello) aquella en la que se insiste más en sus obligaciones como estadista. El bufete era un mueble con connotaciones administrativas, y a esa dimensión burocrática del oficio real alude también el papel que sostiene el rey con la mano derecha. Aunque en España había habido algún rey «papelero», como Felipe II, lo cierto es que ese atributo no formaba parte habitual de la iconografía regia hispana. Sin embargo, no fue una invención de Velázquez. Un retrato de Rodrigo Villandrando fechable en 1622 y recientemente descubierto (colección particular)⁴⁸ muestra al rey con un papel en la mano derecha, y sugiere que la imagen que creó Velázquez del joven Felipe IV no fue una invención exclusivamente personal.

En ese tiempo se había extendido la creencia de que el rey, a diferencia de su padre, estaba determinado a participar en los asuntos del Estado; y que en él culminaba la frenética actividad burocrática que se tradujo en infinidad de normas, ceses, nombramientos, organización de juntas, reformas, etcétera. Entre los medios que sirvieron para propagar ese mito figura la noticia que corrió por Madrid en marzo de 1622 según la cual «se acabaron en todos los consejos unas tribunillas para que el rey pueda cuando quisiere oír y ver lo que hacen y dicen sus consejeros, sin que su majestad pueda ser visto»⁴⁹.

Esa primera imagen velazqueña de Felipe IV con un papel en la mano derecha se completa con dos alusiones de lectura inmediata. La espada en cuyo pomo apoya la mano izquierda era símbolo a la vez de justicia y guerra, y hace alusión a dos de las principales obligaciones del monarca; y el Toisón que cuelga bajo su pecho era un signo de linaje universalmente conocido.

Pero hubo algo en esta imagen que no debió de satisfacer totalmente las expectativas, pues unos pocos años después fue modificada. Y se hizo, además, en una dirección extraordinariamente coherente⁵⁰. Se redujo mucho el vuelo de la capa, se mejoró la relación entre la mano izquierda y el bufete, y se alteró la posición de las piernas, lo que redundó en

⁴⁷ Para Bartolomé González, PÉREZ SÁNCHEZ 2003, p. 32; para Van der Hamen, JORDAN 2005, p. 218.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 123-124.

⁴⁹ GASCÓN 1991, p. 120.

⁵⁰ LÓPEZ-REY 1963, p. 38.

VELÁZQUEZ Y LA RETÓRICA DEL RETRATO CORTESANO (2014)

Durante el verano de 1623, Diego Velázquez viajó a Madrid con la esperanza de entrar al servicio del rey. El año anterior había realizado un intento infructuoso; pero ahora, una estrategia bien planificada culminó en éxito. Desde entonces, las vidas del joven pintor de veinticuatro años y del aún más joven monarca, de sólo dieciocho, corrieron un camino paralelo, que hizo que la imagen histórica de ambos quedara irreversiblemente unida. Durante los treinta y siete años que pasaron juntos, la principal tarea a la que se dedicó Velázquez fue retratar al monarca y su entorno, tarea que compaginó con la realización de algunas obras de temática religiosa y mitológica.

La labor del pintor como retratista cortesano marcó un hito en la historia del género tanto en España como en el resto de Europa, y a través de ella supo reflejar los ideales de la Monarquía española y los cambios de carácter político que se fueron produciendo durante el reinado de Felipe IV¹. Se trata de una obra en la que confluyen factores diversos, como la tradición retratista anterior, los usos protocolarios de la corte, los vaivenes políticos y las inquietudes personales del artista. Además, su trabajo primordial como retratista se tradujo en estima hacia este género, y culminó en *Las meninas*, uno de los ejemplos más importantes de reivindicación del mismo que nos ha dado la historia de la pintura.

En estas páginas queremos mostrar la densidad de contenidos de los retratos cortesanos de Velázquez; hasta qué punto supo expresar de manera extraordinariamente sutil y eficaz los anhelos, las preocupaciones, las estrategias comunicativas y los juegos de poder que se hilvanaban en la corte de Felipe IV; y qué papel estaba reservado al propio pintor en esa estructura cortesana.

¹ Una reflexión general sobre el tema, en BROWN 1999.



28. Diego Velázquez, *Felipe IV, cazador*. Hacia 1634. Óleo sobre lienzo, 191 x 126, Madrid, Museo Nacional del Prado.

El juego de «cañas y lanzas» era, junto con las máscaras, el espectáculo de carácter caballeresco más importante, y una de las fórmulas preferidas a través de las cuales el rey y su entorno se manifestaban ante la ciudad con ocasión de sucesos festivos³⁹. Más allá de una actividad deportiva constituía una manera de recordar a la población el origen de los privilegios de la monarquía y la nobleza, por lo que tenía un contenido simbólico muy elevado. No hay que olvidar que en la cumbre de la jerarquía cortesana estaba el caballerizo mayor, lo que tenía una clara raigambre caballeresca. Eran juegos que se desarrollaban por parejas, y las formas como éstas se organizaban expresaban de manera nítida la posición que ocupaba cada uno dentro de la estructura de la corte. De hecho, en todas las descripciones de esos juegos tiene una importancia fundamental la enumeración de las principales parejas.

Una de las maneras más efectivas que tuvo la corte de visualizar la posición de privilegio de la que gozaban el conde-duque y sus allegados desde la subida al trono de Felipe IV fue a través de este tipo de actos, donde invariablemente acompañaban al rey o a su hermano. Los ejemplos abundan. Así, la máscara que se organizó el domingo de Carnaval de 1623 estaba encabezada por el rey y Olivares, que vestían de manera similar, y llevaban detrás al infante don Carlos y al marqués del Carpio (sobrino del conde-duque)⁴⁰; las mismas parejas encabezaron la máscara que tuvo lugar el 26 de junio de 1625⁴¹; y cuando a finales de 1627 el infante don Carlos quiso celebrar el restablecimiento de la salud de su hermano, organizó otra ceremonia similar que encabezó junto a Olivares⁴².

En el cuadro de Baltasar Carlos, éste y Olivares visten de manera semejante, y el valido muy probablemente se dispone a ofrecer la lanza al jinete. Todo ello sirve no sólo para definir al niño como tal príncipe, sino también para mostrar la importante posición cortesana de Olivares, a quien correspondía el privilegio de hacer pareja con él. En ese sentido, como comentamos más arriba, no extraña que el cuadro esté vinculado a la familia del conde-duque desde sus primeras menciones.

Las connotaciones asociadas a la obra son más complejas que una mera descripción del estatus privilegiado de Olivares. En esa época, la cultura caballeresca servía como patrón no sólo para organizar la estructura jerárquica de la corte, sino también para construir –por analogía– los discursos sobre el poder. De ahí, por ejemplo, el prestigio del retrato

³⁹ Véase GARCÍA BERNAL 2006, pp. 202 y ss.

⁴⁰ *FIESTA Y MÁSCARA REAL...* 1623, en SIMÓN 1982, p. 119.

⁴¹ *NOTICIAS DE MADRID...* [1621-1627] 1942, p. 120.

⁴² *Ibidem*, p. 167.



36. Diego Velázquez, *El Niño de Vallecas*.
Hacia 1638. Óleo sobre lienzo, 107 × 83 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.



37. Diego Velázquez, *El bufón Calabacillas*.
Hacia 1638. Óleo sobre lienzo, 106 × 82 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

y la amplió, pues aparecen en al menos diez de sus obras seguras, entre ellas *Las meninas*. Se trata de uno de los capítulos más fascinantes de su pintura, y el que ha suscitado interpretaciones más variadas. A medida que se conoce mejor el papel que jugaban los bufones en la corte⁵⁵ resulta más evidente que los retratos de Velázquez nacieron como respuesta a ese papel. Pero, al mismo tiempo, cuando comparamos estas obras con sus precedentes (Antonio Moro, Sánchez Coello, Van der Hamen, etcétera) se hace también claro que su representación proporcionó al pintor un margen de libertad que supo aprovechar de manera extraordinaria. Esa libertad tiene que ver con la condición de sus modelos. Cuando Velázquez representaba al rey para el que trabajaba o a su familia, o a cualquier cortesano que le encargaba un retrato, tenía que tener presente, en primer lugar, las expectativas del modelo. No en vano, la palabra que en España se asociaba con más frecuencia a este género era «lisonjero». En los retratos de bufones no mediaba un encargo por parte del modelo, a quien, además, se asociaba siempre con acciones, expresiones, constitución física o rasgos de personalidad al

⁵⁵ Para ello son básicos MORENO VILLA 1939 y BOUZA 1991.

DIEGO VELÁZQUEZ, 1650-1660: RETRATO Y CULTURA CORTESANA (2013)

El 15 de noviembre de 1649 entró en Madrid Mariana de Austria, recién casada con Felipe IV. Para la ocasión se adornó el recorrido con arcos triunfales, aparadores, estatuas, etcétera, en los que se mezclaban referencias mitológicas, históricas o geográficas. Uno de los centros principales de interés era un «Monte Parnaso» presidido por Apolo, acompañado por las nueve musas, cada una de las cuales tenía junto a sí a un poeta español. De ellos, tres eran de época romana (Séneca, Lucano y Marcial), otros tantos renacentistas (Juan de Mena, Garcilaso y Camoens) y los restantes modernos (Lope, Góngora y Quevedo)¹. En lo que tenía de despliegue de personajes históricos, la presencia de esos literatos ilustres sólo era comparable con la genealogía de los reyes de España y de los emperadores de Alemania que se dispuso en las gradas de San Felipe. Se trata de uno de los primeros «parnasos» públicos conocidos en España, y constituye un episodio importante para la historia de la construcción de nuestra memoria histórica, en la medida en que muestra que la tradición literaria se consideraba fuente de orgullo colectivo².

Ocho años después, ese matrimonio dio por fin como fruto un hijo varón, que era la principal causa por la que se había celebrado. La noticia llegó a Lima varios meses más tarde, y en septiembre de 1658 la ciudad decidió celebrar el acontecimiento. Al igual que en 1649, se recurrió a personajes históricos, aunque no eran escritores españoles sino artistas de diferentes nacionalidades, y en vez de habitar un «Monte Parnaso», desfilaban por la calles. Se integraban en una «máscara» organizada por «las tres artes liberales [de]

¹ *NOTICIA DEL RECIBIMIENTO...* [1649], p. 7. Estaba situado en el Prado de San Jerónimo. También se refiere al Parnaso *ENEBRO* [1649], p. 507, que cita a Lope, Quevedo, Garcilaso y Góngora.

² VÉLEZ-SAINZ 2006, pp. 17 y ss.

Endogamia y ensimismamiento

Con su boda con Mariana, Felipe IV cerraba una época importante de su vida y abría otra. La que cerraba había sido infausta, y la que abría se presentaba llena de inquietudes y ansiedades. Desde principios de los años cuarenta se habían sucedido de manera implacable las malas noticias que afectaban a la vida familiar del rey y al devenir de la Monarquía: la sublevación de Portugal y Cataluña, las muertes de su hermana María (1646), de la reina Isabel (1644) y del príncipe Baltasar Carlos (1646), o desastres bélicos como la batalla de Rocroi (1643), que precipitó el repliegue hispano en Europa. El mismo año de la entrada de Mariana en Madrid, una epidemia de peste redujo la población de Sevilla casi a la mitad. Esos acontecimientos condicionaron la historia de la Monarquía durante los años cincuenta, con Portugal como fuente permanente de conflicto, la guerra con una Francia cada vez más poderosa y ambiciosa, la frecuente inestabilidad económica y una incertidumbre constante ante la falta de sucesión masculina en una época en la que el rey (nacido en 1605) empezaba a considerarse a sí mismo viejo. Paradójicamente, en esta situación que el propio monarca y muchos de sus contemporáneos percibían deprimente, la cultura cortesana española vivió una de sus edades de oro: de la mano de Calderón, en la cima de sus facultades, de Solís, de Bocángel y del escenógrafo Baccio del Bianco, el teatro cortesano pasó por un momento culminante; Velázquez convirtió en obra maestra cada una de sus pinturas; y las colecciones reales llegaron a su máximo nivel de sofisticación. No sólo se enriquecieron con obras muy importantes procedentes de la almoneda de Carlos I de Inglaterra o regaladas por Cristina de Suecia, sino que hubo una campaña de reorganización general de las mismas con criterios modernos y que afectó a espacios que constituyen hitos en la historia del coleccionismo occidental, como las «Bóvedas de Tiziano» y el Salón de los Espejos en el Alcázar, o las salas capitulares en El Escorial.

Aunque una de las características definitorias de la cultura cortesana es su carácter autorreferencial, en ese momento se dio de una manera exacerbada; o al menos es la sensación que transmiten las fuentes. Felipe IV y su entorno familiar no sólo se convirtieron en los principales temas de la misma, sino también en sus destinatarios⁴. Es algo que ya había ocurrido en épocas anteriores, pero que se intensificó entonces: todos los retratos seguros que hizo Velázquez en ese momento son efigies de la familia real; y las principales obras de teatro cortesano nacieron para celebrar algún acontecimiento relacionado con el rey y su entorno, y en ellas, aunque predominaran los temas mitológicos, abundaban las referencias al

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ 2003, p. 29.



43. Diego Velázquez, *Mercurio y Argos*. Hacia 1659. Óleo sobre lienzo, 127 x 250 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

También a través del impulso a la decoración del Salón de los Espejos, mediante el encargo a Velázquez de cuatro obras mitológicas (de las que pervive *Mercurio y Argos*; fig. 43), y de la dirección de la decoración al fresco de su bóveda con la historia de *Epimeteo y Pandora*. Esos frescos se relacionan también con Velázquez, en la medida en que una de sus misiones en el viaje a Italia había sido buscar especialistas en ese campo. Como es bien sabido, el resultado fue la llegada a España de Colonna y Mitelli²⁴, que formaron a artistas locales como Carreño y Rizzi, lo que se tradujo en un importante paso adelante en la renovación decorativa de los sitios reales, en una dirección, además, más afín a la que era habitual en el resto de las cortes europeas. Todo ello hizo que la mitología se convirtiera en un lenguaje habitual en Madrid, y tanto el rey como los cortesanos se topaban con ella repetidamente. Con frecuencia, además, los temas pictóricos eran también objeto de representación dramática; y así, por las mismas fechas en las que Velázquez estaba pintando para el Salón de los Espejos *Venus y Adonis* o *Cupido y Psique*, sus historias se estaban representando en *Triunfo de Amor y Fortuna*, de Antonio de Solís; y el tema del Oído y la Vista, que el pintor representó en *Apolo y Marsias* y *Mercurio y Argos*, era central en *El golfo de las sirenas* de Calderón (1657). La principal respuesta de Velázquez a este clima de exaltación de la temática mitológica fue *Las hilanderas*, que data de los últimos años de su vida, y en donde no sólo se muestra receptivo al interés general de la corte por esos temas, sino también a la sofisticación y la extrema

²⁴ Véase GARCÍA CUETO 2005.



49. Diego Velázquez, *Camillo Massimo*. 1650. Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm. Kingston Lacy, The Bankes Collection.



50. Diego Velázquez, *Camillo Astalli*. 1650-1651. Óleo sobre lienzo, 61 x 48 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America.

retrato, parece una obra al margen de los condicionantes del género, y nacida expresamente para demostrar en el medio romano las capacidades del pintor para ese tipo de cuadros¹⁰⁸.

A partir de este retrato, Velázquez se convirtió, durante varios meses, en el retratista de la corte papal, y ante él posaron algunos de sus miembros principales, de los que Palomino ofrece una relación detallada. De todos ellos, han sido identificados los del cardenal Camillo Massimo, que lleva traje azul de *camariere segreto* y, a juzgar por su indumentaria, debió de ser retratado en verano¹⁰⁹ (fig. 49); Camillo Astalli, que pintó a partir de septiembre de 1650, cuando fue nombrado cardenal¹¹⁰ (fig. 50); y Ferdinando Brandani (véase fig. 56), que era oficial mayor de la secretaría del papa¹¹¹. Entre agosto y septiembre de ese año¹¹² realizó también la obra que le dio mayor prestigio y honores durante su viaje a Roma: el retrato del papa Inocencio X (fig. 51).

¹⁰⁸ STOICHITA 1999b, pp. 367-386.

¹⁰⁹ HARRIS Y LANK 1983, pp. 410-414.

¹¹⁰ HARRIS (1982) 1991, p. 153.

¹¹¹ ROSSETTI 2011; CURTI 2011.

¹¹² CRUZ VALDOVINOS 2011, pp. 284 y ss.



59. Diego Velázquez, *La infanta María Teresa*. 1653. Óleo sobre lienzo, 34 x 40 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

El cambio de género estuvo acompañado por variaciones importantes en la composición, la gama cromática y el estilo¹⁶⁸. La comparación entre el retrato de Brandani (véase fig. 56) y el de la infanta María Teresa del Metropolitan (fig. 59) ilustra sobre la naturaleza de algunos de esos cambios. En el primero domina una sobriedad indumentaria que, junto con el cabello oscuro y el fondo gris, enfatiza los rasgos del rostro, que son el centro de atención de la obra. Además, su factura resulta acabada y elaborada. En el retrato de la infanta hay una tensión notable entre el rostro y su entorno, especialmente el extraordinario peinado, que tiene un altísimo valor decorativo y que disputa el protagonismo a la expresión facial. Son motivos que sugieren mariposas, y que en el caso del superior la describen de forma explícita, por lo que se está jugando con la idea misma de metamorfosis. Al mismo tiempo, trescientos cincuenta años después, sirven para usarla como imagen del propio arte de Velázquez y de su afición a jugar con lo inacabado, lo acabado y lo que está en proceso metamórfico. El resto de la pintura es otro ejemplo de ese mismo juego, pues presenta distintos grados de acabado, desde el rostro, muy elaborado, hasta el cuello tan leve o la parte derecha del peinado, construido a base de una superposición de manchas.

¹⁶⁸ CHECA 2008, p. 43.

LA PINTURA DE HISTORIA

VELÁZQUEZ, PINTOR DE HISTORIA: COMPETENCIA, SUPERACIÓN Y CONCIENCIA CREATIVA (2007)

En 1724 Antonio Palomino publicó la primera biografía detallada de Velázquez, que ya entonces sirvió para encumbrarlo como figura señera del desarrollo de la pintura en nuestro país, y sigue siendo una fuente imprescindible para conocer tanto su personalidad artística como el contexto en el que desarrolló su obra. Entre sus párrafos de interés, destaca uno en el que Palomino planteó de manera clara las razones que otorgan al artista una posición singular respecto a los demás:

Era muy agudo en sus dichos, y respuestas: díjole un día Su Majestad, «que no faltaba quien dijese, que toda su habilidad se reducía a saber pintar una cabeza»; a que respondió: «Señor, mucho me favorecen porque yo no sé, que haya quien la sepa pintar». ¡Notable efecto de la emulación en un hombre, que con tan soberanos testimonios de cuadros historiados había acreditado su universal comprensión del arte, en que dejó otros tantos documentos a la posteridad!¹

Palomino se está refiriendo a una tensión que subyace a lo largo de casi toda la carrera de Velázquez, y que marcó tanto su producción como su propia conciencia como pintor: fue un artista que se dedicó sobre todo al retrato, un género considerado secundario dentro de la estructura jerárquica clasicista, y que supo reivindicar como instrumento principal para la obtención de honores personales y para, por extensión, glorificar su propio arte. Pero al mismo tiempo, como reconocía el tratadista, también hizo cuadros de «historia», y a través de ellos demostró la extensión de sus conocimientos en materia pictórica.

¹ PALOMINO (1724) 1986, p. 191.



66. Diego Velázquez, *La cena de Emaús*. Hacia 1620.
Óleo sobre lienzo, 55 x 118 cm. Dublín, The National Gallery of Ireland.

Las fuentes del naturalismo velazqueño siguen siendo una incógnita¹⁰, pero no puede sorprendernos que el pintor se acogiera a esa opción estilística, habida cuenta de la difusión que alcanzó por toda Europa en la segunda década de siglo. En su caso era el lenguaje que se adaptaba mejor a la representación de escenas de género y objetos de naturaleza muerta, pues propiciaba la descripción morosa y detallada de formas y texturas, y un uso muy selectivo de la luz. Pero el realismo también se adecuaba a la construcción de escenas de carácter «histórico». En el caso de la historia sagrada, el recurso a lo tangible y reconocible servía para acercar la religión y sus misterios al fiel, y se ajustaba extraordinariamente bien a los deseos de la Iglesia contrarreformista de utilizar la imagen como arma de persuasión. A través de personajes sagrados con apariencia cotidiana se afirmaba la posibilidad de la santidad en el mundo presente. Velázquez utilizó rasgos calificables como «realistas» para sus composiciones religiosas tempranas. Es el caso del apostolado al que perteneció *Santo Tomás* (Orleans, Musée des Beaux-Arts; véase fig. 12), cuyas rudas manos son las de un trabajador, y los rasgos de su cara son poderosos y verídicos, alejados de los cón-

¹⁰ Se ha avanzado mucho en el estudio del medio artístico en el que se desarrolló la carrera temprana de Velázquez, y se ha insistido en la riqueza y complejidad del clima pictórico, intelectual y científico de la Sevilla de las primeras décadas del siglo XVII. Véanse, por ejemplo, SERRERA 1996, SEVILLA 2004 o MÉNDEZ 2005.



74. Diego Velázquez, *Las lanzas* o *La rendición de Breda*. Hacia 1634-1635.
Óleo sobre lienzo, 307 × 367 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

enseña su grupa y separa al espectador de las tropas españolas. A pesar de la importancia y significación de la acción que se está llevando a cabo ante ellos, sólo una minoría de entre los soldados atiende a la misma, pues muchos están distraídos y algunos miran directamente al espectador. Eso, que ha propiciado la interpretación de *Las lanzas* como la descripción de una representación real de la obra de Calderón⁴¹, es un recurso para introducir variedad dentro de la unidad de acción que domina el conjunto. Una variedad no sólo de gestos y expresiones, sino también espacial, pues la mayor parte de esos rostros se encuentran girados respecto a los de sus compañeros y crean así otros tantos planos espaciales.

⁴¹ MESTRE FÍOL 1979.

Pero el autorretrato más importante que nos ha quedado del pintor, tanto por su carácter de retrato indudable como por la significación del cuadro en el que se incluye y la importancia que allí desempeña, es el que aparece en *Las meninas* (véase fig. 57). El tamaño de la obra, lo cuidado de su composición y su complejidad narrativa demuestran que el artista era consciente de que estaba realizando una de sus obras maestras; una de las pinturas a través de las cuales su nombre pasaría a formar parte de la historia de su profesión. En ella, como indicó Palomino, la presencia del autorretrato es básica, y su desaparición destruiría la composición. Pero además, la ausencia del artista alteraría el contenido del cuadro y lo empobrecería considerablemente. Con su efigie, Velázquez no sólo transmitió sus rasgos físicos, sino también la manera en que quiso ser recordado⁸³: como un pintor que se dedica a representar a la familia real y que también ocupa un lugar encumbrado en la estructura administrativa de palacio, como prueba la llave de aposentador mayor que cuelga de su cinto. Es un artista, además, que se representó a sí mismo pensando ante un lienzo de extraordinarias dimensiones, inserto en una composición llena de logros artísticos y de referencias significativas, y dominándolo todo desde su posición lateral, pues es el personaje que aparece a mayor tamaño. Es verdad, como ha señalado con acierto Marías, que se incluyó entre los servidores de la infanta y sus padres⁸⁴, pero no es uno más; y su presencia, además, sirve para otorgar un significado y una intención concretos a los cuadros que aparecen en la pared del fondo, y para introducir dentro del discurso identitario del lienzo un subtexto acerca de la naturaleza y la importancia del arte de la pintura.

Las meninas constituye, entre otras muchas cosas, la culminación de una larga tradición de cuadros en los que aparecen un artista y su monarca. Varios de ellos fueron realizados por profesionales vinculados a España, y alguno, incluso, se guardaba en las colecciones reales. Ya hemos visto cómo Carducho mencionaba el de Tiziano mostrando una efigie de Felipe II. Este rey es uno de los dos personajes (el otro es Alejandro Farnesio) cuyo retrato aparece en una de las medallas que ostenta en el pecho Federico Zuccaro en su autorretrato (Florencia, Uffizi)⁸⁵; y el protagonista del busto que tiene junto a sí Leoni en un conocido retrato del Greco⁸⁶. Velázquez utilizó una fórmula parecida en su *Retrato de un escultor* (Madrid, Prado), que probablemente representa a Juan Martínez Montañés⁸⁷ (fig. 81).

⁸³ BROWN 1980, pp. 113 y ss.

⁸⁴ MARIAS 1995, pp. 247-278.

⁸⁵ CÁCERES 2000, p. 376.

⁸⁶ Colección particular. LONDRES 2003, nº 72.

⁸⁷ Un estudio detenido en HELWIG 1999b.



82. Diego Velázquez, *Marte*. Hacia 1640. Óleo sobre lienzo, 179 × 95 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



85. Vicente Carducho, *Socorro de la plaza de Constanza* (detalle). 1634. Óleo sobre lienzo, 297 × 374 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



86. Diego Velázquez, *Felipe IV, a caballo* (detalle de fig. 32). 1634-1635. Óleo sobre lienzo, 301 × 314 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

En la fórmula que escogió para firmar hemos de ver el orgullo por el nivel artístico que había alcanzado a una edad temprana. La actitud más curiosa fue la de Velázquez. Participó, como es bien sabido, con *Las lanzas* (véase fig. 74) y cinco retratos ecuestres, aunque en tres de ellos su intervención tuvo un alcance limitado. No los firmó, pero tanto en el gran cuadro de historia como en el retrato ecuestre de Felipe IV incorporó sendos papeles en blanco donde se suponía que debía figurar su firma (fig. 86). Se trata, como señaló Hellwig en un artículo sobre este asunto¹⁸⁰, de una ostentación de su deseo de no firmar y una declaración de que no necesitaba escribir su nombre para que sus obras fueran reconocidas como suyas. Quizá no sea una declaración abstracta, sino que haya de ser puesta en relación con la insistencia de Carducho en dejar constancia de su autoría.

Velázquez recurrió a la misma fórmula en otro retrato ecuestre, el del conde-duque de Olivares (Madrid, Prado; véase fig. 33). Habría que preguntarse si esta concordancia en el género ecuestre, o el hecho de que en *Las lanzas* el papel aparezca junto al caballo, no tiene algo que ver con lo ocurrido con el citado *Felipe IV, a caballo* que hizo en 1625. No sólo fue preterido por el de Rubens, sino que probablemente con él y con su firma se relacione una historia significativa, aunque no sabemos hasta qué punto fiel a la realidad¹⁸¹. Palomino nos

¹⁸⁰ HELWIG 2001, pp. 29-33.

¹⁸¹ Es posible también que se tratara de dos obras distintas. Véase MORÁN 2006, pp. 47-49.

LA FRAGUA Y ALBERTI; O LO QUE VELÁZQUEZ DEBE AL CLASICISMO (2015)

Aunque el concepto de belleza ha tenido un significado cambiante, a lo largo de la Edad Moderna ha habido una doctrina que se ha erigido en portadora por excelencia de sus valores: el clasicismo. El concepto clasicista de belleza ha sido punto de referencia para multitud de artistas desde que se formuló en Italia durante el siglo xv, y la historia de la pintura occidental durante las centurias siguientes puede escribirse no sólo a través del relato de cómo fue evolucionando ese concepto, sino también de las numerosas contestaciones que recibió. Uno de esos artistas para los que el clasicismo formaba parte de su horizonte creativo fue Velázquez, quien planteó gran parte de su obra como un reto a algunos de los principios fundamentales del mismo. A lo largo de estas páginas vamos a señalar rápidamente en qué términos estableció ese pulso, y a detenernos en el episodio más importante dentro de su carrera de aceptación del modelo clasicista.

Para entender en qué posición se situó Velázquez dentro del debate sobre el clasicismo contamos, en primer lugar, con sus propias obras; pero también con los dos principales tratados de pintura que se publicaron en España en vida del pintor: *Diálogos de la pintura*, de Vicente Carducho (1633), y *Arte de la pintura*, de Pacheco, que se publicó póstumamente en 1649. Carducho y Pacheco fueron amigos, compañeros de generación, y ambos profesaban una fe en el sistema clasicista. Sin embargo, diversas circunstancias hicieron que difirieran en asuntos importantes.

Lo más notable que se estaba produciendo en la pintura europea en las primeras décadas del siglo xvii fue la irrupción de Caravaggio y sus seguidores, y con ellos una tendencia a la que con frecuencia se ha llamado «realista» o «naturalista», que se extendió por numerosas zonas y supuso un atentado contra algunos de los principios básicos de la ideología clasicista. El conflicto entre el clasicismo y la nueva corriente se escenifica en el Diálogo cuarto de Carducho. Allí, el Discípulo refiere que ha visto un tipo de pintura «tan viva, tan natural, que admira y espanta a todos, que es la que hacen teniendo delante la cosa que han



91. Diego Velázquez, *La fragua de Vulcano*. Hacia 1630. Óleo sobre lienzo, 223 x 290 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Velázquez pinta *La túnica* y *La fragua* en un ambiente densamente clasicista. Y no sólo por la omnipresencia del arte antiguo en Roma o por la auténtica inmersión que pudo hacer en la obra de Miguel Ángel y de Rafael, sino también porque el clasicismo formaba parte fundamental del horizonte creativo de los principales artistas activos en la ciudad, toda vez que los seguidores de Caravaggio se habían dispersado y el naturalismo había perdido fuerza¹².

En sus obras, el pintor sevillano hace suyo ese ambiente, y en vez de reaccionar contra él trata de adaptar sus capacidades técnicas y creativas a los procedimientos clasicistas. El resultado son dos cuadros que, desde varios puntos de vista, resultan de un clasicismo tan depurado o más que el de muchas de las obras que se estaban haciendo por entonces en

¹² Para el ambiente artístico romano en ese momento, BONNEFOY 2000.

CUADROS DE DESNUDO Y RETRATOS ECUESTRES: UN CONTEXTO PARA LA *VENUS DEL ESPEJO* (2006)

Desde que, a principios del siglo xx, ingresó en la National Gallery y se expuso públicamente, la *Venus del espejo* (fig. 94) ha sido una de las obras de Velázquez más apreciadas y que mejor han contribuido a cimentar su prestigio de artista dotado de una personalidad singular, inconfundible con la de ningún otro. Partiendo de un conocimiento íntimo de la tradición veneciana y flamenca, el pintor supo innovar en un tema tan importante y frecuentado como el desnudo, y convirtió su *Venus* en un hito de la historia de este género. La originalidad y belleza del cuadro se ha traducido en una bibliografía abundante a través de la cual los historiadores y críticos han intentado trazar la historia de la obra, desvelar su contenido y describir su significado histórico-artístico. La *Venus* ha dado materia también para la ficción literaria, de lo que son notables ejemplos las novelas *Masterpieces* de Thomas Hoving (1986) y *Die Venus der Velázquez* de Soyener y Bossi (2001).

Aunque en el inventario de los bienes de Velázquez se cita «una Venus tendida»¹, y dos de las últimas obras que realizó fueron *Venus y Adonis* y *Cupido y Psique*, con destino al Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, la *Venus del espejo* es el único desnudo femenino del pintor que ha llegado hasta nosotros. Habida cuenta de que se trata de uno de los temas a los que la tradición occidental ha asociado un mayor número de connotaciones artísticas, morales y sociales, el estudio de la *Venus* y de las circunstancias relacionadas con su origen y los primeros años de su vida ofrece la oportunidad de conocer mejor el estatus del pintor, las características de su clientela y el contexto social e ideológico en el que trabajó. Se trata de una obra en la que confluyen un artista de notable personalidad, una tradición de extraordinario amor por la pintura y una sociedad en la que existía una dialéctica muy

¹ *CORPUS* 2000, vol. 1, p. 482, n° 735.



94. Diego Velázquez, *Venus del espejo*. Hacia 1647-1651.
Óleo sobre lienzo, 122,5 × 177 cm. Londres, The National Gallery.

peculiar entre arte, indecencia y poder. Nunca antes en España había existido una corte que apreciara tanto la pintura en general y el desnudo en particular, y, al mismo tiempo, nunca fue tan intensa la presión sobre los artistas españoles para que evitaran la representación de este tipo de obras. A describir parte de ese contexto están dedicadas las páginas siguientes.

La historia del cuadro puede rastrearse con precisión a partir de 1651-1653, cuando aparece en el inventario de los bienes del marqués de Heliche². Desde entonces hasta hoy se conocen las colecciones en las que estuvo y muchos de los avatares por los que pasó³. Sin embargo su historia anterior es muy incierta. Como ha señalado Aterido, probablemente sea la «mujer desnuda» que se cita, sin nombre de autor, en el inventario de los bienes que

² Lo dio a conocer PITA 1952, pp. 223-236. El inventario completo ha sido transcrito en BURKE Y CHERRY 1997, pp. 462-483.

³ Véase McLAREN Y BRAHAM 1970, pp. 125-129.

LAS HILANDERAS

COMO FÁBULA ARTÍSTICA

(2005)

En el año 2004 Karin Hellwig reflexionó con agudeza sobre la fortuna crítica de *Las hilanderas* desde el siglo XVIII hasta las décadas centrales del XX¹. A través de las páginas de su artículo el lector puede comprobar hasta qué punto el cuadro ha estado sometido a numerosos vaivenes interpretativos, y cómo se ha ido definiendo desde hace un siglo una tendencia a desvelar y subrayar las referencias mitológicas que contiene la obra. Primero fue el descubrimiento de forma independiente por el historiador francés Émile Michel (1894) y el pintor británico Charles Ricketts (1903) de que la escena que aparece en el tapiz del fondo copia *El rapto de Europa* de Tiziano². Más tarde, entre los años treinta y cincuenta, prestigiosos historiadores e intelectuales como Aby Warburg, José Ortega y Gasset, Enriqueta Harris, Diego Angulo y Charles de Tolnay se dieron cuenta de que las dos mujeres que aparecen frente al tapiz son Palas y Aracne, y aportaron otros datos que sirvieron para demostrar la complejidad narrativa del conjunto. Lo acertado de esa tendencia quedó definitivamente confirmado con el descubrimiento, en 1948, de un inventario de bienes de 1664 en el que el cuadro de Velázquez aparece citado como «la fábula de Aracne»³ (fig. 98).

Esta historia interpretativa encierra varias lecciones. La principal, a mi juicio, es que durante más de dos siglos el cuadro ha podido ser muy apreciado y se ha convertido en fuente de estímulo artístico e intelectual al margen de algunos de sus significados, lo que se justifica por la extraordinaria riqueza y densidad de su contenido artístico y narrativo. Pero también demuestra que Velázquez se planteó un cuadro muy complejo, en el que conviven

¹ HELLWIG 2004, pp. 38-56.

² En el caso de Ricketts, ese descubrimiento estuvo favorecido por su interés y su conocimiento de la obra de Tiziano, sobre el que escribió una monografía en 1910.

³ CATURLA 1948, pp. 295-296.



98. Diego Velázquez, *Las hilanderas*. Hacia 1657. Óleo sobre lienzo, 167 x 252 cm (sin los añadidos del siglo XVIII). Madrid, Museo Nacional del Prado.

varios niveles de significación, algunos de los cuales únicamente son accesibles a personas con una cultura y una experiencia histórico-artística notables. En las páginas que siguen voy a tratar sobre algunas de las cuestiones que plantean tanto la historia mitológica como la sutil trama narrativa en la que está envuelta.

Aunque la historia de Palas y Aracne con frecuencia admitía lecturas políticas, que han dado lugar a una interpretación de *Las hilanderas* como alegoría de la soberbia y el poder⁴, lo cierto es que son muy numerosos los guiños histórico-artísticos que invitan a considerar la obra, entre otras cosas, una reflexión de Velázquez sobre su propia actividad y sobre el puesto que ocupa dentro de la historia de su profesión. De hecho son varios los historiadores que han insistido en este tipo de reflexiones. La misma estructura narrativa

⁴ Véanse, por ejemplo, AZCÁRATE 1960, pp. 344-351; SEBASTIÁN 1984, pp. 45-51; o WELLES 1986, pp. 148-154. Para otras interpretaciones similares, véase el repaso que hace José Manuel Pita Andrade a la fortuna crítica del cuadro en PITA 1992, pp. 245-259.



102. Tiziano, *Adán y Eva*. Hacia 1550.
Óleo sobre lienzo, 240 × 186 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.



103. Peter Paul Rubens según Tiziano, *Adán y Eva*.
1628-1629. Óleo sobre lienzo, 238 × 184,5 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.

(sobre todo para lo que más adelante trataremos) que, en términos económicos, las obras de Tiziano sacadas en almoneda no eran más apreciadas que las de Rubens.

Felipe IV tenía un interés específico en ver «duplicadas» las pinturas mitológicas de Tiziano que ya poseía, pues no llegó a comprar otras copias de temática diferente, a excepción del *Adán y Eva*, en el que concurren circunstancias que lo aproximan a las mitologías. El extraordinario aprecio que mostró hacia los cuadros de Rubens sugiere que los consideraba mucho más que meras reproducciones y les atribuía un valor en sí mismo, más allá del de su naturaleza repetitiva. El cotejo de esas obras con los originales y lo que sabemos acerca de la conciencia histórica que tenía el flamenco demuestra que detrás de la decisión de éste se escondían razones muy complejas, de las que casi con seguridad fueron conscientes el monarca y el propio Velázquez, testigo directo de la operación.

Cuando Rubens se encontró con los cuadros de Tiziano que había en el Alcázar ya tenía un estilo perfectamente definido, y aunque el contacto tan íntimo con las obras del veneciano influiría en el desarrollo posterior de su propia forma de pintar, el diálogo que entabló con ellas no fue el del mero alumno deseoso de aprender y rendir un homenaje de admiración a su maestro. Detrás de este acto hay también una actitud de competencia, y eso

A pesar de algunos comentarios peyorativos de personalidades extranjeras, la corte española había desarrollado hábitos de convivencia con la pintura de notable sofisticación³⁸, y el interés hacia este arte fue cada vez mayor entre la población culta. La existencia misma de *Las hilanderas* es índice de ello, pues no habría sido concebida sin la existencia de un público que, aunque mínimo y escogido, fuera receptivo hacia sus valores; un público del que no sólo formaba parte el rey de España. La lectura de la obra del citado Palomino, en la que abundan las anécdotas sobre la conciencia de la propia valía que tenían los artistas y sobre la relación de éstos con sus clientes, es muy útil para conocer parte del contexto en el que nació este cuadro. También lo es el estudio del coleccionismo de la época. Desde las décadas centrales del siglo XVII, entre los artistas y los coleccionistas españoles se fueron intensificando la conciencia histórica y el interés por reflexionar sobre el estatus y la historia de la pintura. Un reflejo de este fenómeno es la colección que don Juan Gaspar Enríquez, almirante de Castilla, dejó a su muerte en 1691 en su residencia del Prado de San Jerónimo. Los cuadros estaban dispuestos según criterios premuseográficos, agrupados en salas dedicadas a artistas (Rubens, Bassano, Tintoretto, Ribera o Rafael) o géneros concretos. De estos espacios destacaba la llamada «pieza del Ayo», que desvela el carácter que tenía todo el conjunto a través de «dos tarjetas doradas de madera tallada, a los lados de la chimenea, en la una está pintada una paleta, pinceles y los instrumentos de pintura, dos palmas y una guirnalda, y en la otra una redondilla en alabanza de la pintura»³⁹. En el resto de la sala se exhibían algunos de los cuadros más valiosos de la casa. Podrían añadirse otros ejemplos españoles de aprecio y reflexión sobre el arte de la pintura en las décadas próximas a la realización de *Las hilanderas*, como el retrato de Felipe IV de la colección Stirling Maxwell. Todos ellos ayudan a definir el contexto en el que surgió el cuadro de Velázquez, aunque, por supuesto, ninguno alcanza la sutileza intelectual ni la maestría artística del pintor sevillano.

También es posible buscar un contexto que ayude a comprender la decisión del artista de construir un cuadro hermético, o al menos que admitiera diferentes niveles de lectura. En ese sentido, Velázquez contaba con un precedente literario importantísimo. Se trata del gongorismo, que convulsionó el panorama poético español en la segunda década de siglo y originó una polémica a la que ningún hombre docto se sustrajo. El culto a la oscuridad que Góngora y sus seguidores propugnaban y llevaron a cabo supuso un reto a las poéticas tradicionales, y su éxito pudo ser un estímulo para que artistas como Velázquez

³⁸ Véanse, entre otros M. Morán, «Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV» y «Pintores y aficionados en la corte de Carlos II», en MORÁN Y PORTÚS 1997, pp. 31-62.

³⁹ En inventario de la «pieza del Ayo» en BURKE Y CHERRY 1997, vol. 1, pp. 904-905.

VELÁZQUEZ
DESPUÉS DE VELÁZQUEZ

TRES MIRADAS ILUSTRADAS A VELÁZQUEZ: MENGS–JOVELLANOS–CEÁN (2000)

Aunque Goya supo entablar un diálogo muy fructífero y de gran originalidad con la pintura de Velázquez, su interés por este artista no debe entenderse como un fenómeno aislado, fruto sólo de su contacto con las colecciones reales, sino que se relaciona también con la intensa reflexión que diversos historiadores e intelectuales estaban llevando a cabo sobre la importancia y el significado de su obra. Es de todos bien conocido que el gran «descubrimiento» europeo del sevillano no se produjo hasta el siglo XIX, coincidiendo con una mayor posibilidad de estudio de su pintura en el recién creado Museo del Prado por parte de viajeros que en progresivo número acudían a España, y con un giro fundamental en la orientación de los intereses estéticos de los nuevos artistas que, despojados del horizonte normativo clasicista, hallaron en sus obras las bases para un nuevo credo estético. Sin embargo, en nuestro país, la historia de la fortuna crítica del pintor se escribe desde fechas muy tempranas y siempre en términos muy elogiosos. Es uno de los protagonistas de uno de los grandes tratados del Barroco, el *Arte de la pintura* que escribió su suegro, Francisco Pacheco; fue objeto de una biografía perdida de Alfaro, e incluso él mismo cuidó de su proyección pública haciendo que Lázaro Díaz del Valle escribiera su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*¹. Y mientras, su nombre era citado por algunos de los más prestigiosos escritores, como Gracián o Saavedra Fajardo. Esta labor de difusión culminó con la extensa biografía que le dedicó Antonio Palomino en su *Parnaso español pintoresco y laureado*, que, desde que se publicó en 1724, ha sido la principal fuente en la que han bebido cuantos se han ocupado del pintor. Se trata de la primera gran historia de la pintura española, sigue un esquema vasariano a través de biografías, y en ella Velázquez se consagra

¹ Según la interpretación sobre el origen de esta obra de HELLWIG 1994, pp. 27-41.

Las interpretaciones y valoraciones que recibió la pintura de Velázquez en esos años son también una piedra de toque que pone de manifiesto la crisis del sistema normativo antiguo en España. Y lo son no sólo por las especiales circunstancias que concurren en la figura colosal de este artista (abanderado del naturalismo; gloria nacional, etcétera), sino también por la personalidad de los tres principales escritores que glosaron en las décadas finales del siglo XVIII su arte: Mengs, Jovellanos y Ceán Bermúdez. El primero fue una de las figuras principales en el panorama artístico y crítico español y europeo del siglo XVIII, a pesar de que con el paso del tiempo su obra y sus escritos vayan siendo relegados a un lugar secundario. El segundo es uno de los principales puntos de referencia de la Ilustración española. En cuanto al tercero, fue el más digno sucesor de Palomino, y con él se inaugura la historiografía artística moderna en nuestro país. A pesar de que

todos ellos se formaron en un estricto clasicismo, mantuvieron posturas distintas respecto a este sistema, si bien ninguno dio un paso radical hacia el encuentro de un nuevo orden de cosas.

Mengs (fig. 107) fue un pintor absolutamente consciente de su responsabilidad doctrinal, y convencido de que su actividad estaba basada en una serie de reglas y juicios que era posible codificar y convenía transmitir. En eso participaba de una tradición que pervivía desde el Renacimiento. En consecuencia, se preocupó de reunir su ideario estético mediante varios escritos que fueron editados por José Nicolás de Azara en las *Obras de D. Antonio Rafael Mengs* (Madrid, 1780), que conocieron varias ediciones tempranas en distintos idiomas. Entre las obras que incluye interesa aquí en especial la titulada «Carta a D. Antonio Ponz sobre el mérito de los cuadros más singulares que se conservan en el Palacio Real de Madrid», que está firmada el 4 de marzo de 1776 y se publicó por primera vez en el tomo sexto del *Viaje de España* de Ponz².



107. Anton Raphael Mengs, *Autoretrato*. Hacia 1760. Óleo sobre lienzo, 134 x 96 cm. Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.

² PONZ (1773) 1988, vol. 2, pp. 309-341.

JUSTI Y BERUETE, CON VELÁZQUEZ DE POR MEDIO (2015)

Los veinte años que median entre 1885 y 1905 constituyen una edad de oro de la historiografía velazqueña, y un punto de partida para la imagen del pintor que pervive hoy en día. Las obras fundamentales de Cruzada Villaamil (1885), Justi (1888), Stevenson (1895), Michel (1895), Armstrong (1897), Beruete (1898) o Jacinto Octavio Picón (1899) fueron apareciendo en esas décadas¹, y con ellas se enriqueció el conocimiento de los datos positivos sobre el pintor, se amplió de manera sustantiva la comprensión del contexto en el que trabajó el artista y se avanzó de manera muy decidida en la depuración de su catálogo.

Como consecuencia de esa actividad historiográfica, Velázquez adquirió de manera definitiva su caracterización actual como un artista que produjo relativamente poco, pero siempre con un nivel de calidad extraordinariamente alto. Se trata de una imagen que ya se sugiere en Palomino, pero que se desvirtuó durante gran parte del siglo XIX, cuando le fueron atribuidas un elevado número de obras. Los dos protagonistas principales de ese proceso depurador fueron Carl Justi y Aureliano de Beruete, que publicaron en esos años las primeras ediciones de sus monografías sobre el pintor. En estas páginas me voy a centrar en los mismos, tratando de leer sus sucesivas ediciones en función de las de su rival, pues de rivalidad se puede hablar. En su segunda edición, Beruete es el historiador al que Justi se refiere en mayor número de ocasiones (por su nombre o indirectamente), y desde su primera edición, Justi es punto de referencia ineludible para Beruete, aunque cite y admire a otros historiadores, como Armstrong.

Los principales instrumentos para reconstruir esta historia de redefinición de Velázquez a través de la depuración de su catálogo son la primera edición del libro de Justi, que data de 1888 y se tradujo al inglés al año siguiente²; y su segunda edición publicada en

¹ Todas ellas referenciadas en GAYA NUÑO 1963.

² JUSTI 1888 y 1899.



118. Taller de Diego Velázquez, *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*. Hacia 1640, Óleo sobre lienzo, 130 × 102 cm. Londres, The Wallace Collection.

un artista que caminó siempre en una determinada dirección, dando pasos siempre seguros hacia una técnica cada vez más suelta. El tiempo ha demostrado que ésa era una visión modelada por las expectativas de la época, y que estaba condicionada por una concepción moderna del oficio de «pintor» y de la personalidad artística. Así, siguiendo esas ideas, Beruete había fechado en la última década de la vida obras que hoy se fechan entre 1635 y principios de la década de 1640, como la mayor parte de los retratos de enanos y bufones, *La coronación de*

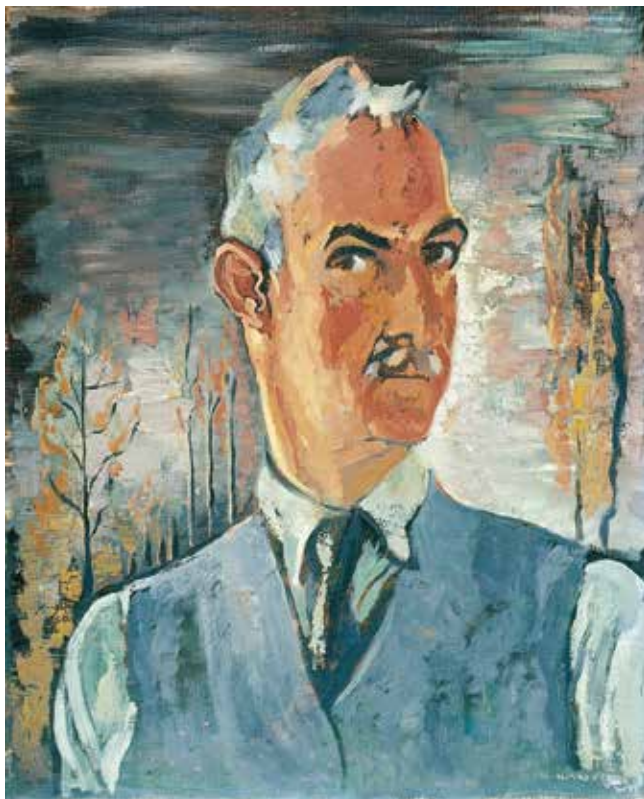
MORENO VILLA ANTE VELÁZQUEZ (2015)

En 1920, la editorial Saturnino Calleja publicó *Velázquez*, de José Moreno Villa¹ (figs. 119 y 120). Se incluye en la llamada Colección Popular de Arte, compuesta por obras de pequeño tamaño (en torno a las ochenta páginas) y con temas relacionados con la historia artística española. Con ella se trataba de hacer accesible a un público amplio episodios importantes de la historia del arte español, cuidando escrupulosamente la calidad científica y literaria del contenido. Para entonces se habían publicado volúmenes sobre «los grabados de Goya», «Gregorio Hernández», «los Arfes», «Julio Antonio», «los grandes monasterios españoles» y «Cristóbal de Morales». Entre sus autores figuran Ricardo de Orueta, Ángel Sánchez Rivero, Juan de la Encina, Vicente Lampérez o Francisco Javier Sánchez Cantón; es decir, algunos de los nombres más importantes de la historiografía artística española en esos años, que son los primeros en los que esa disciplina tuvo un estatus universitario. Era lógico que dentro de esa línea de títulos se incluyera la figura de Velázquez; y también resultaba coherente que se contara con Moreno Villa como autor. En primer lugar, porque desde 1916 trabajaba en la editorial Calleja, adonde llegó por recomendación de Juan Ramón Jiménez²; pero también por su perfil profesional.

Cuando salió el libro, Moreno Villa, que había nacido en febrero de 1887, tenía treinta y tres años, y ya había decidido las que serían tres de las actividades a las que dedicaría su carrera profesional y su vida: la creación literaria (en 1913 apareció su primer libro de poemas), la crítica artística y la historia del arte. La cuarta pata de esa mesa la formaría la creación artística, campo que cultivó a partir de la década de 1920. Como historiador del arte, su formación y su primera experiencia profesional eran las mejores que podía ofrecer el país. Tras estudiar

¹ MORENO VILLA 1920. Se reeditó, en tirada muy corta, en Málaga, 1961.

² HUERGO 2001b, p. 66.



119. José Moreno Villa, *Autorretrato*. 1938. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. Madrid, Residencia de Estudiantes.

historia en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, se incorporó al Centro de Estudios Históricos³, cuya sección de historia del arte estaba encabezada por Elías Tormo, el personaje con el que la «historia del arte» entró en el *curriculum* universitario español, y que supo introducir un elevado grado de rigor científico y profesionalidad en la materia. Moreno Villa trabajó estrechamente con Tormo, con quien persiguió por Extremadura las huellas de Luis de Morales; y en el Centro encontraría colegas como Francisco Javier Sánchez Cantón o Ricardo de Orueta. Con éste compartía, además de su origen malagueño, otra característica que ayuda a explicar su interés por la historia del arte: la vinculación con la Institución Libre de Enseñanza. Como

³ DOMÍNGUEZ BORDONA 1987, pp. 24-27.

MENINAS E INFANTAS: HISTORIA DE UNA SEDUCCIÓN (1656-1901) (2008)

Durante su larga carrera, Picasso dio varias muestras de su interés por las meninas y las infantas. Cuando, todavía adolescente, estuvo en Madrid en 1897-1898, uno de los apuntes que realizó en el Museo del Prado muestra a la infanta Margarita con una de sus damas¹. Tres años después, su *Mujer en azul* constituye una paráfrasis de *Mariana de Austria* de Velázquez (Madrid, Prado); y en 1957, a las puertas de la vejez se encerró durante cuatro meses y medio con una fotografía de *Las meninas*, que diseccionó y reinterpretó a través de cuarenta y cuatro lienzos. Aunque no faltan varias descripciones del cuadro en su conjunto, predominan las figuras aisladas y los pequeños grupos, y destacan la escasa atención que se concede a la figura de Velázquez, y la atracción por la infanta Margarita, sus damas de honor o Nicolasito Pertusato. La serie constituye el punto culminante de una larga historia de fascinación por el cuadro y por los peculiares personajes femeninos que pueblan esta y otras obras de Velázquez. También es un ejemplo extraordinario de cómo los propios artistas han construido un discurso paralelo al de los historiadores del arte, y al enfrentarse a las obras de sus predecesores han planteado preguntas y sugerido respuestas que nos ayudan a comprenderlas mejor, al tiempo que demuestran que la historia de una obra maestra se prolonga de manera indefinida en el tiempo gracias a su capacidad de engendrar nuevas obras de arte, en un proceso del que *Las meninas* (véase fig. 57) constituye uno de los ejemplos paradigmáticos.

Al concentrar su atención en la infanta y sus damas, Picasso estaba recurriendo a los personajes que desde hacía un siglo se asociaban más directamente con Velázquez, debido sin duda a su papel protagonista en la obra maestra, a las peculiaridades de su indumentaria,

¹ Barcelona, Museu Picasso, MPB110.398.



130. John S. Sargent, *Las hijas de Edward Darley Boit*. 1882.
Óleo sobre lienzo, 222,5 × 221,9 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

al dilema irresoluble planteado por Velázquez, pues lo que refleja es al propio artista pintando. De esta manera, facilitan la lectura del cuadro y funden en un solo motivo dos de los elementos más característicos de *Las meninas*. Al ver estas obras, da la sensación de que a los artistas de la época les resultaba un tanto desconcertante la presencia de Velázquez en el mismo espacio pictórico que sus modelos, y no entendieron la importancia estructural y las implicaciones simbólicas del reflejo de los reyes en el espejo. La solución que adoptaron constituía un paso más –y muy significativo– dentro del doble proceso de desactivación del contenido fuertemente formalizado de *Las meninas*, y de su traducción en términos de cotidianeidad y alarde técnico.

altura mayor que las niñas y aportan, de nuevo, una nota oriental. En España, ese interés por utilizar el cuadro de Velázquez para escenas en las que reinan el desenfado y la cotidianidad aparece en obras de Sorolla como *Mis hijos* (1904; Madrid, Museo Sorolla) o *La familia de Rafael Errázuriz Urmeneta* (1905; colección Masaveu)⁶⁷.

Pero las huellas de *Las meninas* se esconden en muchas otras obras. Aparecen, por ejemplo, en los autorretratos de varios artistas, como Manet, Chase, Pinazo o MacMonnies, y en algunas composiciones complejas, donde las referencias son más sutiles. En *La clínica Gross*, de Thomas Eakins (1875; Philadelphia, Jefferson Medieval College) vemos en la puerta del fondo un personaje en una actitud similar a la de José Nieto⁶⁸; y en *Un bar en el Folies-Bergère* (fig. 131), Manet juega con varios de los motivos más ligados a la imagen que la época tenía de Velázquez: un espejo que complica el juego espacial; una camarera rubia, de vistoso traje y adornada con una flor, que evoca a las infantas velazqueñas; y una factura pictórica extraordinariamente libre y fluida, similar a la que desarrolló el pintor sevillano en el que entonces se llamaba su «tercer estilo»⁶⁹.

Uno de los factores que influyeron en la fortuna artística de Velázquez durante la segunda mitad del siglo XIX fue la naturaleza metapictórica de muchos de los cuadros del momento. En el retrato de Santiago Rusiñol de su amigo Ramón Casas (1889; Barcelona, colección particular) encontramos un discurso metapictórico con Velázquez como una de sus claves⁷⁰. El pintor catalán está de pie, cerca de la pared, con la mano derecha apoyada en una silla. En el suelo vemos su equipaje, una caja de fósforos y un puro, lo que ha llevado a pensar en una referencia a Manet. Sobre la pared hay un paisaje firmado por Rusiñol, sobrepuesto a una pintura que representa la parte superior de una cabeza y varios cuarterones de una puerta. Son pocos los datos que se ofrecen para identificar la obra, pero resultan suficientes: se trata, respectivamente, de la cabeza de la infanta Margarita y de la puerta que se abre al fondo en *Las meninas*. Tal parquedad resulta muy significativa, pues sugiere hasta qué punto se trataba de un cuadro lo bastante conocido como para que un fragmento en apariencia informe bastara para identificar el conjunto.

⁶⁷ Díez 2004, pp. 281-282.

⁶⁸ Sobre la relación entre el cuadro de Eakins y el de Velázquez, FRIED 1987, p. 16; BOONE 2002, pp. 93-101; BOONE 2007, p. 66.

⁶⁹ WILSON-BAREAU 2003, p. 251.

⁷⁰ J. Barón en Díez 2004a, nº 75. Sobre la influencia de Velázquez en la pintura catalana de su tiempo, CARBONELL 2002.

LA SALA DE *LAS MENINAS* EN EL MUSEO DEL PRADO; O LA PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA MAESTRA (2010)

Soy un espejo en busca de otro espejo

Rafael Alberti, «A la pintura»

Si hoy se hiciera una encuesta entre las personas que han conocido el Museo del Prado antes de 1978, y se les preguntara por los recuerdos asociados a sus visitas y por los espacios que dejaron huella en su memoria, probablemente nadie dejaría de mencionar la sala de *Las meninas*, es decir el lugar destinado a «exponer» el cuadro de manera solitaria. Para muchos es el recuerdo más vivo que dejó su primera visita al Prado, y la mayoría asocia esa experiencia a recuerdos de oscuridad, silencio y cierta solemnidad, aunque no faltan aquellos a los que les impresionó de forma negativa. La sala no dejó a nadie indiferente, y logró alcanzar una personalidad singular en la retórica espacial del museo. No puede sorprendernos, si tenemos en cuenta que no sólo se estaba señalando una obra concreta de la colección, aislándola, sino que se había creado una elaborada escenografía que invitaba a percibir el cuadro en condiciones diferentes a las habituales. Con ello se escenificaba el concepto de «obra maestra».

La sala de *Las meninas* pervivió entre 1899 y 1910, y entre 1928 y 1978, con el obligado paréntesis de la Guerra Civil; y constituye un hecho museográfico excepcional, que ha servido para seguir alimentando la fama del cuadro y ha condicionado algunas de las lecturas que se han hecho de la obra desde los campos historiográfico y artístico. Durante mucho tiempo, la alusión a la sala ha sido inseparable de la mención al cuadro (véase fig. 57), sobre todo cuando se trataba de autores que vivían en Madrid y su contacto con esta pintura era directo, y no a través de reproducciones. Era una obra de arte íntimamente vinculada a un espacio y una escenografía concretos que se incorporaron a la discusión sobre la misma. Sin embargo, a pesar de su singularidad y de lo viva que está en la memoria de todos los que la conocieron, carece de un estudio que trace los rasgos principales de su historia. A cubrir dicha laguna están dedicadas estas páginas, que pretenden también describir algunos de los debates que originó, e invitan a la reflexión sobre los lazos estrechos que acaban por establecerse entre la fortuna de los cuadros y las circunstancias de su exposición.

1899-1910: la creación de la sala

El origen de la sala se remonta a 1899 y está vinculado a la reordenación general de la colección de Velázquez que se hizo entonces. Ya nadie negaba al sevillano un lugar en el panteón de los más grandes de la historia de la pintura, adonde había sido elevado tanto por críticos e historiadores como por los propios pintores del siglo XIX, que con frecuencia lo reconocieron como guía. Buena parte de la fama y el prestigio del Museo del Prado procedían de su colección de este pintor, y la institución quiso reconocer esa realidad dedicándole uno de sus lugares principales: la gran sala basilical, perpendicular al eje longitudinal del edificio, que Villanueva proyectó como salón de actos y durante toda la segunda mitad del siglo XIX acogió una selección de obras maestras de los diferentes autores y escuelas representados en las colecciones¹ (fig. 132). Ésa fue una época muy dada a la celebración de centenarios², y cuando le llegó el turno a Velázquez se decidió sustituir el concepto de «sala de obras maestras» por el de «sala del pintor maestro», del que solía decirse que era el único de los grandes artistas cuya obra principal se hallaba concentrada en una sola institución³ (fig. 133).

La sala de Velázquez permitía contemplar en un único espacio todas las obras del pintor que poseía el Prado, que además estaban ordenadas cronológicamente, con objeto de facilitar al visitante el conocimiento de la evolución de su estilo. Se distinguía del resto del Museo por su carácter monográfico y porque el montaje de los cuadros seguía criterios modernos, pues se había tratado de evitar la excesiva densidad que reinaba en otras salas. En el fondo, era el resultado más acorde con la retórica espacial que había guiado la ordenación de las colecciones desde 1819 y del creciente prestigio de Velázquez y la escuela española en general. Prueba la bondad de esa fórmula el que desde entonces no haya habido ningún intento de modificarla, lo que hace que no exista ningún espacio expositivo en el museo que haya tenido una continuidad de uso comparable.

La misma dinámica que había llevado a señalar uno solo de los muchos artistas representados en el Prado y adjudicarle un lugar especial condujo a elegir una de sus obras y dedicarle un montaje distinto a las demás, otorgándole así la categoría de «obra maestra» del «pintor maestro» del museo⁴. Se eligió *Las meninas*, para la que

¹ GÉAL 2001, pp. 143-172.

² En el caso de los artistas, GARCÍA FELGUERA 1989, pp. 71-83.

³ Para el contexto en el que se desarrolló el centenario, véase LUXENBERG 1999, pp. 125-151.

⁴ El proyecto, realizado por Arbós, fue aprobado por la reina regente en abril de 1899 y se presupuestó en 6.995 pesetas. Véase Archivo del Museo del Prado (en adelante AMNP), caja 1, leg. 164-7.



132. Jean Laurent y cía., *Cabecera de la sala de la reina Isabel*. 1893-1899.
Papel albúmina. Madrid, Museo Nacional del Prado.

se construyó una pequeña sala que comunicaba con la parte central de la pared septentrional de la gran sala basilical. Era un lugar de planta rectangular, que medía aproximadamente 9×5 metros, en cuya cabecera occidental se situaba el cuadro, y que tenía una ventana abierta cerca del ángulo noroeste⁵. La idea de celebrar la importancia singular de una pintura dedicándole un espacio exclusivo en un museo o una colección no era nueva. Como se señaló entonces, en Dresde se exponía de manera especial la *Madonna de Dresde* de Rafael, y lo mismo ocurría con *La ronda nocturna* en Amsterdam⁶, cuyo museo se había diseñado con un discurso nacionalista de exaltación de

⁵ Así se infiere del plano que aparece en el proyecto de «Instalación de calefacción por vapor sin presión. Sistema Grouvelle et Arquembourg. Planta principal», firmado por la casa parisiense Jules Grouvelle & H. Arquembourg. Data de enero de 1902. Véase Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Educación, caja 31/8384, leg. 9007 (2).

⁶ Por ejemplo, MÉLIDA 1899, s.p.

Sin Beruete no se entiende la selección y secuencia de las obras alojadas en la sala; pero no está tan claro su grado de participación en la decisión de destinar un espacio segregado a *Las meninas*, aunque existe algún indicio. La Comisión había expresado el deseo de exponer algunos de los cuadros principales de Velázquez en sala «aislada y con luz a propósito», y para hacerlo posible el arquitecto Fernando Arbós propuso, según manifestó en 1902, la «creación de una pequeña sala» con «acceso directo y a nivel con la que iba a contener la mayor parte de las obras de Velázquez». Como apenas había tiempo, se ejecutó con madera, yeso y ladrillo, con la esperanza, nunca cumplida, de que en un futuro próximo pudiera crearse una estructura más sólida y se abriera una sala gemela al otro lado de la sala basilical en la que podría exhibirse *Las lanzas*²⁰. Arbós se confesó «padre» de la idea de formar el espacio donde se ubicarían *Las meninas*, pero no especificó de quién partió la iniciativa de mostrar obras aisladamente y la elección de ese cuadro en concreto.

El desarrollo longitudinal de la sala basilical exigía que uno de sus extremos hiciera las veces de cabecera, donde convergían todas las miradas. En consecuencia, siempre se había expuesto allí alguna obra muy señalada. En 1854 la ocupaba *El Pasmó* de Rafael, que se consideraba una de las joyas del Museo, y que en décadas posteriores fue sustituido, primero, por *La Virgen del Pez*, también de Rafael, y después por una combinación de *La Virgen del Pez* y *Mercurio y Argos* de Velázquez, en un proceso que simboliza el cambio de criterios histórico-artísticos que experimentó en el siglo XIX no sólo el Prado, sino la historiografía en general²¹. La decisión de exponer la obra de Velázquez de manera cronológica obligaba a colocar en la cabecera una pintura realizada en los años centrales de su carrera. La elegida fue *Las lanzas*, lo que resultaba lógico teniendo en cuenta su tamaño, su significación artística, y la compleja trama de connotaciones históricas y políticas que le estaban asociadas. Esa decisión, sin embargo, implicaba desplazar *Las meninas* hacia un lugar «secundario», pues había sido pintada en 1656, en los últimos años de la carrera del pintor, y, por tanto, le correspondía un sitio cercano a la entrada/salida, y no a la cabecera.

Es posible que en el origen de la creación de una sala específica para *Las meninas* latiera el deseo de resolver el problema de mantener el discurso cronológico y al mismo tiempo preservar el carácter excepcional de la pintura. Además, ya habían surgido algunas propuestas de tratamiento expositivo singularizado para esta obra, como la de Gregorio Cruzada Villaamil²².

²⁰ Fernando Arbós, «Proyecto de sustitución de los actuales pies derechos que sostienen la sala llamada de Las Meninas por columnas de hierro». AGA, Educación, libro 31/8385, leg. 9077-7.

²¹ GÉAL 2001, pp. 164-166.

²² Véase LUXENBERG 2003, p. 16.



141. Pablo Picasso, *Las meninas*. 1957. Óleo sobre lienzo, 129 x 161 cm. Barcelona, Museu Picasso.

cuatro de sus catorce páginas. Sabartés es muy crítico con ese montaje, que le parece interfiere la deseable visión directa del cuadro, el cual, gracias al espejo, queda convertido en un simple «teatro de títeres», en un «un grupo de “figuras de cera”»: cada una puesta en el lugar correspondiente de acuerdo con la documentación de donde se sacaron los datos concernientes a una acción determinada, con el objeto de recordar un acontecimiento», todo lo contrario de lo que pretendía Velázquez. Pero es precisamente esa visión fragmentada que propicia el espejo y que convierte el cuadro en un escenario teatral la que predomina en la serie de Picasso, que, no lo olvidemos, acaba con la airosa genuflexión de Isabel de Velasco (70.490), cual actriz que se despidе de su público. Esa condición teatral también se advierte en los cuadros con figuras individuales o de pequeños grupos, en los que se subrayan la gestualidad y la manera como interaccionan los personajes, que parecen todos puestos sobre un escenario y en algún caso tienen una condición cercana a la de títeres. Por otra parte, en varias ocasiones aparecen referencias muy explícitas a los espejos, como las vistas de conjunto de 18 de septiembre y 2 de octubre (70.463, fig. 141 y 70.465), que tienen una naturaleza



142. Jorge Oteiza, *Homenaje a Velázquez*. 1958-1959 (ejemplar de 1970).
Acero y mármol, 23 x 40,5 x 20,5 cm. Colección Fundación Museo Jorge Oteiza.

vasco»⁸⁵. Se trata de tres simples planos de metal unidos en ángulo recto, y de los cuales los dos más cortos tienen una longitud y anchura similares. En pocas obras de Oteiza se hace más evidente el protagonismo del vacío y el carácter adjetivo de los planos. Ese carácter estrictamente ortogonal del espacio y esa presencia del vacío convierten esa escultura en una de las obras contemporáneas que explican mejor lo que en *Las meninas* existe de alarde espacial, de vacío habitado. Estamos ya lejos de la lectura «impresionista» del cuadro, del que se resaltan ahora sus valores estructurales, y lo que hay en él de permanente y sólido, más que de fugaz o instantáneo. A la hora de buscar el origen de esa lectura que hace Oteiza del cuadro –que él mismo comparó con el *Blanco sobre blanco* de Malevitch– hay que preguntarse sobre la influencia que tuvo en la misma sus condiciones de exposición: la pequeña sala de *Las meninas* duplicaba el espacio del lienzo y con su juego lumínico lo resaltaba, convirtiéndolo en uno de los grandes protagonistas de la composición.

⁸⁵ PELAY 1978, p. 367. Se trata de un pie de foto redactado por el propio Oteiza.